

Terrorismo, cine y novela en la España del S. XXI*

Luis Veres

Recibido: 5.05.2013 - Aceptado: 13.09.2013

Resumen / Résumé / Abstract

El terrorismo de ETA ha sido considerado en opinión de las encuestas del Centro de Investigaciones Sociológicas uno de los problemas más graves de la sociedad española desde inicios de los años sesenta, con especial incidencia en la década de los ochenta. Sin embargo, a pesar de la trascendencia del problema, el cine español no reflejó en tantas películas como era de esperar la cuestión. Este artículo trata de reflexionar sobre la historia del cine español en relación con el tema del terrorismo de ETA y las motivaciones que hicieron esquivar el tema del terrorismo en la sociedad española a la vez que pretende realizar un recorrido histórico y crítico por los principales títulos que trataron esta temática.

D'après les sondages d'opinion du Centre espagnol de recherches sociologiques le terrorisme de l'ETA a été l'un des problèmes les plus graves de la société espagnole depuis le début des années soixante, avec un accent particulier dans les années quatre-vingt. Cependant, malgré l'importance du problème, les films espagnols qui l'ont reflété sont peu nombreux. Cet article propose une réflexion sur l'histoire du cinéma espagnol en ce qui concerne la question du terrorisme de l'ETA et les motivations qui ont mené à éviter la question du terrorisme dans la société espagnole, tout en entamant un voyage historique et critique dans les principaux films qui ont abordé le sujet.

Opinion polls performed by the Spanish Center for Sociological Research have considered that ETA terrorism was one of the most serious problems faced by Spanish society since the early sixties, with a special emphasis during the eighties. However, in spite of the importance of terrorism, Spanish cinema has not reflected it in as many movies as it would have been expected. This article offers an analysis of Spanish cinema in relation to ETA terrorism and its motivations to sidestep the issue while conducting a historical and critical journey through the main titles dealing with the subject.

Palabras clave / Mots-clé / Key Words

Terrorismo, ETA, cine español, propaganda, cine político, Gutiérrez Aragón.

Terrorisme, ETA, cinéma espagnol, propagande, cinéma politique, Gutiérrez Aragón.

Terrorism, ETA, Spanish Cinema, Propaganda, Political Cinema, Gutiérrez Aragón.

1. Introducción: el cine y el terrorismo, una nueva forma de catástrofe.

En una centuria, como el siglo XX, considerado como el siglo del mal (Todorov, 2002), el siglo del dolor (Moscoso, 2011) el terrorismo se ha convertido en uno de los grandes problemas de las sociedades desarrolladas que ha mantenido una presencia continua en la agenda informativa de un mundo global. El terrorismo es una de las grandes catástrofes contemporáneas. Originado en el S. XIX, con el terrorismo anarquista a la cabeza, el fenómeno terrorista se ha convertido en un hecho de constante presencia en la historia reciente de las sociedades modernas (Hoffman, 1999: 31 y ss). Con el desarrollo de los diversos grupos terroristas que asolan el espectro mundial se ha intentado poner en cuestión un determinado modelo de sociedad sin contraponer una alternativa sólida, acarreado un intenso debate sobre la legitimidad de determinadas causas

* Artículo escrito como resultado del proyecto de investigación «Terrorismo y cine: De una perspectiva histórica a una perspectiva global», UV-INV-PRECOMP12-80758

en situaciones sociales en las que las libertades se ponen en cuestión (Gruenewald, 1984). Ello ha dado lugar a diversos conflictos asimétricos que relativizan el uso de la violencia y la justificación de su origen (Pizarroso, 2004). El terrorismo se ha convertido en una forma más de catástrofe contemporánea, cuya representación ha supuesto uno de los puntos de atención más frecuentes y significativos para los medios de comunicación en el S.XXI. De hecho, el terrorismo con los atentados de Nueva York, Washington, Madrid y Londres dio entrada al nuevo siglo con esta violenta nueva forma de catástrofe televisada. El terrorismo se alió irreversiblemente con los medios de comunicación (Veres, 2006). El fenómeno variaba su intensidad y su relevancia, pero ya era antiguo (Laqueur, 1987, 2003; Wiewiorka, 1991). Sociedades de muy diverso tipo, desde la Europa decimonónica a las guerrillas latinoamericanas, desde Irlanda a Estados Unidos, desde España al mundo árabe y el terrorismo islamista, han sido representadas a lo largo de la historia del cine mediante muy diversos puntos de vista. También se ha presentado el silencio de los hechos y la ocultación.

Alcanzado un determinado grado de libertades en las sociedades democráticas, el terrorismo carece de cualquier justificación, a pesar de que la línea difusa que separa al terrorismo con fenómenos de conflictividad asimétrica e insurgencia plantea el problema de la definición del fenómeno, lo cual se ha visto ejemplificado en los problemas para definir el terrorismo desde organismos internacionales como al ONU o la UE. Y ello va afectar, como veremos, a la ambigüedad con que el mundo de la ficción va a tratar el tema. Por este motivo, los medios de comunicación, incluida la industria cinematográfica, deberían, contribuir a la construcción social de una realidad crítica que conduzca a un juicio libre sobre este fenómeno desde postulados democráticos. Esta trasposición de la realidad al cine supone un enjuiciamiento de los hechos que pueden conducir a tratamientos aparentemente imparciales, próximos al tratamiento documental, pero también a representaciones idealizadas de la lucha y los luchadores por la libertad y a manipulaciones interesadas que conducen al falseamiento, la tergiversación y el maniqueísmo político.

Esta encrucijada plantea diversos interrogantes éticos y estéticos acerca del papel que ejerce la representación del terrorismo en prensa y televisión (Veres 2007), en la

literatura o en el cine. También plantea numerosas cuestiones para reflexionar acerca de la función social de las ficciones fílmicas como canalizadores de los miedos que se dan en el entorno social y como anticipo a lo que puede suceder como presentimiento de la realidad social (Franciscutti, 2004).

2. Cine y terrorismo.

Es curioso que, a pesar de la importancia social y política que ha planteado el terrorismo en los últimos cincuenta años, sobre todo en España, este fenómeno ha tenido una repercusión pequeña en el terreno de la ficción, tanto en el cine como en la literatura, si se tiene en cuenta que durante la década de 1980 y 1990, el terrorismo, en el caso español, era una noticia que abría los telediarios de cada día y presentaba unas cifras de asesinatos y crímenes verdaderamente abrumadora. Sólo en 1980 ETA mató a 91 personas. Un estudio encargado por Juan José Rosón, Ministro del Interior de UCD, presentaba la frecuencia con que ETA aparecía en la información nacional en comparación con los tres principales partidos democráticos: UCD, PSOE y PCE. UCD ocupaba un poco más de espacio que el PSOE y ambos el doble que el PCE, pero ETA había conseguido más tiempo de informativos que la suma del PSOE y UCD. A su vez, cada noticia de uno de estos partidos producía un escaso eco en los días siguientes, mientras que las noticias proporcionadas por ETA cuadruplicaban ese eco, con lo cual la conclusión parece evidente: ETA ganaba la batalla (Rosón, 1984; Domínguez, 2003)

Un estudio realizado en 1988 por la agencia Vasco Press sobre la imagen del País Vasco en la prensa de Madrid confirmaba la presencia mediática del terrorismo. El 38,81% de las noticias publicadas en diarios nacionales sobre el País Vasco tenían como tema la violencia, muy por encima de la política (24,7 %) y de la economía (16,02 %) y sobre todo de la cultura (3,64 %). La conclusión del estudio señalaba en que uno de cada tres mensajes referidos al País Vasco tenía como protagonista al terrorismo. Años después, durante la primera década del S.XXI, fue el terrorismo islamista el que ocupó portadas de periódicos y las parrillas informativas de todo el mundo, a partir de los atentados del 11 de Marzo en la estación de Atocha en Madrid. (Veres, 2006).

A esta sorprendente circunstancia se une el hecho de que el terrorismo es un fenómeno que fundamenta gran parte de su significación en su propia espectacularidad y en el hecho de que el miedo es el mensaje: “los medios se convierten sin querer en bomberos pirómanos, pues la publicidad del riesgo percibido contribuye a magnificarlo” (Gil Calvo, 2006: 156-157). Desde el atentado de Carrero Blanco en Madrid en 1973 a los atentados del 11 M, el espectáculo que proporciona el terrorismo ha servido de pretexto a este fenómeno para que los medios de comunicación no hayan podido evitar convertirlos en protagonistas permanentes de la actualidad contemporánea. El terrorismo ha forjado cierta simbiosis con los medios de comunicación (Veres, 2004), ya que ellos, mientras proporcionan espectáculo y suscitan la curiosidad de la audiencia, obtienen la repercusión propagandística que los atentados persiguen.

En esta situación sorprende una cuestión fundamental: a pesar de este interés mediático por el terrorismo, resulta verdaderamente curioso el escaso reflejo que el terrorismo ha tenido en el terreno de la ficción, tanto literaria como cinematográfica. Y ese es un fenómeno que se agudiza en España frente a otras cinematografías como la norteamericana, a pesar de la presencia constante de grupos como ETA o GRAPO en los años de la Transición y en los años de la democracia consolidada en España. También es curioso que el atentado más brutal de la historia de España acaecido el 11 de marzo de 2004, tenga una escasa presencia, prácticamente inexistente en el cine, y muy reducida en la literatura.

Sin embargo, el cine de otras geografías ha tratado el problema del terrorismo internacional a lo largo de su historia. De este modo, en el caso del cine, el terrorismo se ha presentado en varios frentes.

1.- Representación del terrorismo anarquista. Hubo un grupo de películas que se interesaron por la presencia y significación del terrorismo anarquista. Estas películas se centraron en la valoración del terrorista como elemento de distorsión social y de desequilibrio político, así como su relación con la idealización del fenómeno terrorista al oponerse al autoritarismo monárquico de los siglos XIX y XX o la presencia de poderes modernos e instituciones contemporáneas en el marco de la globalización. Desde *Cero en conducta*, de Jean Vigo, modelo de referencia de la re-

beldía social en el cine francés, a filmes en donde se retrata propiamente el terrorismo anarquista en sí. En *Sacco y Vanzetti* (1971), de Giuliano Montaldo se retomaban las causas del supuesto robo y asesinato en 1920 y el proceso por el cual Nicola Sacco y Bartolomeo Vanzetti son ejecutados por los tribunales de Massachusetts en 1927; *Amor y anarquía* (1973) de Lina Wertmüller, ambientada en los años de fascismo en Italia, retrata la vida de una prostituta y un anarquista que, solo, intenta ajusticiar a Mussolini. También ha habido películas en la última década que promueven una apelación a la revolución anarquista moderna, presente en filmes como *V de Vendetta* (2005), de James McTeigue, historia de un enmascarado que lucha en contra de un gobierno fascista ubicado en la Inglaterra del futuro. También se incluye una versión del terrorismo anarquista en *Battle in Seattle* (2008) de Stuart Townsend, que cuenta los acontecimientos de la manifestación contra la OMC de 1999 o propuestas como *La ola* (2008) de Dennis Gansel, en los que el asociacionismo neonazi se aproxima a formaciones terroristas de corte antisistema. La representación del anarquismo en el cine español queda marcada por *Salvador (Puig Antich)* (2006), de Manuel Hueriga, sobre el militante del MIL condenado a muerte en 1974.

2.- El modelo Hollywoodiense. El terrorismo ha estado presente en el modelo Hollywoodiense con películas históricas como *Domingo negro* (1977) de John Frankenheimer, o en un cine más reciente como *Syriana* (2005), de Stephen Gaghan, *La jungla de cristal* (1988), de John McTiernan, *Arlington Road* (1999), de Mark Pellington, *Spiderman I* (2002) de Sam Raimi, *El club de la lucha* (1999) de David Fincher, *Munich* (2002) y *La guerra de los mundos* (2005) de Steven Spielberg. En estas películas se pretende reflexionar acerca de su proximidad con el 11 S. la consecuencia fue que ese acontecimiento provocó un cine diferente que ha marcado un tipo de películas distinto, producido antes y después del atentado de Nueva York. Por ello se llegaron a modificar escenas con el fin de no herir la sensibilidad del público. Hubo un cine derivado del 11 S como *United 93* (2006) de Paul Greengrass, *World Trade Center* (2006) de Oliver Stone. La realidad condicionaba notablemente la ficción, incluso en películas ya terminadas.

3.- El terrorismo irlandés y el cine. Partiendo de la imagen presente en *El delator* (1935) John Ford existe todo un

subgénero dentro de la temática terrorista que arroja al terrorismo irlandés: *Requiem por los que van a morir* (1987) de Mik Hogdes, *Agenda oculta* (1990) de Ken Loach, *Juego de lágrimas* (1992) y *Michael Collins* (1996) de Neil Jordan, *The boxer* (1997) y *En el nombre del Padre* (1993) de Jim Sheridan, *En el nombre del hijo* (1996) de Terry George, *Omagh* (2004) de Peter Travis, *Blody Sunday (Domingo sangriento)* (2002) de Paul Greengras. Curiosamente, es la vertiente en donde se justifica en mayor medida la causa terrorista y se difuminan en más ocasiones la frontera entre la víctima y el verdugo. Es un caso representativo de idealización de la causa terrorista como el efecto de falsos luchadores por la libertad de su pueblo, así como de la presentación de la víctima como enemigo del terrorismo o de la víctima como el ser que sufre los efectos de los atentados y el terror.

4.- El terrorismo en cinematografías periféricas: Tanto en el cine latinoamericano como en el cine árabe se incluyen filmes sobre grupos terroristas, enfrentados al aparato del Estado y filmes sobre terrorismo de Estado, es decir, sobre acciones terroristas producidas por el Estado- nación que instauran los estados de excepción o estados de sitios, como políticas continuadas y estructurales. Destacan películas como *La batalla de Argel* (1965) de Gillo Pontecorvo, *Estado de sitio* (1973) y *Desaparecido* (1978) de Costa-Gavras, *El caso Moro* (1986) de Giuseppe Ferrara. Todas estas cuestiones plantean un modelo de confrontación especialmente visible en el cine latinoamericano muchas veces en relación con los problemas de las poblaciones indígenas locales y que manifiesta en ejemplos como Sendero Luminoso, en el Perú, o las FARC, en Colombia. *La boca del lobo* (1988) de Fabrizio Lombardi relata la lucha contra Sendero Luminoso. *Palomas de papel* (2003) de Fabrizio Aguilar representa esa coyuntura en donde el terrorista es reclutado casi a la fuerza y es adoctrinado desde niño. En el ámbito del cine árabe la especulación de la ficción giró alrededor de la siguiente pregunta: ¿Quién es terrorista: el verdugo institucionalizado o la víctima deslegitimada? Antes de los atentados del 11-S y precisamente en la década de los años 90 este fenómeno se constituyó en tema de preocupación para la producción cinematográfica en Oriente Medio y el Norte de África. La emergencia de los grupos armados islamistas y sus atentados contra los intereses occidentales en una región que ya sufría violencia institucionalizada y opresión de las dictaduras políticas

ha colocado el estatuto del terrorista en la ambigua e incómoda frontera verdugo/víctima. En este universo de lucha por el poder y de legitimación del uso de la violencia en ambos sentidos, las poblaciones se transforman en rehenes de las actuaciones terroristas procedentes de estas dos fuentes y al mismo tiempo en víctimas de la violencia del silencio y de la prohibición que convierten el terrorismo en un tema tabú. Varias películas han tratado el tema del terrorismo: *Making Off* (2006) de Nouri Bouzid, *El Terrorista* (2005) de Nadel Jalal, *Terrorismo y Kebab* (1993) de Cherif Arafa.

3. El terrorismo en España y el cine.

Como se puede observar el interés por el terrorismo desde el cine ha sido frecuente, incluso en geografías en la que el terrorismo no ha sido un problema esencial hasta la conversión del problema en un conflicto global a partir de los atentados de Nueva York y Washington. Por ello sería de esperar que a causa de su trascendencia en el caso español, el terrorismo hubiera constituido una preocupación importante tanto en las obras de ficción de novelistas, como de cineastas, pero el resultado resulta contradictorio. Sólo unas cuarenta películas desde 1977 recogen tramas insertas en el problema del terrorismo vasco. Para Santiago de Pablo esa cantidad es grande (2010: 144) y es cierto si se tiene en cuenta el volumen del cine español, pero es pequeña si se atiende a la presencia del terrorismo en la agenda informativa española en los últimos cincuenta años. A ello se une un menor número de novelas que incluye esta problemática y, en relación con esta circunstancia, sería evidente que el número de películas dedicadas al terrorismo de ETA es considerablemente amplio. Ni las posibilidades de espectacularización que supone el hecho terrorista, ni la preocupación histórica han destacado este tipo de temática sobre otros acontecimientos históricos, como sería el caso de la guerra civil española.

En relación con el terrorismo, el cine español ha tratado de confeccionar en la mayoría de los casos un retrato histórico de los hechos. La protagonista en la mayoría de los casos ha sido la tristemente conocida banda terrorista ETA a causa del gran número de atentados con que ha amedrentado a la sociedad española durante los últimos cincuenta años (Elorza, 2000; Ezquerro, 2003). Pocas películas, como *Sé*

quién eres (2000) de Patricia Ferreira o *La soledad* (2007) de Jaime Rosales renuncian a identificar el grupo terrorista del que hablan para centrarse en una circunstancia más general. Por otra parte no existen películas sobre los GRAPO u otros grupos terroristas como Terra Lliure, el Ejército Guerrillero Gallego o el FRAP, aunque en la película *La noche más larga* (1991) de José Luis García Sánchez hubiera referencia a ellos.

Pero en la mayor parte de estas películas el carácter testimonial y documental ha primado sobre la fabulación ficcional. Estos acontecimientos se han mostrado en películas interpretativas como *Estado de excepción* (1977) de Iñaki Núñez, *Comando Txikia* (1977) de José Luis Madrid u *Operación Ogro* (1979) de Gillo Pontecorvo que pasaron revista al atentado contra Carrero Blanco en 1973. Las dos últimas mantienen un argumento y estructura muy similar, consecuencia de esta actitud documental que tenía en cierta medida parte del cine español en los años setenta con la democracia recién estrenada y un intento de recuperar la memoria inmediata que había sido algo clandestino durante la dictadura franquista (Torreiro, 2009: 152 y ss). Y por ello, las dos películas se detienen a explicar la estrategia que siguieron los terroristas para escavar un túnel para colocar una gran bomba en medio de la calle por donde debía pasar el vehículo del Presidente del Gobierno Carrero Blanco. La confección del túnel y los numerosos momentos en los que la operación está a punto de fracasar ocupan el grueso de la película que desemboca en la explosión de la bomba que hizo rodar el coche presidencial por encima de un edificio. Hay que tener en cuenta que el atentado contra Carrero Blanco responde al intento del régimen franquista de silenciar los atentados de ETA, por lo cual los detalles de dicha operación se silenciaron en la medida de lo posible, para ser conocidos únicamente en tiempos de democracia.

La actitud documental pervivió en los años ochenta con películas como *Euskadi hors d'État* (1983) de Arthur Mac Caig, *Días de humo* (1989) de Antxon Eceiza. Incluso películas históricas vascas ambientadas en otra época recibían lecturas simbólicas: *Akelarre* (1983) de Pedro Olea, *La conquista de Albania* (1983) de Alfonso Ungría o *Mina, viento de libertad* (1977) de Antxon Eceiza en la que aparece el himno nacionalista vasco (De Pablo, 2010: 155)

Películas como *Camada negra* (1977) de Manuel Gutiérrez Aragón, *La fuga de Segovia* (1981) de Imanol Uribe, *Yoyes*, (2000) de Helena Taberna o *Lobo* (2004) de Miguel Courtois, prestan atención a determinados periodos representativos de la historia de ETA. Quizás la más interesante resulte *Yoyes*, ya que fue la primera película que se atrevió a denunciar las disidencias internas de la banda terrorista. La película narra la historia de Dolores González Catarain, que fue uno de los primeros miembros de ETA en atreverse a abandonar el grupo terrorista. ETA decidió asesinarla el 10 de septiembre de 1986 en Ordizia, localidad natal de la víctima, ante la presencia de su hija.

Algunas películas como *Ander eta Yul* (1983) de Ana Díez, junto a algunos documentales como *La resistencia vasca contra el franquismo* (1977) o *Ama Lur* (1968) de Carlos Roldán Larreta, plantean propuestas justificativas sin presencia de crítica al fenómeno terrorista y a los asesinatos de una Banda que fue la principal causa de violencia armada durante la segunda mitad del S.XX. Otras películas ambientan su trama en relación con atentados terroristas reales como *La muerte de Mikel* (1983) de Imanol Uribe, *El pico* (1983) de Eloy de la Iglesia, *Días contados* (1994) de Imanol Uribe o la reciente *No habrá paz para los malvados* (2011) de Enrique Urbizu, acerca del gran atentado del terrorismo islamista en la estación de Atocha de Madrid. Curiosamente, todas ellas tuvieron excelentes resultados de taquilla.

Posiblemente, de todas estas películas, la más significativa sea *Días contados*, película que durante varios años representó la muestra más valiente al retratar la historia de ETA, tema que en cierto modo era tabú hasta entonces. La película abre el cine del S. XXI en este tema: estaba basada en la novela del mismo título de Juan Madrid, publicada un año antes. Lo más sorprendente, dentro de la libertad que supone la adaptación cinematográfica, reside en que, mientras que en la película el fundamento de la trama gira alrededor de la preparación de un atentado de ETA y la presencia del mundo de un comando terrorista en el barrio de Malasaña, en la novela, todo ello no presenta ni el más mínimo rastro, es más, no existe para nada, por lo cual se puede observar la confección de dos relatos muy diferentes, aunque, obviamente, existan conexiones interesantes. El desencanto social que recorre las tramas de Juan Madrid en todas sus novelas y, que está especialmente presente en

Días contados, es aprovechado como eje estructural básico en la película de Imanol Uribe. La ambigüedad acerca de las bondades entre ricos y pobres, entre buenos y malos, la confusión entre lo positivo y lo negativo se extiende al problema terrorista y a una visión de ETA bastante confusa. Y esa confusión arranca de un intento de imparcialidad, un aparente distanciamiento que al final se inclina por cierta simpatía por el personaje de Antonio convertido en terrorista de ETA y que conduce a una total ausencia de enjuiciamiento del fenómeno terrorista.

La escasa recurrencia del terrorismo, como hemos visto, tanto en el cine como en la novela, a pesar de su presencia constante en la vida cotidiana de la España de los años ochenta y noventa, hacía esperar de un gran cineasta como Imanol Uribe una película de mayor alcance social y político, cuestión que no era fácil en ningún momento de llevar a la práctica. A partir de ese contexto se puede plantear algún reproche al tratamiento del terrorismo que realiza la película de Imanol Uribe, y ese reproche quizás resida en el hecho de que el terrorismo es un tema sensible en España y no resulta fácil aceptar su representación en el cine como cualquier otro tema. Las representaciones pueden tener sus límites: el problema se ha dado a la hora de recrear el holocausto y la Soah como bien planteó Claude Lanzmann (Sánchez-Biosca, 1994). Y estas limitaciones complican notablemente el llevar a la gran pantalla una trama relacionada con ETA y el universo cotidiano de los terroristas.

El problema principal se plantea en la transformación que supone el paso de una novela de Juan Madrid, en donde ETA no existe, a un relato fílmico en donde ETA preside la ficción desde el inicio hasta el último fotograma. Y las razones no se pueden encontrar en otro motivo que en la propia espectacularización que supone el fenómeno terrorista y su reclamo de taquilla. Se podía pensar lo contrario si las implicaciones políticas hallaran mayor calado, pero no es el caso. El planteamiento de Uribe es el de un tratamiento neutral, el de tratar el terrorismo, como cualquier otro tipo de asesinato, y eso es un craso error, ya que es un asesinato cuya repercusión comunicativa es mucho mayor (Veres, 2006). Al ser imparcial con el terrorismo, esa ausencia de crítica supone ya una adquisición de partido. Dicho tratamiento ya está presente en otras películas del director, en los documentales *El proceso de Burgos* (1979) y

en los filmes de ficción *La fuga de Segovia* (1981) y en *La muerte de Mikel* (1983). El personaje protagonizado por Carmelo Gómez representa todos los rasgos de los gustos del público y en ningún momento resulta caracterizado negativamente, es más, sólo cuando, al final, sus actos van a producir la muerte de Charo y sus amigas, es en el único momento en que hay un súbito arrepentimiento, pero sólo sobre ese atentado. Nunca antes, el personaje de Antonio manifiesta ningún cargo de conciencia, y ese peso sobre la propia responsabilidad es algo que se pone de relieve en otras películas como *El viaje de Arián* (1999) de Eduardo Rodríguez Bosch o *La playa de los galgos* (2000) de Mario Camus:

“La diferencia entre una persona corriente de la que vive en la violencia es su conciencia. Pero la conciencia como bien se refleja en estos filmes, lo es todo, encarna nuestro ser más profundo. La falta de ella lleva al embrutecimiento como ser humano, lo cual anula cierto ideal que se persiga, por bueno o justo que éste sea. En el caso de reconocer que se tiene y que se mantiene activa entra, prontamente, en contradicción con el ejercicio de esa brutalidad. De ahí, precisamente, nacen los traumas y las angustias de Arián y Pablo; ya que el carácter deshumanizador que entraña arrebatar a otra persona su derecho a la vida golpea la conciencia hasta lo indecible.” (Barrenechea y López de Maturana, 2010: 142).

Por otra parte, algunos detalles dañan la verosimilitud de los personajes. Por ejemplo, los tres terroristas disfrutaban de la contemplación de las explosiones, hechos que jamás se darían en la realidad por motivos evidentes de seguridad, incluso el tiro en la nuca resulta, posiblemente, consecuencia de un arrebato repentino que resulta verosímil, pero sin correspondencia en la realidad. Por otra parte, no hay un solo aspecto ideológico en la configuración de los personajes, a excepción de un “gora ETA” al responsabilizarse por teléfono de un atentado. De esa manera, los personajes, igual que pertenecen a ETA, podrían haber pertenecido al GRAPO, sin que se hubiera notado la más pequeña diferencia. Es cierto que las ficciones representan los miedos sociales que encarna una época concreta (Ramonet, 1990; Francescutti, 2004) y a ese motivo se debía la razón de ser de la película *Días contados*. La preocupación por el País Vasco y el conflicto se sitúa como referente inmediato del film aunque en un segundo plano, ya que predomina la

utilización de la realidad, más como motivo policiaco y cinematográfico, que como preocupación social o política, de modo que se echa de menos cierta metafísica en el conjunto de la producción.

Y a pesar de todo, aunque estos defectos desmerecen, nos hallamos ante una buena película, es cierto –los ocho premios Goya lo ponen de relieve–, pero cuyo alcance se queda más en el espectáculo de una trama policiaca que en la verdadera huella social de un problema que no es como otro cualquiera y que la larga lista de víctimas asesinadas pone de manifiesto. Quizás ese sea el precio que haya que pagar para ver una buena película.

De gran trascendencia en la historia del cine español es un documental sobre ETA y la situación del País Vasco que suscitó una intensa polémica. Se trata de *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003) del realizador Julio Médem. La pelota vasca tiene una realización impecable, pero, si entendemos el documental como el género de lo real (Nicholls, 1997: 7 y ss), es un documental mentiroso. ¿Y por qué? En primer lugar, el documental se realizó en unas condiciones difíciles. Una parte de los implicados en el conflicto, dirigentes del Partido Popular y representantes de las víctimas de ETA se negaron a aparecer en un documental que otorgara la misma veracidad a sus testimonios que a los de personas que simpatizaban o defendían la postura del grupo terrorista, como Arnaldo Otegui, dirigente de Herri Batasuna. Como consecuencia la película resultaba ya imposible, puesto que dejaba al film sin una parte de los testimonios, con lo cual se daba una situación muy similar a si se hubiera realizado un documental sobre los campos de exterminio nazis sin la presencia de los testimonios de las víctimas, mientras que el grueso de la película estuviera formado por las palabras de militantes del partido nazi, representantes de las SS y carceleros de los mismos campos. A ello se unen algunas cuestiones numéricas: son más numerosos los testimonios de la causa del nacionalismo radical; también es más larga la intervención de los testimonios de esta parte del conflicto; y, finalmente, el montaje, como en todo documental es decisivo y, en este caso, bascula hacia la simpatía o, al menos, la comprensión del conflicto y la justificación, en cierta medida, del terrorismo. Intentar comprender un conflicto es distinto de intentar justificarlo, y eso fue lo que hizo Julio Médem. Ante la contemplación de los hechos, se puede

ser testigo, pero también se puede ser colaborador. Y es que como escribe Igor Barrenetxea “*La pelota vasca* es una composición que le sobra recorrido histórico y que le falta abordar con más dedicación otros aspectos, aunque, eso sí, deja claro la variada y compleja composición de la realidad vasca (2008:212).”

Como consecuencia del asesinato del concejal del PP Miguel Ángel Blanco en la ciudad alavesa de Ermua el 13 de julio de 1997 y las treguas de ETA en los años 1998 y 1999 el interés por el terrorismo aumentó desde el cine. También hay que tener en cuenta que disminuyó la presión social de la banda y el temor que la población le tenía. También creció la indignación ante su barbarie. Surgieron, así, películas como *A ciegas* (1997) de Daniel Calparsoro, rodada antes del asesinato de Blanco y cuya lectura conduce a cierta ambigüedad. También se realizaron documentales como *Sin vendas en la memoria* (2008) de Manuel Palacios o *Corazones de hielo* (2007), ambas producidas por las asociaciones de víctimas existentes en España.

La lucha del terrorismo de Estado quedó representada por películas como *El caso Almería* (1984), *GAL* (2003) y la mencionada *Lobo* (2004) de Miguel de Courtois. De una interpretación ecléctica del problema vasco, se pasó a una interpretación crítica que se vio reflejada, como consecuencia de la cruenta evolución del terrorismo vasco, en el género documental: desde *La pelota vasca* (2003) hasta el cine de Iñaki Arteta con *El infierno vasco* (2008) o *Nada será igual* (2010).

Un vistazo a los títulos basta para observar que el grueso del cine español que versa sobre asuntos relacionados con el terrorismo se ha centrado en el problema vasco y la presencia de los crímenes de ETA a lo largo de la historia de España, mientras que el terrorismo islamista ha quedado prácticamente ausente de toda mención en el cine español. La razón de esta ausencia puede radicar, en primer lugar, en el número de atentados: ETA adelanta al terrorismo islamista con mucho en materia de realización de atentados. La perduración de los crímenes de ETA proporciona fácilmente un buen corpus de materia para ficción. Por otra parte, el dramatismo de los hechos, el fuerte dolor causado por los atentados de Atocha, cuya repercusión supera la producida en los atentados en Rabat contra la Casa de España en mayo de 2003, supone, al

igual que en el caso norteamericano, que tanto narradores como cineastas no se hayan atrevido a adentrarse en dichos sucesos por miedo a herir susceptibilidades o por temor a no tratar el tema con la debida eficiencia. Algo que podría ser explicable en un principio, en los primeros años. Pero, tras una década, las muestras son mínimas en comparación con el caso norteamericano que dio muestras desde los primeros meses después de la catástrofe del 11 de Septiembre.

Circunstancias diferentes son las que afectan al cine sobre ETA. Obviamente éste no se pudo realizar hasta los inicios de la democracia. Después, su escasa recurrencia no puede encontrar otra explicación que el miedo. ETA asesinó a periodistas, jueces, policías, militares y ciudadanos corrientes (Calleja, 2002). Todo el que estaba contra él era un objetivo del terrorismo y ello es razón más que suficiente para que no se diera tal visión de los hechos. Una película que simbólicamente apunta en algunos momentos a ETA es *Sé quién eres* (2000) de Patricia Ferreira, que se centra en las consecuencias de un atentado durante la Transición y que durante mucho del tiempo de suspense de la película se sospecha de la autoría de ETA, aunque, finalmente, la investigación demuestra que los autores del atentado son policías infiltrados en un grupo de extrema izquierda cuyo nombre no se explicita.

Se puede decir que las muestras más significativas del cine en términos realistas sobre ETA no llegan hasta el año 2000 con *El viaje de Arián* de Eduardo Bosch. Ambientada en los años ochenta narra el periplo vital de una joven, Arián, que ingresa en las filas de ETA por medio de su novio Vivaldi. La película se ajusta a la estética realista y ese mismo realismo sirve para retratar con fidelidad la situación del País Vasco y el grupo terrorista. La película pasa revista a los escenarios del terrorismo, desde los locales de Jarrai –las juventudes de Herri Batasuna– a los métodos de captación de nuevos miembros para la violencia callejera para la preparación de atentados o el refugio en la frontera francesa. El realismo alcanza su máxima expresión porque retrata con exactitud lo que se sabe de la vida cotidiana de los terroristas y el dolor causado a las víctimas. La historia se desliza hacia la derrota del terrorismo y el desengaño de la protagonista que intenta huir de las garras de la banda para encontrar finalmente un fatídico destino que simboliza la historia de la disidencia en ETA.

En el año 2000 surge una sugerente producción, *La playa de los galgos* de Mario Camus. Ambientada en los años ochenta, se trata de una reflexión sobre la catástrofe personal que rodea las personas insertas en el hecho terrorista: tanto a los que producen el daño como a los que lo reciben, familiares y víctimas. Historia de contradicciones que sigue las convenciones del *triller* de misterio, narra la historia de un refugiado, Pablo Arketa, que huye de sus propios compañeros de banda terrorista y que, retirado en Noruega, vive obsesionado con que algún día los suyos le den caza. Un día la esposa de una de sus antiguas víctimas, un ingeniero que recuerda la nuclear de Lemoniz, lo encuentra y lo mata tras convertirse en la amante de su hermano. Aunque en ningún momento se nombra ETA, su presencia es evidente, ya que la película se ambienta cerca del País Vasco en Castro Urdiales, provincia de Santander. El film reúne la crítica al terror y las motivaciones que lo mueven en cada uno de nosotros: “Tengo sobrados motivos para odiar a los que usan el terror contra quien no se les somete”, dirá uno de los protagonistas, o “la violencia no deja satisfecho a nadie”, se repetirá. Y esa crítica queda algo desdibujada al extenderse a todos los que quedan salpicados por el conflicto y no únicamente a sus verdugos.

En 2001, se estrena *La voz de su amo* de Emilio Martínez Lázaro que ambienta una trama de corrupción empresarial en el mundo de los asesinatos de ETA, pero sin centrar el conflicto en el centro del problema social y político, a pesar de las acusaciones explícitas a los asesinos y sus crímenes. Caso aparte es la película *La soledad* (2007) de Jaime Rosales en la que se muestra de manera muy distanciada y fría la casualidad con la que el terror y la catástrofe interrumpe la vida cotidiana de una joven que viaja en un autobús en el que explota una bomba en el centro de Madrid. El mismo director rueda *Tiro en la cabeza* en la que se cuenta el asesinato a manos de ETA de dos Guardias Civiles, Fernando Trapero y Raúl Centeno, que investigaban de incognito a la banda en la ciudad francesa de Capbreton. La película narra en tono muy distanciado el acontecer vital de un joven que colaborará en el asesinato, pero lo curioso de la película, que es una constante en su director, es ese seguimiento anodino de lo cotidiano que en caso del tema del terrorismo de ETA conduce a una interpretación muy realista de lo que es la irrupción de la catástrofe en las vidas de las personas.

Posiblemente, las películas más interesantes de la década, dentro de esta temática, sea *Todos estamos invitados* (2008) de Manuel Gutiérrez Aragón y *La casa de mi padre* (2008) de Gorka Merchán. Respecto a la primera su interés radica en que incluye numerosas novedades acerca de la realidad del País Vasco en relación con el terrorismo que se habían mantenido ausentes en los films anteriores. La película narra la historia de un miembro de ETA que durante un atentado resulta herido en un accidente de coche. En su recuperación traba amistad con su terapeuta, la cual es compañera de un profesor de la Universidad de País Vasco que está amenazado por ETA y que finalmente será asesinado. En ese contexto la película muestra una radiografía de la sociedad vasca que pone al descubierto la hipocresía de aquellos que, en el entorno social del protagonista, miran hacia otro lado. La película muestra, de este modo, la brecha social que se abre en medio de la sociedad y que conduce a una parte de esa sociedad a justificar las muertes de sus ciudadanos para hacer prevalecer sus ideas y su modelo político. La película es interesante porque desvela los entresijos de la vida cotidiana de los amenazados, su dependencia de los escoltas, su autoexclusión social, las molestias que esa compañía supone en comidas, cenas y aulas universitarias. El protagonista interpretado por José Coronado les dirá a sus amigos: “Me felicitaís. Sólo lo hacéis cuando no os ve nadie”. También la película muestra la presencia y peso del mundo de ETA en la sociedad vasca, la hipocresía de cierta parte del clero y la dificultad que tienen los sujetos de ese universo para salir de su mundo y para arrepentirse del pasado. Todo ello hace de *Todos estamos invitados* la mejor muestra de este cine como testimonio ponderado de la realidad vasca en los últimos años de existencia de ETA.

La casa de mi padre, película de circulación dificultosa y no citada en los pocos estudios sobre el tema (Cascajosa, 2010) supone una notable evolución del cine sobre este problema. La película, de gran factura, relata el regreso de un exiliado político que ha tenido que distanciarse de Euskadi por la presión del mundo de ETA. A su regreso intenta reconciliarse con esa realidad hostil que le obligó a marcharse, pero la presión nacionalista y el asesinato de un periodista amigo suyo le conduce a volver a manifestarse en contra del terrorismo. La película, que finaliza con el asesinato del protagonista, interpretado por Carmelo Gómez, tiene el acierto de plantear los distintos posicionamientos del con-

flicto, al dar voz al mundo del nacionalismo próximo a ETA y sus intentos de justificación de la violencia armada, al poner las ideas por encima de la vida de los ciudadanos que opinan de manera distinta a sus planteamientos políticos. La crudeza de la situación manifiesta la brecha social que alcanza a personas de la misma familia en reductos sociales estrechos que conducen al choque entre ambos bandos.

Como se puede observar la representación del terrorismo de ETA fue un hecho tardío. Si se tiene en cuenta que ETA surge a finales de los cincuenta y que, cincuenta años después, es cuando se comienza a hablar de la banda terrorista y de la situación del País Vasco en el cine sin temor, es explicable la exigencia de una perspectiva histórica y cierto grado de valentía intelectual para hablar con libertad de estos fenómenos, circunstancias inexistentes hasta entonces. Y ello explica la situación que se ha dado en el cine en relación con el 11 M, caso que ha ofrecido raros ejemplos cinematográficos.

La conmoción del 11 M y los atentados de Atocha en 2004 han dado varias muestras de valía, que todavía son manifestación de su escasez. Destacan algunos documentales *Hay motivo* (2004) en el que 32 cortos pretendían hacer una radiografía crítica de la situación de España bajo el gobierno de José María Aznar, la entrada en la guerra de Irak y los atentados del 11 M. Uno de esos cortos está formado por fragmentos de *La pelota vasca* de Julio Meden. A él le sigue *Madrid: 11 M, Todos íbamos en ese tren* (2004) que recupera las imágenes de la catástrofe y analiza los motivos de la catástrofe como la participación de España en la guerra de Irak. Un repaso a los hechos: desde los atentados a la derrota electoral de Aznar se da en *11 M Cuando la calle habló* (2007) de Stephane M. Grueso.

¡Hay motivo! no se emitió comercialmente en cines, sino que fue proyectado en universidades y otros lugares que solicitaron expresamente su proyección. También se emitió en canales locales de televisión. Los propios cineastas utilizaron estos canales a fin de difundir la serie tan rápido como les fuera posible, por lo que también animaron a descargar la película por Internet. La película fue estrenada comercialmente el día 12 de noviembre de 2004 y proyectada hasta el día 25 del mismo mes, último día de exhibición de la cinta. Apenas 496 espectadores se acercaron al cine para verla (datos del Ministerio de Cultura).

En una línea muy próxima, aunque se trate de cine de ficción, se encuentra la película *Ilusiones rotas: 11 M* (2005) de Alex Quiroga. Pero lo significativo de estas películas es su escaso rédito de taquilla. Apenas superaron los 500 espectadores (De Pablo, 2010: 146), con lo cual por sí solo puede explicar la poca atención que, posteriormente ha suscitado el tema de estos atentados, aunque también hay que tener en cuenta que la realización de un film sobre este asunto resulta complicada después de la saturación de imágenes informativas que plagaron los telediarios de los años posteriores al suceso, ya que éstas no se limitaron a los días del atentado sino que se emitieron durante los años posteriores de investigación del mismo.

4. La novela y el terrorismo en España.

Quizás en la novela se dio una situación diferente al cine: durante la década de los ochenta el terrorismo estuvo ausente en la literatura. Pocos autores, a excepción de Raúl Guerra Garrido o Miguel Sánchez-Ostiz, y desde una postura menos crítica, Bernardo Atxaga, se adentraron en el tema. La primera novela en que se trata la problemática terrorista en España es *Lectura insólita de El Capital*, que obtiene el premio Nadal en 1976 y que plantea como motivo esencial el relato de un secuestro a cargo de un grupo terrorista de extrema izquierda. Mediante una estructura dialogada se ponen de relieve los intereses de los secuestradores y los miedos del secuestrado, así como esa relación de temor y sumisión que imponen los verdugos, lo cual acabará convirtiéndose, muy a pesar del autor, en un motivo frecuente de la novelística de Guerra Garrido a causa de su experiencia personal en el País Vasco. Hay que tener en cuenta que la farmacia de su propiedad sufrió un atentado con bomba el 20 de marzo de 2007. La novela servía para realizar una desesperanzada crítica al marxismo que apuntaba hacia el descalabro de las ideologías en el fin del S.XX. Guerra Garrido retomará el asunto terrorista en otras dos novelas: *La carta* (1990) y *La soledad del ángel de la guarda* (2007). En la primera se detalla la espera y angustia que supone la amenaza y la extorsión de un empresario vasco por medio del mal llamado “impuesto revolucionario”, y supone una aislada presencia del género sobre un problema que era el primer problema de calado nacional en opinión de las encuestas del CIS. En *La soledad del ángel de la guarda*, Raúl Guerra Garrido

introducía en la novela la situación de muchos ciudadanos residentes en el País Vasco obligados a llevar escolta y a sufrir las amenazas de ETA. Guerra Garrido no hacía sino reproducir gran parte de su experiencia diaria, ya que en los años previos a la publicación del libro había formado parte del colectivo de ciudadanos amenazados y, de ese modo, había llegado a conocer bien tal experiencia, así como el mundo de los escoltas y guardaespaldas. Ambas novelas suponían un gesto de valentía social y literaria que estaba ausente en la España del momento. Las dos novelas abren y cierran los llamados “años de plomo” en los que ETA atenaza a la sociedad vasca por medio de la presión de la extorsión y las balas. Las dos novelas retratan la ruptura social que se abría, como una herida, en el seno de la sociedad vasca y que llega hasta hoy en día con momentos de diferente intensidad. Una ruptura que llega a alcanzar a familias divididas por diferencias políticas como se señala en *La carta* al plantear una discusión a raíz de una huelga de presos de ETA:

“-¡Ay que joderse con las noticias que dan de Euskadi. Y encima con coña marinera. Llevan una semana sin papear y los encuentran en plena forma, no te digo.

Me hace daño, pero prefiero no entrar al trapo y mantenerme frívolo aunque críticamente realista.

-Que yo sepa no se ha muerto ni uno en ninguna de sus infinitas huelgas de hambre, es más, yo diría que ni siquiera adelgazan.

-Mira, tú nunca has entendido la lucha del pueblo trabajador vasco.

Por desgracia esto es algo más que un choque generacional. No quiero ser agresivo, pero contesto con cierta dureza.

-Yo sólo entiendo de la lucha en el trabajo.

-Y te fastidia lo eukérico.

Mucho me temo que si conociera la angustia de mi corazón en nada variaría su actitud. De pronto me cambia el talante como antes me cambió la temperatura.

-¿Me consideras un enemigo de tu pueblo?

-En la medida en que eres un españolista reaccionario, sí.” (1990: 63-64)

A Guerra Garrido hay que atribuirle el mérito de ser de los pocos escritores españoles que trataron el problema del terrorismo vasco en los años de plomo, una etapa de las más siniestras de la historia de España.

Las novelas de Miguel Sánchez-Ostiz se sitúan a mitad camino entre el diario, el libro de memorias y la novela, entendida ésta como la sucesión de situaciones cotidianas y recuerdos narrados según un estilo que se aproxima en muchas ocasiones a la corriente libre de conciencia. En ese mundo, el terrorismo se muestra citado en numerosas ocasiones de la mano de la banda terrorista ETA y las implicaciones con el mundo nacionalista de Herri Batasuna y el Partido Nacionalista Vasco. Las críticas se dirigen a la violencia entendida como un juego poco inteligente entre ETA y los partidos políticos, entre el mundo de la política y el dinero, la corrupción, la especulación inmobiliaria y los lujos poco propios del marxismo del que ETA en un principio hizo su bandera. Todo ello ambientado en un mundo que va entre el onirismo y la locura, entre la ironía fina y el humor deformante, valleinclinresco que se aventura por el prisma de la realidad más esperpéntica. A ello se une la caída en picado de un sujeto que se hunde en los estratos más bajos de la realidad y que es incapaz de lograr la supervivencia en ese mundo de locos que es el norte de la provincia de Navarra, próxima al País Vasco. Novelas como *Tánger Bar* (1988), *La gran ilusión* (1989) o *Las pirañas* (1992) arrancan de ese hundimiento para evolucionar hacia esa protesta con apariencia de deformación que recorre novelas como *Un infierno en el jardín* (1995), *No existe tal lugar* (1997), *El corazón de la niebla* (2001), *En Bayona bajo los porches* (2002), *Peatón de Madrid* (2003), *La nave de Baco* (2004) y que se manifiesta magistralmente en *La flecha del miedo* (2000). La catástrofe se manifiesta por esa representación del mundo de ETA, la hipocresía social y la imposibilidad de la gente para vivir en ese mundo de intereses contrapuestos en donde las críticas se dirigen a ETA, el nacionalismo y la corrupción política.

De este modo, en *La flecha del miedo* (2009), Sánchez-Ostiz muestra ese repudio por el mundo nacionalista corrupto y mentecato que desemboca en la Kale Borroka o violencia callejera:

“Un poco más lejos de mi casa hay puterío del medio fino. En esas calles no quieren camellos. Quieren borroka. Lo pone en las paredes. Patria o muerte. Esos patriotas sólo saben de muerte. La muerte, la patria, la raza. La raza, la patria y la muerte. El orden de los factores no altera el valor del producto. Da vahídos. Resulta

incomprensible. Ves a un grupo de éstos por la calle, con sus andares de chuloputas, los pantalones cohete, las chupas, los pasamontañas al cuello, las botellas de gasolina en la mano y dan ganas de hacerse invisible. Una patria con éstos al volante tiene que ser mucha patria, tal vez demasiada, aunque a veces, quién sabe, más de uno se cambiaría por ellos, y se echaría a la calle para expresar su hartadumbre y su desesperación en un mundo en el que no tienen sitio, hartos de empujones, de falsos derechos, de más falsas oportunidades, de una justicia de papel, porque a mí, sin ir más lejos, no creo que me temblara la mano si tuviera la oportunidad de arrimarle impunemente una cerilla a Nandito Makarrote conveniente rociado de gasolina o a cualquier miembro de su familia para abrasarlos vivos y seguiría siendo un ciudadano cualquiera, un votante, un hombre de mi tiempo. (2000: 190)

Una postura muy diferente frente al terrorismo es la que ha mantenido el novelista Bernardo Atxaga. Atxaga inserta sus tramas en el País Vasco en unos años en los que el principal problema de los ciudadanos era el terrorismo de ETA. En este sentido, destacan cuatro novelas de Atxaga *El hombre solo* (1994), *Esos cielos* [1996](1997) y *El hijo del acordeonista* [2003](2007) junto a *Obabakoak* [1989]. Dos de esas novelas fueron duramente criticadas en su tiempo, no por la presencia del terrorismo como argumento esencial de la trama, sino, precisamente, por su ausencia. Tanto en *El hijo del acordeonista* como en *Obabakoak* se mostraba un País Vasco idílico, más próximo a una arcadia imaginada que a un infierno en donde a diario se producían asesinatos, explosiones y disturbios callejeros. Especial significación cobró la aparición de *El hijo del acordeonista*. La novela fue reseñada muy duramente por los motivos mencionados por el crítico del diario *El País* Ignacio Echevarría. En el artículo se decían cosas como éstas:

“La beatitud y el maniqueísmo de sus planteamientos hace inservible *El hijo del acordeonista* como testimonio de la realidad vasca. A este respecto, la novela sólo vale como documento acrítico de la inopia y de la bobería –de la atrofia moral, en definitiva– que no han dejado de consentir y de amparar, hoy lo mismo que ayer, de forma más o menos melindrosa, el desarrollo del terrorismo vasco, reducido aquí a un conflicto de lobos y pastores,

un problema de ecología lingüística y sentimental, al margen de toda consideración ideológica.”[...]¹

El periódico publicó el 4 de septiembre de 2004 el artículo, pero lo censuró al entender que era excesivo y, por otra parte, que atentaba contra los propios intereses del medio, ya que Atxaga publicaba en la editorial Alfaguara, propiedad del Grupo Prisa al que pertenece el mencionado periódico. El crítico Echevarría dimitió y, muy dignamente, hay que decirlo, abandonó el periódico de mayor tirada en España.

Independientemente de la polémica, lo cierto es que las críticas de Echevarría daban en el justo blanco ya que repudiaban una literatura escapista, en ese momento en el que el terrorismo y el mirar hacia otro lado por parte de un sector de la sociedad era un hecho angustioso y bastante evidente. Y lo más grave es que esa indiferencia ante las personas que en ese momento sufrían el ataque de la violencia terrorista se manifestó en otras novelas. La catástrofe no era tal y sólo se tenía compasión para personas que abandonaban ETA o que salían de la cárcel por militar en ETA y cometer atentados. Ese es el caso de *El hombre solo*, en la que se narra la historia de un antiguo miembro de ETA que se arriesga a esconder en el hotel que regenta a dos terroristas de la banda ya en años de la democracia. Los ejemplos son abundantes a lo largo del libro, pero en ningún momento se sanciona ni se critica la violencia de ETA, tampoco la barbarie a la que sus miembros sometieron a los ciudadanos de una nación durante más de cincuenta años. Parece ser que eso es un tema secundario, ya que está totalmente ajeno a los intereses de la novela y su argumento. Sin embargo sí que se habla de ETA como una “organización”, y ésta jamás recibe epítetos como terrorista, sino que sus miembros son denominados “activistas” o “refugiados” (1994: 91) y eso supone clasificar la realidad de manera muy diferente a como lo vería la ley, los jueces y la mayoría de la prensa junto a la mayoría de los ciudadanos (Veres, 2002, 2003, 2004 y 2006). Sin embargo la novela habla de “lucha armada” (1994: 32), no se habla de asesinatos, ni de crímenes, incluso se muestran con añoranza los brindis de los presos en la cárcel contra los funcionarios y los “chivatos” o arrepentidos (1994: 133-134) y se produce una igualación entre verdugos y víctimas (1994: 164).

Una situación similar se da en *Esos cielos*, novela en la que se relata la experiencia de una joven tras salir de la cárcel y

cumplir su sentencia por militancia en ETA. En la novela ETA sigue siendo una “organización”, no cualquiera “la más radical” (1997: 45 y 68). Esa es la máxima crítica. Y del mismo modo, militar en ETA es denominado “meterse en líos políticos” (1997: 34), como si estar en un partido democrático fuera lo mismo que poner coches bomba. Sin embargo, las dos novelas guardan toda su atención para atender las dolencias existenciales que supone salir de la cárcel por cometer atentados y sus consecuencias, al no poder integrarse fácilmente en la sociedad. Las dos novelas quedan notablemente desequilibradas ya que la preocupación recae sobre los que fueron verdugos olvidando por completo a las víctimas.

En el cambio de siglo algunas novelas tratarán el terrorismo de manera muy crítica. De modo un tanto épico y con escaso acierto ya se había publicado *La trampa* (1988) de Eugenio Ibarzábal que tiene el mérito de ser una de las primeras obras en adentrarse en el tema para explicar las connivencias entre el mundo nacionalista y entramado de ETA. Por su parte, Eduardo Gil Bera escribe en 1997 *Os quiero a todos*, novela que parodia el comportamiento de algunos ciudadanos vascos ante el terrorismo y la violencia al mismo tiempo que cuestiona las costumbres y hábitos basados en la comida, la fuerza y la patria, así como la confusión que preside las ideas nacionalistas.

“Fieles y agradecidos, siempre recordarán con lágrimas en los ojos a los forzados héroes que los arrancaron de las tinieblas españolistas y les explicaron quiénes son y qué tienen que hacer para no dejar de ser lo que ya eran, aunque no lo sabían.” (1997: 117)

Algunas novelas desarrollaron el tema en términos épicos, algo sensacionalistas, pero en sentido crítico con un acertado apunte hacia las víctimas de la catástrofe. Así destaca *Euskadi, el crimen y las sombras* (2002) de César Egido Serrano. Desde una postura crítica que ahonda en el problema existencial de sus protagonistas, el autor de este artículo publicó en 1999 *El cielo de cemento* en la que se narra la llegada de un profesor a un territorio imaginario identificado con el País Vasco en donde se encuentra

¹ <http://www.circulolateral.com/revista/debates/deb7.html>. El artículo entero se puede encontrar en <http://www.escolar.net/MT/archives/001876.html>

con un antiguo compañero de infancia, que es terrorista de ETA. La historia desembocará en una trama de amores y odios en donde el terrorismo se asocia a los problemas económicos y existenciales de un país que renuncia a afrontar la crítica a los asesinos y que acepta la violencia cotidiana de manera tácita.

Como se ve, a partir de la década de los noventa el tratamiento del terrorismo se intensificó. De gran influencia fueron los ensayos de Fernando Savater o de Jon Juaristi (1997, 1999, 2000, 2002) el cual publicó la novela *La caza salvaje* (2007), en la cual partía de su experiencia como militante en los primeros años de existencia de ETA.

Pero fue, a consecuencia de los atentados del 11 M, cuando una nueva sensibilidad acerca de la catástrofe se planteó desde la problemática que suponía la irrupción del islamismo en España y la actitud del gobierno del PP ante el problema al haber mantenido mentiras evidentes en los días posteriores al atentado. Autores de prestigio como Luis Mateo Díez o nuevos autores, como Ricardo Menéndez Salmón, se plantearon reflexionar sobre la tragedia de las explosiones de Madrid, de manera muy diferente. Como se recordará, el 11 de marzo de 2004 se produjeron una serie de explosiones en cuatro trenes de Madrid llevados a cabo por terroristas yihadistas. Se trataba del segundo mayor atentado realizado en Europa en el que fallecieron 191 personas y se produjeron 1858 heridos. El gobierno responsabilizó a ETA para beneficiarse de dicha autoría en las elecciones generales que se producían tres días después. Pero las mentiras desenmascararon la estrategia gubernamental y, en las elecciones, ganó, el PSOE al partido del gobierno.

La entrada del tema del 11 M en la novela siguió un proceso similar al del cine motivado por la saturación de imágenes y el dramatismo producido en los dos años siguientes al atentado. El 11 M aparece tímidamente en la novela de Luis Mateo Díez *La piedra en el corazón* (2006) en la que da lugar a la conclusión del relato. El atentado y el caos sufrido por la ciudad en esa catástrofe sirve para unir a la fatalidad el destino de los protagonistas: un padre cuya vida se desmorona ante la impotencia de ver como su hija se hunde en las miserias del alcoholismo. El 11 M se constituye como un tema secundario que sirve de marco a la historia principal de la narración y aparece con sus signos

característicos, el estruendo de las explosiones, la parálisis de la ciudad, el ruido de las ambulancias, la ruptura de la rutina mediante la irrupción del mal. La catástrofe sirve para hacer despertar a la protagonista de su letargo etílico y vital:

“Fue entonces, según caminaba por el pasillo evitando los cristales rotos de alguna botella, cuando escuchó el ruido del televisor que había quedado encendido y, al asomarse al salón, las imágenes de los trenes reventados chocaron en sus ojos, como si desde el interior de aquel túnel del sueño por el que regresaba perseguida por la arena del desierto un vértigo de acero la empujase hasta el límite de las cercanías: la otra sima de la mañana de todos los muertos y heridos que ella acompañó desde la tribulación que reducía su enfermedad y su desgracia a esa inmediata soledad que nos reconduce a lo poco que somos, cuando el dolor es de tantos, como si en lo particular el sufrimiento restituyera su diminuto espacio y los ojos de Nima no despegaran la lágrima de su propia condolencia, el amargo sabor de la enfermedad y el desamparo, porque entre los cadáveres recogidos estaba su propia muerte, del mismo modo que estaba su propia enfermedad y su propia vida...” (2006: 211)

Poco después de la novela de Luis Mateo Díez surgieron dos títulos cuyo tema central era la realización de los atentados de Atocha y sus repercusiones en la sociedad. Ricardo Méndez Salmón publicó en 2009 la novela *El corrector*, y ese mismo año Manuel Gutiérrez Aragón publicó *La vida antes de marzo*. La primera dio a conocer a un excelente narrador. La novela, narrada en primera persona, es el monólogo de un ciudadano que se dedica a la corrección de textos en una editorial. Se define como alguien acostumbrado a enmendar los errores ajenos que se tiene que enfrentar a los incidentes de ese día como una errata del destino que resulta imposible entender y corregir. Curiosamente, el corrector repasa en ese día las correcciones de la novela de Dostoievski *Los demonios* que trata sobre terroristas. La tragedia se define por su imposibilidad de enmienda y la novela realiza una descripción del horror visto en las calles y en las imágenes de televisión y, posteriormente, adquiere un tono acusatorio en busca de responsabilidades directas en las figuras del presidente Aznar y sus ministros. Esa acusación llena de ira y desengaño acaba convirtiéndose en una búsqueda de la verdad, en

una indagación de los mecanismos de sostenimiento del poder a cualquier precio en vistas de unas elecciones que, finalmente, el gobierno de Aznar perdió en favor del Partido Socialista Obrero Español y su líder José Luis Rodríguez Zapatero. *El corrector* es un canto a la rebelión, un repudio de la mezquindad humana, una novela llena de ira y de indignación ante la mentira y la capacidad del gobierno de mentir a sus ciudadanos, una reivindicación a toda costa de la verdad y la transparencia democrática. Y, al mismo tiempo, supone la canalización de un sentimiento social de abandono de un sector de la sociedad española que también se manifestó en el cine documental de *¡Hay motivo!* Ese sentimiento supone el reproche de una parte de la población que poco a poco estaba siendo arrinconada por el Estado tanto desde el punto de vista político como desde el punto de vista social y humano para favorecer a una minoría conservadora afín al Partido Popular.

“A José María Aznar López durante aquellos horribles días de marzo, esa suerte se le concedió en varias ocasiones. Hoy sé también que, cuando tuvo ocasión de resucitar de sus cenizas, de levantarse por encima de su mentira y volver a hablar como un ser vivo, herido pero vivo, doliente pero vivo, humillado pero vivo, prefirió no hacerlo. (No hace mucho, en una comisión senatorial, usando ese verbo del resentimiento en el que es un maestro consumado, ha vuelto a levantar su voz de cadáver por encima de todos nosotros. Zoe y yo cuando lo vimos regresar por un día a nuestro hogar, bostezamos sin remedio y cambiamos de canal. Su voz hedía.)” (2009: 110)

La catástrofe del 11M se vincula a otras catástrofes rodeadas de escándalo a la hora de desvelar los hechos, como el caso del avión caído en Turquía, el Yakolev 42, durante la jornada del 26 de mayo de 2003, en la que se falsearon las razones del accidente y la identidad de algunas víctimas con el fin de tapan las responsabilidades del ministro José

María Trillo. Y ante ello surge una indignación que se hallaba ya contenida en la sociedad española y que explotó en los días siguientes a la tragedia del 11M cuyo altavoz es la novela *El corrector*.

Quizás con menor repercusión, pero con semejante valía un cineasta como Manuel Gutiérrez Aragón se atrevió a introducirse con fortuna en una novela cuyo trasfondo era la catástrofe del 11M: *La vida antes de marzo* (2009). Novela de múltiples lecturas, reúne el relato fantástico, la novela metafísica y el acontecimiento histórico y supone una apuesta por el mestizaje cultural. El diálogo de dos personajes, Martín y Ángel en un tren cuya extensión supera cualquier limitación recorre Europa desde Bagdad a Lisboa. El trayecto del viaje imaginario da lugar a múltiples conversaciones que ponen de manifiesto las contradicciones y los males que condujeron a la catástrofe de Madrid.

Este recorrido por el cine y la novela en España que desemboca en el S.XXI plantea numerosos interrogantes acerca de lo que va a ser el futuro del relato en los años siguientes. La catástrofe se configura como una fuente de argumentos y un semillero de críticas hacia la sociedad y su silencio, hacia la política y sus gestos de manipulación, hacia el miedo, el terror, la mentira que sufren unos ciudadanos que son sujetos anónimos y que sólo la ficción puede darles cabida. Atentados como los de Atocha o el del asesinato de Miguel Ángel Blanco han marcado de manera determinante la historia de España y de los relatos resultantes de esa misma historia. Por ello creemos que es interesante la indagación del fenómeno terrorista en España como la manifestación de la catástrofe y la barbarie más actual y moderna en lo que se configura como la corporeidad de la tragedia contemporánea, como canalización de los miedos y sufrimientos que atenazaron a una sociedad desde el S. XX al S. XXI.

Bibliografía

- ATXAGA, Bernardo (1994), *El hombre solo*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1997), *Esos cielos*, Barcelona, Ediciones B.
- (2003), *El hijo del acordeonista*, Madrid, Punto de Lectura.
- (2005), *Obabakoak*, Barcelona, Ediciones B.
- BARRENETEA, Igor (2008), “El síndrome de *La pelota vasca: la piel contra la piedra* de Julio Meden”, en Capellán de Miguel, Gonzalo y Pérez Serrano, Julio (Eds.), *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, vol. 1, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos.
- BARRENETXEA, Igor y LÓPEZ DE MATURANA, Virginia (2010), “La conciencia del terrorista”, en Gaytán Esther, Gil, Fátima y Ulled, María, (Eds.), *Los mensajeros del miedo*, Madrid, Rialp.
- BERGER, Peter y LUCKMANN, Thomas (1968), *La construcción social de la realidad*, Buenos Aires, Amorrortu Editores.
- CALLEJA, José María (2002), *Arriba Euskadi. La vida diaria en el País Vasco*, Madrid, Planeta.
- CARMONA, L.M. (2004), *El terrorismo de ETA en el cine*, Madrid, Cacitel.
- CASCAJOSA, Concepción (2010), “La representación del fenómeno terrorista en la televisión contemporánea en España: del tabú a la ficción y el humor”, en Ibáñez, Juan Carlos y Anania, Francesca, *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*, Zamora, Comunicación Social.
- CARO BAROJA, Julio (1989), *Terror y terrorismo*, Madrid, Plaza y Janés-Cambio 16.
- CERDÁN, Manuel y RUBIO, Antonio (2003), *Lobo. Un topo en las entrañas de ETA*, Barcelona, Plaza y Janés.
- CONTRERAS, Fernando R., y SIERRA, Francisco (2004), *Culturas de guerra*, Madrid, Cátedra-PUV.
- DELUMEAU, Jean (2002), *El miedo en Occidente*, Madrid, Taurus.
- DÍAZ HERRERA, José y DURÁN, Isabel (2002), *ETA: el saqueo de Euskadi*, Madrid, Planeta.
- DÍEZ, Luis Mateo (2007), *La piedra en el corazón*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- DOMÍNGUEZ, Florencio (2003a), *Dentro de ETA. La vida diaria de los terroristas*, Madrid, Suma de Letras, 2003.
- *Josu Terrnera* (2003b), Madrid, La Esfera de los Libros.
- ELORZA, Antonio (Coord.) (2000), *La historia de ETA*, Madrid, Temas de Hoy.
- EZQUERRA, Iñaki (2002), *Estado de excepción. Vivir con miedo en Euskadi* (2002), Barcelona, Planeta.
- FRANCESCUTTI, Luis Pablo, *La pantalla profética. Cuando las ficciones se convierten en realidad* (2004), Madrid, Cátedra.
- GAYTAN, Esther, GIL, Fátima y ULLED, María (Eds.) (2010), *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*, Madrid, Rialp.
- GIL BERA; Eduardo (1997), *Os quiero a todos*, Valencia, Pre-Textos.
- GIL CALVO, Enrique (2003), *El miedo es el mensaje. Riesgo, incertidumbre y medios de comunicación*, Madrid, Alianza Editorial.
- GRUENEWALD, Armin (1984), “El Gobierno y la prensa: la seguridad nacional y el derecho público a ser informado”, en MINISTERIO DEL INTERIOR, *Terrorismo y medios de comunicación social*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio del Interior.
- GURRUCHAGA, Carmen, y SAN SEBASTIÁN, Isabel (2000), *El árbol y las nueces. La relación secreta entre ETA y PNV*, Madrid, temas de Hoy.
- GUERRA GARRIDO, Raúl (1976), *Lectura insólita del capital*, Barcelona, Destino.
- (1990), *La carta*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2007) *La soledad del ángel de la guarda*, Madrid, Alianza Editorial.
- HOFFMAN, Bruce (1999), *A mano armada*, Madrid, Espasa-Calpe.
- IBARZABAL, Eugenio (1988), *La trampa*, Barcelona, Laia.
- JUARISTI, Jon (1999), *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2000) *Sacra Némesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos*, Madrid, Debolsillo.
- (2001) *El bosque originario. Genealogías míticas de los pueblos de Europa*, Madrid, Punto de Lectura.

- (2002) *La tribu atribulada*, Madrid, Espasa-Calpe.
- *La caza salvaje*, Madrid, Planeta, 2007.
- LAQUEUR, Walter (1987) , *The Age of Terrorism*, Boston, Brown.
- (2003) *Una historia del terrorismo*, Barcelona, Paidós.
- MADRID, Juan (2008), *Días contados*, Barcelona, Norma.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo (2009), *El corrector*, Barcelona, Seix Barral.
- MINISTERIO DEL INTERIOR (1984), *Terrorismo y medios de comunicación social*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio del Interior.
- MOSCOSO, Javier (2011), *Historia cultural del dolor*, Madrid, Taurus.
- NICHOLLS, Hill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona, Paidós.
- PABLO, Santiago de (2010), “El cine ante el terrorismo de ETA”, en Gaytán Esther, Gil, Fátima y Ulled, María, (Eds.), *Los mensajeros del miedo*, Madrid, Rialp, 2010.
- PIZARROSO QUINTERO (2004), Alejandro, “Guerra y comunicación. Propaganda, desinformación y guerra psicológica en los conflictos armados”, en Contreras, F.R. y Sierra, F. (Coords.), *Culturas de guerra*, Madrid, Cátedra.
- (2005) *Nuevas guerras, vieja propaganda: de Vietnam a Irak*, Madrid, Cátedra.
- RAMONET, Ignacio (2000), *La golosina visual*, Barcelona, Debate.
- ROSÓN, Juan José (1984), “El caso de España”, en MINISTERIO DEL INTERIOR, *Terrorismo y medios de comunicación social*, Madrid, Secretaría General Técnica del Ministerio del Interior.
- SÁNCHEZ-BIOSCA (2006), Vicente, *Cine de historia, cine de memoria*, Madrid, Cátedra.
- SÁNCHEZ-OSTIZ, Miguel (1988), *Tánger Bar*, Barcelona, Círculo de Lectores.
- (1989), *La gran ilusión*, Barcelona, Anagrama.
- (1992), *Las pirañas*, Barcelona, Seix Barral.
- (1995), *Un infierno en el jardín*, Barcelona, Anagrama.
- (1997) *No existe tal lugar*, Barcelona, Anagrama.
- (2000), *La flecha del miedo*, Barcelona, Anagrama.
- (2001) *El corazón de la niebla*, Barcelona, Seix Barral.
- (2002) *En Bayona bajo los porches*, Barcelona, Seix, Barral.
- (2003) *Peatón de Madrid*, Madrid, Espasa-Calpe.
- (2004) *La nave de Baco*, Madrid, Espasa-Calpe.
- SAVATER, Fernando (2001), *Perdonen las molestias*, Madrid, Punto de Lectura.
- (2003), *Mira por dónde. Autobiografía razonada*, Madrid, Taurus.
- TORREIRO, Casimiro (2009), “Del tardofranquismo a la democracia (1969-1982)”, en AAVV, *Historia del cine español*, Madrid, Cátedra.
- TODOROV, Tzvetan (2002), *Memoria del mal, tentación del bien. Indagación sobre el S.XX*, Barcelona, Península.
- VERES, Luis (2000), *El cielo de cemento*, Barcelona, Ediciones del Bronce.
- (2002) “El signo perverso: sobre lenguaje, terrorismo y práctica periodística”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, Tenerife, Universidad de La Laguna, n°52, octubre-diciembre.
- (2003) “Alias y apodos en las noticias de terrorismo”, en *Revista Latina de Comunicación Social*, Tenerife, Universidad de La Laguna, n°56, marzo.
- (2004a) “Terrorismo y medios de comunicación: semiótica de una simbiosis histórica”, en *Comunicación y Estudios Universitarios*, Valencia, n°12, Universidad Cardenal Herrera-CEU.
- (2004b) “Prensa, poder y terrorismo”, en *Amnis. Revue de Civilisations Contemporaines*, Brest, n°4, Université de Bretagne Occidentale.
- (2004c) “Desinformación lingüística y terrorismo”, en CATALÁN, Miguel y VERES, Luis, *Estrategias de la desinformación*, Valencia, Generalitat Valenciana.
- (2006) *La retórica del terror*, Madrid, Ediciones de la Torre, (2ª Ed.).

——— (2012) “Santiago Roncagliolo: los mitos, la meta-ficción y el tratamiento de la historia”, en *El sentido de la meta-ficción. De Woody Allen a Roberto Bolaño*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012.

WIEVIORKA, Michel (1991), *El terrorismo. La violencia política en el mundo*, Madrid, Plaza y Janés-Cambio 16.