

Todos estamos invitados: Cine, terrorismo y sociedad vasca

IGOR BARRENETXEA MARAÑÓN*

**RESUMEN
LABURPENA
ABSTRACT**

La cada vez mayor presencia pública de las víctimas del terrorismo en la sociedad vasca llevó a Manuel Gutiérrez Aragón a filmar *Todos estamos invitados*. Esta es la primera película de ficción que nos ofrece la perspectiva del modo en el que tiene que afrontar su vida una persona a partir del momento en que es amenazada por ETA. Este estudio pretende indagar en la importancia de su significado social e histórico del papel de las víctimas en la sociedad.

Terrorismoaren biktimen presentzia euskal gizartean geroz eta handiagoa zela-eta, Manuel Gutiérrez Aragón jaunak Todos estamos invitados filmatu zuen. Horixe da ETAk mehatxatzen duen unetik aurrera pertsona batek bere bizitzari aurre egin behar dion moduari buruzko ikuspegi bat eskaintzen digun fikziozko lehen filma. Azterlan honen asmoa da biktimen paperak gizartean duen esanahi sozial eta historikoaren garrantzia aztertzea.

The increasingly public presence of the victims of terrorism in Basque society led Manuel Gutiérrez Aragón to make the film *Todos estamos invitados*. This is the first work of fiction giving us the perspective of how people cope from the moment they are threatened by ETA. This study aims to investigate the importance of the social and historical meaning of the role played by victims in society.

**PALABRAS CLAVE
GAKO-HITZAK
KEY WORDS**

Terrorismo. Cine. Víctimas. Sociedad vasca. Violencia.

Terrorismoa. Zinea. Biktimak. Euskal gizartea. Indarkeria.

Terrorism. Cinema. Victims. Basque society. Violence.

* Universidad del País Vasco

“Habría que hacer películas sobre lo que está pasando no sólo en Irak, sino también sobre lo que pasa con ETA, sobre la opresión de los ciudadanos del País Vasco que es una cosa propia del fascismo” (1)

Con *Todos estamos invitados* (2), el director cántabro Manuel Gutiérrez Aragón quiso adentrarse en un tema cuya complejidad no viene dada por el hecho en sí de referirse a la organización terrorista ETA (hay más de una treintena de películas dedicadas a ella, entre cine de ficción, cortos y documentales) (3), sino por revelar la forma en la que viven los amenazados desde la ficción cinematográfica, aunque con asesoramiento verídico.

El director confesaba que su filme empezó a fraguarse en 2005, antes de la tregua de ETA, aunque tardó más de un año en preparar el guión. Por ello, el inicio del rodaje, el 23 de octubre de 2006, coincidió con el proceso de negociación entre el Gobierno socialista y ETA. Sin embargo, la tregua que se había iniciado en marzo de ese mismo año sufrió diversos quebrantos: ETA robó 350 armas de fuego en Francia, se produjo la huelga de hambre del preso de ETA De Juana y, finalmente, el 30 de diciembre ETA hacía estallar en la T4 de Madrid un coche bomba que acababa con la vida de dos personas.

La persistencia de la violencia no atañía sólo a los gobiernos sino también a la sociedad que es, en este caso, la que se hallaba directamente amenazada. Así nació la pregunta del director: ¿Cómo se vive cuando se le señala con una diana en la espalda?

Por fin, el 5 de junio de 2007 se daba fin oficialmente a la tregua y daba comienzo otro periodo lleno de desilusiones e incertidumbres futuras ante otra pregunta: ¿Cuándo desaparecerá ETA? Todos estos incidentes coincidieron con el momento del rodaje del filme de Manuel Gutiérrez Aragón, que, por eso, consideraba que su filme “es una cosa testimonial” porque el problema terrorista sigue vigente (4).

Esta declaración de principios, sin duda, entra en estrecha relación con lo que afirma el historiador norteamericano Robert Rosenstone: “Las películas son reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas” (5). Y en este contexto “respecto a las vícti-

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

(1) “Cronología de un proyecto”, *La Gran Ilusión*, abril de 2008, núm. 28, p. 4.

(2) España. 2007. Título Original: *Todos Estamos Invitados*. Género: Drama. Director: Manuel Gutiérrez Aragón. Guión: Manuel Gutiérrez Aragón. Reparto: Oscar Jaenada, José Coronado, Vanessa Incontrada, Iñaki Miramon, Adolfo Fernández, Kike Diaz De Rada, Leire Ucha, Iñaki Font, Paul Zubillaga, Iñake Irastorza.

(3) <http://www.fsancho-sabio.es/html/peliculas1.html#2>

(4) “Cronología de un proyecto”, *La Gran Ilusión*, abril de 2008, núm. 28, p. 4.

(5) ROSENSTONE, Robert A., *El pasado en imágenes*, 1997, Ariel Historia, Barcelona, p. 45.

mas de ETA ha sido la memoria y el duelo privado, familiar y de amistad” (6) lo que ha primado cuando se ha aludido a ellas. Sin embargo, varios filmes han ido rompiendo el fuego (metafóricamente hablando) en este sentido: En primer lugar, desde el cine documental y, en último término, el cine de ficción, como es el caso que nos ocupa. No por ello el cine es menos verosímil, ni menos cercano a la realidad. La misma sensación que produce el filme de ser contemporáneo a los hechos que se cuentan se convierte en un elemento sustancialmente significativo de su importancia porque interpela directamente al espectador y hace, además, que las víctimas puedan verse reflejadas en la imagen. Tampoco hemos de olvidar la importancia que cobra el hecho de recrear el papel de un miembro de ETA en la pantalla: ¿De qué modo se puede describir a un ser que mata a sangre fría a otro semejante? (7)

Significativamente cada día hay más referencias a las víctimas de ETA. Hay más empeño en sensibilizar a la sociedad y ese mismo efecto se ha visto reflejado en las propias instituciones, cuando se ha aprobado una Ley de reconocimiento de las víctimas, cuando se han iniciado los pasos para borrar las huellas en plazas, nombres de calles y demás que homenajeban a terroristas fallecidos (8). El cambio social, sin duda, ha sido muy elocuente al respecto, el papel de las víctimas ya no es subsidiario a la propia política sino que es un activo de la sociedad civil (9). Hay que destacar que en el Congreso se ha solicitado que los amenazados obtengan el status de víctimas del terrorismo (10). Y, en el fondo, *Todos estamos invitados* es el reflejo de este cambio social.

2. UN BREVE ACERCAMIENTO A ETA DESDE LA PERSPECTIVA DEL CINE DE FICCIÓN

La prolongación de la actividad de ETA a lo largo de varias décadas ha supuesto, sin duda, distintos tratamientos y miradas por medio del cine. Ha ido evolucionando el punto de vista esgrimido para acercarse al terrorismo, atesorando un sinfín de temáticas propias, del mismo modo que ha evolucionado su influencia en la sociedad vasca y espa-

(6) ETXEBARRIA, Xabier, *Dinámicas de la memoria y víctimas del terrorismo*, Bakeaz, Bilbao, 2007, p. 18.

(7) Pensemos las reacciones en relación a la recreación de la figura de Hitler en el filme *El hundimiento* (2005) por considerarlo demasiado humano.

(8) GURRUTXAGA, Xavier, “Auto marginal”, *El Correo*, 11 de julio de 2008. Cf. REVIRIEGO, José Mari, “El Parlamento vasco aprobará el 19 de junio la primera ley de víctimas”, *El Correo*, 5 de junio de 2008. Cf. REVIRIEGO, José Mari, “No se puede poner a la misma altura a policías y terroristas”, *El Correo*, 20 de junio de 2008.

(9) CUESTA, Cristina, *Contra el olvido*, Temas de Hoy, Madrid, 2000. Cf. CALLEJA, José María, *Contra la barbarie*, Temas de Hoy, Madrid, 1997.

(10) GORRIARÁN, Ramón, “El Congreso pide para los amenazados el status de víctimas del terrorismo”, *El Correo*, 4 de junio de 2008. Cf. “Los escoltados tendrán el reconocimiento político de víctimas del terrorismo”, *El País*, 3 de junio de 2008.

ñola. Brevemente podemos considerar que el primer hito se inició en los años 70 con el filme *Estado de excepción* (1976) de Iñaki Nuñez o ya *Toque de queda* (1978), del mismo director, pasando por *Operación Ogro* (1979) de Gillo Pontecorvo, hasta llegar al documental el *Proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe, que ostentaban unas claras simpatías con ETA, debido al contexto en el que se desarrollaron. De esta forma, se presentaban a modo de filmes contestatarios (afines a la ideología de la izquierda abertzale) contra el régimen franquista, recién clausurado, que se había expresado con medidas expeditivas para atajar toda divergencia política. No sería hasta la década siguiente cuando se abordó el tema terrorista desde el cine de ficción propiamente con mayor atención.

En los años 80, el renovado impulso dado a la producción cinematográfica vasca, gracias a las subvenciones del Gobierno vasco y a la efervescencia política reinante, hicieron que se calificara de filmes *políticos* a una serie de producciones cinematográficas de dispar estilo como *La conquista de Albania* (1983) de Alfonso Ungría o *La madre muerta* de Juanma Bajo Ulloa, al considerarlas representaciones simbólicas de la cuestión vasca. Sin embargo, de nuevo fue Uribe quien marcó la evolución del cine sobre el mundo de ETA con *La fuga de Segovia* (1981), que se había desprendido de la aureola mitificadora de su anterior trabajo, acercándose a posiciones más cercanas a las tesis de Euskadiko Ezkerra, el partido político próximo a ETA político-militar.

En 1983 filmaría Uribe *La muerte de Mikel*, realizando un interesante acercamiento al universo de la izquierda abertzale y marginalmente sobre ETA, siendo bien recibida por los sectores simpatizantes de este ámbito político (11). Otros filmes trataron desde otros puntos de vista la cuestión de ETA, como *Los reporteros* (1983) de Iñaki Aizpuru, sobre dos periodistas que cubren el asesinato del ingeniero Ryan de la central nuclear de Lemóniz por parte de ETA y el fallecimiento de un miembro de ETA en una comisaría debido a los malos tratos. El filme *Golfo de Vizcaya* (1985), de Javier Rebollo, hablaba sobre la intolerancia vasca, idea que se completaba con *El amor de ahora* (1986) de Ernesto del Río, que abría una senda en la que se hablaba sobre la necesidad de poner fin a la violencia y acordar la paz.

Dos años más tarde, en *Ander* y *Yul*, Ana Díez vertería un juicio crítico sobre ETA, lo que permitía advertir el cambio producido en el modo en el que se valoraba la actividad terrorista desde los primeros referentes de los años 70. Si bien, en 1989, Antxon Eceiza realizaba *Días de humo*, que volvía a poner el acento en la represión policial como el único problema en Euskadi. Tampoco, al final de la década, el filme *La rusa* (1987) de Mario Camus o *La blanca paloma* (1989)

(11) AA. VV., *El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca vasca, San Sebastián, 1994, pp. 31-44.

de Juan Miñón abordaban con hondura la cuestión de ETA incidiendo en algunos tópicos ya conocidos, pero sin ser capaces de radiografiar con entereza el universo de la banda terrorista.

A inicios de los 90, en *Amor en off* (1991) Koldo Izaguirre trató con buen tino el tema de las familias de los presos de ETA, al criticar de forma dura la intolerancia de la banda, a la que seguiría la fallida comedia *Cómo levantar mil kilos* (1991) de Antonio Hernández, que versaba sobre un secuestro perpetrado por ETA. En 1993, se estrenó *Sombras en una batalla* de Mario Camus quien retrató con hondura el choque de dos mundos cuando una antigua activista de ETA se enamora de un miembro del GAL. Nuevamente Uribe se adentró en el sórdido mundo de ETA con el filme *Días contados* (1994), consiguiendo un éxito notable de crítica y público. Aun sin explicar el trasfondo político de la actividad terrorista, dejaba bastante claro que las acciones terroristas ya habían perdido su talante justificativo (12).

Finalmente, en 1997, coincidiendo con el asesinato del concejal del PP Miguel Ángel Blanco, Daniel Calparsoro estrenó *A ciegas*, que intentó ser una lectura contraria a ETA, tomando como protagonistas a dos miembros de la organización. Al final de la década, en 1999, aparecerían dos filmes de parecido significado: *Yoyes* de Helena Taberna, que versa sobre la vida de esta dirigente etarra hasta su asesinato por parte de ETA, que no aceptó su reincorporación a la normalidad democrática, y *El viaje de Arián* de Eduard Bosch, en el que vemos cómo una simpatizante *abertzale* radical entra en crisis y se niega a asesinar a un secuestrado. Todos estos filmes han venido a señalar la importancia de ETA, ya fuese desde un aspecto mítico o crítico, refiriéndose en muy pocas ocasiones a sus efectos en la sociedad, a las víctimas. ETA era uno de los temas más recurrentes a la hora de hablar de Euskadi. Pero, ¿debemos entender la cuestión terrorista sólo desde el punto de vista político o, también, ético y moral respecto a la misma sociedad vasca amenazada?

En el filme *Plenilunio* (2000), adaptación de una novela de Antonio Muñoz Molina, Imanol Uribe nos muestra cómo el policía protagonista, que intenta desvelar una serie de crímenes, cae abatido, en la escena final, por un miembro de ETA. El filme nos ha permitido conocer a este personaje, con sus pasiones e inseguridades, con sus desvelos y silencios, por eso nos resulta más duro verle morir. De este modo, esa imagen nos permite establecer este nexo con un nuevo estadio en la comprensión del mundo terrorista, ya no sólo de ETA en sí misma. No se trata solo de comprender sus motivaciones o de llevar a

(12) DE PABLO, Santiago, "El terrorismo a través del cine", en *Comunicación y Sociedad*, Pamplona, núm. 2, volumen XI, pp. 177-200. Cf. ROLDAN LARRETA, Carlos, "El cine del País Vasco: de *Ama lur* (1968) a *Airbag* (1997)", *Ikusgaik*, núm. 3, 1999, pp. 163-368. Cf. RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: Aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad del País Vasco, San Sebastián, 2002, pp. 135-174.

cabo una lectura moral de ella, sino de dar un paso más ante la sociedad. Esto es lo que hace de forma directa, por primera vez, el filme de Manuel Gutiérrez Aragón, al referirse a la condición de víctima. Como escribe José María Calleja: “Se ha visto mucho más el problema de ETA desde el punto de vista del que mata que desde el punto de vista del que muere” (13).

Es un capítulo más de esta historia inacabada de la existencia de ETA y su efecto en la sociedad civil. La relación entre cine y sociedad es, sin duda, estrecha, recurrente y, ante todo, necesaria. Las víctimas se han granjeado un espacio propio porque su dolor y sufrimiento encarnan lo que significa vivir en esta anormalidad democrática en la que la defensa de unas ideas, de unos principios y valores, comporta negativamente para tantos ciudadanos en Euskadi. La reflexión es importante porque nos atañe a cada uno de nosotros como individuos, tal vez, porque esa víctima podemos ser nosotros algún día sin darnos cuenta; si no lo somos ya, de algún modo, dentro del marco social en el que vivimos y del que formamos parte.

“En este país se puede hablar de la memoria de las víctimas desde hace pocos años. Muy pocos. Hace cinco, seis, siete años las víctimas no existían en el discurso político de la sociedad vasca”. Joseba Arregi (14).

3.1. Sinopsis

Xabier (José Coronado) es un profesor de la universidad que ha escrito varios artículos críticos contra la posibilidad de perdonar o de acortar las condenas de los miembros de ETA encarcelados mientras no se arrepientan de sus actos. Josu Jon (Oscar Jaenada) es miembro de un comando de esta organización que durante una acción tiene un accidente que le provoca amnesia. Estas dos historias, entre el terrorista y la víctima, acabarán por encontrarse incidentalmente en el filme, cuando la mujer de Xabier, Francesca, psicóloga, tiene que ocuparse del caso de Josu Jon, y éste se acaba por enamorar de ella. La película es llevada con desenvoltura a partir de estas dos historias. Se intenta radiografiar, sin falsos paternalismos, la situación de un amenazado de ETA, su angustia y la manera en la que se transforma su vida a partir de ese momento.

Se trata por tanto de un filme pionero, al margen de los documentales que recogen el testimonio de las víctimas (15). *Todos estamos invitados* perfila el desamparo de la víctima y nos lo hace sentir, alcan-

3. TODOS ESTAMOS INVITADOS... A VIVIR

(13) CALLEJA, José María, *¡Arriba Euskadi!*, Espasa, Madrid, 2001, p. 394.

(14) <http://www.paralalibertad.org>. “La memoria de las víctimas”.

(15) *Asesinato en febrero* (2001), *Perseguidos* (2004) o *Trece entre mil* (2005)

zando ese paroxismo cuando Xabier imagina con que todo el mundo le espía y le amenaza, cuando sale a andar por el paseo marítimo de San Sebastián y se siente vigilado. En realidad, nadie se fija en él pero se vive el síndrome de la persecución a la que es sometido. La obsesión se apodera de él, porque vive pendiente de que alguien decida asesinarle por defender sus ideas. Mientras, Josu Jon es utilizado por el comando del que formaba parte para acercarse a Xabier para cumplir su amenaza.

3.2. Elementos del filme

a) *La cuadrilla de amigos y la (a) normalidad vasca*

El título del filme, *Todos estamos invitados*, es una referencia a esa invitación integradora, muy habitual en la cultura vasca, hecha por la cuadrilla de amigos, en torno a ese espacio social común y compartido donde se reúnen para disfrutar de la buena gastronomía. Es un espacio solidario y, de algún modo, democrático (en ella se definen los parámetros sociales del respeto, la convivencia y la aceptación del otro). Y cada cual cumple una función de forma consensuada: poner la mesa, recoger los platos, preparar la comida. Encarna, en sí mismo, un lugar de encuentro y normalidad, es la representación cotidiana de la sociedad en un orden natural de convivencia.

Xabier pertenece a una de estas cuadrillas a la que acude asiduamente como parte de un ritual social reconocido, neutro y apolítico. Sin embargo, todo cambia cuando uno de sus compañeros, Iríbar, le amenaza (no en nombre de ETA pero, obviamente, se reconoce que es interlocutor de la misma) debido a sus declaraciones en la televisión, y ninguno de los comensales reacciona de forma solidaria hacia él. En su mayoría hacen como si no hubiesen escuchado nada, como si las palabras de Iríbar fuesen inocuas o intrascendentes, como si no hubiese expresado dicha amenaza contra la vida de Xabier. Y el único de los amigos que confiesa haber oído la amenaza lo hace en privado porque teme que alguien le escuche, y se escuda en sus nietos para indicarle que no puede solidarizarse con él porque, de otro modo, también él pondría su vida en peligro.

En suma, esta escena expresa el miedo de la sociedad. Ese es el letal efecto de la extorsión de la actividad terrorista. Pero, a su vez, como señala Arregi, “uno de los efectos colaterales más perniciosos del terror radica en la división que provoca en la sociedad en la que actúa” (16). En parte porque genera miedo, como se percibe en el filme, lo que hace que el amenazado pueda sentirse desamparado, aislado del grupo social al que pertenece; y en parte porque establece una división

(16) ARREGI, Joseba, “La verdad de las víctimas”, *Bake Hitzak (Palabras de paz)*, núm. 49.

de opiniones respecto a la acción terrorista; a veces se condena el acto pero no la idea en sí que persigue, lo cual establece un debate político en esa sociedad violentada que se desliga del acto deshumanizador de la amenaza. Ante tal circunstancia surgen las dudas: ¿Se han de condenar tanto los medios como los fines del terrorismo? Y de ser así, ¿qué repercusiones podría tener el orillar la dimensión política del conflicto vasco hasta el fin de ETA? ¿Qué papel, por tanto, han de cobrar las víctimas en la sociedad vasca y en la problemática política que se deriva de ellas? (17)

El filme habla sólo de la condición de víctima. Sin embargo, no dejan de ser tales cuestiones (el significado político de las mismas) sustantivas a la hora de conocer los efectos del terrorismo en la sociedad, porque son referentes que se han de tener en cuenta a la hora de valorar el contexto del filme. Claro que, al no incidir sobre el problema vasco, se favorece el aspecto dramático y eso le confiere una mayor credibilidad (en su sentido realista). El cine es ante todo un espejo social en el que mirarse.

Irribar, en el filme, es el abogado del máximo responsable de ETA en la cárcel, quien le pide que dé un *toque* a Xabier ante sus declaraciones. La acción-reacción viene determinada por una coacción clara contra la sociedad civil o contra aquellos que dan su opinión libremente y contrarían a ETA. No hay duda de que hay una relación entre la afirmación de Xabier de que no han de rebajarse las penas de los terroristas, al menos mientras no se arrepientan de sus actos, y el hecho de que el jefe terrorista le pide a Irribar hacerle callar. Se silencia todo aquello que vaya en contra de los intereses del terrorismo, de la percepción de que quien ha cometido un crimen de esta naturaleza debe asumir en conciencia su culpa. Además, se establece ese vínculo directo entre el mundo de ETA y la sociedad a través de Irribar.

Todos estos son elementos simbólicos, aunque veraces, ya que esto coincide con el contexto de la aplicación de la “doctrina Parot” (18), en la que el Tribunal Supremo consideró que los beneficios penitenciarios por parte de los presos de ETA (aunque luego se han aplicado a otros colectivos de presos) debían aplicarse sobre cada una de las condenas de las causas abiertas contra ellos y no sobre una única, lo que deriva en que deben cumplir íntegramente sus condenas sin posibilidad de rebaja.

(17) FUSI, Juan Pablo, *El País Vasco*, Alianza Universidad, Madrid, 1990. Cf. ONAINDÍA, Mario, *Guía para orientarse en el laberinto vasco*, Temas de hoy, Madrid, 2003. Cf. ARREGI, Joseba, *La nación vasca posible*, Crítica, Barcelona, 2000. Para entender esta problemática.

(18) “Confirmada la doctrina Parot”, *El Mundo*, 23 de octubre de 2006. La doctrina cobra nombre de la sentencia que derivó en este tipo de fallos contra el miembro de ETA, Henri Parot Navarro.

El punto de vista que ostenta el filme, de todos modos, es estrictamente ético y humano, no político. Al abordarse desde la recreación visual, el resultado es muy operativo porque se destaca ante todo el dolor, el sufrimiento y la dimensión trágica de lo que es una normalidad subvertida por la amenaza terrorista en un primer momento y, luego, el acto violento en sí mismo cuando se produce el asesinato.

A fin de cuentas, lo que lleva a que Xabier sea advertido por ETA es su opinión personal de que los terroristas no deben obtener ventajas jurídicas mientras no se arrepientan de sus actos. Arrepentirse es la clave para saber que tienen conciencia de lo que han hecho, de que han segado una vida humana, de que esa acción, lejos de reivindicar nada o de defender la libertad, lo único que hace es matar un poco el alma de la sociedad vasca. Las ideas son, sin duda, lo que tanto teme ETA y lo que pretende destruir, ideas que vayan en contra de su concepción cerrada y criminal de la sociedad. Así que, lejos de respetar las ideas de la sociedad civil (sea uno profesor, juez, periodista o concejal), las coarta y las agrede.

Esta escena comentada de la amenaza de Iríbar a Xabier durante la comida se relaciona con otra escena del documental *Asesinato en febrero* (2001) de Eterio Ortega, cuando los amigos del ertzaina asesinado Jorge Díez se reúnen en el txoko de la cuadrilla para hablar de él. La diferencia estriba en que la reunión de amigos se celebra en torno a la mesa donde se establecen los rituales de amistad, pero en ausencia de la víctima, que ya no está entre ellos, que no regresará porque ha sido asesinada (por ETA). Ellos sí son conscientes (es una imagen real, no una recreación) y tienen que vivir con ese sentimiento de ausencia. Por eso, existe un nexo en la conciencia de que el amenazado puede dejar de existir, y no por un hecho casual o propio de la naturaleza (un accidente o por vejez), sino por un acto intencionado abrupto, violento y descarnado.

La diferencia estriba en esa (a) *normalidad* fílmica, en que en *Todos estamos invitados* se asume una derrota anticipada, al no solidarizarse con la víctima, mientras que en *Asesinato en febrero*, por el contrario, se reivindica la memoria real del ausente, la especial significación del recuerdo, de la voluntad que ejercen los amigos de no olvidarle, de tenerlo presente en torno a la misma mesa en la que ellos celebraban sus convites con él vivo (y sigue vivo, pero de otra manera, en sus recuerdos). El referente de la escena anterior, en este oportuno contraste entre hecho verídico y ficción, es necesario tener en cuenta a la hora de comprender con mayor rigor lo que sucede realmente en Euskadi, en la percepción de que debemos amparar a la víctima antes de que sea tarde. El amenazado es, ante todo, también víctima.

Regresando al filme, escandalizado y sorprendido por lo que le ha sucedido, esa noche Xabier duerme mal, es como si la realidad le hubiese golpeado de frente, sólo recibe el cálido abrazo de su novia

italiana Francesca, porque es difícil interiorizar psicológicamente que un compañero te amenace de muerte por defender tus ideas y que nadie sea capaz de comprometerse contigo, defenderte o bien elevar una voz de protesta. La música acentúa ese clímax de tensión, miedo, dudas y desvelos que rompen por la mitad una vida normal. Porque, como señala el crítico de cine Miguel Laviña, “uno de los mayores logros es plasmar ese clima de acoso, de miedo permanente, que por momento adquiere la apariencia de una tortuosa pesadilla” (19). Y eso se puede percibir con toda su fuerza trágica desde la ficción.

No obstante, todo ello caracteriza el impacto emocional que implica la amenaza, la normalidad y el convite, quebrados por tamaña brutalidad de la que el resto de amigos es *aparentemente* ajeno. Nada puede sustituir a la fuerte impresión que nos acarrea esta imagen de soledad, por lo que, como advierte Arregi, el peligro de caer ante la presencia reiterada y constante de la violencia es su *banalización*, lo cual nos llevaría, en unos casos, a un proceso en el que nos *insensibilizaríamos* con las víctimas (20). Todo reside, además, en la mecánica de saber que mientras no se es amenazado, hay un descargo al valorar que *no debería haber dicho nada o debería haberse guardado para sí sus opiniones*, obviando la necesidad básica de defender la libertad de las ideas que, a su vez, repercute en vivir en democracia.

En el fondo, no deja de ser una actitud corriente, nada aleatoria en la elección y significación, algo parecido a lo que sucedía en la sociedad alemana con las medidas adoptadas contra los judíos o ciudadanos alemanes críticos con el régimen durante el periodo anterior a la guerra. La discriminación o la arbitrariedad policial (contra los disidentes del régimen) adquirieron unos visos de normalidad perversa que, en realidad, sólo afectaba a aquella minoritaria parte de la sociedad contestaria y que el régimen consideraba una amenaza. De forma inconsciente, ese dejar hacer, pervertida la ley, la justicia, tanto como los valores cívicos, fue lo que impulsarían, posteriormente, los hechos conocidos de la política de exterminio (21). Son las actitudes lo que, en definitiva, pueden corromper una sociedad democrática, pueden sustraerle de sus deberes cívicos con aquellos que son discriminados por su condición o por sus ideas.

El efecto del terror y la violencia, sin duda alguna, es paralizar la capacidad de respuesta de la sociedad civil, mermarla y debilitar para imponer la idea totalitaria.

(19) <http://www.labutaca.net/films/59/todosestamosinvitados2.php>.

(20) ARREGI, Joseba, p. 187.

(21) GELLATELY, Robert, *No sólo Hitler*, Barcelona, Crítica, 2001. Cf. BURLEIGH, Michael, *El Tercer Reich*, Taurus, Madrid, 2002.

b) La indefensión de la víctima

En el filme lo que se analiza con rigor es la indefensión de la víctima. Aconsejado por Francesca, Xabier acude, poco después, con serias dudas a la Ertzaintza, que le asignará dos escoltas para que le protejan. Si bien, previamente, le darán una charla, junto a otros amenazados acerca de las precauciones que debe tomar. Así, salir de compras, tomar un café, adoptar una simple rutina se convierte para el amenazado en su propia sentencia de muerte. Una mujer (amenazada porque es concejala) aduce que ella necesita salir a la compra, a lo que el ertzaina le explica que mande a la empleada de hogar a hacer esa tarea. Pero la mujer le replique que ella es ama de casa y no tiene quien le ayude.

Esto aclara bien cómo los amenazados no son gente relevante (económicamente) de la sociedad, que bien pueden ser amenazadas personas normales y corrientes. Lo único que les distingue de los demás es querer implicarse en la política (ser concejales) o bien, caso de Xabier, por defender una conciencia concreta. El cine de ficción, de este modo, es un “medio para plasmar la historia” (22), desde otro punto de vista, el de las víctimas. Sintético, eso sí, pero representativo de un marco social determinado, como es éste.

El ertzaina, en esta misma escena del filme, les explicará que el momento en el que están más expuestos es cuando regresan a casa porque los terroristas saben que tarde o temprano van a tener que hacerlo, es la rutina condenatoria, y ahí es donde han de tener bien activos sus sentidos para estar alerta. Pero son gente normal, en una vida normal, en una sociedad tranquila donde a ellos les han robado la posibilidad de ser normales. Es como si se creara una falla entre *ellos* y *nosotros*, entre la sociedad y las víctimas, de la que no somos muy conscientes. Lo que para un ciudadano corriente es un acto cotidiano, salir a por el pan, regresar a su casa después de una jornada de trabajo, para la víctima significa su muerte.

Aunque la escena es breve, no deja de ser una pincelada llena de contenido. La reflexión es importante y clave. Ya no se trata de quedar etiquetar a ETA sólo como una organización criminal, sino el acotar ese espacio concreto donde actúa dentro de la propia sociedad vasca y contra quien lo hace, y saber lo que significa y comporta, comprobar, del mismo modo, la delgada (o invisible) línea que separa a los ciudadanos corrientes de las propias víctimas y subrayar la distinción entre un delito corriente de otro *excepcional* entendido desde el terror social.

Esto significa un cambio importante respecto a la visión tradicional que el cine ha ofrecido sobre ETA. Ya no hay que escudarse en cómo

(22) ROSENSTONE, Robert A., p. 33.

es ETA sino en cómo son esas personas que ha marcado como objetivos, amas de casa, profesores, al menos, en el filme, a los que hay que añadir periodistas, jueces, policías, abogados, empresarios, comerciantes y así un largo etc., creando las mejores condiciones (en esa fractura social), según Kepa Aulestia, para su perpetuación, al fracturar con ello a la propia sociedad (23). Todos ellos conforman la pluralidad vasca, la misma que ETA hiere e intimida. Y, como señala Joseba Arregi, “la violencia implica, por principio, la negación de la sociedad” (24). Y ahí es donde el filme cobra su dimensión más profunda. No es el individuo el amenazado en sí (que lo es), sino la sociedad, ya que el individuo forma parte de ella, se integra en ella, en ella adquiere significado, debido a la meta que persigue el terrorismo, imponer su proyecto político negando los demás. La extorsión y la amenaza son sus instrumentos concretos, sea a través del pago del impuesto revolucionario, sea con el fin de querer borrar de la geografía vasca las ideas que vienen enfundadas en las personas que asesina.

Sin embargo, lo estridente es que esa eliminación de las ideas es la eliminación de gente común, de personas que no pueden vivir en libertad ni disponer libremente de su conciencia y pensamiento. Y en ese convencimiento es el que incide el filme.

De todos modos, hay una objeción en la escena siguiente, cuando Xabier se reúne con Francesca en una cafetería y le explica que el consejo que les han dado es que estén calladitos para no ser amenazados. A ello se ha sumado la confesión de Xabier de que en la universidad hay profesores que ya no se acercan a hablar con él. Todo ello infiere, como señala Santiago de Pablo, en unos “trazos quizás poco precisos, en los que instituciones como la Ertzaintza o la Universidad parecen desentenderse en bloque de los amenazados”, lo cual “puede ser sin embargo uno de los hándicaps de la película” (25), debido a que no es cierto, no en el contexto actual.

Este hándicap se refiere a que se han querido descontextualizar los hechos del filme con el tiempo del rodaje, entendiendo así que no se hable de una época determinada. Ahora bien, habría que entender que la solidaridad con los amenazados dentro y fuera de las instituciones es cada vez más latente (26) y, a pesar de que simbólicamente es relevante el modo en el que se retrata la figura de Xabier, hay que pensar que dentro de la universidad existe un fuerte grupo social concienciado contra la violencia de estos grupos de radicales, que insisten en seguir desplegando sus carteles reivindicativos en las facultades. Los

(23) AULESTIA Kepa, *Historia general del terrorismo*, Aguilar, Madrid, 2005, p. 185.

(24) ARREGI, Joseba, p. 18.

(25) DE PABLO, Santiago, “Invitados a implicarse”, *El Correo*, 18 de abril de 2008.

(26) “Ibarretxe pide perdón a las víctimas por la lejanía que sintieron del poder público”, *Deia*, 20 de junio de 2006.

profesores amenazados no viven aislados unos de otros, y aquellos que no lo son no expresan su solidaridad con éstos. Sin embargo, no hemos de negar que hayan de sentirse solos en esos instantes en los que son espetados con actitudes de rechazo por simpatizantes de la *izquierda abertzale*. En todo caso son matices que, en ocasiones, no viene mal señalar, sin que eso, en modo alguno, reste relevancia al veraz retrato que se hace de la percepción de la víctima.

De esta forma se activa, de forma intencionada, un mecanismo cinematográfico muy recurrente, en el que las víctimas se encuentran solas, desamparadas y aisladas de la sociedad, con un efecto que busca la sensibilización del espectador con ellas.

Aún así, Antonio Elorza, en otro artículo, avala el modo en el que Xabier se siente solo en un contexto semejante, en relación a las amenazas vertidas por un estudiante hacia su persona, y valora que “responde a unas pautas perfectamente analizables en términos de psicología social y documentadas en la historia” (27). No deja de ser evidente que en la universidad vasca se ha reproducido, en ocasiones, el miedo social, con amenazas y con violencia verbal contra profesores, sin olvidar las consabidas pintadas cargadas de odio y desprecio. Tal vez, al verlas constantemente nos insensibilizamos con ellas sin saber que ellas implican una amenaza de muerte.

c) *El universo abertzale radical*

En pocas escenas Gutiérrez Aragón capta la cruda semblanza descarnada de la vida de un amenazado y la impotencia que siente cuando ve que nadie es capaz de solidarizarse abiertamente con él. A la vez, todo lo contrario le sucede a Josu Jon que, a pesar de que ha perdido la memoria, no sabe quién es ni lo que hacía antes del accidente (en una huida precipitada tras una persecución policial), pero el grupo al que pertenece insiste en recuperarle para la causa, constatando con ello la función controladora y unitaria de la izquierda abertzale y, por ende, del mundo de ETA (28).

La falta de escrúpulos del comando se perfila en esta perversión que hacen de la frágil mente de Josu Jon a favor de la causa, con el fin de destruir a otro ser humano, de asesinarlo. Todo ello nos lleva a encontrar un paralelismo con el filme *La muerte de Mikel*, de Imanol Uribe, cuando, tras el asesinato de Mikel, debido a su condición, es utilizado por el grupo de radicales de la localidad para convertirlo en un héroe de la causa. Es una causa a la que se sublima todo, aún cuando se perverte o se utiliza a las personas, se les resta valor como individuos; no importa el sacrificio que hayan de realizar, la causa es más impor-

(27) ELORZA, Antonio, “Invitados”, *El Correo*, 24 de abril de 2008.

(28) MATA LÓPEZ, José Manuel, *El nacionalismo radical*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1993, 49.

tante que ellos mismos. Sin embargo, no dejan de ser personas, de ahí que resulte revelador en el filme el hartazgo del jefe de ETA que está en prisión aguardando a que se resuelvan el recurso de su causa.

En esta escena Manuel Gutiérrez Aragón sí podía haber dado pie (en el filme) a juzgar la actitud de los presos de ETA, reducidos a ser meras comparas de la necesidad que tiene la organización de utilizarlos a favor de continuar con la causa (la perpetuación de la violencia). De ahí que no puedan aprovechar medidas jurídicas favorables o se vean defendidos únicamente por abogados que les defienden desde una visión única y exclusivamente política, lo que no favorece sus condenas, haciéndolas más duras si cabe (29). Aún, con todo, entendemos que la naturaleza del filme radica, principalmente, en dotar de validez al punto de vista de la víctima, al modo en el que tiene que vivir una vez se ve amenazada. La obsesión de vivir con miedo (la tensión, los nervios y la obsesión de ser perseguido) se ve, en suma, contrastada por la frialdad, el desprecio y el cálculo en la forma de presentar a los personajes relacionados con el entorno de ETA. Todo ello encarna la deshumanización del terrorista respecto a su víctima que, en grado sumo, queda bien sintetizada en Irfbar, el mismo amigo que comparte mesa con Xabier, al que le arrebató su dignidad como persona libre cuando le *advierte* de su suerte.

d) *La figura materna en el ámbito vasco*

Dos personajes secundarios cercanos a Josu Jon, que subrayan la infelicidad de la gente, llaman la atención. Se trata de la madre, con mirada triste, salvo cuando el protagonista aparece al final, recuperado de su amnesia, y el cura, amigo de Xabier, que se mantiene neutral en todo momento, y a quien ayuda Josu Jon en la Iglesia, y del que hablaremos en el apartado siguiente. Ahora bien, en la figura de la madre encontramos un paralelismo importante con *La muerte de Mikel*. Si en el filme de Uribe la madre parece encarnar “el papel represor de la ideología dominante” (30), en el de Gutiérrez Aragón es una sufridora pasiva. Hay un cambio de causalidad con respecto a la idea de caracterizar la causa de la problemática vasca en relación a las cuestiones afectivas. Aquí, la madre no es el problema, son las elecciones personales. Pero esas elecciones ya no son neutras, afectan a los seres queridos y convierten lo que podría ser una sociedad vivaz y alegre, en una sociedad entristecida y doliente.

El personaje de Mikel en el film de Uribe no es un miembro de ETA, pero no deja de ser relevante ese cambio en la caracterización de

(29) “Un sector de los presos de ETA se plantea romper con la disciplina de la organización”, *El Diario Vasco*, 21 de julio de 2008. Cf. “Hay desánimo en los presos de ETA”, *El País*, 21 de julio de 2008.

(30) AA. VV., *El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca vasca, San Sebastián, 1994, p. 136.

la figura materna tan importante en esta simbología de la representación del entorno radical en el cine (31). En este caso, se observa que la militancia en ETA ya es una opción personal y no se intenta apelar, por ejemplo, a traumas sociales de índole antropológica, sino a un oportuno lavado de cerebro que viene encarnado en la joven terrorista que pretende volver a activar en Josu Jon la conciencia de la lucha armada. Esto se refleja bien en la definición del carácter de la terrorista que pretende convencerle de que hay que seguir luchando, reclamando “para sí la pureza del nacionalismo” (32).

e) La Iglesia y el perdón de la víctima

Del mismo modo, la importancia del valor tradicional religioso en la esfera vasca sigue siendo relevante y viene encarnado en la otra figura secundaria aludida, el sacerdote que forma parte de la cuadrilla de Xabier. Hemos pasado de considerar a la Iglesia una *encubridora* de ETA, hasta cierto punto, a convertirse en un elemento crucial para apelar a la conciencia humana de sus actos (y esa es la otra clave del filme) De este modo, no hay absolución tanto real como metafórica si no existe arrepentimiento del hecho de segar la vida a otro ser humano (sea por la razón que sea). Además, ello viene entrelazado a la interrogante de ¿cómo se puede perdonar a un terrorista sus actos si éste no es consciente del crimen que ha cometido?

En otra escena, Josu Jon tiene un sueño extraño, ya que aún no se ha recuperado de su amnesia. Está en su habitación y dos mujeres hablan con él, su antigua compañera de comando, que le insiste en que persista con su fe en la lucha armada, y una víctima de un atentado que llevó a cabo Josu Jon antaño. La víctima necesita y desea perdonarle pero sólo con la condición de que se arrepienta de sus actos. Sin duda, es un tema muy interesante el que introduce aquí Gutiérrez Aragón porque certifica que es la víctima quien tiene la *potestad moral* de perdonar al terrorista, y nadie más (33).

Por otro lado, establece cómo la “gente que apoya a ETA no lo hace porque comparta sus objetivos, sino porque utiliza la violencia y la relaciona con la revolución, o con la situación de terrible injusticia endémica que padece el pueblo vasco” (34). Este es, sin duda, el discurso que pretende venderle la compañera de comando a Josu Jon para convencerlo. Sin embargo, hay que poner de relieve (y ahí radica la virtud del cine de ficción) el tono de voz de cada uno de los dos per-

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

(32) MATA LÓPEZ, José Manuel, p. 78

(33) BUESA, Mikel, “¿Indultar a terroristas? La imposible política del perdón”, *ABC*, 25 de mayo de 2005. No hay que confundir el perdón moral que caracteriza el filme con el perdón político.

(34) ONAINDÍA, Mario, p. 211.

sonajes. La víctima utiliza un tono sensible porque en el fondo le quiere perdonar a Josu Jon; en cambio, el tono de la compañera de comando es imperativo y contiene un odio enconado en su mensaje. Por eso, más allá del mensaje de cualquiera de las dos, real o no, veraz o no, se aprecia el valor dado al modo en el que se transmiten las ideas. Aquellas que emplean una actitud negativa o negadora (del derecho a la vida) son las que pierden la razón.

Sin lugar a dudas, dos contextos públicos caracterizan la fisonomía del País Vasco: la mesa, lugar de ocio donde se reúnen los amigos, y la iglesia, lugar moral. Así, la elección de tales marcos es simbólico: en la mesa se reúne la cuadrilla, disfrutan de todo ese proceso que deriva de adquirir los alimentos en el mercado, hasta el instante en el que se encargan de preparar en la cocina las cocochas o el bacalao. Es un lugar social por antonomasia para disfrutar del sabor de una buena comida.

Del mismo modo, ese espacio religioso que conforma la iglesia encarna el otro espacio cultural tradicional que caracteriza a la sociedad vasca, un lugar de creencias y de conciencia (35). Sin embargo, en el filme se plantea que ambos lugares no se han unido moralmente (la presencia hipócrita de los terroristas en la iglesia nos lo demuestra). El sacerdote apelará a la conciencia de Josu Jon en un momento dado y ahí es donde se atribuye un cambio importante en el momento crítico del filme, en el que el espectador ha de extraer sus propias conclusiones y valorar que ese escenario cotidiano de la reunión social no puede verse desligado de otro, el político, el compromiso con el amenazado. Obviamente, el fenómeno es nuevo en tanto que, aunque el rechazo al terrorismo es taxativo por parte de la mayoría de la sociedad vasca, eso no tiene que ver con la forma en la que nos solidarizamos con las víctimas y de ahí parte la debida reflexión, el saber exactamente cómo vive la víctima amenazada.

Es cierto que el sacerdote se mantiene al margen de toda polémica al inicio del filme cuando Xabier recrimina a la cuadrilla de amigos, de la que el cura forma parte, que no hayan querido oír la amenaza que Iribar ha vertido en sus oídos. Quizás aquí se refleje el hecho de que, a pesar de que la Iglesia ha condenado siempre la violencia de ETA, en los años anteriores a los 90, no supo “a veces estar cerca de las víctimas del terrorismo” (36). Ahora bien, cuando Josu Jon desea confesarse con el fin de obtener el perdón por sus delitos, el sacerdote no le absolverá de sus pecados porque entiende que el arrepentimiento no puede ser sólo una cuestión de palabras sino de hechos. Ha de con-

(35) DE PABLO, Santiago, “La Iglesia”, en DE LA GRANJA, José Luis y DE PABLO, Santiago (coord.), *Historia del País Vasco y Navarra en el siglo XX*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2002, pp. 299-326.

(36) *Ibidem.*, p. 322.

vertirse en un compromiso y un reconocimiento moral del delito cometido. Para eso haría falta que la actitud de arrepentimiento fuese total y sincera, rechazando de plano cualquier tipo de acción violenta y adoptando una conciencia en la que el compromiso con la víctima viniese enmarcada en asumir su acto. Este sería el único modo de vivir en paz consigo mismo y obtener el perdón. En este punto es donde la moral adquiere un firme protagonismo en el filme.

Por ello, Josu Jon se va a redimir, de alguna manera, cuando salva la vida a Francesca y es por eso por lo que no puede comprometerse con la paz y recibir la absolución del cura. Porque la cuestión a la que se alude es otra. La acción en sí, aunque sea salvar la vida de Francesca, remarca la conciencia letal en la que ha sido educado. Como activista de ETA no ha borrado esa faceta característica en la que la única manera que tiene de resolver una situación es mediante la violencia aunque, en este caso, pudiera venir justificada para salvar una vida. Pero todo redundante en que la violencia es una solución, o más bien, la solución para ETA, lo que le hace un ser inmoral, socialmente hablando.

f) La condición de víctima

Por lo demás, toda la trama gira en torno a este triángulo que se forma entre Josu Jon, Francesca, que es la terapeuta que ayuda al convaleciente Josu Jon, liberado de la cárcel por tal circunstancia, y su novio Xabier. Xabier acude escoltado a la universidad en San Sebastián tras denunciar la amenaza. Y en la entrada es recibido con carteles de repulsa, lo que demuestra el valor, en su miedo, que ostenta frente a quienes le aguardan para dispararle por la espalda (acto significativo de cobardía donde los haya). Una vez en el aula, al darse la vuelta y empezar a escribir en la pizarra empieza a oírse cómo los alumnos van dejando la clase hasta quedar casi vacía.

Al término de su jornada docente, quiere subirse al autobús como un viandante más pero el escolta le recuerda que no puede hacer eso. Esta escena describe esa falsa normalidad existente en la vida del amenazado y el contraste con la realidad, no puede ni tan siquiera llevar a cabo un acto tan natural como subirse al autobús sin poner en riesgo su vida. Hay un gesto de impotencia y de rebeldía en Xabier que ejemplifica el amargo y traumático aspecto de ser víctima. Se rebela contra sus guardaespaldas en un instante en el que no puede vivir con esa angustia en el cuerpo. Sin embargo, aunque Xabier no llega a subirse, se percibe muy bien la sensación de agonía de este sin vivir que viene dado por la sombra acechante de la amenaza de muerte que pende sobre su existencia.

Esta escena refleja algo sustancial ya que, “a pesar de la normalidad con la que muchos vivimos la vida en la sociedad vasca, no cabe duda de que la violencia ha marcado la experiencia de los vascos desde

hace demasiado tiempo” (37). Desde esa imagen, en la que vemos cómo, mientras Xabier escribe en la pizarra, va escuchando cómo se va vaciando su aula hasta el momento en el que subirse al autobús es un riesgo para su vida, se puede valorar la simplicidad y páfida situación que se genera cuando un ser humano es amenazado. Por un lado, se reacciona con miedo, se evita lo que es causa de peligro y, por otro, hay un nota de incomprensión a su alrededor.

La presencia de los dos guardaespaldas al final de la clase, motivo por el que muchos de esos alumnos se ausentan, no es un capricho sino una necesidad de vivir protegido, siendo Euskadi “una de las regiones europeas con mayor proporción de policías por cada mil habitantes, 10,5” (38). Además, no hay que olvidar la demanda tan significativa que existe de guardaespaldas para atender a los miles de amenazados. La amenaza no es general sino individual y ahí es donde juega con ventaja el terrorismo, hasta que ese sujeto es aislado o anulado, como tan bien describe Calleja (39). La sociedad en sí misma no se ve, en general, amenazada directamente, por lo que su actitud es neutra. El problema de la neutralidad radica en olvidar ese compromiso con el civismo y con la libertad, que es coartada hábilmente por ETA.

Así, un buen día, Xabier, a su regreso de la universidad, ve encima de la cama un sobre donde en su interior está la llave de la puerta del piso. Tal vez, nuevamente aquí, es difícil saber por qué actúan así los terroristas y por qué descubren su posibilidad de matarle y darle pie a reforzar su seguridad. En ese sentido, el filme resulta algo incoherente, pues tras ser amenazado todo parece estar dirigido a perfilar su asesinato por parte de ETA. Ahora bien, si es así, no sabemos por qué se toma tanta molestia en hacerlo tan patente y no ocultar que tienen la opción de irrumpir en su piso impunemente.

De todas formas, para el espectador no es importante descubrir este hecho sino el dejar bien patente la capacidad que tiene ETA de acercarse a los que son amenazados gracias a sus colaboradores (los llamados activistas *legales*, no fichados por la policía). Así, un dirigente socialista amenazado reconocía la existencia de “chivatos, que nos siguen para pasar datos” (40). Es esa infraestructura de ETA que opera en la sociedad, que forma parte de ella, se integra y es la que permite que el terrorismo sea, de algún modo, tan eficaz en sus propósitos del terror (41).

(37) ARREGI, Joseba, p. 17.

(38) CALLEJA, José María, p. 69.

(39) *Ibidem.*, pp. 84-87.

(40) “Sabemos que hay chivatos que nos siguen y dan datos a ETA”, *El Correo*, 29 de abril de 2008.

(41) ELORZA, Antonio (Coord.), *La Historia de ETA*, Temas de Hoy, Madrid, 2000, pp. 401-406.

Bien sabemos que ETA tiene controlados a políticos y a las personas amenazadas, tal y como lo demuestra la llave. Es la terrible certeza de que sabe dónde viven y constata las infinitas posibilidades que tienen de entrar en su intimidad. De hecho, sabemos que ETA ha dispuesto de llaves de domicilios particulares de líderes socialistas y concejales populares y, en este sentido, la realidad se anticipa a la ficción (42). El hecho es sustancial porque eso implica a una parte (aunque sea mínima) de la sociedad civil con la violencia, de tal modo que existe una *vigilancia* de esa misma sociedad. Una vigilancia que crea esa red de temor y miedo con el fin de imponerse socialmente.

En el filme, los integrantes del comando convencen finalmente a Josu Jon de que vigile a Francesca con el fin de tener controlado a Xabier. Pero Josu Jon, amnésico, actúa sin malicia (aunque sueña, como hemos comentado antes, con una de sus víctimas que, además, quiere perdonarle), al estar enamorado de Francesca, de ahí que sepa dónde vive. Cuando Xabier se ve forzado a trasladarse a vivir con ella, ya saben dónde se esconde gracias a Josu Jon, aunque éste desconoce el porqué de este interés.

La actitud y la forma de encarnar a los miembros del comando viene establecida por la ruindad con la que pretenden utilizar a Josu Jon como una expresión más de su brazo armado, no porque les interese, realmente, que recupere su memoria. Tal vez, no se incida tanto sobre los apoyos que recibe ETA de la izquierda abertzale. Sin embargo, descubrimos que tiene innumerables apoyos en la sociedad y eso es lo que le permite tener tantas posibilidades de llevar a cabo sus amenazas. Con ello estigmatiza la vida; ya no sólo por el hecho de que tus amigos te den la espalda o no se atrean a solidarizarse contigo de viva voz, sino porque hasta la gente se aparta de tu lado por miedo a ser identificado como amigo de un amenazado, debido a esa velada vigilancia que existe. Para colmo, el amenazado vive esa realidad diariamente, ya sea paseando por la calle o estando en su piso, sin saber, además, de quién o de dónde procederá la amenaza. La indefensión del amenazado es total a este respecto y se perfila con mucha nitidez en el filme, tal y como se ha planteado en la propia trama. De hecho, su novia es el punto más vulnerable para Xabier, debido a que Francesca conoce a Josu Jon y éste es utilizado a su vez por ETA para acercarse a su objetivo.

En todo caso, sabemos que ya han cambiado mucho las circunstancias que rodean a la vida del amenazado, que ya no está tan solo, ni se le rehúye. Hay un reconocimiento de las víctimas en la sociedad. Aún así, el filme tampoco establece un marco temporal concreto, en eso

(42) ITURRIBARRÍA, Fernando, "La dirección de la banda tenía las llaves de la casa del socialista Ares", *El Correo*, 28 de abril de 2008.

radica su virtud, puede ubicarse en una época anterior a la presente, con el fin de conseguir una mayor sensibilización social.

Gutiérrez Aragón hace, por ello, un film valiente, ofrece a los amenazados un espejo en el que mirarse y alerta a la sociedad vasca de la actitud que, sin darse cuenta, ha adoptado, no por insensibilidad, sino por no ser consciente de lo que es vivir en la piel de quien tiene que soportar esta situación. O ¿acaso se cree que los amenazados no sacrifican todo lo que son por defender unas ideas de libertad contra la barbarie? Esta es la cuestión que se perfila en el filme. El sacrificio personal que comporta para una persona el expresar sus convicciones sin coacciones.

g) *El civismo contra ETA*

En otra escena de la película, Xabier recibirá en el domicilio de Francesca una carta, deslizada por debajo de la puerta, en la que es invitado a la comida de su cuadrilla. Aunque, en un principio, duda de si acudir a la cita o no, y Francesca le insiste en que no vaya porque tiene un mal presentimiento, considera que ha de cumplir y ser agradecido con los amigos. Sin embargo, una vez en el local donde celebran la reunión, Xabier se entera de que ninguno de sus amigos ha sido quien le ha enviado la nota.

Aún así, con entereza y valor, Xabier hace una declaración de principios que, si bien, responde al efecto intencional del filme, se ajusta al modo en el que se pretende concienciar a la sociedad sobre la forma en la que ETA ha condicionado nuestras vidas y la incapacidad de no saber cómo exorcizarla (43).

En la alocución a sus amigos les informa de que será la última vez que acuda a esa reunión. No lo va a hacer por despecho, como cabría pensarse, sino por conciencia cívica. Entiende que, debido a que sus amigos no son capaces de aceptarle como uno más y darle un apoyo solidario coherente (sí lo ha hecho uno de ellos pero en privado), cree que es hora de que se aleje de allí para no traerles el miedo a la mesa. El silencio de sus amigos es notoriamente elocuente. Más allá de las palabras, la falta de reacción y esa incómoda situación reflejan la cruda semblanza de un problema íntimo de cada uno de ellos (y por extensión de la propia sociedad que encarnan) (44).

La ausencia de Iribar, el amigo que le ha amenazado, refleja la manifiesta *asepsia* de cada uno de ellos. Esta escena la filma Gutiérrez Aragón sin adornos, con la sinceridad y crudeza que nos evocan todas las escenas anteriores, como el verdadero clímax fundamental de la trama de la película, mucho más importante que la que

(43) ELORZA, Antonio (Coord.), pp. 406-419. Si bien, desde los años 90, la situación ha cambiado y la movilización social es llamativamente contestataria contra la violencia de ETA.

(44) ETXEBARRIA, Xabier, pp. 48-49.

vendrá a continuación con el asesinato de Xabier: se denuncia el miedo existente, el miedo que es lo que, verdaderamente, capitaliza las acciones de ETA. Porque en ningún momento se va a plantear de forma evidente la cuestión política de fondo, salvo en una breve escena soñada por Josu Jon. No se trata de explicar por qué mata ETA sino por qué hay que posicionarse en su contra al explicar su acción destructiva sobre los individuos y, por ende, sobre la sociedad a la que le inflige tanto daño vital y psicológico.

Ahora bien, el romántico desenlace, cuando Josu Jon salva la vida de una Francesca amenazada por su actitud díscola respecto al hecho de no enterrar la memoria de Xabier, atiende a una forma de entender a los miembros de ETA como asesinos que han sido forjados y educados para ello. Si algo no se le ha olvidado a Josu Jon es a disparar con suma precisión y saber mantener la calma y la sangre fría en todo momento, cuanto sus instintos asesinos prevalecen. Eso es lo que son los miembros de ETA, aunque no todos son tan buenos profesionales ni tienen tanta sangre fría como se les representa en el filme. A Josu Jon se le presenta como un asesino nato, que ha sido educado para ello. Una vez más, esta caracterización representa sobre todo un recurso cinematográfico más que realista, pero que tiene su significación.

En otro sentido, hay una concatenación de cierta unidad de acción entre ETA y la izquierda abertzale, perfilada con cierta nitidez, cuando los compañeros de comando le insisten en la necesidad de liberar a Euskadi de la opresión, incidiendo en ese lavado de cerebro del que es fácilmente presa debido a su amnesia, entendiéndolo que la única forma de llevarla a la práctica es con violencia (de ahí que esté justificado el hecho de que quieran recuperarle para la acción, al ser un asesino consumado). Y es que, como señala Onaindía, “si la violencia se ha convertido en seña de identidad de ETA y de la *izquierda abertzale* es porque el terrorismo de ETA ha sido de una enorme rentabilidad política para el nacionalismo radical” (45).

La escena, casi al final, en la que Francesca y Josu Jon se encuentran y ambos se refugian en una cafetería para librarse del altercado callejero, mientras la Ertzaintza disuelve una marcha radical, caracteriza una vez más esos 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” (46).

Mientras que Josu Jon, en ese momento, saca a relucir su lado más humano, la manifestación le importa bien poco, la violencia parece situarse de una manera irreal ante los que se han refugiado como ellos en la cafetería. La *calle* se convierte, de esta forma, en un baluarte de

(45) ONAINDÍA, Mario, p. 215.

(46) MATA LÓPEZ, José Manuel, pp. 67-79.

“proyección de fuerza social” (47). Así, su lado emocional es el que deriva en salvar la vida de Francesca, por amor, como si Gutiérrez Aragón abogara por considerar que los sentimientos son más importantes que las ideologías, que el odio irracional, que la obsesión por una reclamación soberanista o radical.

“Las víctimas del terrorismo no han existido durante años. No han existido como seres humanos ni han tenido un reconocimiento político por parte de la sociedad vasca” José María Calleja (48)

Reconciliada la crítica y el público (el filme logró atraer a 148.000 espectadores) con la temática de la violencia terrorista, queda aguardar a que se impulsen más producciones de esta índole social, para que el compromiso con los amenazados sea completo; para que no se sientan solos ni aislados, para que no pierdan la autoestima ni el valor, para que la riqueza cultural o gastronómica de este país no sea la mascarada para ocultar lo que realmente pasa en sus calles, la deriva de quienes desean imponer el terror mediante un proyecto fanático y asesino. Obviamente, se pueden apreciar algunos aspectos de la construcción narrativa del filme, que pueden ser objeto de debate y de matización, pero eso no resta ni un ápice de interés ni de credibilidad a la ficción fílmica. De hecho, ahí radica su riqueza, en las posibilidades que encierra en sí misma la imagen. Ya no sólo como un acto de dibujo de la realidad sino de denuncia y captación de cómo vive un amenazado. Es esa carga emotiva, nada frívola por otra parte, la que hace de *Todos estamos invitados* una pieza a tener en cuenta para hablar y reflexionar sobre el impacto de ETA en la sociedad civil. Así lo certifica Esteve Riambau cuando señala que “los acontecimientos más recientes la convierten en una necesaria aportación a la lucha en defensa de la democracia” (49).

El cine puede ser tanto un *contraanálisis* (50) de la sociedad como un retrato social. Y así, “el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia” (51) porque, como señala el historiador Santiago de Pablo, “*Todos estamos invitados* puede convertirse en un hito en el modo de representar a ETA en el cine, al olvidar la perspectiva omnipresente de los terroristas y

4. A MODO DE CONCLUSIÓN: UN ALEGATO A FAVOR DE LAS VÍCTIMAS

(47) *Ibidem.*, 79.

(48) CALLEJA, José María, “La manipulación de las víctimas de ETA”, *El País*, 27 de diciembre de 2007.

(49) RIAMBAU, Esteve, “Todos estamos invitados”, *Fotogramas*, año 61, núm. 1.975, mayo de 2008.

(50) FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995, p. 15.

(51) FERRO, Marc, p. 17.

poner la cámara a la altura de las víctimas” (52). No se trata por tanto de un género nuevo, como cabría pensarse (un “cine de víctimas”), sino de un nuevo modo de establecer un diálogo entre el llamado cine de ETA y el cine social.

El cine de ETA ha venido de la mano de saber en qué medida se podía o no comprender sus acciones. Con el tiempo, ese perfil ha ido evolucionando desde posiciones idealistas (como abanderada de la lucha contra el franquismo) a las más crudas y despiadadas, hasta acabar, finalmente, en reflejar cómo su espiral de violencia ha acabado por dañar y golpear a la misma sociedad vasca. El cine de ETA se ha desbordado para convertirse en un cine sobre las víctimas, en un cine en el que ya no se intenta aclarar las razones de su *causa* sino sus consecuencias.

Por ello, podemos concluir este análisis de *Todos estamos invitados* con unas palabras de Joseba Arregi: “ETA desaparecerá, su terrorismo algún día, espero que no muy lejano, desaparecerá. Pero no el significado político de los asesinados por ETA” (53). Un significado político que responde al hecho de permitir que el fanatismo sea capaz de restarnos nuestras libertades bajo el amparo del miedo.

(52) DE PABLO, Santiago, “Invitados a implicarse”, *El Correo*, 18 de abril de 2008.

(53) ARREGI, Joseba, “Vueltas a la noria”, *El Correo*, 29 de mayo de 2008.