

Remember.
Memorias traumáticas del terrorismo
en el cine español e italiano

Igor Barrenetxea Maraón

Universidad Internacional de La Rioja (UNIR)

Fecha de aceptación definitiva: 15 de noviembre de 2020

Resumen: El terrorismo ha sido, y sigue siendo, una amenaza a nivel global, un fenómeno que ha golpeado dura y específicamente a diversos países europeos. Entre ellos especialmente a España, con organizaciones como ETA, y a Italia, con las Brigadas Rojas. Este artículo, por lo tanto, pretende analizar varias películas de ficción españolas e italianas vinculadas a estos grupos para mostrar y ahondar en la faz traumática de su legado, ya sea tanto en las víctimas, por supuesto, como en el efecto negativo que provoca en sus propios activistas. El cine muestra, así, no solo una excelente capacidad de abordar, desde su especial narrativa visual, esa faz oscura del legado terrorista, sino cómo sirve también a la hora de reflexionar y tomar conciencia sobre su desgarrador efecto de cara al futuro.

Palabras clave: cine, ETA, Brigadas Rojas, memoria, trauma.

Abstract: Terrorism has been and keeps being a threat on a global level, a phenomenon which has struck hard, most specifically to several European countries and, among them, especially to Spain, through organizations such as ETA, and Italy, through the Red Brigades. This article, therefore, intends to analyze various Spanish and Italian fiction movies linked to those groups, to show and pursue further the traumatic visage of their legacy, in the victims, by all means, as well as the negative effect that they cause in their own militants. Cinema thus not just shows an excellent capacity to address, from its special visual narrative, this dark visage of their legacy, but is also useful for taking into consideration and becoming aware of their heart-breaking effect for the future.

Key words: cinema, ETA, Red Brigades, memory, trauma.

“El terror es una forma extrema de ansiedad, a menudo acompañada de agresión, negación, reducción del afecto, y seguida de imágenes temibles y de repetidos recuerdos traumáticos”¹.

1. Introducción

Es evidente que el concepto *terrorismo* es frío y desgarrador. La misma palabra deriva de *terror*, que implica no solo intimidar a otras personas, sino provocarles un daño de un efecto tan devastador que acaben plegándose a sus intenciones². Tras estos términos se encuentra el individuo o los individuos que lo provocan, los terroristas. Personas que, en general, en el estereotipo que se crea de ellas se las describe y percibe como crueles y despiadadas, cuya misión es incitar al mal absoluto, a la destrucción del otro. Pero, si bien la imagen negativa del *actor-terrorista* es un elemento clave para valorarla en el cine, también este nos ofrece matices, elementos de comprensión y, sobre todo, razones psicológicas que nos explican, aunque sin justificarse, por qué matan, e, incluso, el retrato que se ofrece de estos evoluciona en la medida en que la sociedad comprende mejor el fenómeno, se enfrenta a él y/o lo cuestiona, o ya ven objetivamente a la víctima como un ser humano, lejos de su visión *cosificada* de la misma.

El cine se dispone, al mismo tiempo, como una *metáfora* de la realidad³, lo que nos permite asomarnos al efecto devastador de la violencia desde el punto de vista emocional, desde el punto de vista de las víctimas o las fuerzas que las persiguen, pero también de ellas mismas.

Así mismo, el tratamiento del terrorismo en la gran pantalla ha sido dispar, desde su apología autojustificativa al ampararse falsamente los que lo practican en el *noble fin* que persiguen (y, por lo tanto, se consideran guerreros o soldados) al más despiadado y sanguinario que impide cualquier consideración posible de su perfil como seres humanos.

No obstante, se han dado enfoques heterogéneos que plantean otras perspectivas más matizadas y ricas que ponen la lupa en el contexto en el que nacen o se desarrollan tales fenómenos. Después de todo, el terrorista actúa convencido por alguien y por una motivación intrínseca que cree justificada, con un fanatismo ciego y sordo a cualquier reflexión o duda sobre lo que hace. Pero no siempre es así. ¿Qué sucede cuando ese individuo sufre algún tipo de daño psicológico grave como es la amnesia, la desmemoria o un autoimpuesto olvido? Y no recuerda quién es, o no quiere recordarlo, qué ha hecho antes, o motivado por algún efecto traumático no sabe cómo interiorizar esa parte de culpa o responsabilidad

¹ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *El laboratorio del miedo*, Barcelona, Crítica, 2012, p. 44.

² *Ibidem*, pp. 25-35, para una definición histórica del concepto más general y completa.

³ ROSENSTONE, Robert A.: *El pasado en imágenes*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 55.

homicida. Pues, como destaca Todorov, también el criminal, este agente del mal, es un asunto nuestro⁴.

Pero, así mismo, ¿de qué modo se evalúa la memoria⁵ de los hechos adheridos al efecto tan devastador (no solo físico, sino también mental) del terrorismo? ¿Cómo se perfila a este *actor-terrorista* en la gran pantalla?, ¿cómo es el retrato de la víctima en relación a su verdugo?

Para responder a tales preguntas, este artículo analiza una selección de representativos filmes españoles e italianos que destacan por abordar de forma singular los elementos de la memoria, el trauma y la amnesia, vinculados, principalmente, a los grupos terroristas de ETA y las Brigadas Rojas. La comparativa se justifica porque ambas organizaciones, salvando sus diferencias o semejanzas ideológicas, golpearon de forma atroz a las sociedades donde operaron (la española e italiana, respectivamente) mediante acciones letales, perpetrando innumerables asesinatos y secuestros, provocando a su alrededor un franco temor y unos efectos devastadores. Ambas, además, coincidieron en el tiempo (fundamentalmente en los años 70 e inicios de los 80) y se inspiraron en fórmulas semejantes de actuación haciendo del uso del miedo, la extorsión y la intimidación sus instrumentos más incisivos. Son estos mismos medios extremistas los que los hermanan, aunque también sus fines totalitarios y sus efectos, las víctimas. Pues “hoy hemos asumido ya que las víctimas son algo así como las cicatrices de nuestra sociedad”⁶.

Así, la elección de los filmes ha venido específicamente marcada por el tratamiento que se hace en ellos de los sujetos protagonistas o secundarios —destacados— de la trama y el efecto desgarrador que provoca el terrorismo en la conciencia de la víctima, pero también del verdugo. Después de todo, ya hay excelentes trabajos publicados que abordan, en un marco más general, el tratamiento que se ha hecho de ETA y las Brigadas Rojas en la cinematografía (y que se citan en este artículo) a lo largo del tiempo. Por todo ello, este estudio se adentra en valorar cómo ha sido la representación de las consecuencias psicológicas (no políticas ni históricas) y su implicación ética y humana de la acción violenta de tales grupos terroristas. Puesto que, como indican Casetti y Di Chio “interpretar, en cambio, no significa solamente desplegar una atención obstinada con respecto al objeto, sino también interactuar explícitamente con él; no solo pasar revista, sino también reactivar, escuchar, dialogar”⁷. El análisis del contexto y, sobre todo, del texto fílmico será la metodología que utilizar aplicando el modelo de las relaciones de

⁴ TODOROV, Tzvetan: *La memoria, ¿un remedio contra el mal?*, Barcelona, Arcadia, 2009.

⁵ FENTRESS, James y WICKHAM, Chris: *Memoria social*, Madrid, Frónesis, 2003 y HALBWACHS, Maurice: *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prentas Universitarias de Zaragoza, 2004.

⁶ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro: *La paz y la memoria*, Madrid, Catarata, 2011, p. 57.

⁷ CASETTI, Francesco y DIO CHIO, Federico: *Cómo analizar un film*, Barcelona, Paidós, 1991, p. 23.

historia y cine seguido por Ferro, Rosenstone, Montero, Paz, Sorlin, Burke, De Pablo y Caparrós Lera⁸.

2. Los efectos de la violencia en el cine español: ETA y otros grupos

La organización terrorista ETA (Euzkadi ta Askatasuna, País Vasco y libertad) ha tenido un tratamiento muy prolífico (a pesar de que se afirme lo contrario) en el cine español, a partir de 1977, con la restauración democrática⁹. Nacida en 1959, como movimiento de liberación nacional, cerró su trayectoria en fechas recientes, en 2018, aunque ya desde 2011 había renunciado a la *vía armada*¹⁰. En su haber sumaría la friolera de 855 muertes, amén de dejar tras de sí una secuela de miles de heridos (2600), traumas y víctimas¹¹. ETA se iba a caracterizar por surgir en el contexto de la dictadura franquista, impulsada por unas corrientes juveniles nacionalistas (Ekin y EGI), influidas por las corrientes revolucionarias latinoamericanas de izquierdas y otras procedentes de África y Asia. A pesar de sus disidencias internas (la más importante fue entre ETA militar y ETA político-militar), las amnistías y la aprobación del Estatuto vasco en 1979, ETA siguió operando de la misma manera tras el fin del franquismo, incrementando su violencia en la década de los años 80 (ETA político-militar dejaría de actuar a partir de 1984, coincidiendo prácticamente con el declive de las Brigadas Rojas), hasta que una eficaz lucha policial y política, así como una mayor repulsa social, derivó en su paulatino declive, hasta su derrota y disolución¹².

⁸ PAZ, M.^a Antonia y MONTERO, Julio (coords.): *Historia y cine. Realidad, ficción y propaganda*, Madrid, Editorial Complutense, 1995; SORLIN, Pierre: *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*, Barcelona, Paidós, 1996; CAPARRÓS LERA, José María: “El cine como documento histórico”, *Anthropos*, n.º 175 (1997), pp. 3-8; DE PABLO, Santiago: “Cine e historia: ¿La gran ilusión o la amenaza fantasma?”, *Revista de Historia Contemporánea*, n.º 22 (2001), pp. 9-28; BURKE, Peter: *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2001, y ROSENSTONE, Robert A.: *La historia en el cine*. Madrid, Rialp, 2014.

⁹ DE PABLO, Santiago: *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Tecnos, 2017, pp. 465-471. Este autor registra más de 60 largometrajes dedicados a ETA, amén de otras películas que hay referidas a la banda y cortometrajes. Y solo superado, a nivel internacional, por la representación del IRA en la pantalla.

¹⁰ AIZPEOLEA Luis R.: “ETA pone fin a 43 años de terror”, *El País*, 20-10-2011 y ESCRIVÁ, Ángeles: “ETA anuncia el cese definitivo de su actividad armada”, *El Mundo*, 20-10-2011.

¹¹ LÓPEZ ROMO, Raúl: *Informe Foronda. Los efectos del terrorismo en la sociedad vasca*, Madrid, Catarata, 2015, p. 153 y JIMÉNEZ RAMOS, María y MARRODÁN CIORDIA, Javier: *Heridos y olvidados*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2019.

¹² BURLEIGH, Michael: *Sangre y rabia. Una historia cultural del terrorismo*, Madrid, Taurus, 2008, pp. 353-374; GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *El laboratorio...*, pp. 508-548 y FERNÁNDEZ DE SOLDEVILLA, Gaizka: *La voluntad del gudari*, Madrid, Tecnos, 2016.

Las visiones que se nos han ofrecido de ETA en el cine han sido, eso sí, muy distintas¹³, partiendo del emblemático, aunque apologético, documental *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, pasando por todo el cine de ficción (y sus frecuentes controversias), hasta las últimas producciones, que abordan la problemática de las víctimas y una mirada más crítica del mundo de ETA, donde todas ellas han convergido, finalmente, en un proceso de reconocimiento y visibilidad de los afectados por las secuelas del terror cada vez más evidente en el cine y en la sociedad¹⁴. Pero es verdad que el tratamiento de ETA, a pesar de la evolución que se ha dado sobre los sujetos terroristas en la gran pantalla¹⁵, ha adolecido de filmes destacables, llegándose además a preguntar si, realmente, el tema no era “veneno para la taquilla”¹⁶.

De entre esos filmes que han versado sobre ETA en el cine español, es verdad que pocos han analizado los traumas o la amnesia sufrida por los *agentes del miedo*. Sin embargo, este enfoque nos permite abordar ciertos aspectos de interés porque, al humanizarlos, nos ofrecen una visión única de la importancia que cobra el efecto del terror en la conciencia. Después de todo, “las acciones terroristas buscan efectos mentales antes que físicos”¹⁷, dirigidos, eso sí, contra las instituciones o grupos, pero también afectándoles a ellos mismos.

¹³ La bibliografía es amplia: CARMONA, Luis Miguel: *El terrorismo y ETA en el cine*, Madrid, Cacitel, 2004; MALALANA UREÑA, Antonio y FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Gonzalo: “ETA y el cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine”, *Revista general de información y documentación*, vol. 16, n.º 2 (2006), pp. 195-216; MARCOS, María: “ETA y el cine español: un territorio en conflicto”, en A. Martín y J. Sánchez (eds.), *Geografías en negro: Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009, pp. 147-171; BURGUERA DURA, Lucía: *Cine documental sobre ETA y conflicto vasco*, Tesis doctoral, Universitat de València, 2016, y LABIANO JUANGARCÍA, Roncesvalles: “La representación de las víctimas de ETA en el cine: entre la invisibilidad y el protagonismo”, en E. Gambi Giménez y M. Marcos Ramos (coords.), *IV Congreso Internacional de Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués: estudios y perspectivas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2017, pp. 56-71.

¹⁴ La bibliografía es amplísima, resaltar: ALONSO, Rogelio, DOMÍNGUEZ, Florencio y GARCÍA REY, Marcos: *Vidas rotas: Todas las víctimas de ETA*, Madrid, Espasa, 2010; RIVERA, Antonio y CARNICERO, Carlos (eds.): *Violencia política. Historia, memoria y víctimas*, Madrid, Maia/Instituto Valentín de Foronda, 2010; Rodríguez, M.ª Pilar (ed.): *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015; SILVA, Lorenzo, SÁNCHEZ, Manuel y ARALUCE, Gonzalo: *Sangre, sudor y paz*, Barcelona, Península, 2017, y LÓPEZ ROMO, Raúl (ed.): *Memorias del terrorismo en España*, Madrid, Catarata, 2018.

¹⁵ TORRADO, Susana y RÓDENAS, Gabriel: “La figura del terrorismo en el cine español. De la lucha justificada a la cotidianidad”, en P. Fernández Toledo (ed.), *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Sevilla, Comunicación Social, 2009, pp. 160-185 y DE PABLO, Santiago: “Del olvido al protagonismo. La representación de las víctimas de ETA en el cine español”, *Historia del presente*, n.º 34 (2019), pp. 23-38.

¹⁶ ROLDÁN, Carlos: “Una apuesta suicida: ETA en el cine de Euskadi”, *Ikusgaiak*, n.º 5 (2001), pp. 181-205.

¹⁷ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *El laboratorio...*, p. 48.

Aunque, como se ha señalado, ETA ha sido el gran fenómeno terrorista, no fue el único grupo que actuó violentamente en España. La Transición (1975-1981) fue un periodo bastante turbulento en donde operaron distintos grupos ultraderechistas que protagonizaron diversos atentados y asesinatos para desestabilizar la situación y, en algunos casos, buscando la manera de subvertir a la joven democracia¹⁸. Entre muchas de las películas que muestran el periodo destaca *Sé quién eres* (1999), de Patricia Ferreira. Su enfoque nos interesa porque utiliza la amnesia del protagonista como elocuente metáfora para rescatar del *olvido* ciertos hechos del pasado, en los que el verdugo se enfrenta a la verdad de lo que ha hecho a través de los ojos de la víctima. El protagonista, Mario (Miguel Ángel Solá), es un antiguo mercenario y aventurero, que lleva años internado en un psiquiátrico de Galicia, sin saber quién es porque sufre el síndrome de Korsakoff. A partir de ahí, una joven médico, Paloma (Ana Fernández), que acaba de llegar al centro, se ve atraída por él e intenta descubrir quién es, viéndose atrapada en una misteriosa trama en la que intentan asesinarla.

En ese sentido, la capacidad metafórica del cine cobra una dimensión muy rica porque ese síndrome nos convoca a repensar no solo la vida del protagonista, sino el de ese pasado que ha olvidado a tenor de un fuerte trauma sufrido. En la medida en que este va buceando en sus recuerdos, nos vamos adentrando en la conjura, en las profundidades de la memoria, su implicación en un atentado terrorista y los vínculos que eso tendrá con el presente (con mandos policiales y militares todavía activos). Se formula una interpretación crítica en ese contexto de la turbulenta Transición española, que no ha sido tratada desde este punto de vista demasiado.

Las claves de la película se sintetizan en la capacidad evocadora, a través de la amnesia que sufre el protagonista, Mario, de un pasado en el que ciertas violencias no se superan hasta que uno se confronta con ellas y que en su efecto traumático son devastadoras emocionalmente, tanto para la víctima como para el responsable (Mario), al no ser capaz de asumir la cruda verdad de sus acciones, trastornándole de tal forma que marcan irremediablemente su vida.

La adecuada tensión dramática, el firme pulso narrativo y el hecho de mostrarnos la memoria de la época de la democratización del país, y las fuerzas que buscaron el modo de redirigirla brutalmente hacia sus postulados, constituyen un logrado conjunto de elementos que caracterizan bien el cine de la no muy prolífica directora madrileña. La película obtendría un premio Goya a la mejor música original para José Nieto, además de dos nominaciones como mejor dirección novel para Patricia Ferreira y mejor actor para Miguel Ángel Solá (Mario).

¹⁸ CASALS, Xavier: *La Transición española*, Barcelona, Pasado & Presente, 2016 y BABY, Sophie: *El mito de la Transición pacífica: violencia y política en España (1975-1982)*, Madrid, AKAL, 2018.

Este efecto de la violencia en la memoria y la psiquis tan interesante va a verse también de forma puntual en el cine sobre ETA, pudiendo destacarse *Sombras en una batalla* (1993) y *La playa de los galgos* (2002), ambas de Mario Camus, *Todos estamos invitados* (2008), de Manuel Gutiérrez Aragón, la irregular *Cazador de dragones* (2012), de Patxi Barco y la malograda *Lejos del mar* (2015), de Imanol Uribe. En total, como vemos, se reducen a cinco producciones.

Camus, junto a Uribe, es el director que más veces se ha acercado al tratamiento de ETA en la gran pantalla. Su primer filme a este respecto sería *La rusa* (1987), al que le seguiría, seis años más tarde, el filme que nos interesa, *Sombras en una batalla* (1993)¹⁹.

La trama gira en torno a la figura de Ana (Carmen Maura), que ha rehecho su vida trabajando como veterinaria y vive con su hija de 11 años en un pueblo de Zamora. Poco a poco se irá descubriendo qué la ha llevado hasta ese recóndito lugar, fue pareja de un integrante de ETA, asesinado por diferencias con la cúpula de la banda. Su apacible tranquilidad se ve interrumpida por un apuesto portugués, José (Joaquín de Almeida), que también parece huir de su oscuro pasado. Precisamente, es un antiguo mercenario de los GAL al que buscan antiguos excompañeros (para excusarse) y etarras para matarle. La originalidad de la propuesta reside en que parte de lo que se nos cuenta se insinúa, en ningún momento se nombra a ETA ni a los GAL directamente, pero las alusiones a tales organizaciones terroristas son, evidentemente, bastante claras. Camus se encargaría personalmente de escribir el guion, aunque estaría ayudado (sin acreditar) por el hermano del dirigente Eduardo Moreno Bergaretxe (*Pertur*), al que se dedica el filme. *Pertur* fue un dirigente de ETA-PM que desapareció en extrañas circunstancias en 1976. Y todavía, hoy día, no se conoce el paradero de sus restos ni quién fue el responsable de su autoría²⁰.

De forma sutil y velada, el director cántabro maneja muy bien los ingredientes de un contexto histórico que se puede identificar con los procesos judiciales contra diferentes integrantes de los GAL y altos cargos políticos (desde Amedo al ministro Barrionuevo), así como algunos actos vinculados a este grupo paralegal (como el equívoco secuestro de Segundo Marey).

Sin embargo, un elemento de enorme importancia se percibirá, finalmente, al final, en el acto decisivo de Ana de no vengarse de los etarras que han matado a José y que también la buscan a ella para ajustar cuentas. La mujer les perdonará la vida en un gesto muy simbólico, remarcando que hay momentos en los que no

¹⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis: *Mario Camus*, Madrid, Cátedra, 1998 y PÉREZ ROMERO, Enrique: "El mérito de la humildad. El cine de Mario Camus", *Versión Original: Revista de cine*, n.º 135 (2006), pp. 12-23.

²⁰ AIZPEOLEA, Luis R.: "¿Qué fue de Pertur?", *El País*, 23-7-2016.

hay que mirar atrás, o, lo que es lo mismo, que una obsesión por la memoria es contraproducente y que es necesario cierto *olvido*²¹.

En este caso, no se trata de una amnesia provocada por un trauma, como se verá en el filme *Todos estamos invitados*, sino en una asumida por la protagonista, pero implicativa a la hora de mostrar que, para rehacer la vida, pensando en este caso en su hija, hay que pasar página. No se trata tanto de perdonar y arrepentirse como de evitar perpetuar esta espiral de violencia.

No todo es recuerdo, sino que también se puede ofrecer un elogio del olvido, cuando es posible o es, como en este caso, necesario para no estigmatizar a las nuevas generaciones²².

Nueve años más tarde, Mario Camus retomaría el tema del terrorismo de ETA y sus efectos, nuevamente, bajo un prisma diferente como es una compleja relación emocional y un aire de secretismo que viene, en esta ocasión, a establecer en el personaje de Berta. El argumento principal se estructura en tres partes situadas en tres lugares diferentes (Cantabria —Castro Urdiales—, Madrid y Copenhague). El principio arranca con las imágenes del asesinato de un ingeniero por parte del etarra²³ Pablo, hermano de Martín, que se convertirá en el protagonista de la historia. El impacto psicológico en Pablo es tan fuerte que no volverá a recuperarse como activista, teniendo que huir de España, acompañado de su pareja Oria. Sin embargo, atrás ha dejado a su familia cántabra, a un hermano mayor, Martín, que promete a su madre moribunda encontrar a su hijo. Su compromiso le lleva a Madrid, donde conocerá a una bella y misteriosa mujer, Berta, de la cual se enamorará.

Con ese carácter pausado y un buen ejercicio por parte de los actores, *La playa de los galgos* se adentra en ese complejo mundo del efecto emocional del terrorismo tanto en los propios verdugos como en las víctimas. Más tarde, se desvelará que Berta es la mujer de aquel ingeniero asesinado por Pablo y que solo busca venganza. Si bien, el personaje en el que nos interesa centrarnos es Pablo, con sus obsesiones persecutorias, en las que ve *sombras* en todas partes que están dispuestas a asesinarle; este muestra un rostro del terrorismo muy diferente, dubitativo en el momento de la *ekintza* (la acción), cuya exigencia estará marcada por el paroxismo. Es un hombre con una conciencia débil, atrapado en una obsesión

²¹ RUZAFÁ, Rafael: “El País Vasco, ¿una transición diferente? Sombras en una batalla”, en R. Ruzafa (ed.), *La historia a través del cine. Transición y consolidación democrática en España*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2004, pp. 71-106 y DE PABLO, Santiago: *Creadores...*, p. 277.

²² Pues, como señalan otros autores, hay que tener cuidado con el exceso de memoria: TODOROV, Tzvetan: *Los abusos de la memoria*, Barcelona, Paidós, 2000 y RIEFF, David: *Elogio del olvido*, Barcelona, Debate, 2017.

²³ DE PABLO, Santiago: *Creadores...*, p. 293. Se inspira en el asesinato del ingeniero de Lemóniz José María Ryan.

personal de la que no puede escapar a pesar de la ayuda que recibe de un psiquiatra, Dubbini. Aun así, Pablo recalcará su deseo de *hacer memoria* o, lo que es lo mismo, recoger sus experiencias en un libro.

La cinta no juzga a los personajes, sino que los aborda desde una sutil radiografía en la que el triángulo amoroso entre Martín, Berta y el psiquiatra nos deja claros los efectos demoledores y autodestructivos de la violencia, incluidos el amor, la frustración y el fanatismo (caso del personaje de Oria). Además se añade un personaje de cierto interés al respecto de la amnesia y la memoria, como es la hija del psiquiatra, profundamente traumatizada por la violencia sufrida durante la dictadura militar argentina (que se recrea sin mencionarla explícitamente) y que no habla y apenas responde a estímulos. A pesar de todo, Dubbini es un humanista, con un marcado acervo contra la violencia proceda de donde proceda porque entiende que es, ante todo, devastadora; ejemplo de ello es su hija. No hay duda de que la película logra su propósito a la hora de mostrarnos las obsesiones y los desgarros emocionales y psicológicos que el terrorismo (sea de ultraderecha o ultraizquierda) provoca a su paso. También la dificultad del perdón (Martín perdona a Berta, aunque Berta no lo hace con su hermano) y la reconciliación²⁴.

Finalmente, a pesar de todas las décadas de la actividad de ETA, de las manifestaciones del cine documental²⁵, hay que reconocer que el cine de ficción no se acercaría a tratar la cuestión de los amenazados directamente hasta fechas muy tardías, como sería con el filme de Manuel Gutiérrez Aragón *Todos estamos invitados* (2008). La historia contiene dos tramas paralelas de enorme interés. La principal se centra en recoger el padecimiento de un amenazado, Xabier (José Coronado), lo que se ha conceptualizado como “socialización del sufrimiento”²⁶, y su doble victimización al ser tratado con frialdad e incomprensión por la sociedad (en este caso por sus amigos y sus colegas de profesión). No es este el tema principal que nos interesa destacar, aunque es importante señalarlo, sino la otra subtrama, la que implica a un terrorista que tras un atentado sufre amnesia. Como se ha indicado, pocas veces se ha acercado la cinematografía directamente a esta cuestión, pero Gutiérrez Aragón desvela su importancia. Josu Jon (bien interpretado por el todoterreno Óscar Jaenada) perfila a un activista de ETA que pierde la memoria.

²⁴ BARRENETXEA, Igor y LÓPEZ DE MATORANA, Virginia: “La conciencia del terrorista”, en E. Gaytán, F. Gil y M. Ulled (eds.), *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*, Madrid, Rialp, 2010, pp. 123-143.

²⁵ MARCOS RAMOS, María: “El cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad”, *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, n.º 3 (2011), pp. 58-75 y DE PABLO, Santiago, MOTA ZURDO, David y LÓPEZ DE MATORANA, Virginia: *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Ediciones Beta, 2018.

²⁶ López Romo, Raúl: *El informe...*, pp. 81-94.

Eso le conduce a no reconocer a los que hasta ahora han sido sus compañeros *de armas*, y a sentirse atraído por Francesca (Vanessa Incontrada), la psiquiatra del hospital donde está ingresado que, casualmente, es la pareja de Xabier. La amenaza que pende sobre la vida de Xabier por parte de ETA es real. El *talde* (comando) lo ha preparado todo para acabar con su vida en las fiestas de la tamborrada de Donostia, aprovechando la multitud que hay en la calle. Pero Josu Jon, al ver también amenazada a Francesca, en el momento de la verdad actuará para defenderla y acabará con la vida de los que fueron sus compañeros de comando.

El filme explora y aborda un tema novedoso como es la visibilidad de la víctima y su aislamiento social, en el doble estigma negativo que suponía, para los amenazados por ETA en Euskadi, la ignominia de ser diana de ETA y verse como una suerte de *apestados*. Pero también introduce, de forma perfecta, lo que comporta la amnesia, mostrando que hay valores mucho más importantes que los ideológicos como el amor y la lealtad, lo que le permite al *actor-terrorista*, en cierto modo, redimirse. Con ello se expresa que uno elige y puede cambiar su vida, darle un sentido opuesto al propósito que tenía antes, en este caso, *liberado* de esa lógica oscurantista del mundo de ETA, de ese *lavado de cerebro*, cuyo único fin es destruir y eliminar a sus presuntos enemigos.

También, yendo más lejos, *Todos estamos invitados* se convierte en una aguda “metáfora de la pérdida de memoria de la sociedad vasca ante ETA”²⁷. Y mostrará un elemento tan importante de la identidad vasca como es el euskera, reconduciéndolo, desde una singladura no violenta, pues cuando la madre le habla a Josu Jon en castellano, aún consciente de su pertenencia a la banda, no lo acepta, por ser el *idioma opresor*, mientras que después, cuando sufre el accidente, él mismo se expresa mejor en castellano que en euskera²⁸.

De la amnesia surge, además, un acto de contrición, inconsciente, eso sí, que impide que se consuman ciertos hechos trágicos. Por eso, Xabier salvará la vida. El filme no ahonda en el tema del perdón o la reconciliación porque lo que pone en evidencia es, ante todo, una *cultura de la memoria*²⁹ reveladora de la angustia de las víctimas y la tersa realidad social que padecían.

Por lo general, el cine sobre ETA ha ahondado escasamente sobre su colaboración o contacto con otros grupos armados, como es el caso de *Cazador de dragones* (2012), de Patxi Barco, que también examina la memoria del sujeto terrorista. Aunque producida en Cuba, recibió ayuda del Gobierno Vasco y de TVE. La historia relata las vivencias de Gorka, antiguo activista de la rama ETA

²⁷ DE PABLO, Santiago: *Creadores...*, p. 382.

²⁸ TORRADO, Susana y RÓDENAS, Gabriel: “La figura...”, p. 176.

²⁹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro: *La paz...*, p. 117.

político-militar³⁰, que tras su disolución se ha trasladado, para seguir con la lucha revolucionaria, a Centroamérica, más concretamente, a El Salvador y Nicaragua. Mientras está allí, recibe la noticia del asesinato de un concejal socialista por parte de ETA militar, y eso hace que recuerde su pasado en aquellos años en los que militó muy activamente en la organización terrorista. Mayormente, la experiencia vital del protagonista se presenta como la de “un pasado del que no puede huir”³¹. Y se postula de forma nítida una crítica contra ETA (en sus dos ramas), subrayando que los procesos revolucionarios guerrilleros de Latinoamérica no se parecen en nada a la situación en Euskadi. Incluso incide en desmitificar las acciones de la guerrilla salvadoreña.

No cabe duda de que, aquí, la memoria del protagonista cobra un valor catártico a la hora de recuperar el pasado y evaluarlo desnudo de todo idealismo romántico, en un balance final muy autocrítico, y que se explica gracias al contexto del rodaje del filme, marcado por la renuncia de la vía violenta por parte de ETA en 2011 y por una desmitificación del mito del conflicto³².

Lamentablemente, el filme no triunfó, por diversos problemas de posproducción, discrepancias entre el productor, Ángel Amigo, y el director, Patxi Barco, y el estilo demasiado didáctico del mismo, que le impidió convertirse en un referente reflexivo más incisivo y notable³³.

Con algunas semejanzas a la película de Camus, *Sombras en una batalla*, Uribe se aleja del mundo de ETA para mostrarnos en *Lejos del mar* (2015) sus consecuencias. Aquí trata, esta vez, la historia de un exetarra, Santi, que, tras cumplir sus años de cárcel en Soto del Real, pretende rehacer su vida lejos de Euskadi, arrepentido de sus actos. Justo en la misma localidad pesquera de Alicante donde visita a un antiguo compañero de prisión, delincuente común, se cruza con Marina, la hija de un militar al que Santi asesinó, años atrás.

Aunque la premisa argumental de poner frente a frente al verdugo y su víctima comienza con interés, la deriva de lo que sucede posteriormente arruina las intenciones, cuando lo que mueve a la víctima es a cumplir un deseo de venganza que, en realidad, nunca se ha dado entre las víctimas, y que ya se había mostrado previamente en el filme *La playa de los galgos* (2002), de Camus, y *Fuego* (2014), de Luis Marías, con tratamientos bien distintos.

³⁰ Sobre esta rama de ETA: FERNÁNDEZ DE SOLDEVILLA, Gaizka: *Héroes, heterodoxos y traidores: historia de Euskadiko Ezkerra (1974-1994)*, Madrid, Tecnos, 2013.

³¹ DE PABLO, Santiago: *Creadores...*, p. 320.

³² MOLINA APARICIO, Fernando: “El conflicto vasco. Relatos de historia, memoria y nación”, en F. Molina y J. A. Pérez (eds), *El peso de la identidad*, Madrid, Marcial Pons, 2015, pp. 181-224.

³³ DE PABLO, Santiago: *Creadores...*, p. 321. A pesar de ser la película más cara, hasta entonces, rodada en euskera.

No solo eso, Marina, tras dispararle, se arrepiente y le cura, manteniéndolo oculto en la misma casa solariega en la que Santi se había querido excluir de su pasado. Ello la conduce a una relación sexual con el terrorista, condicionada por una especie de síndrome de Estocolmo.

En la parte final se vuelve a hablar de la memoria esquivada y doliente, cuando la hermana de Santi aparece en la casa, este ya recuperado de sus heridas físicas, con su novio, que fue compañero de comando de aquel. Pero en su monumental enfado (acaba expulsándolos de la casa), muestra el claro distanciamiento del terrorista con su pasado, con las redes de apoyos a los presos de la banda por parte de la izquierda abertzale y, en este caso, revelando un arrepentimiento claro sobre su pasado, donde el papel de la víctima, en este caso Marina, cobra un protagonismo impensable e inusitado una década antes³⁴.

Lejos del mar mostraba la evolución del cine de Uribe y, en consecuencia, la percepción de la misma sociedad sobre ETA y sus efectos. Pero, sin duda, hay un aspecto que lastra de forma muy importante la historia, a diferencia de lo que sucederá en *La secunda volta* (1995) —sobre la que hablaremos en el siguiente apartado—, la relación entre Santi y Marina, más sexual que reflexiva, que hará que la trama se deslice por unos vericuetos más propios del cine de Hollywood, en su vertiente más *atrevida*, menos creíble y sensible respecto al contexto y a la tersa realidad de las víctimas de ETA. Cabe pensar en si las intenciones del director tuvieron que ver con mostrar que el trauma de la víctima no puede justificar nunca la venganza de esta, porque entonces se igualarían la condición de víctima y verdugo, y esto es algo que “no es posible admitir”³⁵. Y aunque en *La playa de los galgos* el acto de venganza sí se cumple (a pesar de que nunca ha sucedido algo así), el planteamiento es muy diferente, porque mientras en este primero se aborda el carácter nocivo de la violencia y la venganza, en *Lejos del mar* la relación sexual entre los implicados solo revela una ambigüedad insensible, frente al modo en el que la víctima asume su duelo y dolor (acabando por salvar a su propia víctima, Santi), en presencia de su verdugo. El mismo Uribe, tantas veces galardonado en los Goya o en el Festival Internacional de San Sebastián, tal vez por este u otros motivos, encontraría problemas a la hora de su distribución.

3. *Las Brigadas Rojas: miradas y olvidos*

En el mismo contexto que emergería ETA, aunque con otras razones, nacerían poco después las Brigadas Rojas (Brigate Rosse, BR), en 1970, en la periferia de

³⁴ *Ibidem*, p. 400.

³⁵ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro: *La paz...*, p. 118.

Milán. En Italia se definiría aquella década como los “años de plomo”³⁶. Si desde 1969 hasta la primera mitad de los años 70, predominó un terrorismo de extrema derecha, en el periodo posterior, hasta 1979, lo harían los de extrema izquierda, destacando entre ellos las Brigadas Rojas, con un ideario marxista leninista, cuyos objetivos más señalados serían los integrantes del orden capitalista, desde empresarios y políticos a jueces y abogados³⁷. En los años siguientes, hasta 1983, se iría produciendo un lento e inexorable declive, hasta su extinción total³⁸.

Su origen vendría marcado por la recesión que se iba a empezar a vivir en Italia, a finales de la década de 1960, coincidiendo con los movimientos juveniles impulsados por el *Mayo del 68*, donde emergerá una juventud contestataria frente al tradicionalismo de sus padres, y el descontento social en el mundo laboral obrero se unirá al estudiantil universitario. Serían unos años muy convulsos de violencia y enfrentamientos entre grupos de ultraizquierda y ultraderecha, a lo que se sumaría, así mismo, una dura intervención policial³⁹. De este modo, los integrantes de las Brigadas Rojas serían jóvenes de diversa procedencia, obreros, empleados públicos, estudiantes de clase media, trabajadores precarios o desarraigados, influidos por la experiencia del maoísmo francés. Su *bautismo de fuego* sería en enero de 1971, cuando llevarían a cabo su primer atentado con bomba en la oficina del director de la SIT-Siemens, buscando activar la estrategia de la espiral de la violencia-represión para soliviantar al proletariado⁴⁰.

A partir de 1972, su campaña estuvo protagonizada por los denominados *secuestros exprés* contra directivos y sindicalistas de derechas, así como por la *propaganda armada*, una violencia de baja intensidad que se traducían en la colocación de bombas en automóviles o camiones de empresa, o sabotaje industrial, aunque no dudaron tampoco en atacar la figura de la prensa y la televisión. También perpetraban atracos para financiarse, aparte de lo que obtenían por otra serie de secuestros cuyo objetivo era solo el mero rescate económico⁴¹. Ese mismo año, con

³⁶ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *El laboratorio...*, p. 393.

³⁷ PISANO, Vittoriofranco S.: *The Red Brigades: A Challenge to Italian Democracy*, Londres, ISC, 1980; DRAKE, Richard: “The Red Brigades and the Italian Political Tradition”, en Y. Alexander y K. A. Myers (eds.): *Terrorism in Europe*, Londres, Croom Helm, 1982, pp. 102-139; MEADE, Robert C.: *Red Brigades: The Story of Italian Terrorism*, Nueva York, Sta Martin's Press, 1990; GALLI, Giorgio: *Piombo Rosso: La storia complete della lotta armata in Italia dal 1970 a oggi*, Milán, Baldini Castoldi Dalai Editore, 2004, y RE, Matteo: *Pertenencia a banda armada. Ataque al Estado y terrorismo en Italia, 1970-1988*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2013.

³⁸ Si bien, igual que ETA, los brigadistas sufrieron varias escisiones internas y hay quien apunta a que ha surgido una nueva generación, no vinculada a las BR históricas, perpetrando asesinatos entre 1999-2012.

³⁹ VERES, Luis: *Las Brigadas Rojas y el cine*, Valencia, Tirant Humanidades, 2018, pp. 17-55.

⁴⁰ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *El laboratorio...*, p. 397 y VERES, Luis: *Las Brigadas...*, pp. 81-84.

⁴¹ BURLEIGH, Michael: *Sangre...*, pp. 276-277.

la presión policial, se produjeron múltiples arrestos, momento en el que pasaron a la clandestinidad. Ante el fracaso de sus objetivos, las BR vivieron un proceso de transformación interna entre 1974 y 1976, integrando y captando a nuevos militantes procedentes de otros grupos radicales. Se produjo un rearme y entraron en una segunda fase más violenta⁴². A partir de ahí, “las víctimas aumentaron día tras día, y el nivel de crudeza de los atentados también fue creciendo, dejando muestra de una ferocidad inusitada”⁴³.

Su otro caso más notorio, y que tuvo un fuerte impacto en la opinión pública italiana, fue el secuestro del dirigente democristiano Aldo Moro en 1978, que acabó asesinado trascurridos 55 días⁴⁴. Definitivamente, para finales de los años 80, las Brigadas Rojas se desmarcaron de la vía terrorista, aunque sus integrantes se encontraban mayormente encarcelados. El balance final sería, entre 1970 y 1982, de 2188 atentados reivindicados por la extrema izquierda y 164 muertos (93 de ellos de las BR), permaneciendo en prisión 1300 terroristas⁴⁵.

Al igual que como hemos visto con ETA, aunque por otras razones, las Brigadas Rojas no llegaron al cine hasta 1979 con el filme *Caro papà*, de Dino Risi. En primer lugar, porque todavía seguían actuando, y eso despertaba la sensibilidad de la sociedad ante el tema, y, en segundo lugar, porque se desconocía cómo era su historia interna⁴⁶. Si bien, el cine italiano no fue ajeno a ese contexto, realizando una serie de filmes referidos a la violencia⁴⁷.

Sin embargo, el número de películas sobre el grupo tampoco es muy elevado y, además, son filmes de calidad cinematográfica baja, como *Caro papà* (1979), en el que se habla de un grupo de extrema izquierda, sin aludir directamente a las Brigadas Rojas, *Colpire al cuore* (1982), de Gianni Amelio, *Maledetti vi amerò* (1980), *La caduta degli angeli ribelli* (1981), o *La mejor juventud* (2003, TV), las tres de Marco Tullio Giordana, *El año de las armas* (1991), de John Frankenheimer, en este caso una producción estadounidense, *La segunda volta* (1995), de Mimmo Calopresti y *Guido che sfidò le Brigate Rosse* (2006), de Giuseppe Ferrara. Si bien, el

⁴² *Ibidem*, pp. 271-272 y GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *El laboratorio...*, pp. 399-403.

⁴³ RE, Matteo: “El grupo terrorista las Brigadas Rojas en el cine italiano”, en G. Capellán de Miguel y J. Pérez Serrano (coords.): *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública*, vol. 1, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2008 (231-242), p. 233.

⁴⁴ VERES, Luis: *Las Brigadas...*, pp. 91-96.

⁴⁵ GONZÁLEZ CALLEJA, Eduardo: *El laboratorio...*, p. 409 y <http://www.vittimeterrorismo.it/> (aquí se puede encontrar toda la lista de asesinados por los diferentes grupos terroristas en Italia).

⁴⁶ RE, Matteo: “El grupo...” , p. 237.

⁴⁷ VERES, Luis: *Las Brigadas...*, pp. 103-111. Entre otros filmes referidos a la violencia, están *Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto* (1971), *La classe operaia va in paradiso* (1971), ambas de Elio Petri, *La polizia ringrazia* (1972), de Stefano Vanzina.

acontecimiento que más ha interesado por su impacto fue el caso Aldo Moro⁴⁸, en filmes como *Il Caso Moro* (1986), de Giuseppe Ferrara, *Buongiorno, notte* (2003), de Marco Bellocchio, *La piazza delle cinque lune* (2003), de Renzo Martinelli⁴⁹, u otro como el asesinato del periodista Walter Tobagi, que inspiró *Una fredda mattina di maggio* (1990), de Vittorio Sindoni. Tendrían que trascurrir unos cuantos años, desde el fin de las BR históricas, para abordar la cuestión de la memoria y el olvido, y la relación entre víctimas y verdugos (algo que, para el caso español, ya hemos visto que fue un fenómeno mucho más tardío).

La segunda volta —*La segunda vuelta*— (1995), de Mimmo Calopresti, se alumbraría una década más tarde de que el fenómeno terrorista vinculado a las BR se hubiera acallado. La historia trata de cómo una antigua víctima, el profesor Alberto Sajevo, reconoce, en las calles de Turín, a aquella joven que intentó matarle años atrás, Lisa Venturi. Esta se halla acogida a un régimen especial de libertad vigilada, gracias a la comprensión de un juez, intentando rehacer una vida normal, saliendo a trabajar y volviendo a dormir a la prisión. Ha cumplido, tan solo, diez años de los treinta a los que la han condenado. Sin embargo, un buen día Alberto la identifica en la calle. Y busca acercarse a ella, la sigue, aunque no sabe bien con qué fin. Casualmente, coinciden a comer en un local, y Alberto acaba presentándose a ella, aunque ambos se dan nombres falsos.

La trama, igual que vimos en los filmes de Mario Camus sobre ETA, no habla abiertamente de los hechos, sino que los va poco a poco insinuando al espectador, y también deja que este sea el que saque sus propias conclusiones. El personaje de Alberto está construido con tremenda habilidad. En su cerebro permanece incrustada la bala con la que la brigadista pretendió acabar con su vida. Este hecho, aparentemente singular, no deja de ser una metáfora elocuente sobre la pervivencia para la víctima del trauma sufrido, enquistado en su interior. Su intención será viajar a Múnich para ver si se la pueden extraer, pero todo queda abierto, desvelando unas heridas del terror muy complicadas de curar. El papel de Lisa también está lleno de matices. No solo se la presenta con un abrigo rojo, símbolo intencional de su identificación con las brigadas (puesto que hubo otros grupos terroristas en Italia), sino como una mujer tímida y vergonzosa.

Cuando se produce el encuentro entre los dos personajes, Lisa no reconoce a su víctima y la víctima no sabe cómo comportarse ante ella. A diferencia de lo que sucede con *Lejos del mar* (2015), de Uribe, aquí se establecen unos vínculos afectivos, pero de un modo muy distinto, revelando la dificultad de la víctima

⁴⁸ DRAKE, Richard: *Il caso Aldo Moro*, Milano, Tropea, 1996; GUERZONI, Corrado: *Aldo Moro*, Palermo, Sellerio, 2008, y VIRGILI, Simona G.: *Il caso Moro: voci e silenzi dell'informazione televisiva*, Roma, Aracne, 2010.

⁴⁹ AVILÉS FARRÉS, Juan: "El secuestro y asesinato de Aldo Moro en la ficción cinematográfica y en la investigación histórica (1978-2018)", *Historia del presente*, n.º 34 (2019), pp. 9-22.

de encajar esos sentimientos de rechazo, odio y comprensión del porqué quiso asesinarle. El hecho de que Lisa no le reconozca, explicable porque Alberto se ha dejado crecer la barba desde entonces, es igual de revelador a la hora de analizar que para el terrorista la víctima no es una persona, sino solo un objeto al que se mata de forma fría, no por lo que es, sino por lo que representa para la ideología.

Las virtudes del filme radican en mostrarnos dos crisis de identidad muy distintas, cuando Alberto le desvela la mascarada y le dice quién es. La reacción de Lisa es entonces de vergüenza y confusión. A partir de ahí, el interés de Alberto por dialogar con ella, insistentemente, es para buscar encontrarse mejor, pero supone para Lisa una conmoción, entre la justificación de su acto y el desvelo interior que sufre por un estigma que la perseguirá siempre. No puede existir normalidad para ninguno⁵⁰. La fuerza y valentía del argumento se perfila en un final abierto, pero al mismo tiempo inconcluso e insatisfactorio, al mostrar la evidente dificultad que entraña para la víctima (Alberto), en este caso, encontrar respuestas claras y concisas de quien pretendió segarle la vida y, a la vez, superar el efecto de la violencia; y para el verdugo (Lisa), al no saber asumir su responsabilidad, apelando a un olvido selectivo para no encarar la cruda verdad de sus actos⁵¹. Después de todo, como hemos visto en otros filmes, y como señala Martínez Rodríguez, “víctimas y verdugos, podríamos decir, nunca dejarán de serlo”⁵². Aquí no se hablará de perdón ni de reconciliación abiertamente, salvo, precisamente, por la ausencia de referencias a ambas cuestiones. Están latentes, pero no se hacen efectivas, mostrando, ante todo, la dificultad de normalizar unas relaciones marcadas por la excepcionalidad del terrorismo.

En todo caso, *La segunda volta* acaba invitando a una reflexión fundamental, una invitación que establece con sutileza que “el perdón depende, en primera instancia, de que el culpable quiera ser perdonado y, en consecuencia, reconozca públicamente su culpa, ofreciendo evidencias de su voluntad de reparación y su deseo de perdón”⁵³.

⁵⁰ LOMBARDI, Giancarlo: “Screening Terror: Political Terrorism in Italian Cinema”, en P. Antonello y A. O’Leary (eds): *Imagining Terrorism: The Rhetoric and Representation of Political Violence in Italy 1969-2009*, Oxford, Legenda, 2009, pp. 90-96.

⁵¹ MARTÍNEZ RODRÍGUEZ, Alejandro: *La paz...*, p. 97. Señala este autor, asemejándose sus conclusiones mucho a la tesis del filme: “Ante la singularidad extrema de ciertos hechos no cabe la mera explicación, no se trata de comprender, ni tampoco es posible pasar página o ceder a la tentación conciliadora del perdón. Son heridas abiertas en la condición humana, intemporales. Pero esas heridas nos ofrecen precisamente el marco en el que sí es posible trabajar para la sutura de aquellas heridas temporales, extremas, sí, pero temporales”.

⁵² *Ibidem*, p. 50.

⁵³ *Ibidem*, p. 120.

El filme caló y obtuvo nada menos que cinco nominaciones a los premios Donatello, de 1995, ganando los de mejor actriz (Valeria Bruni) y mejor actriz secundaria. Y estaría nominada a la Palma de Oro del Festival de Cannes como mejor película (1996).

Como ya se ha señalado antes, el secuestro y asesinato del líder democristiano Aldo Moro sigue estando muy presente en la memoria de la sociedad italiana⁵⁴. Varios son los filmes sobre este acontecimiento. Sin embargo, en el marco de reflexión de la memoria de ese ayer destaca, principalmente, *Buongiorno, notte* —*Buenas días, noche*— (2003), de Marco Bellocchio.

El hecho se produjo un 16 de marzo de 1978. Para su captura, los brigadistas acabaron con la vida de sus cinco guardaespaldas. Lo trasladaron a un apartamento, a las afueras de Roma, y tras 55 días de encierro, durante los cuales los terroristas no consiguieron nada de sus pretensiones (que se liberase a varios de sus activistas encarcelados y se les reconociera como organización política), informaron dónde encontrar su cadáver.

Todo ello coincidió con un momento muy importante en la política italiana. El católico progresista Aldo Moro había logrado el apoyo del Partido Comunista para el nuevo Gobierno encabezado por Giulio Andreotti, en el denominado *compromiso histórico*, pero fue visto como una traición por los grupos de la extrema izquierda, entre los que se encontraba, sin duda, la facción de las Brigadas Rojas⁵⁵. La película, con ciertas licencias, se centra, principalmente, en el cautiverio de Aldo Moro en una habitación secreta que los brigadistas habían ya preparado anteriormente y su relación con sus captores, todo ello a través de los ojos de la única mujer del grupo, Chiara (Maya Sansa). La trama reconstruye las conversaciones entre Moro y el líder de la brigada, Mariano⁵⁶ (Luigi Lo Cascio), las tensiones, las reacciones y el efecto que tuvo en la opinión pública italiana, así como la infructuosa intermediación del papa Pablo VI. Sin embargo, lo dicho, Chiara, al margen de las propias tensiones dentro del grupo, va a sufrir una serie de *visiones*. En ellas, incluso, se muestra, a través de un sueño, un final distinto a la suerte trágica del político.

La memoria soñadora de Chiara le hace recordar (introducidos hábilmente con imágenes de archivo) los fusilamientos de los grupos fascistas contra los partisanos, en la Segunda Guerra Mundial, en el embrutecimiento de una época muy

⁵⁴ DOMÈNECH, Rossend: “Italia rememora los 40 años del secuestro de Aldo Moro”, *El Periódico*, 15-3 2018.

⁵⁵ BURLEIGH, Michael: *Sangre...*, pp. 279-280, para más detalles de cómo fue orquestado y quiénes participaron.

⁵⁶ Es Mario Moretti, uno de los fundadores de las Brigadas Rojas, separado y con un hijo al que no veía.

anterior y que sintetiza, claramente, esa patrimonialización que hizo la izquierda de aquellos hechos y que, a la postre, provocaría su reacción violenta contra la misma democracia italiana⁵⁷.

La crisis de identidad de la terrorista nos desvela un proceso psicológico más complejo de lo que a primera vista es la fría actuación y el fanatismo con el que preparan y justifican su acto. Los brigadistas están convencidos de que esta medida de presión llevará a la deseada *revolución* del proletariado, y se quedan muy sorprendidos cuando todo eso no sucede como ellos esperan. Al revés, se muestra una falta de interés de las autoridades por dialogar y acceder a sus exigencias. Chiara se diferencia de sus compañeros por esos sueños en los que ve a Aldo Moro vagar libremente por el piso donde se esconden. Pero cierto es que la policía utilizó hasta médiums y espiritistas para hallarlo, quedando en un franco ridículo⁵⁸.

La original propuesta de Marco Bellocchio queda lastrada por la falta de ritmo y de cierta tensión dramática, pero usa con acierto las imágenes de archivo de la época y, sobre todo, hay que resaltar el detalle de nombrar a los agentes asesinados y la visualización del rostro de las víctimas. Han dejado de ser seres anónimos, son personas de carne y hueso, como los *actores-terroristas*, aunque con un significado distinto: dignificación y visibilización de los primeros y la vulgarización de los segundos, con sus dudas y quebrantos. Además de mostrar, con claridad, ese sentido que se daba de la persona secuestrada y que se utilizaba como “símbolo de una serie de procesos políticos de mayor envergadura”⁵⁹, a modo de *chivo expiatorio*⁶⁰.

La escena en la que Chiara se imagina actuando de una forma humanitaria, logrando que sus compañeros de comando acaben dormidos y abriendo la puerta para que Aldo Moro pueda salir libremente a la calle, contrastará, al final, con la verdadera suerte del prisionero. Historia verídica, memoria y traumas se conjugan por parte de Bellocchio como una suerte de experimento creativo, no viendo tan solo a los brigadistas como terroristas imbuidos en su irracionalidad lógica, sino sufriendo sus propias crisis de identidad y fantasías personales, dando, así mismo, a entender que siempre hay otras alternativas para actuar. Para Veres, “el acierto de la película reside en un trabajo excepcional del tempo del relato y en el logro de la transmisión del realismo”, al presentar a los terroristas como “seres humanos, que dudan, que sufren, que son crueles y que sienten el peso de su conciencia ante la gravedad de los hechos que van a realizar”⁶¹.

⁵⁷ BURLEIGH, Michael: *Sangre...*, pp. 256-257.

⁵⁸ *Ibidem*, p. 282.

⁵⁹ BURLEIGH, Michael: *Sangre...*, p. 274.

⁶⁰ GIRAR, René: *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 2002.

⁶¹ VERES, Luis: *Las Brigadas...*, p. 157.

4. A modo de conclusión

Como se ha ido mostrando, la selección de filmes ha sido muy concreta. El nexo común ha sido, principalmente, la memoria traumática y, coincidiendo con ambos factores, las relaciones entre las víctimas y los verdugos de dos fenómenos terroristas que tanto impacto causaron en las sociedades española e italiana, el terrorismo de ETA y el de las Brigadas Rojas.

El punto de vista, la perspectiva con la que el cine no documental es capaz de asomarse a ciertos hechos del pasado, está claro, es muy rico, complejo y variado. Su lenguaje visual, el tratamiento con el que se muestra a los verdugos o a las víctimas, fundamentalmente a nivel emocional, nos lleva a una serie de reflexiones sociales que deben ser tenidas muy en cuenta, como son el perdón, la culpa y la redención, comunes a la cultura ética cristiana.

Es verdad que la calidad del discurso afecta, y mucho, a la recepción. Y aunque no es algo que hayamos abordado, no deja de ser relevante un fenómeno tan complejo y sensible a la hora de valorar su impacto y el modo en el que alumbraba (o no) nuestra conciencia. Por eso, no está demás destacarlo, aunque la ventaja de los nuevos formatos digitales reside en que se puede acceder a su visionado con más facilidad que antes. En todo caso, el cine español y el italiano, con estilos y directores tan distintos, han sabido abordar, en esencia, aspectos similares sobre las preocupaciones en torno a los efectos del terrorismo en la memoria (y sus múltiples matices), pieza clave a la hora de construir un relato profundo y adecuado.

El elemento metafórico y alegórico está muy presente en la mayoría de estos filmes mencionados, lo cual nos permite entender la enorme capacidad que tiene el cine de construir un lenguaje que nos acerca, desde un punto de vista humanizador, a ciertos aspectos de la violencia que, de otro modo, es más difícil de percibirlos. Más allá de los clichés, estereotipos, maniqueísmos y construcciones mentales que nos podemos hacer de esa realidad, este cine nos empuja a codificar un imaginario cercano y vivencial, en el que lejos de idealizar a los terroristas, precisamente, se les desnuda y se observa la fragilidad que todos ellos portan, siempre con relación a la víctima, lo cual es todo un acierto. Y también cómo el impacto del terror es intrínsecamente reversible, condicionando de modos muy distintos a víctima y verdugo, eso sí, pero valorando los aspectos tan negativos y autodestructivos que suponen para el mismo terrorista. Todo ello planteado con un claro fin: servirnos de advertencia contra todo uso y abuso de la violencia.

A su vez, la representación del olvido selectivo, en suma, la desmemoria, pugnará, así mismo, en varios de los protagonistas de las tramas, venciendo, finalmente, la memoria del trauma. Concretamente, en *Todos estamos invitados* el efecto de la amnesia se presenta no como un recurso de ocultamiento de la realidad, sino como aguda interpelación ética frente a la ceguera terrorista, remarcando, así, su crítica frontal al fanatismo.

Cabría, además, destacar que, con relación a los dos filmes italianos, la centralidad de la cuestión traumática de los *agentes del miedo* está representada por mujeres, a diferencia de los largometrajes españoles, salvo en *Sombras en una batalla*. En el caso de las películas españolas hay más pluralidad de matices en el tema del género, aunque, aquí, la preeminencia es la de los papeles de terroristas masculinos. Unos terroristas, eso sí, marcados y lastrados por su incapacidad de enfrentarse a los demonios de la violencia que ellos provocan o afectados por algún trauma (las obsesiones o la amnesia), como se pone de relieve en *La playa de los galgos*, *Todos estamos invitados* o *Lejos del mar*.

Con relación al *actor/actriz-terrorista*, ya sea etarra o brigadista, se han observado aspectos de mucho interés en su perfil cinematográfico, porque ya no es un héroe o un sujeto anodino consumido solo por el fanatismo, sino que se bucea en la consecuencia de sus actos a nivel personal: descubre el efecto de su violencia en la víctima, como se ve, principalmente, en *Buongiorno, notte*, en *Todos estamos invitados* y en *Lejos del mar*; y, así mismo, padece los desvelos subsidiarios que ha provocado este agente del miedo al actuar como lo ha hecho, ya sea en forma de traumas, olvidos selectivos, amnesia, lucha consigo mismo entre el arrepentimiento y la condenación moral de sus actos, como se refleja en buena parte de los filmes analizados, como son *Sombras en una batalla*, *La segunda volta*, *Todos estamos invitados*, *Cazador de dragones* y *Lejos del mar*.

En cuanto al *actor/actriz-víctima* le da un valor singular destacado al confrontarlo con su verdugo, si bien, llama la atención cómo en un caso se la presenta buscando venganza (*Lejos del mar*) cuando nunca ha ocurrido. Ciertamente es que esto denota la rabia y frustración de la víctima, aunque habría que señalar que, en este caso, la ficción supera a la realidad.

En suma, todos y cada uno de los elementos centrales de los filmes analizados expresan el enorme peaje psicológico (y vital, claro) que acaban pagando las víctimas, por razones obvias, por ser el objeto de destrucción, y los verdugos, que acaban por destrozar su propia vida inútilmente galvanizada por la fe ciega en unos propósitos, cuyo resultado nunca es el ideal perseguido, sino el descarnado y amargo sufrimiento, comportándoles un desorden psicológico interior entre grave y devastador, lastrando muy negativamente, a partir de ese momento, toda su existencia presente y/o futura. Así, en conjunto, los ocho filmes constituyen un registro de memorias (en este caso, cinematográficas), en plural, no iguales ni equivalentes y equitativas (entre verdugo y víctima, entre terroristas y sociedad), sino en contraste y contraposición, como una aguda deliberación contra los efectos desgarradores e irreparables, a nivel emocional, de la violencia terrorista, que nos sirve de advertencia, antídoto y permanente reflexión.

PELÍCULAS (8)	NACIONALIDAD	GRUPO TERRORISTA	TEMAS
Sombras en una batalla (1993), de Mario Camus	España	ETA-GAL	Memoria traumática Víctimas-Verdugos Perdón-redención
La segunda volta (1995), de Mimmo Calopresti	Italia	Brigadas Rojas	Memoria traumática Víctimas-Verdugos Perdón-redención
Sé quién eres (1999), de Patricia Ferreira	España	Ultraderecha	Memoria traumática- Amnesia Víctimas-Verdugos Perdón-redención
La playa de los galgos (2002), Mario Camus	España	ETA	Memoria traumática Víctimas-Verdugos Perdón-redención
Buongiorno, notte (2003), de Marco Bellocchio	Italia	Brigadas Rojas	Memoria traumática Víctimas-Verdugos Redención
Todos estamos invitados (2008), de Manuel Gutiérrez Aragón	España	ETA	Amnesia Víctimas-Verdugos Perdón-redención
Cazador de dragones (2012), de Patxi Barco	Cuba-España	ETA	Memoria traumática Perdón-redención
Lejos del mar (2015), de Imanol Uribe	España	ETA	Memoria traumática Víctimas-Verdugos Perdón-redención