

MONOGRÁFICO: CINE Y TERRORISMO

PRESENTACIÓN: VÍCTIMAS Y MEMORIA DE LA VIOLENCIA POLÍTICA:
DEL CINE A LA PEQUEÑA PANTALLA

DAVID MOTA ZURDO (Coordinador)

Universidad de Valladolid (UVa)

david.mota@uva.es

ORCID. <https://orcid.org/0000-0002-9578-8069>



Monumento dedicado a las víctimas del terrorismo en España.

Vitoria-Gasteiz

A lo largo de toda su existencia, el cine, y en general la industria audiovisual, ha dedicado gran parte de su atención a problemas sociales, históricos y políticos en distintos países y periodos. Con su propio lenguaje e interpretación, con las concesiones que se toma a la hora de explicar un acontecimiento o proceso, y, en definitiva, con la utilización de múltiples enfoques, que responden a la interpretación de directores y guionistas, el séptimo arte ha contribuido a proponer debates que muchas veces la sociedad civil se ve incapaz de iniciar. El cine permite espejear

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.11-17>

FILMHISTORIA Online y todo su contenido escrito está bajo una licencia de Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Compartir bajo la misma licencia 4.0.

problemáticas, muchas de candente actualidad, y contribuye a la reflexión sin necesidad de sumergirnos en complejas teorías o elaboradas disquisiciones, aunque detrás de una película haya un gran esfuerzo intelectual. Abierta o veladamente, intencionada o impremeditadamente, las producciones cinematográficas fijan imaginarios, plasman memorias y confrontan identidades y realidades políticas, sociales e históricas. Como ha destacado Michèle Lagny (1997), el cine es “un testigo de las formas de pensar y de sentir de una sociedad [...] un agente que suscita ciertas transformaciones, que vehicula representaciones (estereotipadas) [...] ejerce una influencia ideológica o incluso política” (p. 188).

Hasta los años 90, el terrorismo se había llevado a la pantalla en un significativo número de casos de manera descontextualizada y dentro de ficciones basadas en “historias de acción y violencia, que pretenden únicamente entretener y en absoluto hacer un análisis profundo del fenómeno” (De Pablo, 1998: 178).

Durante todo ese periodo, el cine asistió al desarrollo de distintas narrativas sobre el terrorismo en las que la mitificación de determinados hechos históricos y la justificación de la violencia como un medio legítimo para la consecución de objetivos políticos se vio impregnada de la pátina del cine de compromiso y militante. Muchos cineastas plantearon sus producciones como una singular forma de hacer frente al *establishment*, tratar de desmarcarse de la cultura *mainstream* y ofrecer lecturas alternativas a determinados hechos y procesos históricos, sin reparar en que a través de sus sesgos contribuían a difuminar el impacto real de la violencia.

Ahora bien, no todo el cine social, militante y de autor contribuyó a legitimar el fenómeno. Por ejemplo, en el caso vasco, el director Imanol Uribe pasó de dibujar a los miembros de ETA como guerrilleros antifranquistas, unos singulares partisanos que hacían frente a los últimos reductos del fascismo, como se ve en *La Fuga de Segovia* (1981), a ofrecer una imagen mucho más real sobre las acciones crueles de la organización terrorista en *Días Contados* (1994). Según De Pablo y López de Maturana (2019), esta película supuso “una ruptura importante en el tratamiento cinematográfico del terrorismo”, pero no llevó a las víctimas a un primer plano: los terroristas continuaron siendo los protagonistas. Una asimetría o disparidad de tratamiento que, según Michael Burleigh (2008), es fruto de la erótica del terrorista, que se impone sobre el resto debido al atractivo que genera su figura frente a las víctimas de sus acciones.

Al menos hasta finales de la década de 1990, que en España coincidió con el secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco a manos de ETA, las víctimas de las acciones terroristas han estado desgarradoramente olvidadas en el relato

cinematográfico, y en los filmes en los que sí tuvieron voz, quedaron relegadas a un plano subsidiario. Aunque a nivel internacional la situación cambió tras los atentados de Nueva York del 11 de septiembre de 2001, que trajo consigo años después películas como *World Trade Center* (2005), *United 93* (2006) o *Tan fuerte, y tan cerca* (2011), en las que se puso de relieve el relato de las víctimas, lo habitual en otros cines nacionales ha sido el olvido. De Pablo (2017) y De Pablo *et al.* (2018) han sido claros al respecto: aunque la industria audiovisual ha reflexionado sobre el terrorismo en sus filmes, lo ha hecho centrando su atención en los victimarios, que han sido fundamentalmente los protagonistas frente a las víctimas, completamente ignoradas y desatendidas. Merino y Alonso (2022: p. 163) lo han precisado con gran elocuencia al señalar que la retórica de determinadas narrativas cinematográficas ha sido cruel por “el silencio brutal de la voz” que aniquila “la vida del hablante”. Un mutismo que “no puede ser obviado en una reflexión sobre el contar”.

Según Hueso (1998: 139), durante esas décadas hubo películas que sí profundizaron en el problema de la violencia política, reconstruyendo la historia de organizaciones como el IRA, la RAF, las Brigadas Rojas o ETA. Pero lo hicieron con un tratamiento incompleto: no explicaban el fenómeno en toda su complejidad y no otorgaban el protagonismo debido a los destinatarios de las acciones terroristas (las víctimas), lo que a la postre -añadimos- contribuyó a su deshumanización. Una situación que, en parte, se explica por la relación bidireccional que existe entre la sociedad y el medio audiovisual, donde este juega “un papel determinante a la hora de proponer una serie de enfoques, temáticas y formas de *ver*, *imaginar* y *entender* el pasado”, como han afirmado Rueda Laffond *et al.* (2009: 198). El cine es receptor de los ecos de la sociedad, incluso su altavoz en muchos casos. Por eso, no extraña que durante muchas décadas no hubiera preocupación por las víctimas del terrorismo. Fundamentalmente, porque los procesos de victimización y su aparición en el cine tardaron mucho en llegar, así como las visiones alternativas, críticas con la violencia, emanara esta última del Estado, de una organización terrorista o de cualquier otro tipo de estructura.

Es exactamente en este punto donde cobra especial relevancia este monográfico, titulado *Víctimas y memoria de la violencia política: del cine a la pequeña pantalla*. Un número que nace del interés por realizar un análisis monográfico del terrorismo en el cine atendiendo a la representación de las víctimas y que se articula en torno a diferentes estudios de caso que dan cuenta de los cambios que se han producido en su imagen en las últimas décadas. Para ello se ha reunido a investigadores y profesores de distintas universidades y centros de estudio de varios

países que han analizado este fenómeno desde varias perspectivas (histórica, victimológica, ética y filosófica) a fin de evidenciar que, si bien la violencia política ha tenido una notable influencia a la hora de inspirar guiones y películas, las víctimas también han comenzado a adquirir cierto protagonismo desde la década de los 2000, teniendo su propio espacio en el cine. De hecho, se ha querido vertebrar el monográfico de acuerdo con tres ejes fundamentales: violencia política, víctimas y nuevas formas de visionado de cine. Porque se debe considerar que la multiplicidad de interpretaciones y narrativas sobre la violencia política están en consonancia con la evolución del propio medio cinematográfico, marcado por la irrupción de Internet y las nuevas tecnologías.

El resultado son nueve artículos que, centrados en problemáticas diversas, guardan nexos muy significativos en torno a la violencia política. Así, Sheila López nos introduce en el cine de Pasolini analizando la perspectiva del italiano sobre la violencia. Para ello, nos sumerge en películas como *Pocilga o Saló, o los 120 días de Sodoma* donde el cineasta muestra una violencia desproporcionada: una violencia radical que, como afirma su autora, sume “a los individuos en el anonimato, revela que el capitalismo contemporáneo homogeniza y suprime identidades a medida que avanza con su relato omniabarcador”; es decir, un arte que “violenta al espectador, violenta su identidad, violenta su forma de estar en y pensar el mundo”.

Pasolini fue uno de los muchos cineastas e intelectuales que paradójicamente utilizaron un producto de la cultura de masas para tratar de superar la homogeneización cultural. Su objetivo fue huir del encorsetamiento del canon imperante, marcado por el relativismo ético y la corrección política, y, por ello, se sumergió en muchos casos en la contundencia, en el dolor infligido, en aquello que Sánchez Biosca (2022) ha indicado sobre la imagen violenta: registrarla para suscitar emociones que contribuyan a polarizar o a afianzar los lazos de una comunidad, construyendo un relato en contraposición al *otro*. El italiano no fue el único en realizar este ejercicio reflexivo, como lo refleja Adrián Almeida en su artículo sobre el Nuevo Cine Alemán. Este autor muestra cuáles son los mimbres de este género vinculándolo al desarrollo de la ideología de la segunda generación del grupo terrorista Baader Meinhof partiendo del filme *Alemania en Otoño*, donde en palabras de su autor se observa “la impotencia por hacer perceptible el antagonismo social entre la población germana, visualizar en el dolor de la represión contra la izquierda radical y los militantes de la RAF la posibilidad de establecer espacios para la constitución de una sociedad diferente y alternativa al capitalismo”.

Tras este bloque teórico sobre la violencia política y el cine, hay un amplio espacio al estudio de las víctimas. El trabajo de Amalia Herencia y Alexis Martel toma como punto de partida la década de 1990 para estudiar a las víctimas colaterales del terrorismo en la gran pantalla atendiendo a tres películas: *Juego de lágrimas*, *Días contados* y *Babel*. Esta elección es significativa porque, aparte de recoger dos tipos de terrorismo (el etnonacionalista y el yihadista), están producidas entre la década de los 90 y principios de los 2000, lo que a su vez permite mostrar cierta evolución en su tratamiento y establecer, según Herencia y Martel, “semejanzas en la representación de las víctimas, en su protagonismo y en su vínculo (in-)directo con el terrorismo como consecuencia de las diferentes narrativas sobre las causas de su victimización”.

Posteriormente, se profundiza en el terrorismo de ETA a través de tres artículos centrados en cuestiones como la tipología de víctimas representadas, el perdón, la reconciliación y su memoria tanto en el cine como en la pequeña pantalla. De este modo, Roncesvalles Labiano se centra en cómo se representó a las víctimas de ETA en el cine vasco de la década de 1980 planteando un recorrido que da cuenta de los pocos avances habidos al respecto, para concluir que “la representación fue pobre y desequilibrada. Los damnificados por ETA tuvieron poca presencia, sobre todo en comparación con aquellos que sufrieron violencia por parte de los cuerpos policiales”. Patrick Eser, por su parte, analiza el filme *Maixabel*, poniendo el foco en cómo se ha gestado el perdón y la reconciliación entre víctima y victimario, y si ese relato contribuye a cicatrizar la herida del terrorismo, favoreciendo la convivencia. Y, por último, Sergio Cañas, Irene Moreno y quien firma esta presentación recogen el incremento de producciones audiovisuales sobre ETA que se ha producido desde 2018, el denominado “boom en el tratamiento del terrorismo”, en televisión y plataformas cinematográficas de pago por visión. Siguiendo el camino desbrozado por De Pablo *et al.* (2018) y Marcos (2021), donde analizan el terrorismo en la televisión no informativa, estos autores plantean en su estudio si, en el notable aumento de las producciones habidas desde entonces, las víctimas han jugado un papel esencial y si su representación contribuye a la restauración de su memoria.

Aitor Díaz-Maroto hace un estudio similar, pero aplicado al caso colombiano. A lo largo de sus páginas, se centra en radiografiar el conflicto armado de Colombia y en visibilizar los cambios que se han producido en la imagen que los cineastas del país sudamericano han irradiado al respecto. Según Díaz-Maroto, en las últimas dos décadas, Colombia ha asistido a la eclosión de “una nueva narrativa”, que permea el relato histórico y el cinematográfico, y que ha resignificado a víctimas y victimarios, así como al propio conocimiento del conflicto. Por otro lado, dentro de esta

perspectiva transnacional, sobresale el estudio de Léna Georgeault, que estudia la *hijra* en el cine francés a través de los filmes *Le ciel attendra* y *Ne m'abandonne pas*, profundizando en los mecanismos de captación y radicalización del terrorismo islamista en Francia en inmigrantes de tercera generación.

El monográfico se cierra con un sobresaliente estudio dedicado a cómo las salas de cine han sido objetivo de la violencia política en España. Este trabajo, realizado por Elena Blázquez, Gaizka Fernández y Juan Francisco López, analiza este tipo de ataques entre 1966 y 1992, donde la extrema derecha jugó un papel esencial como autor intelectual y material en el tardofranquismo y la Transición. En palabras de sus autores fue “una violencia más amplia contra la cultura y sus espacios de difusión [...] buscaban limitar el espectro de lo decible a nivel cultural, censurar [...], intimidar [...], y, en fin, ejercer control político-social”.

El amplio elenco de estudios de los que da cuenta este monográfico es denotativo de una heterogeneidad de expresiones, interpretaciones y sensibilidades, en las que sus autores, desde historiadores a filósofos, han contribuido a visibilizar la violencia política en el cine y la pequeña pantalla de las últimas tres décadas. Y lo han hecho con la finalidad de comprender y de contribuir a sanar y restituir la memoria e historia de los traumáticos hechos derivados de la violencia política. Porque, como ha señalado Leyre Arrieta al respecto, “para que las heridas sanen hay que desinfectarlas; [...] al principio, el alcohol escuece, pero la herida cicatriza y no se infecta. La cicatriz seguirá ahí para que no la olvidemos y formará parte de lo que somos” (*Diario de Noticias de Álava*, 2-V-2022). Como coordinador de este número especial, les deseo una lectura enriquecedora, pero sobre todo reflexiva, que les haga pensar tanto como a mí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- De Pablo, S. (1998). El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. *Comunicación y Sociedad*, 2 (XI), 177-200. En <https://dadun.unav.edu/bitstream/10171/8834/1/20100226101129.pdf>
- De Pablo, S., Mota, D. y López de Maturana, V. (2018). *Testigo de cargo: la historia de ETA y sus víctimas en televisión*. Beta.
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.
- De Pablo, S. y López de Maturana, V. (2019). La mirada cambiante. El terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 834, 14-28. En <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-mira-cambiante-el-terrorismo-de-eta-en-el-cine-de-imanol-uribe>
- Hueso, A. L. (1998). *El cine y el siglo XX*. Ariel.
- Lagny, M. (1997). *Cine e historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. Bosch.
- Marcos, M. (2021). *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva*. Laertes.
- Merino, F. J. y Alonso, M. (2022). Retórica noble, prácticas criminales. El código del conflicto vasco a partir del documental Pays Basque et libert-e. Un long chemin vers la paix, de Thomas Lacoste. *Araucaria*, año 24, núm. 50, pp. 159-182. En <https://dx.doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.07>
- Rueda Laffond, J.C., Coronado, C., y Sánchez, R. (2009). La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas, *Comunicación y Sociedad* 12, 177-202. En https://eprints.ucm.es/id/eprint/9808/1/LA_HISTORIA_TELEVISADA.pdf
- Sánchez Biosca, V. (2022). *La muerte en los ojos. Qué perpetrar las imágenes del perpetrador*. Alianza.