

ELLAS SIEMPRE ESTUVIERON AHÍ.
EL TRATAMIENTO CINEMATOGRAFICO
DE LAS MUJERES VÍCTIMAS DEL TERRORISMO

Josefina Martínez Álvarez
Universidad Nacional de Educación a Distancia

INTRODUCCIÓN

El estreno de la película *Maixabel* de Icíar Bollaín, en septiembre de 2021, ha venido a cambiar, tanto la imagen que la industria cinematográfica ha ofrecido de las mujeres víctimas del terrorismo endógeno, como la empatía que el público ha mostrado hacia los damnificados desde el inicio de la lucha armada hasta la actualidad. Incluso su excelente acogida subraya lo más trascendente, el cambio de mentalidad de la sociedad española a la hora de acercarse al problema del terrorismo. *Maixabel* ha logrado equilibrar el cine de autor, frecuentado por las minorías, con el comercial, atractivo para el gran público.¹ Durante el último medio siglo los cineastas han ido construyendo unos estereotipos femeninos de víctimas del terrorismo acordes con la percepción social tanto del terrorismo como de las propias víctimas e incluso de las mujeres. Unos modelos bastante similares en los cuatro países europeos donde actuó con mayor virulencia esta lacra: Italia, Alemania, Irlanda y España. A lo largo de estas páginas se analizará cómo se han ido conformando en la pantalla estos personajes que muestran el sufrimiento femenino ante el terror y que pueden constituir arquetipos sociales por su carácter universal.

Al estudiar en su conjunto la producción cinematográfica relacionada con el terrorismo interno de estos cuatro países, cuya

¹ <https://www.taquillaespana.es/peliculas/maixabel/> De hecho, ha ocupado el quinto lugar en recaudación de las películas españolas en 2021 (2.826.657€), siendo vista por 515.047 espectadores, a los que se suman 11.427 del año siguiente. Consultado el 9 de marzo de 2022.

producción se inicia en 1977 y que llega a la actualidad, resulta evidente que en los albores del siglo XXI produjo un cambio sustancial en el tratamiento de las víctimas. Esto se debe a dos motivos, el primero, la declaración pública del abandono de la lucha armada en 1998 de las organizaciones más virulentas de Irlanda –el IRA (*Irish Republican Army*)²– y de Alemania –la RAF (*Rote Armee Fraktion*)³–. En Italia, a partir de 1988, las *Brigate Rosse* ya habían finalizado la estrategia de la tensión, sin una comunicación explícita, al ser aprehendidos gran parte de sus dirigentes históricos.⁴ En España, tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco, concejal del Partido Popular de Ermua, el 10 de julio de 1997 y la firma el 12 de septiembre de 1998 del Pacto de Estella, suscrito para iniciar un proceso de negociación que acabase con el terrorismo de ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*), la sociedad española y, sobre todo la vasca, comenzó a rechazar las propuestas de esta organización. Cuando el 21 de enero de 2000 la banda rompió una tregua indefinida asesinando al teniente coronel Pedro Antonio Blanco, seguido el 22 de febrero del asesinato del vicelendakari Fernando Buesa, del PSE-EE y de su escolta el ertzaina Jorge Díez Elorza, una parte sustancial de la silenciosa sociedad vasca se echó a la calle para mostrar su desafección a la violencia etarra.

El segundo motivo está relacionado con el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001, lo que provocó que las víctimas de aquella tragedia ocuparan un lugar preferente en las producciones cinematográficas estadounidenses relacionadas con el terrorismo. Siguiendo la estela de los grandes directores norteamericanos, quienes retrataron la valentía, la inocencia y el dolor de las víctimas en *World Trade Center* (O. Stone, 2006), *United 93* (P. Greengrass, 2006) o *En algún lugar de la memoria* (M. Binder, 2007), la cinematografía europea giró la mirada hacia quienes padecían o habían padecido toda suerte de atentados.

² El 10 de abril de 1998 se firmaban los llamados Acuerdos de Viernes Santo donde los gobiernos británico e irlandés y con la aceptación de la mayoría de los partidos políticos norirlandeses, finalizaba el conflicto de Irlanda del Norte.

³ El 20 de abril de 1998 en una declaración de ocho páginas firmada por la RAF y enviada por fax a la agencia de noticias *Reuters*, se anunciaba la disolución del grupo.

⁴ Aún hubo después varias reconstrucciones de células, sin relación con los brigadistas históricos, que provocaron asesinatos y distintos enfrentamientos con la policía.

Como consecuencia de estos dos acontecimientos, el estudio del terrorismo endógeno en su conjunto, y en el caso específico de las películas relacionadas con la violencia política, recibió una atención particular por parte de los historiadores del cine, comenzándose por analizar la producción nacional. Así, en Italia, Christian Uva publicaba en 2007 su ya clásico *Schermi di piombo: il terrorismo nel cinema italiano*, a la par que aparecía *Tragedia all'italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e memoria* de Alan O'Leary. En 2013 Luca Paretti y Vanessa Rogui editaban *Immagini di piombo Cinema, storia e terrorismi in Europa*. En Alemania, aunque Petra Kraus publicara en 1997 *Deutschland im Herbst: Terrorismus im Film*, en una retrospectiva realizada en el Filmmuseum de Munich, será en 2007 cuando aparezca el ya clásico *Terror und Trauma: Zur Gewalt des Vergangenen in Nachkriegsdeutschland* de Thomas Elsaesser. Por su parte, en Irlanda, John Hill sacaba a la luz en 2006 *Cinema and Northern Ireland. Film, Culture and Politics*, publicándose en Estados Unidos seis años después la extensa guía de Mark Connelly *The IRA on Film and Television: A History*.

Finalmente en España, el proceso seguido por los investigadores fue similar al trazado por los estudiosos de los países de su entorno, teniendo en cuenta el decalaje causado por el retraso en el abandono de las armas por parte de ETA, puesto que hasta el 20 de octubre de 2011 la banda no anunciaba el cese definitivo de su actividad armada. Aunque el grueso de las obras que analizan el terrorismo y su representación en la pantalla no se generalizan hasta 2006, sí que existe un artículo pionero escrito en 1998 por Santiago de Pablo, *El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco*. A este siguieron el volumen editado por Vanessa de la Cruz y Beatriz de las Heras en 2006: *La historia desde el cine, ciudad, guerra y mujer* o el de Carlos Roldán, *Imágenes de odio, sangre y muerte: las víctimas de la violencia política ante las cámaras de los cineastas vascos*, que viera la luz en 2015.

No obstante, los estudios sobre el protagonismo de las víctimas en las películas rodadas a partir de la consolidación de los procesos de paz en los países afectados han sido poco tratados por la historiografía, especialmente en cuanto a víctimas femeninas se refiere.

Por lo tanto constituye un camino abierto a futuros estudios, aunque algunos historiadores ya han comenzado a interesarse por este tema en nuestro país, como en el caso de Esther Gaytán, Fátima Gil y María Ulled en *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*, editado en 2010 o *La representación de las víctimas de ETA en el cine: entre la invisibilidad y el protagonismo*, de Roncesvalles Labiano publicado en 2017, seguido de dos artículos más de esta autora, uno de 2018, *Las víctimas en los primeros largometrajes del cine español sobre ETA (1977-1981)*, y *La infancia arrebatada. La figura del menor víctima del terrorismo en el cine y la literatura en torno a ETA*, ya de 2019, cerrando estas breves referencias con otro artículo de Santiago de Pablo: *Del olvido al protagonismo: la representación de las víctimas de ETA en el cine español*, publicado ese mismo año.

Una vez citadas las obras más significativas que analizan las producciones cinematográficas nacionales relacionadas con el terrorismo y sus víctimas, a partir de 2017 los investigadores se plantearon el inicio de los estudios comparativos. Así, Orla Lynch y Javier Argomaniz en *Victims and Perpetrators of Terrorism. Exploring Identities, Roles and Narratives*⁵ se adentran en las experiencias de las víctimas y en las percepciones públicas y de los medios de comunicación para facilitar el fin de la violencia política o Josefina Martínez en *Relatos del sufrimiento, el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo*,⁶ que contrasta el tratamiento cinematográfico de las víctimas en la cinematografía occidental.

Tras este repaso a la historiografía sobre las cuestiones que nos ocupan, y observando las publicaciones llevadas a cabo, se aprecia cómo la representación de las mujeres víctimas del terrorismo ha resultado poco tratada, al tiempo que los estereotipos creados por las directoras y los directores, así como las características físicas y anímicas que las definen, aún no han tenido un estudio de conjunto.

⁵ Lynch, Orla, Argomaniz, Javier, *Victims and Perpetrators of Terrorism. Exploring Identities, Roles and Narratives*, London, Routledge, 2019.

⁶ Martínez, Josefina, "Relatos del sufrimiento, el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo", *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, número 4, 2017, págs. 98-119. <http://www.memorialvt.com/wp-content/uploads/2017/10/Cuadernoo04.pdf> Consultado el 9 de enero de 2022.

Por ello, a lo largo de este capítulo vamos a centrarnos en el análisis de estos modelos. Ateniéndonos también a la cesura que provoca el fin de la lucha armada, se va a trazar una divisoria, puesto que ese hecho marca una significativa diferencia en el tratamiento de las víctimas femeninas en la pantalla.

EL LUGAR SECUNDARIO DE LAS VÍCTIMAS FEMENINAS DURANTE EL CONFLICTO ARMADO

Los filmes sobre la violencia política de estos cuatro países forman ya un corpus cinematográfico uniforme que ha atraído a estudiosos de diferentes áreas del conocimiento. Estos han tratado de explicar cómo los cineastas trasladaron a las pantallas los distintos movimientos sociales que se sucedieron a partir de 1968 y cuya deriva terrorista fue encarnada por diversos grupos y organizaciones anticapitalistas, antiimperialistas y anticolonialistas con ideologías cercanas al comunismo, al socialismo y al anarquismo, en algunos casos interconectados entre sí, y que atacaron el corazón de la sociedad occidental.⁷

En estos primeros años los cineastas dieron el protagonismo de sus producciones a los terroristas. En la mayoría de los casos, estos encarnaban a unos héroes que pretendían terminar con los considerados corruptos sistemas jurídicos, económicos y políticos occidentales para destruir el capitalismo y el imperialismo ejercido sobre países e individuos. Por ello, resultaba moralmente comprensible agredir a los representantes del poder o a sus emblemáticas sedes. Muchísimo más sabemos de Veronique (Anne Wiazemsky), la joven terrorista maoísta de *La Chinoise*, de Jean-Luc Godard, rodada en 1967, adelantándose a cuanto vendría después, que de los dos representantes diplomáticos a los que asesinan, uno por error y el otro del que ni saben su nombre. En Italia, pronto también, en 1973, Dino Risi va a retratar a una víctima en *Sábado*

⁷ Un estudio detallado de los grupos terroristas más importantes en Avilés, Juan, Azcona, José Manuel, Re, Matteo (eds.), *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*, Madrid, Silex, 2019.

inesperado, pero solo como el antagonista del valiente y brillante terrorista encarnado por Oliver Reed mucho más empático que un pusilánime y adúltero empresario (interpretado por Marcello Mastroianni), preocupado solo por salvar su vida. Asimismo Don Sharp en 1975 dedica gran parte del metraje de *Jaque a la reina* a exponer los motivos y la estrategia de Hennessy, el protagonista, quien intenta inmolarse dentro del parlamento británico y matar a la reina de Inglaterra. Otro tanto ocurre con la hispano-italiana *Operación Ogro*, rodada por Gillo Pontecorvo en 1979. Se recrea cada hora y cada día, así como los pensamientos de cada uno de los componentes del Comando *Txikia*, pero prácticamente nada se indica de su objetivo, el almirante y vicepresidente del gobierno Luis Carrero Blanco, o de su familia. Por último, el director alemán Rainer Werner Fassbinder en 1977 también recoge las peripecias que vive Emma Küsters para defender la memoria de su marido frente a los intereses de sus hijos, de la prensa y de los políticos en *El viaje a la felicidad de mamá Küsters*, pero absolutamente nada se dice ni del jefe de la fábrica ni de su hijo asesinado por el esposo de Emma en un acto de rebelión. A las víctimas, hasta bien entrado el siglo XXI, apenas se les dedican unos fotogramas.⁸

Por otra parte, cuando el terrorismo empieza a ser retratado por los cineastas de estos cuatro países, no solo el protagonismo principal de las películas lo encarnan hombres, sino que la dirección, el guion y por supuesto la producción de las obras están en sus manos. En pocas ocasiones serán las mujeres las protagonistas principales, más bien ocupan papeles secundarios (Tabla 1) y solo dos mujeres dirigirán una película: la alemana Margarethe von Trotta y la española Helena Taberna estando aún activos los grupos terroristas.

⁸ Una análisis cuantitativo en Rojo, Marcos, “El terrorismo en el cine”, *Revista Aequitas*, volumen 3, 2013, págs. 253-304.

Tabla 1: Protagonismo de las mujeres en los filmes y número de mujeres directoras hasta el abandono de las armas.

País	Total de películas sobre terrorismo	Protagonista principal femenina	Coprotagonista	Mujeres directoras
Irlanda/Reino Unido/USA	15	0	3	0
España	23	3	0	1
Alemania	11	1	1	1
Italia	28	1	1	0
TOTAL	77	5	5	2

Por lo general, los cineastas de cada uno de estos países definieron sus tramas en torno a una de las organizaciones más letales de cada lugar, construyendo el paradigma de todos los grupos terroristas activos. Así los filmes irlandeses los protagoniza el IRA; los españoles, ETA; los italianos, las Brigadas Rojas y los alemanes, la RAF. Estos grupos pasaron a ser reconocibles e identificables en las pantallas tanto para los públicos internos como para los internacionales.

MUJERES: OBJETIVOS DIRECTOS E INDIRECTOS

Si en la realidad las mujeres fueron en contadas ocasiones un objetivo definido de un acto terrorista, en la ficción cinematográfica sí constituyeron un enemigo a batir. El terrorismo segó la vida de 322 mujeres de manera fortuita en Irlanda,⁹ donde la cifra de muertos alcanzó las 3.532 víctimas hasta 2001.¹⁰ La Baader Meinhof, siendo responsable de 34 asesinatos, solo mató a una mujer, la administrativa Becky Bristol, que falleciera al estallar un coche bomba en la base aérea de Rhein-Main en Frankfurt, el 8 de

⁹ CAIN Archive. Conflict and Politics in Northern Ireland <http://cain.ulst.ac.uk/cgi-bin/tab2.pl> Consultado el 9 de enero de 2022.

¹⁰ Se estima que alrededor de 170.000 personas sufrieron lesiones físicas. <https://www.victimsservice.org/home/> Consultado el 9 de enero de 2022.

agosto de 1985.¹¹ En Italia, la letalidad ejercida por los 28 grupos extremistas de izquierdas y derechas y que provocaran más de 14.000 ataques, acabando con la vida de 415 personas y dejando tras de sí más de 1.800 heridos,¹² mataron a cuatro mujeres en el atentado del tren Italicus; tres, en el de la plaza de la Loggia de Brescia en 1974¹³ y 41 resultaron muertas o heridas en el de la estación de Bolonia del 2 de agosto de 1980;¹⁴ al contrario de lo ocurrido en España, ningún ataque terrorista se planificó contra una mujer italiana. Aquí, cuatro fueron objetivo directo de ETA, la fiscal Carmen Tagle, la guardia civil Irene Fernández Perera, la *ertzaina* Ana Isabel Arostegi Legarreta y la exetarra María Dolores González Catarain, *Yoyes*.¹⁵ Además, la banda armada ejecutó más de 3.500 atentados y provocó 853 víctimas mortales, de las que más de 60 fueron mujeres.¹⁶ A ellas hay que añadir las heridas¹⁷ así como las madres, hermanas, hijas, viudas, novias o parejas de los 16.649 amenazados o de los exiliados forzosos, extorsionados y damnificados económicamente¹⁸ quienes también sufrieron las consecuencias del terror. Otros grupos de extrema izquierda como el FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) y el GRAPO (Grupos de Resistencia Antifascista Primero de Octubre) asesinaron a más de 90 personas, aunque solo a una mujer, Ana Isabel Herrero, empresaria y propietaria de un grupo zaragozano, el 6 de febrero de 2006.¹⁹ Por su parte, entre 1975 y 1982, las acciones de los grupos

¹¹ <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/49319/die-namen-der-toten> Consultado el 9 de enero de 2022.

¹² Sánchez-Cuenca, Ignacio: *Raíces históricas del terrorismo revolucionario*, Madrid, Catarata, 2021, págs. 81-94.

¹³ <https://www.vittimeterrorismo.it> Consultado el 9 de enero de 2022.

¹⁴ <https://www.stragi.it/vittime> Consultado el 9 de enero de 2022.

¹⁵ García, Pablo, "Las mujeres víctimas mortales de ETA y grupos afines", *Revista de Historia Actual*, número 16-17, 2019, págs. 113-128. <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/rha> Consultado el 9 de enero de 2022.

¹⁶ Alonso, Rogelio, Domínguez, Florencio, García, Marcos, *Vidas rotas. Historia de los hombres, mujeres y niños víctimas de ETA*, Madrid, Fundación Policía Española, 2010.

¹⁷ Jiménez, María, Marrodán, Javier, *Heridos y olvidados. Los supervivientes del terrorismo en España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2019.

¹⁸ López, Raúl, *Informe Foronda: los efectos del terrorismo en la sociedad vasca (1968-2010)*, Madrid, Catarata, 2015.

¹⁹ <https://mapadelterror.com/victims/ana-isabel-herrero-izquierdo/> Consultado el 9 de enero de 2022.

de ultraderecha cometieron 60 asesinatos. En ellos cuatro mujeres fueron objetivos directos y una circunstancial. El BVE (Batallón Vasco Español) mató a tres mujeres: Yolanda González Martín, militante del Partido Socialista de los Trabajadores; la joven María José del Barrio Bravo y la etarra Esperanza Arana. La Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista), ametralló a Rosario Arregui Letamendi, esposa del exdirigente de ETA-militar Juan José Etxabe, y mató a María Contreras Gabarri al estallar una bomba a su paso, o los GAE (Grupos Armados Españoles), que asesinaron a María Paz Armiño. A todos ellos se unieron los asesinatos de los grupos parapoliciales como el GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación), que entre 1983 y 1987 mataron a 27 personas y, entre ellas, por error a una joven, Catherine Brion.

En las tramas cinematográficas se definen dos tipos de objetivos femeninos, la mujer que lo es por sí misma y las que lo son por su relación con un varón que, a la postre, es el protagonista del filme. Al analizar las películas relacionadas con el conflicto norirlandés, solo en una película el objetivo a batir será una mujer, la reina de Inglaterra que, en realidad, desempeña un papel secundario en *Jaque a la reina, Hennessy*. En este filme, al haber matado un soldado británico de manera fortuita a la esposa y a la hija del protagonista, su venganza se encamina hacia la máxima responsable de su muerte, Isabel II.

Las restantes mujeres irlandesas o británicas víctimas del terrorismo lo son por su relación con los hombres; a estos se les daña atacando a las mujeres de su vida. La representación más rastrera aparece en *El largo Viernes Santo (The Long Good Friday)* del escocés John Mackenzie, estrenada en 1980. Aquí, el primer atentado de la película es contra la madre del protagonista Harold (Bob Hoskins), un mafioso que desea convertirse en hombre de negocios londinense, a la que vuelan su coche con el chofer en el interior mientras reza en la iglesia. Se trata de una anciana, religiosa, enlutada, un objetivo sencillo que encorajina a Harold. Por otra parte, su novia, Victoria (Helen Mirren), una joven, inteligente y distinguida es quien intenta salvar el negocio cuando el IRA está a punto de acabar con el acuerdo con unos inversores norteamericanos. Evidentemente por su relación con Harold, acabará siendo secuestrada camino de un trágico final.

También se convertirá en objetivo la esposa del protagonista de *Juego de patriotas* del australiano Phillip Noyce, estrenada en 1992. En este caso Cathy (Anne Archer) es una madre amorosa, comprensiva y elegante que, estando de vacaciones en Londres, casualmente su marido, Jack Ryan (Harrison Ford) –exanalista de la CIA– evita un atentado de una célula radical del IRA contra el Viceministro de Irlanda del Norte. En el ataque, muere un joven terrorista. Y a partir de ese momento, el hermano extremista del muchacho solo tiene una obsesión: vengarse en la hija y en la esposa de Ryan. Se traslada a Estados Unidos con su grupo e inicia el asedio a Cathy y a su pequeña. De este modo, la persigue por una autopista, consiguiendo que Cathy pierda el control de su vehículo hasta estrellarse y resultando gravemente herida la niña. Entonces, el personaje de Cathy da un giro y acepta la violencia como modo de defensa; no solo invita a su esposo a que tome las medidas necesarias para protegerlas, activando sus contactos en la CIA, sino que ella misma golpeará con una escopeta a un terrorista que se aproxima peligrosamente a su hija. Esta acción diferencia al modelo femenino de víctima, tanto de las terroristas como de los hombres que sí encañonan un arma, aunque se acerca a ello.

A diferencia de las tramas irlandesas, el cine alemán y el español sí otorgan a una mujer el protagonismo de un filme pero desde una perspectiva bien diferente: en el caso alemán, la víctima lo es de la violencia de la prensa, de la policía y del Estado, mientras que en el cine español, lo serán bien de sus excompañeros, antiguos terroristas, o de otra terrorista aún en activo. *El honor perdido de Katherina Blum*, dirigida por Volker Schlöndorff y su esposa Margarethe von Trotta, fue estrenada el 17 de septiembre de 1975 en el Festival de Cine de San Sebastián. Estaba basada en la obra autobiográfica del mismo título escrita por Heinrich Böll en 1974. El argumento gira en torno al acoso que sufre Katharina Blum quien, tras una fiesta, acaba pasando la noche con un joven que está siendo perseguido por terrorista. A partir de ese momento, la sencilla empleada doméstica se convierte en presa de la prensa sensacionalista hasta ser mancillada, e intimidada por la policía. Le espían, le hostigan, inventan falsedades sobre su vida sexual, su moral y sus ideas políticas. La protagonista evoluciona desde la joven aburrida e insípida hasta la muchacha

belicosa y resuelta, iniciando el modelo femenino que va construyendo la cinematografía en estos años para modelar a las mujeres víctimas.

En la filmografía española, las víctimas femeninas son antiguas terroristas que han abandonado la lucha armada y se convierten en objetivo de sus excompañeros. Cuatro tramas girarán en torno a ellas: la de *El amor de ahora* (E. del Río, 1987), donde Klara Badiola (Arantxa) interpreta a una exterrorista que ha aceptado la reinserción y ha de soportar las amenazas anónimas de sus excompañeros. Carmen Maura (Ana), la víctima/perpetradora de *Sombras en una batalla* (M. Camus, 1993), una veterinaria, viuda, exterrorista, que discretamente reside en un pueblo de Zamora. Una madre calmada, amorosa y recta que ha de empuñar las armas para protegerse ella y a su hija de un pasado que la persigue. No tendrán la misma suerte ni Dolores González Catarain, *Yoyes* ni la Arián ni la Ana de *El viaje de Arián* (E. Bosch, 2000). En cuanto a la primera, basándose en los diarios de Yoyes, Helena Taberna elabora una ficción sobre la vida de la exetarra, que se estrenará en marzo de 2000. En este caso, la actriz Ana Torrent encarna a Yoyes, una mujer fuerte y decidida. Taberna la caracteriza con visibles diferencias entre los flashback del pasado —con vestuario parco y gris, pelo negro y recogido— y el presente de la acción, donde luce una melena castaña y suelta y su vestimenta se sirve de alegres colores. En cuanto a *El viaje de Arián*, el argumento continúa centrado en la peripecia vital de una joven terrorista, que puede albergar dudas y compasión o sentimientos ajenos a los demostrados por los varones. Arián, a su vez, será víctima de otra terrorista.

Distinto modelo de víctima será la encarnada por la esposa del exetarra Chema (Jorge Rivero), protagonista de *Gomaz* (J. A. De la Loma, 1984). En el filme, él se dedica al transporte internacional acompañado por su esposa embarazada (Ana Obregón), que no ha tenido relación con la banda armada, pero que será una víctima inocente por su matrimonio. Los excamaradas de Chema no perdonan su traición y atentan contra su vida en varias ocasiones, hasta que incendian el camión, sin saber que ella duerme en el interior, desatando la ira y la venganza de Chema. Como representación de una víctima inocente, el personaje se caracteriza por su tez clara, maneras suaves,

indumentaria discreta; representa esa dulzura propia de quienes sufren el terrorismo sin razón.

Solamente, y ya en el año 2000, habrá una secuestrada en *El viaje de Arián*. Ana (Inés Díez), la hija de un industrial y empresaria que representa por primera vez a una víctima objetivo de la organización. Rodado el filme durante la tregua de ETA de 1999, la película se adentra en el mundo terrorista con una perspectiva crítica hacia la banda. Ana se define por el miedo y los tibios intentos para conseguir cierta compasión por parte de la terrorista, desde su manifiesta desventaja. Nada más aparecer en pantalla, el espectador asocia su personaje a la inocencia por su luminosa indumentaria y por sus características físicas puesto que el papel lo interpreta una actriz de tez y ojos claros. También serán rubias la esposa y la hija de Hennessy o Helen Mirren en *El largo Viernes Santo*; castaña clara aparecerá Carmen Maura en *Sombras en una batalla*, Yoyes o Cathy en *Juego de patriotas*, y la propia reina de Inglaterra. Todas ellas tienen en común su elegancia y discreción, su vestimenta clásica y su pertenencia a una clase social acomodada; poseen estudios universitarios, son profesionales y ejercen.

CUASI INVISIBLES: MADRES, VIUDAS, HIJAS Y HERMANAS

Además de estos objetivos directos, la ficción cinematográfica desarrolló tres modelos femeninos de víctimas del terrorismo: las madres, las hijas, las viudas y las hermanas. No son víctimas por sí mismas sino por su relación con los protagonistas masculinos, desempeñando papeles coprotagonistas o secundarios.

El cine italiano fue el primero en retratar a las madres. A partir de 1977, al cronificarse la violencia de manera indiscriminada, se abandonó la comedia a la hora de reflejar la crisis política nacional, siendo el drama el género más transitado. Pronto las mujeres serán tratadas como ejemplo de las víctimas indirectas y obtienen un mayor protagonismo que en las restantes cinematografías. La primera obra que se acerque al dolor de una madre será *Un burgués pequeño, muy pequeño*, presentada en el Festival de Cannes de 1977. Su director, Mario Monicelli, además de retratar la mediocridad y el egoísmo de

la clase funcionarial, describe una familia típica donde la *mamma* es una regordeta, mañosa y supersticiosa, esposa de un modesto contable a punto de jubilarse, antiguo partisano y convencido católico. La única aspiración de la pareja es colocar a su incompetente hijo en el ministerio. Y si el padre se doblega para ubicar a su retoño, ella se entrega a la superchería para alcanzar su mayor ilusión. Sin embargo, un acto violento quebrará sus anhelos, al provocar la muerte fortuita del joven. Mientras canturrea limpiando, escucha por la televisión el trágico suceso, entrando en shock y quedando parálitica. En adelante solo movimientos de ojos confirmarán la pérdida de su fe. A partir de entonces, Monicelli abandona la compasión por las debilidades humanas para recrear las acciones más brutales de la especie. Y esa madre será el testigo inerte del horror, el rencor y la venganza ejecutada por su marido. Una madre paralizada se trasmuta en la alegoría de una sociedad y de unas víctimas mudas atenazadas por el terror cotidiano.

Siete años después, en 1985, otro cineasta italiano mostrará todo un universo femenino afectado por el terrorismo. En *Segreti, Segreti*, Giuseppe Bertolucci expone una reflexión sobre la onda expansiva que provoca la violencia. Parte del asunto se desarrolla en Irpinia, tras el sismo de 1980, espacio simbólico del terremoto político y social del que Italia procuraba apartarse en ese tiempo. Alrededor de la vida de diez mujeres Bertolucci entretiene un drama motivado por un asesinato a sangre fría y la ejecución de un compañero autolesionado. Aunque la protagonista siga siendo una terrorista, Laura (Lina Sastri), su entorno y ella misma se derrumbarán como consecuencia de este hecho. Y víctimas serán, desde la hermana y la madre del terrorista asesinado, el ama, la madre y la amiga de Laura hasta, incluso, la juez que toma declaración a una Laura abatida al contemplar el resultado de sus actos. Curiosamente de quien el espectador no sabe absolutamente nada es del objetivo del atentado... En mayor o menor medida, con mayor o menor responsabilidad, en *Segreti, Segreti* todas las mujeres son víctimas del sufrimiento provocado por la violencia que, como piedra en un estanque, sacude en círculos concéntricos sin piedad. Las féminas de *Segreti, Segreti* pertenecen a dos mundos diferentes que acabarán enlazados por

la muerte. Pero para quien resulta insoportable la violencia es para la madre de Laura, una señora acomodada, bonachona e ingenua, superada por el estigma y la vergüenza. *Segreti, Segreti* confirma la falta de empatía social hacia ese discurso que justifica la violencia, y que ya solo causa dolor.

Estas mujeres serán bien distintas a las víctimas de *Il caso Moro* de Giuseppe Ferrara. Tras premiar el Festival Berlín a Gian María Volontè con el Oso de Plata al mejor actor, la película se convirtió en el mayor éxito italiano de 1986. Habían pasado ocho años desde el secuestro y el asesinato de Moro (16 de marzo de 1978) hasta la realización del filme, y tres, desde que la Corte de Casación confirmara las condenas a las Brigadas Rojas como principales responsables.

Ferrara recreó los 55 días de cautiverio del presidente de la Democracia Cristiana siguiendo el libro de Robert Katz *I giorni de l'ira*, publicado en 1980, y basándose en la documentación judicial disponible. Los secuestradores pretendían demostrar la debilidad del Gobierno si se avenía a liberar a Moro. Pero desde el inicio del filme Ferrara desvela la postura inquebrantable de los políticos, de la propia Democracia Cristiana o de la masonería. Solo Nora Moro (Margarita Lozano), una esposa y madre valiente, inteligente y perseverante, luchará hasta el final por salvar la vida de su esposo. Revestida de determinación y dignidad, se enfrenta a la policía, a la milicia y a los compañeros de partido, implora al gobierno, a la oposición e incluso al Papa... Como esposa, demuestra su amor y encara con entereza su sentencia de muerte; como madre, tranquiliza a sus hijos. Tanto Nora como Aldo Moro son los personajes más desarrollados de la trama, que muestran diferentes facetas de sus personalidades desveladas en el filme. Nora se tornará en adalid del valor supremo de la sociedad italiana, para ella por encima del Estado, está la familia. Nunca perdonó ni a Andreotti, ni a Cossiga ni a Zacagninni el que abandonaran a su suerte a su marido y prohibió que se celebraran funerales de Estado.

A diferencia de Nora, y ya en el propio momento del rodaje, la hija mayor de Aldo Moro, Maria Fida, había iniciado el camino del perdón. El 18 de octubre de 1984 se entrevistaba en la cárcel romana de Rebibbia con dos de los secuestradores de su padre, Valerio Morucci

y Adriana Faranda. No sin controversias e insultos²⁰ Maria Fida estableció una serie de visitas con Adriana cuya amistad creció hasta 2006; pero cuando ésta solicitó igualdad de oportunidades tanto para los terroristas como para los familiares de las víctimas, Maria Fida se opuso respondiendo en los medios: “Tú tienes el derecho a tener una vida normal, pero también a nosotros nos gustaría disfrutarla. Tú has cumplido una pena de 16 años y yo llevo cumplida una de 28 años. Tú has salido de la cárcel y has terminado. Nosotros seguimos en la cárcel del dolor, contemplando vidas perdidas para siempre”.²¹ Adriana comprendió la situación y le pidió perdón públicamente. Años después, la hija menor de Aldo Moro, Agnese, acabó por abrazar al fundador de las Brigadas Rojas en un acto público en el que coincidieron.²²

En Alemania, al estar los jóvenes directores alejados del cine comercial y del propio gobierno de la República, serán los que aborden el tema de la violencia política tratando de explicarla desde la óptica de los terroristas. No obstante estos son poco idealizados y, además, pergeñados con elevadas dosis de crítica. Por lo general el espectador no empatiza con ellos, pues se acercan a los antihéroes. Las películas que incluyan víctimas femeninas en sus tramas serán solo dos. La primera, *Las hermanas alemanas* (*Die bleierne Zeit, Los años de plomo*) dirigida por Margarethe Von Trotta y estrenada en el Festival de Venecia de 1981, donde recibiría el León de Oro. El personaje de Juliene (Jutta Lampe) está inspirado en Christiane Ensslin, la hermana periodista de Gudrun Ensslin a la que Von Trotta conoció. Juliene es víctima de su propia hermana –una activista radical de la RAF detenida y encarcelada–, autoritaria, que la maltrata. A pesar de sus diferencias ideológicas irreconciliables, cuando Juliene es informada del suicidio de su hermana, conocer la verdad de su muerte se torna en tal obsesión que la aparta de sus amigos, de su pareja e incluso de su sobrino al que entrega en adopción por su incapacidad para cuidarlo. En cierto modo Juliene es una alegoría de la joven e izquierdista sociedad alemana, perdida y dividida tras la muerte de los principales

²⁰ *ABC*, 29 de enero de 2007.

²¹ *Ibidem*.

²² *El Diario Vasco*, 28 de enero de 2007.

líderes de la RAF en la prisión de Stammheim. Mientras que estos lo consideraron un crimen de Estado, el resto de la sociedad calló y se inhibió, tal y como fue retratado por Rainer Werner Fassbinder en *Alemania en Otoño* (1978), donde acusa a su propia madre y a su propio amante de desentenderse ante las muertes.

En 1986 aparecía por primera vez una víctima de la RAF en un filme. Ciertamente solo fue una breve secuencia en *Stammheim*, de Reinhard Hauff, cuya presentación en el Festival de Berlín, donde se alzó con el Oso de Oro, fue muy controvertida. Basándose en las actas del juicio a los miembros de la Baader-Meinhof, Hauff recreó el microcosmos asfixiante de los 192 días que duró el proceso —de mayo de 1975 a abril de 1977—. Entre los testigos que muestra Hauff —la acusación citó a más de mil en el juicio—, aparece una joven que manifiesta su miedo al estallar, el 11 de mayo de 1972, una bomba en el Cuartel General del V Ejército norteamericano en Frankfurt. Ella no resultó herida pero otros testigos relatan los daños sufridos. Por primera vez se rompía el tabú sobre la Baader-Meinhof al mostrarse fotos de los atentados y los estragos en las víctimas. *Stammheim* desató una enorme polémica puesto que el filme no revelaba la veracidad del suicidio o no de los terroristas, más bien era una exposición, cercana al documental, de aquellos días.

Al igual que en Italia y Alemania, las películas filmadas en España hasta 2001 giran alrededor de las vidas de los terroristas. En estas películas “ambiguas, comprensivas o incluso favorables a ETA”²³ las víctimas femeninas de la violencia estarán representadas en principio por las esposas o viudas de los terroristas, que ya han abandonado la lucha armada, y por las madres de los terroristas y las víctimas de la violencia de las fuerzas de seguridad del Estado. Solo, como se indicó más arriba, y ya en el año 2000, aparecerá por primera vez la víctima de un secuestro y su asesinato en *El viaje de Arián*. Así pues, el primer estereotipo que se crea es el de la exterrorista, a la vez esposa y viuda de terrorista. Su pasado la define como colaboradora necesaria, víctima y arrepentida como en el caso de la joven Amaiur (Ángela Molina),

²³ De Pablo, Santiago, “Del olvido al protagonismo. La representación de las víctimas de ETA en el cine español”, *Historia del Presente*, número 34, 2019, págs. 23-38.

la esposa de Txabi (Eusebio Poncela), miembro del comando que asesina a Carrero Blanco en *Operación Ogro* (G. Pontecorvo, 1979). Ella ha aceptado las reglas democráticas y pretende convencer a su marido de que abandone la lucha armada. Su actitud solo causa el desprecio de su pareja, que la considera una traidora. La obstinación de Txabi acabará dejando viuda a Amaiur y huérfana a su pequeña. El director italiano tuvo que desarrollar este personaje, nexo temporal entre el asesinato de Carrero Blanco y el presente, al alargarse el proceso de producción del filme. El primer guion se presentó a la Comisión de Calificación de Guiones en 1976, pero el rodaje no se inició hasta 1979 por problemas económicos.²⁴ Para entonces, una España ya democratizada exigía una visión cinematográfica diferente. Por otra parte, en Italia, el asesinato de Aldo Moro el 9 de mayo de 1978 había provocado un rechazo generalizado del terrorismo, por lo que Pontecorvo tuvo que reescribir el guion para obtener también la aceptación internacional de la obra.

Siguiendo la tónica general de ofrecer un espacio mínimo a las víctimas, solo unas breves secuencias servirán para mostrar a la madre y la hermana de uno de los jóvenes asesinados por la guardia civil, Juan Luque (Antonio Banderas) en *El caso Almería* (P. Costa, 1984). Ellas manifestarán el dolor de la muerte de unos inocentes y la indignación ante las falsas declaraciones del teniente coronel González Alarcón. Representan a la clase obrera, y encarnan el ejemplo de mujeres dóciles, sencillas y desprendidas. También como madre sufrirá la del terrorista, antiguo novio de la protagonista de *El amor de ahora* (E. del Río, 1987). En este caso, en una sola secuencia se define a la anciana (Asunción Balaguer), equilibrada y triste, apartada de todos y que ha aceptado la pérdida de su hijo, muerto en oscuras circunstancias.

²⁴ Un análisis extenso en Martínez, Josefina, “Derechos humanos y terrorismo: la visión desde el cine español durante la Transición democrática (1975-1982)”, en Gómez, José Antonio (ed.), *Los Derechos Humanos en el cine español*, Madrid, Dykinson, 2017, págs. 225-234.

Por último, en el caso de Irlanda, solo una película, *Cal*, estrenada en 1984, retratará a una víctima femenina en un papel coprotagonista, desempeñado nuevamente por Helen Mirren y dirigida por el irlandés Pat O'Connor. El personaje de Marcella recoge la complejidad de la realidad irlandesa. Ella es una entristecida y taciturna bibliotecaria católica de ascendencia italiana, madre de una niña y viuda de un policía asesinado por el IRA. Marcella convive con su familia política, estricta unionista protestante, que la desprecia al considerar a los católicos culpables de la muerte de su hijo. El protagonista, Cal (John Lynch), es un joven católico en paro, que reside en un hostil barrio protestante de donde ha de huir al incendiarle su casa. Marcella es ajena a la participación de Cal en el asesinato de su esposo. El joven desea desertar de la organización y necesita mitigar su culpa. Su anhelo de redención le empujan a ocultarse y a trabajar en la granja de Marcella, donde acabarán por vivir un romance. Ese amor permite a Marcella alejarse del entorno que la constriñe, de su enorme responsabilidad tras la muerte de su esposo, el cuidado de la granja, de sus suegros, de su hija y de su propio trabajo. Marcella representa a las mujeres agotadas e indefensas a las que se les niega cualquier resquicio de felicidad en un ambiente opresivo y violento.

TIEMPOS DE PAZ: EL DIFÍCIL RECONOCIMIENTO

La llegada de la paz tuvo efectos diferentes en las cinematografías de los cuatro países: Alemania e Italia se alejaron del sufrimiento de las víctimas femeninas, mientras que en Irlanda se siguió retratando con igual intensidad, y en España, además de aumentar el cómputo de películas relacionadas con el terrorismo, creció también el número de películas donde las mujeres se convertirán en protagonistas principales de las obras (Tabla 2).

Tabla 2: Protagonismo femenino en los filmes y número de mujeres directoras tras desaparecer el terrorismo

País	Total de películas sobre terrorismo	Protagonista principal femenina	Coprotagonista	Mujeres directoras
Irlanda/Reino Unido	15	1	1	1
España	33	4	2	1
Alemania	10	3	0	1
Italia	10	1	0	1
TOTAL	68	9	3	4

Resulta bastante escaso el interés de los cineastas alemanes por seguir plasmando en celuloide los avatares de los terroristas, y será desde la perspectiva de la siguiente generación, desde donde se contemple el proceso. De las diez películas realizadas en los veinte últimos años relacionadas con el terrorismo, solo una tiene como protagonista a la hija de una víctima y las otras dos, a las hijas de los propios terroristas. La primera, *Schattenwelt*, es un drama intimista que gira en torno a la necesidad de “llegar a la verdad, conocer cómo fueron los hechos para obtener una evidencia más personal y más profunda”.²⁵ Dirigido por una mujer, Connie Walther en 2008, *Schattenwelt* levantó una gran polémica, pues el efecto mediático de los terroristas aún era muy potente en la sociedad alemana. En este caso, la coprotagonista es una joven atormentada que en su infancia presenció la muerte de su padre. Veinte años después surge la oportunidad de saber quién lo mató, al conocer a un hombre implicado en el asesinato, posibilidad que se torna obsesiva y que transita por el filo que separa las actitudes de víctimas y de perpetradores. Ambos personajes han de cooperar para liberarse de un intrincado pasado. En última instancia, *Schattenwelt* aboga por la necesaria superación de un ayer que aún enturbia el presente.

Las consecuencias en las vidas de las hijas causadas por la actividad terrorista de las madres son el hilo conductor de los otros dos filmes

²⁵ https://movieplayer.it/articoli/connie-walter-racconta-i-suoi-anni-di-piombo_4944/
Consultado el 9 de enero de 2022.

protagonizados por mujeres. Así sucede en *Control de identidad* (C. Petzold, 2000) donde una adolescente, que vive en la clandestinidad con sus padres, se cuestiona su existencia al enamorarse de un muchacho. En este caso, como víctima de una situación sobrevenida, la vida le dará la oportunidad de desligarse de sus lealtades y continuar su camino sin esa carga. Una situación parecida plantea *Llegará el día*, dirigida en 2009 por Sussanne Schneiders. Aquí, una joven entregada en adopción por su madre al pasar a la clandestinidad, también desea conocer la causa de su abandono. Ante la nueva familia alsaciana materna, la hija desvela su pasado, exigiéndola además que cumpla con la ley. De hecho, la arrastra hasta la frontera donde la joven recapacita sobre su arrogancia, la justifica y permite que su madre decida.

Los directores italianos también se desligaron del pasado violento y, de las diez películas que se acercaron al terrorismo, solo una se ocupó de las víctimas femeninas utilizando el género fantástico. Dirigida en 2012 por Sussanna Nicchiarelli, *La scoperta dell'alba* retrata el universo infantil de dos hermanas cuyo padre ha huido tras el asesinato en la facultad de un compañero en 1981. Ambas inician un viaje a su infancia a través de un teléfono que comunica con aquel momento para intentar comprender lo acontecido. También aquí, esa necesidad de saber es la que mueve a las víctimas para explicarse un pasado que conforma un presente lleno de interrogantes.

Sin embargo, en Irlanda con las heridas aún muy abiertas, las protagonistas de los filmes serán las mujeres que han vivido ese horror. La primera película que se estrena nada más firmarse los acuerdos de Viernes Santo, *Titanic Town* (R. Michell, 1998) esté basada en la novela autobiográfica de Mary Costello. Será a través de los ojos de una adolescente como se percibe la actuación de su madre, la heroína del filme. De las restantes ficciones estrenadas hasta 2021,²⁶ las mujeres solo interpretarán papeles muy secundarios, aunque sus diálogos aportan a los filmes una profundidad diferente a la pura acción masculina. *Titanic Town* se centra en la cruzada que emprende Bernie McPhelimy (Julie Walters), un ama de casa convencional,

²⁶ <https://cain.ulster.ac.uk/images/cinema/nimovies.htm> Consultado el 9 de enero de 2022.

católica, que pretende proteger a su familia de los dramáticos efectos de la ocupación de Belfast por los británicos en 1970. Instalados en una urbanización de clase media (Andersontown), situada al oeste de Belfast y bastión del IRA, el barrio se convierte en un enclave sitiado, donde la violencia estalla a cualquier hora. Bernie, una sencilla ama de casa evoluciona hasta convertirse en una sofisticada estratega, a la vez que aumenta su sensibilidad ante el desasosiego de su atribulada familia, que pretende imponer horarios al IRA y al resto de los tiradores. Al estar protagonizado por una mujer e interpretado en sus papeles principales por otras tantas, los personajes pueden apartarse del monolitismo maniqueo y presentar cierto humor, frescura y ambigüedad moral ante los acontecimientos.

Por primera vez, el estreno en 1998 de *Titanic Town* mostraba una mirada diferente de la sociedad occidental sobre la lucha armada, pues se abría un espacio que permitía criticar al IRA en particular y al terrorismo en general, aunque a través de la perspectiva femenina, que evidentemente posee un peso político y social inferior al que hubiera tenido de ser un hombre el protagonista. Iniciado el proceso de paz, parecía factible el dar voz a quienes deseaban romper ese ciclo de violencia atávica, sin olvidar, por supuesto, el dolor causado por tanta muerte. Las restantes películas también reflejan los efectos de la violencia en las madres, excepto en *The Foreigner* (M. Campbell, 2017) donde la víctima es una joven adolescente muerta al estallar una bomba en Londres, reclamada por el IRA Auténtico, cuyo padre (Jackie Chan), un “chino” exmilitar de la guerra de Vietnam, viudo, exige justicia y desencadena la venganza al ser ignorado por unos políticos deshonestos. Esta será una acusación constante de los cineastas de esta etapa, critican a unos representantes públicos insensibles, que hablan en nombre de la paz pero que, en realidad, su única preocupación es mantenerse en el poder.

En los filmes solo el transcurrir del tiempo parece ser el bálsamo que acalla el dolor. Esa es la diferencia entre la madre de *Omagh* (P. Travis, 2004) y la de *A Belfast Story* (N. Todd, 2013). *Omagh* es una reconstrucción hiperrealista del atentado perpetrado en 1998 por la facción recién constituida del IRA Auténtico (RIRA), contraria a los Acuerdos de Viernes Santo. El protagonista es Michael Gallagher

(Gerard McSorley), cuyo hijo Aidan —de 21 años— muere en la explosión junto a otras 28 víctimas. Gallagher, como portavoz del Grupo de Ayuda y Autoayuda, exige una investigación que sienta a los responsables ante la Justicia. La película denuncia tanto los errores e irregularidades de la policía como sus negligencias, que de no haber existido, pudieran haber evitado la catástrofe. Además acusa a los políticos británicos e irlandeses de obviar las investigaciones promovidas por las familias, para evitar el tomar medidas que retrasaran el proceso de paz y cuestionar el papel de los servicios secretos británicos.

En su frenética actividad, a Gallagher en un principio le secundan su esposa Patsy (Michele Forbes) y sus dos hijas. De hecho, ellas se afana junto a él, hasta rendirse ante la evidencia de que nada les devolverá a su hijo y hermano. Permanecerán ajenas hasta que la Police Ombudsman llegue a Omagh y Patsy, tras reflexionar, con determinación acude acompañada de sus hijas al lado de su marido para continuar exigiendo justicia. No obstante, su activismo es coadyuvante al del marido. Finalmente, y gracias a su tesón, en 2009, los tribunales declaraban al RIRA responsable del atentado. En cambio, es la conformidad el rasgo más definitorio de la esposa del protagonista de *A Belfast Story* ante la muerte de su hijo. En este caso han transcurrido más de veinte años de los sucesos. Un intachable detective (Colm Meany), a punto de jubilarse, es designado para aclarar una serie de asesinatos de viejos miembros del IRA que está sucediendo. La policía y los políticos buscan rápidas respuestas de por qué 25 años después de firmarse el alto el fuego, todavía hay quien clama venganza y comienza a liquidar a cuantos mataron en el pasado. Uno de los asesinados es el artificiero; una de sus bombas había dado muerte a la hija del detective. El viejo policía presenta dos facetas, la del agente que ha de hacer cumplir la ley y la del padre que siente el rencor y el deseo de venganza. En cambio, su esposa representa a cuantas madres resignadas y sombrías que asienten en silencio ante la ausencia de los suyos. Al comunicarle el policía a su mujer la muerte del asesino, como madre, con un gesto confirma la aceptación conciliadora de la mayoría de las mujeres, cuyo único deseo es terminar con la escalada de violencia.

A Belfast Story incluye otro tipo de víctima femenina, una de sí misma, de su violencia, atormentada por el remordimiento: una terrorista valerosa y arrepentida que, arriesgándose, convoca a los medios de comunicación y declara haber puesto bombas y asesinado. Pero también afirma: “No pasa un día en que no rece por el perdón”. Los ahora justicieros entrarán en su casa; sin embargo, en vez de matarla, le entregan un ramo de rosas amarillas y un mensaje: “Justicia”. Este personaje representa a quienes pretenden liberarse de la culpa verbalizando el dolor y el arrepentimiento en público.

Por último, el perfil de la madre que aparece en *Cinco minutos de gloria* (O. Hirschbiegel, 2009) es el de una mujer enajenada ante la pérdida de su hijo mayor. Enloquecida, culpa al pequeño Joe, de 11 años, de no haber evitado el asesinato de su hermano. Durante los restantes treinta años, Joe (James Nessbitt) arrastrará esta culpa y el dolor provocado por el desprecio de su madre. Esta madre invisible –solo aparece en un par de secuencias– omnipresente en la mente del hijo, le victimiza doblemente. Es un modelo de madre que no acepta los hechos y pretende liberar su propio sufrimiento debilitando la personalidad del hijo vivo. Pero, a pesar del rencor y de la violencia, solo por desligarse del pasado y ofrecer una esperanza a las generaciones futuras –las hijas de Joe– este se alejará del odio: “Quiero que mis hijas estén orgullosas del padre que tienen. Se acabó.” Así, el filme ofrece un espacio liberador para el perpetrador, para la víctima y para las generaciones siguientes. *Cinco minutos de gloria* fue concebida con una intención humanitaria y social, tal y como explicaba su director: “Aliviar no solo el daño que lastra a los involucrados, sino que también podría ayudar a que la gente reflexione sobre el impacto del conflicto y hacia dónde vamos después”.²⁷

A diferencia de los cineastas europeos, los españoles serán quienes más se acerquen a las mujeres víctimas del terrorismo. Desde el año 2000 se han rodado en España 33 largometrajes de ficción relacionados con la violencia política. En 13 de ellos se tuvieron en cuenta a los damnificados y ocho otorgaron el protagonismo o el coprotagonismo a una mujer. Al recrear sus dramas vitales, los directores españoles

²⁷ Declaraciones en los Extras del DVD.

construyeron unos personajes más variados que los restantes autores europeos. Además de las madres –hay dos con un gran peso en *La casa de mi padre* (G. Merchán, 2009) y en *Fuego* (L. Marías, 2014)–, de las jóvenes que, en las películas españolas no confrontan a sus madres con su pasado, los modelos femeninos encarnan a muchachas, bien víctimas directas, bien que han perdido a un familiar hace ya tiempo, y que desempeñan roles de viudas, novias, hijas, hermanas o testigos fortuitos de atentados. Entre las que ponen el acento en las figuras maternas destaca *La casa de mi padre* (G. Merchán, 2009) que se presentaba en el Festival de San Sebastián de 2009. En este drama las mujeres son víctimas de la violencia de ambas partes: unas, de las amenazas de ETA y de su cumplimiento, lo que define la línea argumental; otras, de la policía y de la Guardia Civil. Blanca (Emma Suárez) es la esposa de Txomin (Carmelo Gómez), un industrial con el que se exilia a la Argentina junto a su hija, tras incendiarles la empresa por negarse a pagar el impuesto revolucionario y amenazarle de muerte. Pasados diez años regresan a su pueblo porque su cuñado, concejal abertzale y resentido, está a punto de morir. A tenor de los acontecimientos aflora en el personaje de Blanca, una dulce pero precavida esposa, la rabia y el miedo al confirmarse sus temores. De representar a una compañera y madre serena, alerta y comprensiva se tornará en una mujer superada por los acontecimientos, y que descubre y verbaliza su odio hacia los violentos. Un odio que también embarga a su cuñada, quien de pequeña fue herida por un guardia civil y que ha perdido a su hermano al ser detenido; todas las adultas tienen un motivo para odiar. En cuanto a la hija, Sara (Verónica Echegui), es víctima del desarraigo de quien ha sido arrancado de sus raíces. Las mujeres de *La casa de mi padre* simbolizan a cuantas víctimas inocentes continuaban atenzadas por una violencia que aún no había cesado.

Fuego (L. Marías, 2014) gira entorno a una joven que de pequeña pierde las piernas y a su madre al estallar una bomba en el coche de su padre, un inspector de policía de San Sebastián. Alba (Aida Folch) está traumatizada por los daños físicos y los psicológicos: tiene mal carácter, se niega a caminar y martiriza a su padre que vive obsesionado con una venganza que está a punto de cumplir contra

la esposa y el hijo del terrorista que cometió el atentado. Alba ni contempla la venganza, al igual que la exesposa del terrorista, quien tiempo atrás se apartó del odio y del resentimiento. Así lo demuestra al no actuar contra el expolicía quien casi le asesina y se ensaña con su hijo, sino que deja el tema en manos de la justicia. Las víctimas femeninas encarnan el fin de la lucha, las mueve una actitud proactiva y consciente en contra de la violencia y de la venganza.

Las seis restantes películas se centran en otros tipos de víctimas. Será el veterano Mario Camus quien, en 2002, describa los efectos de la violencia tanto en los damnificados como en los perpetradores. En *La playa de los galgos* Camus disecciona la destrucción provocada por la violencia en el extenso círculo de quienes la ejercen y quienes la reciben. Aquí se traza por primera vez en la cinematografía española a una víctima del terrorismo que actúa por venganza. Berta (Claudia Guerini) entreteje una rocambolesca red de engaños para acercarse al asesino de su esposo. Atormentada por su obsesión, no puede aceptar el amor que surge en el camino. Berta representa a una mujer inmisericorde, incapaz de traspasar el pasado si no es pagando con la muerte. Tampoco Oria (Ingrid Rubio), la comprometida y paciente compañera del terrorista, que le acompaña hasta los confines del mundo para intentar su sanación, podrá desligarse del pasado; una joven que se revela agresiva y firme en sus principios al morir asesinado su compañero. Por último, la víctima de otro conflicto, una niña que fue separada de su madre por los militares en Argentina y que nunca volvió a hablar. Todas las motivaciones de las adultas giran en torno a la violencia y la venganza, por lo que no tendrán salvación. Únicamente en la niña, en el futuro, aparecerá un hálito de esperanza al comenzar a salir de su mutismo.

Cinco años después, en 2007, Manuel Gutiérrez Aragón rodaba *Todos estamos invitados*, tras haber roto ETA su propio alto el fuego con la bomba colocada en la Terminal 4 del aeropuerto de Barajas el 30 de diciembre de 2006. Aquí la coprotagonista es la novia italiana de un profesor asesinado por criticar la incapacidad de ETA de pedir perdón a las víctimas. Al ser extranjera, su implicación en el conflicto vasco es menor que en el resto de las mujeres de las demás películas. Se trata de un personaje valeroso y resuelto, capaz de

quebrar el silencio que paraliza a los amedrentados y está decidida a enfrentarse a los etarras. La joven puede alejarse del pasado porque, en cierto modo, el conflicto le es ajeno al proceder de otro país. Sus decisiones no están influidas por los lazos atávicos que pudieran unirla al entorno que la envuelve, como les ocurre a otras víctimas. También será una víctima más de esa violencia la pequeña Ainhoa (Aia Fruse/Anne Igartiburu), la protagonista de *La felicidad perfecta* (J. Elortegi, 2009). Al ser el testigo accidental de un asesinato, sus padres deciden enviarla a otra ciudad. Basada en la novela homónima de Anjel Lertxundi la trama se desarrolla en tres momentos: 1987, 2007 y 2008. En el primero, al aparecer Ainhoa en la portada de un periódico junto a un cadáver y resultar intimidada, la envían a estudiar piano a Barcelona. En el segundo, al leer la noticia del juicio, se conmociona tanto que cruza la calzada sin mirar, es atropellada y casi pierde sus manos. Por último, la relación afectiva que entabla le conduce de nuevo a aquel asesinato: el hijo de la víctima se acerca a ella para saber qué vio. Así pues, veinte años después, en 2008, aún le resulta imposible desligarse del acontecimiento que define su día a día resultando una pesada carga en su vida.

Mientras se rodaba *Fuego*, el 15 de julio de 2013 ETA anunciaba su disposición de proceder a su desarme; llevaba dos años sin cometer ningún atentado. Era la primera película filmada en estas condiciones y en ella, los personajes femeninos son decididamente activos en contra de las agresiones y el terrorismo. También por esas fechas se impresionaba *Lasa y Zabala* (P. Malo, 2014) basada en una de las actuaciones más tétricas del GAL. En ella, igualmente los personajes que encarnaban a Axun Lasa y a Pili Zabala se manifestaban contrarias a la venganza. El filme se inicia con un *flashforward*, una entrevista en unos estudios radiofónicos a las dos hermanas de las víctimas que, a pesar de lo vivido, solo expresan su deseo de acabar con el sufrimiento y requieren el respeto para todos. Sin embargo, no plantea lo mismo Imanol Uribe en *Lejos del mar*. Estrenada en 2015, el autor propone una reflexión sobre los estragos del odio y la venganza provocados por estos años de violencia. La coprotagonista es Marina (Elena Anaya), una joven médica vasca que vive en Almería, madre de un niño, y que de pronto se cruza con el que fuera el asesino de su

padre. Atrapada en su pasado y devastada psicológicamente, Marina arruina su pareja, abandona el trabajo, se aleja de su hijo e intenta saldar las cuentas del ayer de una forma tortuosa que conducirá a los protagonistas a la destrucción.

En las antípodas de este planteamiento se halla *Maixabel*, filmada ya tras la disolución de ETA, ocurrida el 5 de mayo de 2018. Basada en la vida de Maixabel Lasa, la esposa del socialista Juan Mari Jáuregui asesinado por ETA en 2000, muestra el posicionamiento de las víctimas femeninas propicias al perdón. A raíz de la muerte de su esposo, Lasa trabajó en pos de la reconciliación: entre 2001 y 2012 fue la directora de la Oficina de Atención a las Víctimas del Terrorismo del Gobierno Vasco. Partía del principio de que “la utilización de la violencia para conseguir cualquier fin no tiene ningún sentido”,²⁸ La gestación del filme se inicia en 2018, tras hacerse eco la opinión pública de los encuentros restaurativos habidos entre víctimas y perpetradores.²⁹ A partir de entonces, el productor Koldo Zuazo y la directora de cine Icíar Bollaín propusieron a Maixabel Lasa llevar a la pantalla su proceso personal³⁰ porque, traspasando el dolor y las dudas, Lasa había aceptado entrevistarse con los ejecutores de su marido e iniciar un proceso de reconciliación; encuentros que tuvieron lugar en la prisión de Nanclares de la Oca el 26 de mayo de 2011 con Luis Carrasco y en 2014 con Ibon Etxezarreta. Tal y como narra el filme, Lasa necesitaba obtener respuestas y a la vez demostrar a los perpetradores el dolor causado con sus actos.

Maixabel es una de las películas pioneras en exponer un proceso de reconciliación. En ella se perfilan tres modelos de madres. La propia Maixabel (Blanca Portillo), una mujer valiente y generosa, que inicia una senda encaminada a proteger y a alejar a su hija, y a las siguientes generaciones, de la venganza y del terror. Para ello

²⁸ Aimar Bretos, “Las entrevistas de Aimar. Maixabel, en *Cadena SER*, 23-IX-2021. https://cadenaser.com/programa/2021/09/23/hora_25/1632416048_199478.html Consultado el 9 de enero de 2022.

²⁹ Mónica Ceberio, “Presos de ETA piden perdón a sus víctimas en reuniones cara a cara”, *El País*, 25-IX-2011. https://elpais.com/politica/2011/09/25/actualidad/1316962026_379965.html Consultado el 9 de enero de 2022.

³⁰ Véase Ester, Pascual (coord.), *Los ojos del otro. Encuentros restaurativos entre víctimas y miembros de ETA*, Santander, Sal Terrae, 2013.

transita por la comprensión con el objetivo de “sanar heridas, dar una segunda oportunidad a gente que ha asesinado, que ha ocasionado mucho sufrimiento. Hay que tener en cuenta que estas dos personas no son ya las que eran”.³¹ No por ello, en su diálogo con uno de los asesinos, deja de enunciar una frase durísima, que expresa su valoración de la repercusión en las madres de los actos delictivos de sus hijos, y las secuelas en su interior de la muerte de su marido: “Prefiero ser la esposa de un asesinado que la madre de un terrorista”, reflejo de la empatía hacia el dolor generado en esas madres víctimas también de la violencia de los perpetradores. El segundo modelo será la propia madre de Ibon Etxezarreta (Luis Tosar), cuyo personaje en este caso, sufre el estigma y la vergüenza de tener un hijo asesino. Madre también protectora, confiesa a su hijo que acude a las manifestaciones proetarras para salvaguardarle de las posibles represalias de la banda, pese a ser contraria a ETA.

El tercer modelo es la hija de Maixabel, María (María Cerezuela), que trata de olvidar lo vivido para facilitar a su pequeña un futuro alejado de ese infierno social y de sentimientos encontrados. El personaje de María representa a quienes han vivido condicionados por la tragedia. Aunque en la vida real ella no participase en los encuentros, respetó la decisión de su madre. María ilustra los miedos de quienes han perdido a un padre en un acto violento, y pudiera quedarse también sin madre cuando se entera de la existencia de una lista de ETA que contiene su nombre. María insiste a su madre en llevar escolta.

Asimismo *Maixabel* presenta un minucioso análisis de la evolución de un ser humano hacia la comprensión, que culmina en la empatía hacia el sufrimiento de los asesinos, donde también está presente un componente maternal de ayuda al que lo necesita y de ofrecer una oportunidad a quien desea regenerarse.

Para elaborar una buena trama, las guionistas, Isa Campo e Icíar Bollaín, quisieron conocer y reflejar la transformación de los

³¹ Pablo Ordaz, “Icíar Bollaín y Maixabel Lasa: así se convirtió en cine el encuentro de una víctima de ETA con un terrorista”, en *El País*, 9-9-2021. <https://elpais.com/eps/2021-09-09/iciar-y-la-mirada-de-maixabel.html> Consultado el 9 de enero de 2022.

terroristas, desde su entrada en ETA, a sus indecisiones tras años de reclusión, el camino hacia su salida y la renuncia a su pertenencia a la banda. Para ello se entrevistaron con Ibon Etxezarreta y Luis Carrasco. Según Campo: “Los protagonistas reales de la historia nos han llevado de la mano explicándonos todo, en cada reunión era como tocar las profundidades del alma de cada persona”.³² Las escenas de las entrevistas con la mediadora, los titubeos de los perpetradores, su aislamiento tras la salida de la organización y la renuncia a sus ideales constituyen la identidad de los antagonistas, ligados en el dolor con las víctimas. La buena acogida del público, que la ha premiado en diferentes festivales, resulta un indicativo del camino marcado por la sociedad española, que anhela un “basta ya”, a la espera de que el diálogo y la reconciliación cierren las heridas. *Maixabel* sirve de metáfora, tanto para los procesos íntimos como sociales, para apartarse de la venganza y buscar la sanación ante lo que aparenta no tener cura.

A modo de colofón se observa cómo, desde finales de los años noventa, la industria cinematográfica ha adoptado una postura activa en contra de los grupos terroristas y la tragedia que generaron. A través de distintas opciones expresivas y estilísticas, los cineastas denunciaron la barbarie cotidiana provocada por la violencia. La evolución en el tratamiento de las víctimas en las cuatro cinematografías aquí revisadas, marcha en paralelo con la sociedad europea. La mayoría de los personajes femeninos abogan por la construcción de una sociedad donde predomine la convivencia pacífica. En suma, representan a mujeres con fuertes convicciones que se alejan de la pasividad ante episodios vitales y dolorosos para afianzarse en su lucha en favor de la paz.

Finalmente es preciso mencionar las políticas de igualdad seguidas por diferentes administraciones públicas, que han legislado aplicando cuotas favorecedoras imprescindibles para mejorar la presencia femenina en la industria cinematográfica. De este modo, el número de directoras preocupadas en dar visibilidad a las mujeres víctimas se ha incrementado. Si hasta el 2000 solo hubo dos que lo hicieran,

³² *Ibidem*.

Margarethe von Trotta y Helena Taberna, ahora serán cuatro las que aborden el tema: las alemanas Connie Walther y Susanne Schneider, la italiana Susanna Nicchiarelli y la española Icíar Bollaín quienes, además, otorgan el protagonismo de sus obras a las mujeres. No obstante, los avatares de las víctimas femeninas es una cuestión que ha despertado poco interés en las directoras, lo que se infiere de su escaso tratamiento en la producción cinematográfica europea. Por último, todos estos filmes son manifestaciones artísticas que expresan los avances en la convivencia democrática así como de una conciencia social más amplia.

Santiago de Pablo
Universidad del País Vasco UPV/EHU¹

INTRODUCCIÓN

En 2017 y 2019 se publicaron sendos libros que analizaban en su conjunto la producción cinematográfica y televisiva –documental y de ficción– sobre la organización terrorista Euskadi Ta Askatasuna (ETA) y la violencia en el País Vasco². Estos dos estudios globales demostraban que desde la Transición el cine español había abordado con cierta frecuencia el terrorismo vasco. Lo había hecho con enfoques heterogéneos. Al principio, había habido en general una cierta *comprensión* de la violencia, que todavía se veía como una herencia de la resistencia contra el franquismo. Los protagonistas eran siempre los terroristas y las víctimas apenas aparecían. Con el paso del tiempo, el cine adoptó una visión ética más comprometida contra la violencia y cercana a las víctimas. Por su parte, la televisión no informativa comenzó más tarde a interesarse por esta cuestión, lo que le hizo enlazar directamente con la segunda etapa del cine en relación al terrorismo. Cine y televisión siguieron así un camino paralelo a la evolución de la propia sociedad vasca y española ante ETA.

En las conclusiones del primero de esos libros, redactadas en 2017, cuando se esperaba la definitiva desaparición de la organización

¹ Este artículo forma parte de un proyecto de investigación subvencionado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades PGC2018-094133-B-I00 (MCIU/AEI/FEDER,UE), en el marco de un Grupo de Investigación de la Universidad del País Vasco (ref. GIU 20/002).

² De Pablo, Santiago, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Tecnos, 2017; De Pablo, Santiago; Mota Zurdo, David y López de Matu-rana, Virginia, *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Beta, 2019.

terrorista, que se produjo al año siguiente, escribía: “Es de esperar que la disolución de ETA facilite en el futuro una producción cinematográfica no solo numerosa sino también de calidad cinematográfica y ética. Sin embargo, no cabe anhelar *la película definitiva* sobre ETA, pues siempre habrá una diversidad de miradas, seguramente enmarcada en la *guerra de memorias* que, desde 2011, está teniendo lugar en el País Vasco, tras el anuncio del abandono de las armas por parte de la organización”³.

El objetivo de este capítulo es analizar hasta qué punto se ha cumplido ese pronóstico: ¿Se ha producido un aumento de la producción audiovisual sobre ETA? ¿Está derrotando la televisión al cine en cuanto a la cantidad de producciones? ¿Predomina un enfoque ético contrario al terrorismo y favorable al recuerdo de las víctimas? ¿Es el audiovisual un campo de la llamada batalla por el relato, en torno a la memoria del terrorismo?⁴. Me centraré en la producción audiovisual, en cine y televisión, de ficción y documental, del último lustro (2017-2021). Ante la imposibilidad de estudiar a fondo cada una de las películas o series, realizaré primero un acercamiento estadístico, comparando el número de producciones con las etapas anteriores y prestando especial atención a la presencia o no en ellas de las víctimas de ETA⁵. A continuación, presentaré una aproximación al contenido de las principales producciones de esos cinco años.

UNA PRODUCCIÓN *IN CRESCENDO*

Determinar el número exacto de ficciones y documentales sobre ETA en cine y televisión no es tarea sencilla, porque la decisión de establecer si una película es *sobre ETA* o toca el tema del terrorismo en el País Vasco, sin ser este su tema principal, es muy

³ De Pablo, *Creadores de sombras...*, pág. 449.

⁴ Véase Rivera, Antonio y Mateo, Eduardo (eds.), *Las narrativas del terrorismo: cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*, Madrid, Catarata, 2020.

⁵ La bibliografía sobre la historia de ETA es amplísima. Un buen resumen en Fernández Soldevilla, Gaizka, *El terrorismo en España: de ETA al Dáesh*, Madrid, Cátedra, 2021, págs. 59-222.