

DESPUÉS DEL 68:
la deriva terrorista en Occidente

Juan Avilés
José Manuel Azcona
Matteo Re (eds.)





Este libro forma parte del proyecto “El terrorismo europeo en los años de plomo: un análisis comparativo” (HAR2015-65048-P) financiado por el Plan Nacional I+D+I del Ministerio de Economía y Competitividad.

© JUAN AVILÉS, 2019
© JOSÉ MANUEL AZCONA, 2019
© MATTEO RE, 2019

EDITOR: RAMIRO DOMÍNGUEZ HERNANZ

© Imagen de cubierta: *IRA gunmen in West Belfast (PACEMAKER BELFAST)*.

C/ San Gregorio, 8, 2, 2ª Madrid
España
www.silexediciones.com

ISBN: 978-84-7737-----
Depósito Legal: M- -2019
Colección: Silex Universidad

Dirección editorial: Cristina Pineda i Torra

Impreso y encuadernado en España por: Ulzama

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Dirijase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 372 04 97)

CONTENIDO

INTRODUCCIÓN

II

PRIMERA PARTE: VISIÓN DE CONJUNTO

LOS ORÍGENES DEL TERRORISMO REVOLUCIONARIO

19

Juan Avilés Farré

TERROR ALREDEDOR DEL MUNDO

47

José Manuel Azcona

LAS INFLUENCIAS EXTERIORES: DEL CHE A LOS TUPAMAROS

75

José Manuel Azcona

Matteo Re

REDES Y DINÁMICAS TRANSNACIONALES DE CONTRAINSURGENCIA

EN LA AMÉRICA LATINA DE LOS AÑOS DEL PLOMO:

“TERROR IMPORT/EXPORT”

103

Xavier Casals

TERRORISMO Y NACIONALISMO DESPUÉS DE 1968

141

Nick Brooke

SEGUNDA PARTE:
CULTURA Y RADICALIZACIÓN

DE LOS MOVIMIENTOS CONTRACULTURALES A LA VIOLENCIA POLÍTICA

173

José Manuel Azcona

CULTURA Y REVOLUCIÓN EN EL VÓRTICE DE LA DÉCADA PRODIGIOSA

203

Martín Alonso Zarza

LOS INTELLECTUALES MARXISTAS Y SU RELACIÓN AMBIGUA
CON LA VIOLENCIA

233

Majlinda Abdiu

UNA REVOLUCIÓN A GOLPE DE CLAQUETA:
LOS AÑOS DE PLOMO EN LA GRAN PANTALLA

251

Josefina Martínez Álvarez

LA CANCIÓN PROTESTA EN ESPAÑA, UNA EXPRESIÓN
CONTRACULTURAL DESPUÉS DEL 68

279

Ana Urrutia

TERCERA PARTE: ESTUDIOS MONOGRÁFICOS

EL CAMINO AL INFIERNO. ETA, DESDE SUS ORÍGENES
A LOS AÑOS DE PLOMO (1958-1981)

303

Gaizka Fernández Soldevilla

LA KALE BORROKA, ESTRATEGIA TERRORISTA ETARRA

333

Julen Lezamiz

LA IZQUIERDA RADICAL ESPAÑOLA Y LA TENTACIÓN
DE LA LUCHA ARMADA

351

Javier Fernández Rincón

DEL FRAP AL GRAPO. UNA IMPOSIBLE INSURRECCIÓN MAOÍSTA

379

José Catalán Deus

EL MOVIMIENTO DEL 68, LA IZQUIERDA, LA DERECHA
Y LA VIOLENCIA EN ITALIA

415

Matteo Re

LA BANDA BAADER MEINHOF: SEMÁNTICA
DE LA ACCIÓN TERRORISTA
Y ESTRATEGIA DE LA COMUNICACIÓN

439

Tomás Pedro Gomariz Acuña

LA VIOLENCIA POLÍTICA EN CÓRCEGA:
SIGNIFICADOS Y MUTACIONES

467

Xavier Crettiez

UN GRUPO TERRORISTA BRITÁNICO:
THE ANGRY BRIGADE

489

Miguel Morán Pallarés

TERRORISMO EN PORTUGAL: LAS FORÇAS POPULARES

25 DE ABRIL (1980-1984)

517

Ana Sofia Ferreira

LA VIOLENCIA POLÍTICA EN ESTADOS UNIDOS:

THE BLACK LIBERATION ARMY Y THE WEATHER

UNDERGROUND ORGANIZATION

545

David Mota Zurdo

EL TERRORISMO PALESTINO

Y SU DIMENSIÓN TRANSNACIONAL

575

Rocío Velasco de Castro

NOTAS BIOGRÁFICAS DE LOS AUTORES

609

FOTOGRAFÍAS

615

UNA REVOLUCIÓN A GOLPE DE CLAQUETA: LOS
AÑOS DE PLOMO EN LA GRAN PANTALLA¹
Josefina Martínez Álvarez
UNED

And all our yesterdays have lighted fools
The way to dusty death. Out, out, brief candle!
Life's but a walking shadow; a poor player,
That struts and frets his hour upon the stage,
And then is heard no more: it is a tale
Told by an idiot, full of sound and fury,
signifying nothing.

Macbeth, Acto V, Escena V

El cine ha jugado un papel destacado a la hora de mostrar el impacto de la violencia política durante los años de plomo. De hecho, esta denominación nace del filme de Margarethe von Trotta *Die bleierne Zeit* (Los años de plomo), estrenado en 1981. El modo en que la sociedad occidental ha interiorizado y recordado los acontecimientos de los años 70, tiene mucho que ver con la imagen reflejada en la pantalla. Desde 1967, los cineastas establecieron una iconografía específica para definir el terrorismo, sustentada por las convenciones sociales y éticas predominantes en cada momento. Esta imagen ha ido evolucionando a la par que el terrorismo, uno de los fenómenos que más ha golpeado a las sociedades actuales. Así, esos elementos en que los cineastas pusieron el acento, han

¹ Este estudio es parte de los resultados del proyecto “El terrorismo europeo en los años de plomo: un análisis comparativo” (Referencia: HAR2015-65048-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

servido de referente para construir una memoria común y que revela un estado de conciencia en las sociedades avanzadas.

TODOS NUESTROS AYERES

De la noche a la mañana, Jim Grant (Robert Redford) el protagonista de *Pacto de silencio* (R. Redford, 2012), un abogado viudo, padre de una niña, que vive oculto desde hace más de treinta años tras una falsa identidad, ha de iniciar la huida cuando una antigua compañera activista de los *Weathermen*, acuciada aún por la culpa, decide entregarse. A partir de ese momento, la plácida vida de Grant se convierte en un calvario, lo mismo que la de su hija, su hermano y sus antiguos amigos. Igual le ocurre a Marco Lamberti (Giuseppe Battiston) en la película italo-francesa *Dopo la guerra* (A. Zambano, 2017). Aquí, un discreto exterrorista de las Brigadas Rojas que ha vivido refugiado en Francia desde los 80 hasta 2002, protegido por la Doctrina Mitterrand², ve cómo su mundo se desmorona cuando la justicia italiana, al creerle implicado en el asesinato de un profesor en 2002, solicita a Francia su extradición. Y todo ello ocurre al tiempo que sobre Occidente planea la larga sombra de los atentados de las Torres Gemelas en Nueva York, acaecidos en 2001. También en la conmovedora película alemana *El silencio tras el disparo* (V. Schlöndorff, 2000), una joven y arrepentida terrorista de la Fracción del Ejército Rojo (RAF), activista en los 70, se refugia en Alemania del Este, encubierta por las falsas identidades ofrecidas por la STASI. Allí su vida se desmoronará con la caída del Muro de Berlín en 1989. Sus necesarios cambios de identidad afectarán a

² En 1985 el Presidente francés François Mitterrand estableció un compromiso verbal por el que no extraditaba a Italia a los exactivistas y terroristas de extrema izquierda. Quedaba excluido de esta protección "el terrorismo activo, real y sangriento". <http://www.mitterrand.org> (Consultado el 24 de junio de 2018). De este compromiso, hasta 2005 en que el Consejo de Estado francés confirmó la extradición de Cesare Battisti, señalando el fin de la Doctrina Mitterrand, se beneficiaron alrededor de 300 terroristas, de los cuales 30 habían sido juzgados y condenados en Italia.

su entorno; hasta ella misma resultar inservible y molesta en una Alemania reunificada donde su existencia no tiene lugar.

En España como en Irlanda, finalizados ambos conflictos³, la cinematografía más reciente también ha vuelto la mirada al pasado para escrutar las repercusiones del terrorismo, incluidos los casos de quienes se infiltraron en ETA o en el IRA. En la misión de uno de ellos, Mikel Lejarza, el primer infiltrado entre 1973 y 1975 por los servicios secretos españoles en la cúpula de ETA, se basa *El lobo* (M. Courtois, 2004). Recibida con gran interés por el público⁴, relata la relación de Lejarza tanto con los servicios secretos como con ETA. Perseguido por la banda terrorista⁵, y “habiendo gente a la cual molestas”⁶, asumió una falsa identidad que ha mantenido hasta el presente “con una relativa paz”⁷, sin abandonar nunca sus trabajos para el Gobierno.

Un caso similar es el de Martin McGartland, católico norirlandés reclutado por los servicios secretos británicos, infiltrado en el círculo más duro de un grupo del IRA. Una vez descubierto, desde finales de los 80, McGartland vive escondido. Basada en su autobiografía, la canadiense Kari Skogland, dirigió *50 hombres muertos* en 2008. El título hace referencia al número de soldados que, según McGartland, salvó al colaborar con los británicos en Belfast. El debut de *50 hombres muertos* en el Festival de Montreal estuvo rodeado de una gran polémica: por un lado, Martin McGartland, a través de la prensa protestó por la brutalidad con que el filme reflejaba su relación con el IRA⁸ y, por

³ En septiembre de 2008, el IRA se consideró desmantelado, aunque se hayan producido algunos incidentes después. Hasta el anuncio del alto el fuego del IRA declarado en 1997, más de 3.600 personas perdieron la vida, de las cuales, 2.000 eran civiles. Por su parte, el 20 de octubre de 2011, ETA anunciaba el cese definitivo de su actividad armada y el 3 de mayo de 2018 el final de su trayectoria y de su actividad política, dejando tras de sí 854 víctimas mortales.

⁴ Alcanzó más de millón y medio de espectadores, siendo la segunda película española de 2004 más vista, después de *Mar adentro*.

⁵ Su misión consiguió encarcelar a cerca de 200 etarras y descabezar, por primera vez, a la cúpula de ETA en 1975. Declaraciones de Miguel Lejarza a la *Cadena SER*. 28-X-2004. <http://cadenaser.com> (Consultado el 24 de junio de 2018).

⁶ *Ibidem*.

⁷ Entrevista de Mikel Lejarza en *Herrera en la Onda*. 13-VII-2016. <http://ondacero.es> (Consultado el 24 de junio de 2018).

⁸ Martin Pulver, “Fifty Dead Men Walking” en *The Guardian*, 10-IV-2009, <https://www.theguardian.com> (Consultado el 24 de junio de 2018).

otro, la actriz Rose McGowan organizó un enorme revuelo al afirmar que, de haber vivido durante el conflicto, ella hubiese pertenecido al IRA y que defendía el uso de la violencia de aquel entonces. Ante estas declaraciones, a la directora y a los productores de la cinta no les quedó otra salida que manifestarse en contra de las opiniones de la actriz lamentando “cualquier sufrimiento” que los comentarios de Rose McGowan “pudieran haber causado a los norirlandeses y particularmente a quienes fueron víctimas del conflicto o se vieron afectados por él.”⁹ Este incidente demostró la profundidad de un drama que permanece aún latente. Poco más de una década había transcurrido desde que los cineastas comenzaron a fijarse en el dolor de las víctimas de los atentados terroristas, ofreciéndoles el lugar y el protagonismo que les correspondía¹⁰.

Ya a la vuelta del siglo XXI, los cineastas han mostrado las consecuencias de acciones y decisiones derivadas del ideario radical de los 70 y de los 80. Más que sobre las causas, ahora se reflexiona sobre los efectos tanto en los activistas y su entorno como en las víctimas de los estragos. Directores y guionistas han explorado en sus obras lo individual y lo político, entrelazando y cuestionando la moral personal y la responsabilidad social. ¿Cuál fue la postura de los cineastas entonces y cuál es en la actualidad? A lo largo de estas páginas, centradas en las producciones cinematográficas norteamericanas, británicas, irlandesas, alemanas, italianas y españolas, se va a analizar la visión que de la violencia política en los años de plomo ha ofrecido el cine a la sociedad.

LOS CONTESTATARIOS AÑOS SESENTA

El cine, a mediados de los 60, era la mayor opción de ocio en gran parte de los países. Su influencia resultaba determinante a la hora

⁹ Stuart Kemp, “Actress Rose McGowan rapped for pro-IRA comments” en *Reuters*, 18-IX-2008. <https://www.reuters.com> (Consultado el 24 de mayo de 2018).

¹⁰ Un análisis general en Martínez Álvarez, 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, Madrid, 2017, pp. 98-120.

de establecer patrones de comportamiento y crear hábitos de conducta diferentes. En Europa, además del cine comercial, las salas de Arte y Ensayo se convirtieron en centros para difundir nuevas ideas entre los jóvenes ávidos de cambios. Los directores noveles tuvieron acceso a la experimentación estilística, a la vez que soslayaban las limitaciones de los comités censores de cada país, mientras que las normas de fomento y protección dictadas por las administraciones públicas potenciaban la producción nacional frente a la norteamericana¹¹. Asimismo, los espectadores aprendieron a leer entre líneas y a valorar la crítica contra los pilares fundamentales de la sociedad occidental. El cine estableció un lenguaje común, donde la cámara al hombro de los cineastas se antojaba más rigurosa que los informativos de los televisores. Para los jóvenes espectadores, el cine ofrecía una alternativa a su educación sentimental, crítica y política, suponiendo la gran pantalla un espacio privilegiado en la articulación de los movimientos sociales de estos años.

Algunos directores ya habían comenzado a apostar por el inconformismo y el nihilismo, como Mike Nichols en *El graduado* (1967). Pero será *2001, una odisea del espacio*, estrenada en 1968, donde Stanley Kubrick plasme, a través de una metáfora futurista y críptica, la muerte de la vieja cultura. Por otro lado, las triunfadoras de los Oscar de 1968 fueron dos películas antirracistas: *En el calor de la noche*, de Norman Jewison, que consiguió cinco estatuillas y *Adivina quién viene esta noche*, de Stanley Kramer, que se llevó dos. Estas y otras cintas como *Easy Rider* (D. Hopper, 1969), modesta producción independiente, *road movie* paradigma de la contracultura libertaria norteamericana, utilizando la espectacularidad y los nuevos lenguajes, se dirigían a unos jóvenes más educados y cinéfilos, animados de un fuerte espíritu crítico. Deseosos de nuevos modelos y de nuevos ídolos, tipos diferentes como Dustin Hoffman, Al Pacino, Robert De Niro o Jack Nicholson pusieron sus dotes interpretativas al servicio de

¹¹ Entre 1963 y 1968 la mayoría de los países europeos promulgaron leyes para fomentar sus industrias cinematográficas gracias a premios, créditos y subvenciones, además de establecer cuotas para la exhibición y distribución de filmes extranjeros, más concretamente, norteamericanos. El Mercado Común también elaboró normativas específicas para la cinematografía comunitaria. Véase Guback, Thomas, *La industria internacional del cine*, Madrid, Fundamentos, 1980.

directores ya conocidos como Arthur Penn, Sam Peckinpah, o recién llegados como Martin Scorsese, George Lucas o Francis Ford Coppola quienes se alejaban de las exigencias hollywoodienses para acercarse a temas más sociales y políticos, aun respetando las convenciones formales, mientras revisaban los géneros tradicionales, el lenguaje institucionalizado y el modelo productivo de los grandes estudios.

En Europa, tal y como afirmase el crítico italiano Goffredo Fofi se creyó “necesario arrancar la máscara de la burguesía, incluso con la daga de la cámara”¹². Pronto se retrató la revolución de los sectores juveniles más radicales, quienes se apartaban de los clásicos presupuestos de los partidos comunistas europeos. En 1967 la mirada ya se había vuelto hacia la revolución china; así lo había recogido Jean-Luc Godard en *La Chinoise*, presentada en el Festival de Avignon de ese año, y que devendría en ejemplo paradigmático del cine experimental y político. Rodada a la par que se iniciaba la Gran Revolución Cultural de Mao y pensada para una minoría intelectual fuertemente progresista, *La Chinoise* se encontraba a medio camino entre el documental, el teatro brechtiano y la *Comédie française*. Utilizando constantes metáforas visuales, “decorando el lenguaje”¹³, Godard abordaba los temas más candentes debatidos entre los parisinos radicales y que sus cinco personajes interiorizan, explican y representan durante ese verano en un apartamento burgués del centro de París: la intervención en Vietnam, las desavenencias entre China y la URSS, el carácter de la guerra y el revisionismo, para desembocar en la necesaria acción directa como única posibilidad para un cambio real. A través de su protagonista principal, Veronique (Anne Wiazewnsky), estudiante de Filosofía en Nanterre, Godard denuncia cómo la educación se ha convertido en una barrera que impide la igualdad. En una larga secuencia en un vagón de un tren, Veronique dialoga con el periodista y filósofo Francis Jeanson¹⁴ y le expone su plan:

¹² <http://www.cinemaessantotto.it/> (Consultado el 24 de junio de 2018).

¹³ Véase Aidelman, Nuria y Lucas, Gonzalo (ed.), *Jean-Luc Godard. Pensar entre imágenes*, Barcelona, Intermedio, 2010.

¹⁴ Declarado anticolonialista, en 1957 puso en marcha la Red Jeanson que transportaba dinero y documentos para el Frente de Liberación Nacional (FLN) argelino. Desmantelada la red, Jeanson huyó al extranjero y en 1960 será condenado en ausencia por alta traición a diez años de cárcel. En 1966 fue amnistiado instalándose en París.

– “La enseñanza es perpetuadora del problema de clases. Es imprescindible cerrar las universidades, como en China (...) Y si los responsables son incapaces de hacerlo, las cerraré yo.

– ¿Y cómo las cerrarás? –pregunta Jeanson–.

– ¡Pues con bombas! Escúchame –prosigue la joven– en cuanto empiecen a matar estudiantes, a los profesores les entrará miedo, y ya no irán, y tendrán que cerrar las universidades.”

Jeanson le cuestiona su falta de objetivos posteriores y su desprecio por los deseos del resto de la población, a lo que Veronique responde: “Somos unos cuantos amigos, pero son muchos los que todavía no piensan, y nosotros tenemos que pensar por ellos, lo hacemos por ellos”. Jeanson le rebate su derecho a hacer una revolución en nombre de los demás. Él se muestra partidario de la cultura como medio para tomar el control, mientras que Veronique está decidida a pasar a la acción. “¿Para qué sirve salir a matar gente si no sabes lo que vas a hacer luego?” –insiste Jeanson–. Veronique no se arredra; no tiene planes, pero no le hacen falta, y responde: “Soy una obrera de la producción revolucionaria”. Veronique le recuerda su lucha por la independencia de Argelia y el número limitado de personas que le seguían. Jeanson le aclara que tenían muchos cómplices, incluso entre la población francesa contraria, y que nunca les denunciaron: “Vosotros tenéis cómplices –continúa Jeanson–, pero no ‘cómplices’ dispuestos a ser cómplices de unos asesinatos en serie de esta clase. Vuestros actos no llevarán a nada, si no son asumidos por una comunidad, por una clase, por un gran número de hombres y mujeres.” En la secuencia siguiente, Veronique y un amigo, con toda ligereza, matan a un dignatario ruso de visita en París. Con una visión preclara, Godard en *La Chinoise* se anticipaba a los acontecimientos que asolarían durante los años siguientes a buena parte de los países occidentales.

Un año después, a mediados de 1968, no hicieron falta bombas para cerrar Nanterre y la Sorbona. El 2 y el 6 de mayo respectivamente, las autoridades decretaron su clausura para evitar problemas durante la Conferencia de Paz sobre Vietnam que se iba a celebrar en París. Y de pronto, atestada como estaba de *mass-media* la Ciudad de Luz, la noche del 10 de mayo, volvía a ser la capital de las barricadas,

de la Comuna y de la Revolución. A través de los televisores, el mundo asistió a las batallas campales entre policías y estudiantes, oscurecidas por las nubes de gases lacrimógenos y las humaredas de los cócteles molotov. Los cineastas tampoco perdieron un solo plano. El norteamericano William Klein¹⁵, con su cámara al hombro y ambientada con *La Internacional*, recogió en *Grands soirs et petits matins* la candente actualidad del Barrio Latino, las manifestaciones, los debates públicos y las reuniones, así como declaraciones de estudiantes, trabajadores e intelectuales. De entre los adoquines de París salió un nuevo cine, periodístico y de actualidad, colectivizado y antiburgués, comprometido con los presupuestos marxistas: *Le Droit à la parole* de Jacques Kébadian y Michel Andreu, mostraba cómo obreros y sindicatos se posicionaban ante la huelga iniciada por los estudiantes, y Jean-Pierre Thorn en *Osser lutter, osser vaincre!* presentaba las huelgas obreras de la Renault, el regocijo de tomar la fábrica y la eufórica unión entre obreros y estudiantes.

Estas películas reflejaron el posicionamiento personal de una parte considerable de la industria del cine. El 17 de mayo de 1968, los cineastas franceses, sin distinción de oficio ni de sindicato, convocaron los Estados Generales del Cine Francés¹⁶. Esa misma noche se votó la huelga de todos los *obreros* del cine y se envió una moción al Festival de Cannes, en plena celebración, solicitando a los participantes que se opusieran a continuar la programación, en apoyo a los trabajadores y a los estudiantes en huelga, para protestar contra la represión policial y “expresar así la voluntad de contestar al poder gaullista y a las estructuras actuales de la industria cinematográfica.”¹⁷ Al día siguiente, movilizados todos los artistas y críticos por Godard y François Truffaut, se tomó en Cannes la Sala Jean Cocteau del Palacio de los Festivales hasta paralizarlo. Durante los quince días siguientes, en la Escuela de Cine parisina de Vaugirard, se organizaron comisiones abiertas para transformar las condiciones laborales

¹⁵ El año anterior, junto a Claude Lelouch, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Chris Marker, Alain Resnais y Joris Ivens había participado en el rodaje del documental *Loin de Vietnam*.

¹⁶ <http://cgheselle.over-blog.com> (Consultado el 24 de junio de 2018).

¹⁷ Badenes Salazar, Patricia, *La estética de las barricadas: Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló, Universidad Jaume I, 2006, p. 204.

de la industria fílmica: desmembrar la burocracia, acabar con las rivalidades y el encasillamiento en ciertas actividades y recuperar el contacto con la realidad social y política. Situaciones similares se dieron en la Mostra de Pesaro, así como en los Festivales latinoamericanos de 1968, sobre todo en el de Viña del Mar (Chile) y en el de Mérida (Venezuela). Desde el primer momento los Festivales se convirtieron en un espacio privilegiado de encuentro y debate sobre el papel de la cinematografía y su valor popular y testimonial frente al cine comercial y de autor¹⁸.

La radicalización contracultural, así como el cuestionamiento sobre el valor estético y político del cine primó en la IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro, inaugurada el 1 de junio de 1968. Sus organizadores también la denominaron I Mostra per il Cinema Libero e di Opposizione. Coloquios, comunicaciones, asambleas, la Mostra estuvo plagada de actos donde se deliberó sobre el ineludible compromiso del cineasta, un artista que “busca cooperar en el nacimiento de una situación (...) que será radicalmente nueva”¹⁹. Como hombre “político por excelencia”, al cineasta ya no le interesa la reforma de las estructuras existentes, sino una “oposición global al sistema que permita derrocarlo e implantar un nuevo tipo de sociedad.”²⁰ En Pesaro, como en gran parte de los siguientes Festivales, las discusiones se centraron fundamentalmente en la necesaria renuncia de los fines artístico-culturales del cine para “sublimarlos, transponiéndolos a un nivel político.”²¹

Además del valor de documentar el presente, los cineastas pretendían alterar el proceso de producción y de distribución tradicional de los filmes, cuestionando el sistema de la industria cinematográfica, su identidad, su función y hasta las categorías sociales y laborales, nítidamente establecidas hasta ese momento. El cine político alcanzó en Mayo del 68 un nuevo estatus que traspasaba su cometido docente, su rol de agitador de conciencias y de altavoz de los dirigentes. Una

¹⁸ Véase Mestman, Mariano (coord.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Madrid, Akal, 2016.

¹⁹ Lara, Fernando, “En busca de una nueva dialéctica”, *Nuestro Cine*, 74, 1968, pp. 21-44.

²⁰ *Ibidem*, p. 24.

²¹ *Ibidem*, p. 24.

crítica tan radical obligó a los cineastas comprometidos a replantearse la función y la actividad cinematográfica militante. Un nuevo modelo de filmar se había puesto en marcha: “El cine periodístico (...) un cine íntimamente unido a la realidad, que no puede vivir sin esta ligazón, lo que conduce en último término a la búsqueda de una expresión política (...) que busca –además– una síntesis que le permita actuar, de alguna forma en el proceso vital”.²² En el manifiesto publicado al concluir la Mostra de Pesaro, los cineastas renunciaban a los galardones como “formas de gratificación industrial y mercantil constituidas por los premios oficiales, por los Jurados, por las Delegaciones de juicios estéticos y culturales, por las investiduras”²³, auspiciando una reforma revolucionaria que superara la noción de obra cinematográfica “como obra que se consume en un acto dirigido, de duración obligatoria y ritual, mistificante y promoviendo una noción transconsumista.”²⁴ En una palabra, a partir de ese momento se pretendía que las fuerzas del cine se liberaran de la servidumbre del beneficio económico y se organizaran en “autogestoras formas de producción, sustituyendo a la maquinaria industrial nacional con los medios creadores”²⁵, y que los Festivales se transformaran en centros de búsqueda e intervención en la industria y, por ende, en la política.

También en Pesaro, creadores y críticos se interrogaron sobre la violencia, sobre qué se entendía por la misma, si era precisa en la revolución, si había que equiparar violencia a “violencia armada”, si era posible una violencia que no fuera bélica, si su uso era causa o consecuencia frente a la “violencia cotidiana que se ejerce sobre un pueblo oprimido”²⁶. No hubo tampoco mucho tiempo para la reflexión: mientras en Pesaro se argumentaba, en España, el 7 de junio de 1968, a la altura de Villabona (Guipúzcoa), dos etarras cometían

²² *Ibíd.*, p. 26.

²³ “El referéndum de la crítica en Pesaro” (Comunicado oficial), *Nuestro Cine*, 74, 1968, pp. 45-47.

²⁴ *Ibíd.*, p. 46.

²⁵ *Ibíd.*, p. 47.

²⁶ Lara, Fernando, “En busca de una nueva dialéctica”..., p. 25.

el primer asesinato de la banda terrorista, al descerrajar cinco tiros al guardia civil José Antonio Pardines.²⁷

LOS VIOLENTOS AÑOS SETENTA

Si el movimiento de protesta de fines de los sesenta tuvo su epicentro europeo en Francia, fueron Irlanda del Norte, España, Italia y en menor medida Alemania, los países más afectados por la deriva terrorista de los años setenta. Los cineastas italianos pronto trasladaron a la pantalla la candente actualidad usando uno de los géneros cinematográficos más transitados en su entorno, la comedia. Directores como Dino Risi o Mario Monicelli, que ya habían utilizado con gran éxito el humor para explicar las propias contradicciones sociales, de nuevo lo frecuentan para acercarse al terrorismo. Risi dirigió en 1973 *Mordi e fuggi*,²⁸ donde Marcello Mastroianni encarna a un industrial libertino que, en una escapada con una joven, se convierte en rehén de unos anarquistas que acaban de robar un banco matando al guardia de seguridad. El jefe del grupo, interpretado por Oliver Reed (caracterizado entre Renato Curcio, en su discurso político, y el físico de Prospero Gallinari, ambos miembros de las Brigadas Rojas), provoca más empatía que el empresario, al asemejarse al Che y sus ideas de igualitarismo. Perseguidos por la policía, los carabineros y la prensa, viven una serie de situaciones grotescas que confrontan los pusilánimes principios burgueses frente a la valentía de los terroristas. También es una sátira social *Vogliamo i colonnelli* (M. Monicelli, 1973), único filme que retrata el terrorismo negro, de extrema derecha, fuera del género policiaco durante los 70²⁹. Ugo Tognazzi interpreta a un alto man-

²⁷ Véase Fernández Soldevilla, Gaizka y Domínguez Iribarren, Florencio (coords.), *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*, Madrid, Tecnos, 2018.

²⁸ En castellano “Muerde y huye”. Denominación aplicada a los pequeños golpes relámpagos dados por Fidel Castro y el “Che” Guevara contra las tropas de Batista, y que se hizo extensiva para este tipo de estrategia guerrillera.

²⁹ Se rodaron dos obras más sobre el terrorismo negro durante esta década, *Cadaveri Eccelente* (F. Rosi, 1976) e *Io ho paura* (D. Damiani, 1977) a pesar de que, entre 1969 y 1982, del 56% de los atentados, el 60% de los muertos y el 75% de los heridos fueron

do que reúne a un grupo de militares para dar un golpe de Estado. Su ineptitud convierte en bufonada lo que fue el intento real del llamado Golpe Borghese cuando, en diciembre de 1970, un grupo de extrema derecha, nostálgico del fascismo, pretendió acabar con la democracia italiana. Cuatro años después, en 1977, Monicelli y otros directores componían *I nuovi mostri*, una serie de pintorescos *sketch* con personajes comunes de los 70, donde un terrorista también tenía su espacio. En estas películas los extremistas son figuras un tanto marginales, piezas utilizadas para construir parodias bufas de la sociedad italiana y del aparato del Estado.

Pero, a continuación, la tragedia se convertiría en el género más utilizado para explicar el terror que Italia vivía a diario. Incluso los grandes maestros de la comedia cinematográfica se acercaron al realismo crítico para denunciar la cara más terrible del terrorismo más cruel. Monicelli así lo reflejó en *Un borghese piccolo piccolo*, producida en 1977, donde un empleado público a punto de jubilarse, antiguo miembro de la Resistencia y convencido católico (que ha de entrar en una logia masónica para conseguir un empleo para su hijo), presencia la muerte fortuita de su hijo en un atraco. Monicelli ya no trata con cariño y confianza a sus personajes, ha abandonado la sátira social que contenía cierta comprensión hacia las debilidades humanas. Ahora, la violencia cotidiana se aparta de toda esperanza y la crítica política que había mostrado, queda recogida en el veredicto que lanza el oficiante en el funeral de la esposa del protagonista, fallecida tras el asesinato del hijo: “El único juicio posible es una sentencia de muerte para toda la humanidad”. Monicelli sugiere así la pérdida irreversible de cuantos aspectos positivos definieran a la sociedad italiana: ahora ya no hay nada en que creer, nada que esperar, nada por lo que reír.

También resulta estremecedora *Caro papà*, de Dino Risi. Aquí, un empresario hecho a sí mismo, cínico y mujeriego (Vittorio Gassman), quien también fuera miembro de la Resistencia, descubre en el diario de su hijo —educado en un colegio irlandés— que forma

resultado del terrorismo de derechas. Véase O’Leary, Alan, *Tragedia all’ italiana. Cinema e terrorismo tra Moro e Memoria*, Tissi, Angelica, p. 45.

parte de un grupo extremista de izquierdas, el plan para eliminar a alguien, que resulta ser él. “La lucha de clases no volverá. Hoy, la lucha de clases significa la lucha armada”, escribe el joven. En una discusión fortísima, le espeta a su padre: “¡Nos tenéis hasta los huevos con los partisanos y con la Resistencia. Sois peores que los garibaldinos... Una retórica que da asco! ¡Basta ya —contesta el padre— no te permito insultar mi pasado!” A lo que el hijo replica: “¡Tu presente es aún más asqueroso que tu pasado!” En el filme se plasma esa fractura generacional que va más allá de la dimensión política, y que plantea la génesis del terrorismo como una rebelión contra el padre, identificable con el estado burgués.³⁰

Estrenada *Caro papà* en 1979, después del asesinato de Aldo Moro (9 de mayo de 1978), cualquier atmósfera de simpatía que hubiera podido sostener y alimentar la lucha armada, va a desaparecer en Italia. A partir de este momento “la sonrisa sarcástica de la comedia italiana se retuerce en una mueca”.³¹ Las películas realizadas a continuación y que se acercan al tema del terrorismo, presentan un cariz psicológico que gira en torno al deseo de matar al padre y donde se cuestiona el compromiso de los progenitores. Este carácter edípico resulta clave a la hora de leer esa violencia, fundamental para describir el conflicto generacional. En *Colpire al cuore* (G. Amelio, 1983), un joven estudiante reprueba las amistades de su padre, profesor de izquierdas, y lo denuncia como cómplice tras un atentado cometido por uno de sus alumnos. O, *Prova d'orchestra* (F. Fellini, 1979), una alegoría cargada de simbolismo sobre la situación del país, que muestra cómo la rebelión de unos músicos contra un insufrible director alemán deviene en anarquía, culminando la acción con una explosión provocada por una máquina excavadora que derriba una pared y acaba con la vida del arpista. Impactados, los músicos continúan el ensayo entre los escombros respondiendo a las órdenes cada vez más despóticas del director.

Ya en los 80, los cineastas italianos elaboraron unas tramas donde los protagonistas se cuestionaban la deriva del terrorismo.

³⁰ Uva, Christian, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbetino, p. 26.

³¹ O'Leary, Alan, *Tragedia all'italiana...*, p. 16.

Así ocurre en *Maledetti vi amerò* (M. T. Giordana, 1980) sobre la vuelta de un activista a Milán tras vivir cinco años en Venezuela, que ya ni reconoce ni se reconoce en el presente. Solo conversa con un policía; sus amigos están integrados en el Sistema o han caído en la droga o la desesperanza. El editor de la revista *Lotta Continua* se lo explica: “Algunos camaradas aún matan más por depresión que por represión”. Derrotado moralmente tras la muerte de Moro y Pasolini, con una estratagema premeditada, solo contempla un trágico final.

Otra reflexión sobre el pasado se halla en *Tre fratelli* (F. Rosi, 1982) que, utilizando la confrontación de las experiencias privadas, analiza la situación de una Italia cada vez más violenta. El argumento gira en torno a la dificultad de comprender las posturas encontradas de tres hermanos que se reúnen a la muerte de su madre, metáfora de la agonía de la sociedad contemporánea relacionada con el terrorismo y sus raíces. La dialéctica se establece entre los tres: un juez que lleva casos de terrorismo y que vive entre el miedo y la incertidumbre de estar en el punto de mira de los extremistas; un obrero sindicalista que, entre la conflictividad laboral y el desempleo, coquetea con la violencia y, por último, un trabajador social, que observa la degradación y la pérdida de valores de los jóvenes de su entorno. El primero es partidario de la firmeza gubernamental, sin ambigüedad ni comprensión, frente al uso cada vez más frecuente de las armas por los jóvenes y que, además, pretenden introducir la violencia entre la clase obrera. El terrorismo, la justificación de la violencia política o la firme oposición a la misma, contrastan en los enfoques de los protagonistas. Los diálogos le permiten a Rosi señalar la necesaria unidad de todos para terminar con la lucha armada. Durante la producción de la cinta, había sido secuestrado en Verona el general de brigada norteamericano James Dozier, rescatado posteriormente por un operativo policial. A continuación se efectuaron varias detenciones en masa que descabezaron a las Brigadas Rojas. Poco después, el grupo terrorista comenzó a hablar en sus comunicados de “retirada estratégica”.

Aún se estrenaron dos obras más, centrados en los años de plomo, que obtuvieron una gran resonancia. Por una parte, Giuseppe Bertolucci se adentra en las consecuencias del terrorismo en *Segreti*,

segreti (1984). Su interés por el universo femenino le sirvió para mostrar la realidad del país, para reflexionar sobre la culpabilidad y las contradicciones de una terrorista y su entorno más o menos lejano. La trama se desarrolla tras el terremoto que asoló Irpinia en 1980, escenario simbólico del seísmo social y político del que Italia pretendía salir en esos años. Giuseppe Bertolucci teje un mosaico de relaciones femeninas tras el asesinato a sangre fría de un juez por la protagonista, que a continuación ejecuta a otro miembro del comando cuando este se autolesiona a la hora de disparar al objetivo. *Segreti, segreti*, frente a otras producciones, se aleja del cine político, de la ideología y de la moral, para explorar los conflictos internos de los personajes, la culpa, la incompreensión y el desconocimiento frente a la violencia.

Sin embargo, ninguna de las cintas rodadas en Italia durante los años de plomo impactó tanto como *Il caso Moro* (G. Ferrera, 1986). Habían transcurrido ocho años entre el magnicidio y la producción de la película. Giuseppe Ferrara partió del libro de Robert Katz *I giorni de l'ira*, y se basó en la documentación judicial disponible para recrear los 55 días de cautiverio del presidente de la Democracia Cristiana. Asimismo, a través de las cartas a su esposa –interpretada por la actriz española Margarita Lozano–, quedó reflejada la desesperación de ambos, la inamovible postura del Gobierno y la decisión de los terroristas. “Gian Maria Volonté encarna a un Moro encarcelado, ni héroe ni mártir, físicamente debilitado y moralmente abandonado, un hombre que se enfrenta al enigma de su propia muerte”³². Nada volvió a ser igual en Italia a raíz del asesinato de Moro.

En Alemania Federal, la respuesta del Gobierno frente al terrorismo provocó un acercamiento de los cineastas a los acontecimientos diferente al italiano. Los directores y guionistas que se ocuparon del terrorismo interior fueron los representantes del denominado Nuevo Cine Alemán. Este había comenzado su andadura en 1962, en el Festival de Oberhausen. Durante el certamen, los jóvenes realizadores habían redactado un manifiesto que proclamaba la muerte del cine clásico comercial y declaraban la intención de enfrentar nuevos retos,

³² Martínez Álvarez, Josefina, “Relatos del sufrimiento...”, p. 106.

ente otras cosas, soportando en común sus riesgos económicos. De este modo se concentraron en el ideal autogestionario, sistema de producción que adquirió enorme interés en el espacio ideológico del 68 y que constituiría un anclaje para la nueva izquierda “frente a teóricos del *socialismo real*.”³³

Esta renovación alcanzó su cenit casi una década después, en 1977, con motivo de los dramáticos acontecimientos del denominado Otoño Alemán. En esas circunstancias, tras el asesinato de Hanns Martin Schleyer por la RAF y el suicidio en prisión de los dirigentes de esta, ocho directores, entre ellos Alf Brustellin, Rainer W. Fassbinder, Alexander Kluge y Volker Schlöndorff, decidieron filmar un largometraje, mitad ficción mitad documental, que mostraba el clima político de la República Federal de Alemania. Dedicado a los demócratas alemanes, *Deutschland im Herbst* (Alemania en otoño), a través de diferentes episodios, unidos por el *leitmotiv* del himno de Haydn *Gott erhalte Franz den Kaiser* (Dios salve a Francisco el Emperador; más tarde, himno nacional alemán), denuncia las actitudes de la mayor parte de los alemanes occidentales, mostrando casos de confusión, miedo, rabia e impasibilidad. La cinta se inicia con el entierro del industrial (mientras se escucha en *off* la carta que dirigiera Schleyer a su hijo advirtiéndole sobre la escalada de violencia), y concluye con el de los terroristas. A la secuencia introductoria le sigue un episodio dirigido por Fassbinder, en el que él mismo muestra desnudo su cuerpo y su alma, sus miedos y su desconcierto en los diálogos con su madre y con su amante, donde ambos se muestran contrarios a los terroristas que han asesinado a Schleyer y secuestrado el avión. Con vehemencia, Fassbinder acorrala a su madre para hacerle reflexionar sobre la responsabilidad del Estado y sus derechos, la democracia, y la situación similar al nazismo que ella había vivido. Fassbinder se cuestiona el suicidio de los terroristas: “Es la cárcel más segura del mundo, con una ley de cero contacto, donde nadie puede entrar a la celda... Las celdas se inspeccionan minuciosamente dos veces al día... Que haya pistolas adentro, me resulta inimaginable...”. Otros

³³ Sánchez-Prieto, Juan María, “La historia imposible del Mayo francés”, *Revista de estudios políticos*, número 112, Madrid, 2001, pp. 109-133.

episodios se centran en la zozobra de una profesora, que no sabe cómo enseñar Historia a sus alumnos a partir de ese Otoño; una entrevista en la cárcel con el abogado convicto Horst Maller, fundador de la RAF, o las disensiones de una comisión de la televisión que veta una reposición de *Antígona* por las referencias a su desobediencia ante el entierro de su hermano Polínices, considerado traidor por desencadenar la guerra. Este episodio enlaza con la inhumación de Baader, Ensslin y Raspe, y las negativas de los vecinos para sepultarlos dentro del cementerio, así como el rechazo de los hosteleros a preparar el banquete fúnebre para las familias. A continuación, el espectador pasa a ser el testigo inerte de la filmación, por parte de la policía, del equipo de la película a la vez que este graba a la policía. Un rótulo final reza: “Llegado un cierto grado de violencia, ya no importa quién la ha cometido: simplemente tiene que acabar.”

A *Deutschland im Herbst* le siguieron dos filmes más relacionados con el terrorismo. El primero, *Messer im Koff* (en España, *El cuchillo en la cabeza*, R. Hauff, 1979), un drama sobre un científico que pierde la memoria y la identidad tras recibir un disparo de la policía. Cuando las recobra, también se despiertan en él los deseos de venganza. El segundo, otra nueva obra de Fassbinder, *Die dritte Generation* (*La tercera generación*, 1979), es una comedia de humor negro que narra las peripecias de unos terroristas –burgueses acomodados que llevan una doble vida– y su gusto por las aventuras arriesgadas sin apenas motivaciones ideológicas. Una parodia que desagradó a parte de la sociedad alemana; las salas que la exhibieron sufrieron ataques tanto de neonazis como de anarquistas. La tesis de Fassbinder de que el capitalismo había inventado el terrorismo para que el Estado lo protegiera mejor, disgustó a la mayoría.³⁴

Sin embargo, la película alemana que más impactó fue *Die bleierne Zeit* (*Los años de plomo*) de Margarethe von Trotta, que en septiembre de 1981 recibió el León de Oro en una Mostra de Venezia, cuyo jurado estaba presidido por Italo Calvino. *Die bleierne Zeit* analizaba las actitudes divergentes de dos hermanas –una periodista y la otra terrorista– en la conflictiva Alemania Federal de los años 60. Los

³⁴ <https://www.rafaamorata.com/dritte.html> (Consultado el 24 de junio de 2018).

continuos *flashback* a la posguerra tratan de explicar la evolución personal de ambas hermanas. A partir de su éxito, entre la prensa italiana se comenzó a utilizar el término para definir la década de los 70.³⁵ En España, *Die bleierne Zeit* se tradujo por *Las hermanas alemanas*. No obtuvo tanta repercusión entre público y crítica como en Italia, en Alemania o en otros países. Tras pasar por el Festival de Valladolid, donde recibiera el Premio a Mejor Interpretación Femenina, fue estrenada el 13 de noviembre de 1981³⁶. Solo se positivaron tres copias subtituladas, que fueron vistas por algo más de 128.000 espectadores. En esos momentos, los más de 300 asesinatos perpetrados por ETA hasta esas fechas, hacían difícil la comercialización de cintas que o bien justificaban, o bien explicaban las causas del terrorismo.

Hasta 1986 en Alemania el terrorismo no volverá a las pantallas. *Stammheim* (R. Hauff) se centra en el microcosmos creado durante los 192 días del proceso judicial abierto a los miembros de la Baader-Meinhof, aislados de esa sociedad que tanto deseaban cambiar. Producido casi diez años después del suicidio de los terroristas, el filme respeta las actas del juicio, con los exabruptos de los encausados y su desprecio hacia el sistema –“togas rojas contra *jeans*”³⁷–. En la trama se concede un amplio espacio a las críticas de los terroristas hacia el Estado alemán, al considerarlo una continuación del régimen nazi que, unido a la gran industria, pretendían hostigar mediante una

³⁵ De Luna, Giovanni. *La ragioni de un decenio, 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2011.

³⁶ Archivo General de la Administración (AGA). 62-11466, 8. Madrid, 12 de noviembre de 1981. La Subcomisión de Clasificación para el Visado de Películas Cinematográficas del Ministerio de Cultura aceptó la propuesta del distribuidor, calificándola para mayores de 16 años. El informe de la Subcomisión reconocía un “tratamiento muy adecuado, desde el punto de vista moral. El fondo, sin embargo es fuerte, y las tensiones entre los personajes, de un impacto indecible. La eterna cuestión de la justificación de la violencia es complicadísima”. Los miembros de la Subcomisión consideraron su temática “cruda por relatar la historia de una terrorista con especial énfasis en los aspectos humanos hasta llegar al suicidio en la cárcel”, a la vez que la calificaron de “equilibrada y bella”.

³⁷ Siegfried Schober, “Stammheim: Ein Film, der alte Wunden aufreißt” (Stammheim: Un filme que abre viejas heridas) en *Die Zeit*, 31-1-1986.

guerra de guerrillas para derribar el imperialismo norteamericano dominante en una orquestada contienda internacional de liberación.

Por su parte, la cinematografía irlandesa, que venía siendo muy activa desde el inicio de la guerra civil, allá por 1916, apoyada por la norteamericana, a partir de los 70 comenzó a producir obras que reflejaban la posición de los republicanos norirlandeses³⁸. Entre otras, se va a filmar *Cal* (P. O'Connor, 1974), que justifica los motivos de la participación en el conflicto armado a través del drama de un joven católico que, tras el incendio de su casa por unos protestantes, ingresa en el IRA.

Pero será ya en los 90 cuando destaque con brillantez la producción que refleje los años 70, con títulos como *Hidden Agenda* (K. Loach, 1990), que recibía en Cannes el Premio Especial del Jurado; *In the Name of the Father* (J. Sheridan, 1993), coproducción irlandesa y norteamericana, ganadora del Oso de Oro del Festival de Berlín, nominada a los Oscar en siete categorías y a cuatro en los Globos de Oro hollywoodienses; o *Some Mother's son* (T. George, 1996), basada en la actuación de las madres de los presos del IRA encerrados en cárceles británicas durante la huelga de hambre de 1981, que recorrerá las pantallas de todo el mundo mostrando la resistencia irlandesa. Entre tanto, en 1994, el IRA Provisional había declarado el alto el fuego definitivo.

En España, la representación del terrorismo durante los años 70 es muy similar a la de resto de Occidente. ETA va a ser la protagonista indudable del cine relacionado con el terrorismo español. El espectacular e inesperado magnicidio del presidente del Gobierno, Luis Carrero Blanco, el 20 de diciembre de 1973, fue el tema de dos producciones realizadas prácticamente a la par; por un lado, *Comando Txikia. Muerte de un Presidente* (J. L. Madrid, 1978) y, por otro, la coproducción con Italia *Operación Ogro* dirigida por el consagrado Guido Pontecorvo. A continuación, y durante los cinco años del gobierno de la UCD, entre 1977 y 1982, se rodaron otras tres obras relacionadas con la actividad de ETA: *Toque de queda* (I. Núñez,

³⁸ Véase Connelly, Mark, *The IRA on Film and Television: a history*, Jefferson/London, McFarland, 2012.

1978), un mediometraje que obtuvo bastante poca repercusión, pero que explicaba las razones ideológicas y políticas que justificaban la lucha armada; *El proceso de Burgos* (I. Uribe, 1979), un documental de largometraje, donde se hacía hincapié en la victoria y el enfrentamiento de los etarras al aparato judicial, y, por último, un drama carcelario, *La fuga de Segovia* (I. Uribe, 1979), todos ellos enfocados en el punto de vista de los terroristas.³⁹

En octubre de 1982, con la llegada del Partido Socialista al poder y al mejorar las condiciones económicas e ideológicas para el cine, gracias a unas amplias ayudas gubernamentales, se duplicó el número de proyectos que tenían como eje la violencia política⁴⁰. Asimismo, la financiación ofrecida por el Gobierno vasco influyó sobremedida en el desarrollo de los guiones y las localizaciones de la acción. Para estas fechas, los muertos por los ataques de ETA se acercaban a los 340⁴¹ y, al igual que en la vieja Europa, resultaba difícil para la mayor parte de la sociedad española contemplar a los terroristas como héroes.

Durante 1983 se pusieron en marcha cuatro producciones relacionadas con la violencia política de ETA: *El pico* (E. de la Iglesia, 1983), *La muerte de Mikel* (I. Uribe, 1983), *Los reporteros* (I. Aizpuru, 1983) y *El caso Almería* (P. Costa, 1983). Todas se desarrollaban durante el periodo de la UCD y concluían de forma desalentadora que, a pesar de la democracia, las libertades eran tan quebrantadas o más que durante el franquismo. Además, las tres primeras denunciaban lacras sociales como la drogadicción, la inflexibilidad ante la diversidad sexual, la crisis económica o el papel jugado por los medios de comunicación.

³⁹ Un análisis más amplio en Martínez Álvarez, Josefina, “Derechos humanos y terrorismo: la visión desde el cine español durante la Transición democrática (1975-1982)”, en Gómez García, José Antonio (ed.), *Los Derechos Humanos en el cine español*, Madrid, Dykinson, 2017, pp. 213-234.

⁴⁰ Durante los tres primeros años socialistas el presupuesto del Ministerio de Cultura creció en un 111%. En cuanto al cine, si el presupuesto específico para 1982 fue de 1.490 millones de pesetas, éste pasaría a 3.439 en 1984. La mayor parte de este incremento fue para subvencionar la producción: de los 1.200 millones presupuestados en 1982, en 1986 había ascendido a 2.522 millones. Véase Martínez Álvarez, Josefina, “El ‘Decreto Miró’ y su repercusión en la producción de películas relacionadas con la violencia de ETA (1983-1989)”, *Communication & Society*, volumen 31(3), Pamplona, 2018, pp. 261-278.

⁴¹ <http://www.interior.gob.es/fallecidos-por-terrorismo> (Consultado el 24 de junio de 2018).

Aunque la violencia ejercida por ETA planea de continuo sobre las tramas, ningún director se plantea que ella pudiera ser causa del ambiente opresivo en el que se vive. Ese deseo de independencia de algunos, usando el terror en lugar de las herramientas propias de la democracia se justifica en las películas, sobre todo, por la violencia policial. *El caso Almería* se centraba exclusivamente en ella, al denunciar los excesos en la lucha contra ETA. Estaba basada en la sentencia judicial del trágico suceso acaecido en mayo de 1981 cuando, tras el atentado contra el general Valenzuela, tres jóvenes cántabros que se dirigían a Almería fueron confundidos con tres etarras, siendo torturados y asesinados por la Guardia Civil. La trama contrapone a dos personajes, el oscuro teniente coronel de la Guardia Civil de Almería y el abogado progresista representante de la acusación particular de la familia de las víctimas. La opinión pública criticó tanto al Gobierno como a los productores por facilitar la realización de estos filmes: para unos, por contemporizar con asesinos y darles voz; y, para otros, por su tibieza y “españolismo”. Estas disensiones, unidas a las continuas acciones terroristas, no beneficiaron comercialmente a las películas, alejando a los espectadores de ellas. En unos momentos en el que tantas heridas permanecían abiertas, los productores se mostraron remisos a invertir en apuestas tan arriesgadas, por lo que sus costes económicos resultaron modestos y sus hallazgos estéticos, escasos.

LA VISIÓN MÁS RECIENTE

Casi medio siglo después de estos hechos, los cineastas continúan intentando explicar las causas y las consecuencias de los acontecimientos sucedidos a partir de mayo de 1968 así como su deriva más violenta, el terrorismo. De nuevo, varios elementos comunes se aprecian en todas las cinematografías y, entrado ya el siglo XXI, guionistas y directores se han ocupado de mostrar la actividad terrorista, las reconstrucciones de atentados y, en última instancia, la repercusión social del dolor infligido.

Si bien el Mayo del 68 francés ha adquirido una relevancia muy significativa como desencadenante de todo este proceso, cada

cinematografía nacional se ha hecho eco de sus particularidades. Así lo muestra la norteamericana *Detroit* (K. Bigelow, 2017), centrada en los disturbios raciales del verano de 1967. Kathryn Bigelow denuncia el racismo y la brutalidad policial. Por otra parte, Ewan McGregor, en su *American Pastoral* (2016), basada en la novela de Philip Roth galardonada con el Pulitzer de 1998, se adentra en el deseo de los jóvenes blancos de oponerse a la guerra de Vietnam y sus consecuencias en las familias medias americanas. En este caso, la hija de un exitoso empresario de la costa Este, la dulce Merry —que continuamente repite con odio “¡Johnson mata niños!”—, se ve constreñida por los miedos paternos, pues desean evitar que sea engullida por el activismo de la gran ciudad. La joven, entonces, decide “traer la guerra a casa” y coloca una bomba que se cobrará la vida de un inocente padre de familia. Merry ha de huir y esconderse entre miserables. Su padre dedicará su vida a buscarla, convencido de que actuó manipulada por los radicales e inducida por una amiga psiquiatra que la encubrió: “Ellos —le espeta a su amiga— no creen en la paz o en la guerra, o en el pueblo vietnamita, solo quieren hacer saltar el mundo por los aires tanto como sea posible, acabar con todo lo bueno, y les da igual si muere gente”. Preservar ese sueño que se desmorona es la intención de unos padres, de un Estado, que va devorando a sus hijos, y que refleja el conservadurismo de la actual sociedad norteamericana.

El intentar comprender las causas que motivaron la deriva terrorista en los años 70 también es una idea recurrente de los cineastas alemanes. Periódicamente regresa a la pantalla el desgranar la influencia del nazismo de los padres para profundizar en el terrorismo de los hijos, y más en el caso concreto de la banda Baader-Meinhof. La película más reciente, *Wer wenn nicht wir* (A. Veiel, 2011) observa el Otoño Alemán escudriñando un personaje secundario, el escritor y editor Bernward Vesper, marido de Gudrun Ensslin. A través de la disección de esta tóxica y compleja relación, Veiel elabora un análisis de la sociedad alemana para explicar las causas por las que el hijo del aclamado poeta nazi Will Vesper, a quien ama y odia por igual, acepta que su mujer, idealista, decidida y brillante (que reprocha a su propio padre, pastor protestante antinazi, que se alistara para

salvar a su familia), le abandone para emparejarse con Andreas Baader –arrogante, machista y antintelectual– y convertirse en una terrorista. La aportación de Veiel, a pesar de acercarse al pasado nazi y frente a obras anteriores –*Der Baader Meinhof Komplex* (U. Edel, 2008)–, es cuestionar esa relación causal y añadir otros factores para explicar la asunción del terrorismo como mejor opción para luchar contra una sociedad “enferma”, según afirmaba Ensslin. En última instancia, Veiel deja abierta la posibilidad de conocer las causas por las que Baader y Ensslin fueron unos terroristas y otros, no.

Esta misma pregunta, sobre los motivos y la ideología de sus propios terroristas, se han formulado los cineastas italianos durante la última década. Así ocurre en *La Prima Linea* (R. De María, 2009) donde Sergio (Riccardo Scamarcio), uno de los dirigentes de este grupo terrorista, rememora los sucesos anteriores a su detención. No obstante, seguirán siendo las Brigadas Rojas las protagonistas nuevamente en *La scoperta dell’ alba* (S. Nicchiarelli, 2012), ficción con toques fantásticos sobre el deseo de comprender el pasado. En este caso, unas jóvenes, hijas de un profesor que desaparece tras el asesinato de un compañero por las Brigadas Rojas, al deshacer su casa de verano treinta años después de estos hechos, se enfrentan a diferentes secretos familiares.

El otro centro de interés para la cinematografía italiana continúa siendo el explicar la imposibilidad de descubrir claros culpables en el atentado que abre este ciclo de violencia: el de Piazza Fontana en 1969. *Romanzo di una strage* (M. T. Giordana, 2012) donde, usando la documentación de los expedientes judiciales, se reconstruye con minuciosidad el luctuoso suceso que da inicio a la estrategia de la tensión. Giordana plantea una incógnita sobre los intereses de unos y de otros a la hora de identificar a los culpables. *Romanzo di una strage* teje su trama sobre tres personajes que, a su vez, serán víctimas de la violencia: el anarquista ferroviario y padre de familia Giuseppe Pinelli, quien mantiene una animadversión amable con el comisario Luigi Calabresi, subdirector de la policía política de Milán, encargado de esclarecer el atentado, y Aldo Moro, a la sazón, ministro de Asuntos Exteriores. Personajes fríos y contenidos, a la vez que emotivos, que interaccionan con diferentes personas para

mostrar las aspiraciones de los anarquistas, las luchas de poder de la extrema derecha en connivencia con los servicios de inteligencia italianos, el Gobierno y sus estrategias para satisfacer a los norteamericanos en plena Guerra Fría contra el comunismo.

En cuanto al cine español, además de acercarse en esta última década a las víctimas de ETA, tema recurrente tanto en la ficción como en el documental, y los avatares de los infiltrados, también va a abordar el terrorismo de Estado, la violencia de la Guardia Civil, analizada en toda su crudeza en *Lasa y Zabala* (P. Malo, 2014). Buscando una plausible objetividad, la película se basa en el sumario judicial y reconstruye el secuestro, tortura, asesinato y entierro en cal viva de dos etarras en 1983, primera acción delictiva cometida por los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL). No exenta de polémica fue presentada en el Festival de San Sebastián de 2014. Polémica por su financiación⁴²; polémica por el tema: la impunidad de los guardianes de la ley y las dobleces de la justicia, incluidas las presiones del propio abogado de la familia sobre un testigo, aunque después renuncie a ese testimonio; polémica por un guion complejo, difícil de seguir para los espectadores, y polémica por las declaraciones del director, quien afirmara que “en ningún momento me he olvidado del sufrimiento de las víctimas de ETA. No hay justificación política ninguna, pero el sufrimiento de los otros también merece ser contado. Una forma de avanzar es que se empiece a asumir estas barbaridades y se reconozca la culpa, que cada uno asuma sus responsabilidades, que abramos las ventanas y entre aire nuevo”⁴³. *Lasa y Zabala* no fue bien acogida ni por la crítica⁴⁴ ni por el público; apenas 65.000 espectadores la vieron, recaudando poco más de la tercera parte de las subvenciones vascas recibidas, 328.360 €⁴⁵. Como diría el crítico Carlos Boyero, después de aplaudir la valentía del director, “lo que veo y escucho es plano

⁴² La productora recibió una ayuda extraordinaria de la Diputación de Guipúzcoa (pre-sidida por la coalición electoral independentista vasca, Bildu) de 100.000 €, sin concurso de ningún tipo, además de la subvención del Gobierno vasco (300.000 €) y la ayuda de la cadena de televisión ETB (700.000 €).

⁴³ Rocío García, “Lasa y Zabala, la polémica llega al cine” en *El País*, 14-IX-2014.

⁴⁴ Véase un resumen de ellas en De Pablo, Santiago, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Tecnos, 2017, pp. 252-255.

⁴⁵ <http://infoicaa.mecc.es/CatalogoICAA> (Consultado el 24 de junio de 2018).

y a veces ramplón, los continuos *flashbacks*, ese recurso que puede resultar peligroso, embarullado o inútil si se utiliza mal al contar historias en las que se alterna el pasado y el presente, acaban siendo rutinarios. No encuentro nada que me resulte apasionante ni logre mi implicación emocional en el argumento ni en el lenguaje de esta película plagada de nobles y reivindicativas intenciones.”⁴⁶

La última película española relacionada con el terrorismo ha sido *Lejos del mar* (I. Uribe, 2015), donde el pasado de nuevo emerge para víctimas y verdugos. En este caso, Santi, un etarra que sale de prisión tras cumplir su condena, marcha a Almería para visitar a un preso común que conoció en la cárcel. Casualmente, allí se encuentra con Marina, médico de profesión, hija del militar por cuyo asesinato cometido en San Sebastián en 1987 Santi ha cumplido condena. Marina, presente en el tiroteo, contaba entonces con 8 años y nunca ha podido superar ese traumático suceso. Por ello, al reconocer a Santi, decide vengarse y entra en una espiral de locura morbosa que llevará a víctima y verdugo, ahora cambiados los papeles, a un trágico final. A pesar, otra vez, de la mala recepción por parte de la crítica y el poco interés suscitado en el público (únicamente 13.000 espectadores), existen muchos aspectos sugerentes que Uribe plantea como son la venganza de las víctimas –más en la ficción que en la realidad–, la reconciliación, el perdón, la memoria o el olvido.

Solo una cinematografía, la norirlandesa, va a encumbrar a sus héroes independentistas. En *Hunger* (S. McQueen, 2008) se retrata una vez más la reivindicación de la dignidad humana hasta sus últimas consecuencias en la huelga de hambre seguida en 1981 por Bobby Sands y nueve miembros del IRA, para solicitar la condición de presos políticos. Por su parte, las actuales producciones británicas relacionadas con el conflicto de Irlanda utilizan la comedia o el melodrama para su desarrollo. La primera, *The Journey* (N. Hamm, 2016), parte de un hecho real, la reunión en 2006, en St. Andrews (Escocia), del reverendo protestante Ian Paisley, líder del Partido Unionista Democrático, y el ex miembro del IRA Martin McGuinness convertido en Viceministro. El director crea una ficción al juntar a

⁴⁶ Carlos Boyero, “Turbias ficciones, horrores reales” en *El País*, 25-IX-2014.

ambos dignatarios en un coche para acudir a la reunión. Seguidos a través de una cámara oculta por los representantes de todas las partes en conflicto, ambos enemigos irreconciliables debaten sobre la legitimidad de la violencia contra los inocentes, la línea que separa un luchador por la independencia de un terrorista, o sobre si el fin justifica los medios. Y en última instancia, si esas diferencias pueden superarse para alcanzar un acuerdo y arrostrar un futuro en paz.

La otra ficción, basada en *The chinaman*, novela escrita por Sthefen Lauther en 1992, se ambienta en un Londres atacado por una ola de atentados del IRA Auténtico. Titulada *The Foreigner* (M. Campbell, 2017), critica la corrupción y la desidia policial y política. En este caso, la hija de un anónimo y sexagenario británico de origen vietnamita (Jackie Chan) muere fortuitamente en un atentado. El vietnamita, “El chino”, así apodado por Pierce Brosnan (que interpreta al viceministro irlandés, personaje torticero que engaña a su mujer con su amante, a los británicos con los irlandeses y viceversa y que, a su vez, es engañado por todos), formó parte del Vietcong y fue entrenado por los norteamericanos, perdiendo a su mujer y a otra hija al salir de Saigón. El pasado emerge de nuevo para ambos protagonistas y Campbell pone encima de la mesa, una vez más, el sentido de la justicia, la venganza, la redención y el alto precio de la paz, sustentada por arduos equilibrios.

CONCLUSIONES

En última instancia, los filmes hasta aquí analizados permiten observar la evolución de las sociedades occidentales respecto a lo que supuso la irrupción del terrorismo interno hace cincuenta años. A partir de 1967, tras *La Chinoise* de Godard, tras los manifiestos de los Festivales, la pantalla se convirtió en una verdad más real que los discursos de los políticos. La ficción de los fotogramas se “antojaba terriblemente verdadera”⁴⁷. Los jóvenes comenzaron a creer que en el cine, en la embriaguez cinematográfica, se podía encontrar la

⁴⁷ Sánchez-Prieto, Juan María, “La historia imposible del Mayo francés”..., p. 127.

salvación, la liberación de la prisión de las restricciones burguesas. Tal como lo definiera Edgar Morin “el gran ojo del cine elevó lo real y lo irreal, el presente y lo vivido, el recuerdo y el sueño a un mismo nivel, el nivel imaginario, tan mitómano como lúcido”.⁴⁸

A partir de entonces, cineastas comprometidos, además de actuar como testigos vivaces de los acontecimientos, pretendieron convertir al cine en un agente político de pleno derecho al denunciar situaciones de opresión y de lucha. Décadas después, el cine continúa tratando de explicar a la sociedad su presente y su pasado. El recorrido ha sido similar en casi todas las cinematografías, de la admiración en el momento de los hechos hacia aquellos que se oponían al sistema, a la condena de la violencia, venga de donde venga. Los cineastas se han alejado de los estereotipos monolíticos y los personajes han ido adquiriendo matices que permiten al espectador reflexionar sobre la condición humana. Las tramas también se han diversificado, recogiendo los diferentes escenarios que muestran la complejidad de un fenómeno que ha asolado distintos países desde 1968 hasta casi la actualidad, movido por unos idearios que ha convertido a Oriente y Occidente en objetivo de la violencia radical.

⁴⁸ Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, Barcelona, Seix Barral, 1961. Citado en Sánchez-Prieto, Juan María, “La historia imposible del Mayo francés”..., p. 127

