

De la invisibilidad a la reparación: el largo camino de las mujeres víctimas del terrorismo y su construcción en el cine

From Invisibility to Reparation: The Long Path of Female Victims of Terrorism and Their Characterization in Films

Josefina Martínez Álvarez¹

UNED (España)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-0195-7448>

Recibido: 26-09-2021

Aceptado: 18-02-2022

Resumen

Desde 2001, los cineastas han reflejado en sus obras las consecuencias del terrorismo endógeno en las mujeres que, directa o indirectamente, han sido víctimas de la violencia política. En este artículo se analiza el tratamiento cinematográfico dado a estas víctimas en las películas de ficción producidas en cuatro países –Irlanda, Alemania, Italia y España– castigados con una mayor virulencia por la lucha armada una vez depuestas las armas. El objetivo de esta investigación es conocer las diferencias y similitudes de los estereotipos propuestos por el séptimo arte. Concretamente, aquellas mujeres que fueron silenciadas durante los años más duros de la lucha armada, ahora, serán definidas con unas características que sirven de modelo universal para comprender el papel de las mujeres en la sociedad después de los conflictos.

Palabras-clave: víctimas, terrorismo, cinematografía, violencia política y terrorismo, Europa Occidental.

¹ (jmartinez@geo.uned.es) Profesora Titular de Universidad en la UNED. Publicaciones recientes: “Derechos Humanos y terrorismo: la visión desde el cine español durante la transición democrática (1975-1982)” [en José Antonio Gómez García, ed.: *Los Derechos Humanos en el cine español*, Madrid, Dykinson, 2017]; “The ‘Miró Decree’ and its impact on the production of films dealing with ETA violence (1983-1989)”, *Communication&Society*, 31 (3) (2018); “La financiación autonómica de la industria cinematográfica en la década de los ochenta: un acercamiento al cine político vasco”, *Historia del Presente*, 34, (2019) o “Una revolución a golpe de claqueta: los años de plomo en la gran pantalla” [en Juan Avilés, José Manuel Azcona, y Matteo Re. eds.: *Después del 68: la deriva terrorista de Occidente*, Madrid, Sílex, 2019].

Abstract

Since 2001, filmmakers have reflected in their works the consequences of domestic terrorism on those women who, directly or indirectly, have been victims of political violence. This article analyzes the cinematographic treatment given to these victims in the fiction films produced in four countries –Ireland, Germany, Italy and Spain–, punished with greater virulence for the armed struggle, once after the terrorist groups laid down their arms. The objective of this research is to know the differences and similarities of the stereotypes proposed in the films. Those women who were silenced during the hardest years of the armed struggle will now be defined with characteristics that serve as a universal model to understand the role of women in society after conflicts.

Keywords: victims, terrorism, cinematography, political violence and terrorism, Western Europe.

Introducción

En 2001 la mayoría de los grupos armados europeos de extrema izquierda y de extrema derecha, que habían mantenido en jaque a un buen número de países desde 1968, habían depuesto las armas o comenzado un proceso de paz, dejando una estela de dolor y grandes cicatrices en la sociedad occidental (Juan Avilés, José Manuel Azcona, Matteo Re, eds. 2019). En estos más de 30 años de violencia, en Irlanda del Norte hubo al menos 3.532 fallecidos, de los que 322 fueron mujeres (Sutton 2001). Sin embargo, la Comisión de Víctimas y Supervivientes de Irlanda e Irlanda del Norte consideran que en total serían unos 500.000 los afectados, si se admitieran “aquellos directamente aquejados por el duelo, la lesión física o el trauma” (McIntyre 2011).

En España, el Ministerio de Interior reconocía cerca del millar de personas muertas, sumando los asesinados perpetrados por diferentes grupos terroristas², por las fuerzas de seguridad y por los grupos paramilitares. El terrorismo también causó cerca de 5.000 heridos y más de 15.000 personas resultaron amenazadas (Fernández 2021: 28). Por su parte, en Italia coexistieron 28 grupos extremistas letales, que provocaron más de 14.000 ataques terroristas en los que murieron 386 personas, además de 1.200 heridas y 257 secuestradas (Sánchez-Cuenca 2021: 81-83). Por último, en Alemania, aunque la letalidad de los grupos terroristas endógenos fue bastante menor, destacando los atentados, secuestros y asaltos ejecutados por las Células Revolucionarias (RZ) o la RAF

² Ministerio del Interior. *Fallecidos por terrorismo*. <http://www.interior.gob.es/fallecidos-por-terrorismo>

(*Rote Armee Fraktion*), el terrorismo dejó tras de sí una estela de 34 asesinados y 20 miembros de la propia RAF muertos³.

Durante estos años, los cineastas trataron en contadas ocasiones el efecto producido por la violencia en las víctimas, en principio, por la empatía mostrada entre los más vanguardistas y críticos –contrarios al sistema– hacia las causas defendidas por los terroristas. A ello se añadía que la inocencia y pasividad de las víctimas aportaba pocos elementos dramáticos a la hora de construir los personajes. Sin embargo, el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York el 11 de septiembre de 2001 modificó el tratamiento cinematográfico de quienes habían sufrido el terrorismo. En el mismo momento en que los grandes directores norteamericanos mostraron al mundo el dolor y el valor de estas víctimas –*World Trade Center* (Stone, 2006), *United 93* (Greengrass, 2006), *En algún lugar de la memoria* (Binder, 2007)– la cinematografía europea también dejó de magnificar a quienes utilizaban la violencia para conseguir fines políticos, y para acercarse al dolor de quienes la habían padecido.

Productores, directores, guionistas e intérpretes arriesgados y comprometidos con la sociedad denunciaron las consecuencias de la violencia. Pretendían con sus obras ayudar a los contemporáneos y a las siguientes generaciones a “mirar el futuro con esperanza”⁴ y ofrecer “a través del cine, a través del arte, consuelo, esperanza y algún tipo de sanación”⁵ para quienes habían sido víctimas y perpetradores en cualquier conflicto. Este artículo analiza –utilizando los filmes como fuente documental, así como las declaraciones de los autores, la bibliografía especializada y la crítica cinematográfica–, el modo en que los cineastas perfilaron y mostraron a la sociedad a esas mujeres que, una vez concluidos los conflictos internos en Irlanda, Italia, Alemania y España, arrostraron un tiempo que había generado miedo, angustia, dolor y pérdida. Ellas van a encarnar una serie de sentimientos y emociones, un discurso a favor de la paz, que los cineastas y los públicos identificaron con los estereotipos femeninos; al tiempo que una nueva situación política y social generará nuevas representaciones de la feminidad. La mayoría de las obras están concebidas, producidas y dirigidas por hombres, y los personajes femeninos han sido ideados desde su perspectiva. No obstante, se pretende hacer un acercamiento específico a los imaginarios de género y mostrar las rupturas e innovaciones que genera el fin de la violencia armada. Así, desde la historia cultural de las representaciones que disecciona cómo el cine construye las identidades, en este trabajo se expondrá la evolución en estos años de la presencia femenina en las tramas así como el compromiso de los creadores con las víctimas y con una cultura de paz.

³ Bundeszentrale für politische Bildung. *Die Geschichte der RAF*. <https://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/geschichte-der-raf/>

⁴ O. Hirschbiegel (Director). *Cinco minutos de gloria*. Extras DVD.

⁵ *Ibidem*.

Después del conflicto: mujeres para un tiempo de paz

Hasta los años ochenta, la industria cinematográfica apenas se había hecho eco del sufrimiento de las víctimas de la violencia terrorista en sus obras. En la mayoría de las películas, los cineastas que retrataron el tema de la violencia política lo hicieron desde una ideología de izquierdas, posicionándose del lado de los revolucionarios, criticando el capitalismo, el imperialismo y el autoritarismo, además de atacar al propio sistema de producción del cine, y la acomodaticia y silenciosa postura de los públicos occidentales (Martínez 2017). Y, puesto que la mayoría de los atentados se realizaban contra los representantes del sistema, militares, policías, jueces, sindicalistas, profesores, economistas, periodistas, empresarios o políticos, en los argumentos casi no fueron tratadas las víctimas de los ataques terroristas y sus familias, porque eran unos efectos colaterales que interrumpían el discurso político de los filmes.

En los cuatro países europeos que con mayor fuerza y durante más tiempo hizo estragos el terrorismo, Irlanda, España, Italia y Alemania, se puede establecer una media de una película de ficción al año hasta finales de los noventa, durante las décadas de máxima letalidad y hasta la desaparición de los grupos armados. Pero muy pocos directores concedieron el protagonismo de la acción a las víctimas femeninas (Martínez 2021: 127-147). Solo en tres o cuatro filmes por país las mujeres fueron coprotagonistas, en la mayoría de las películas interpretaron papeles secundarios donde, por lo general, reflejaban la pasividad femenina en una sociedad patriarcal muy beligerante. La mayoría están definidas por su relación afectiva con los hombres: son esposas y madres, algunas ya viudas, tradicionales, acomodadas, decididas y discretas; pertenecen a la alta burguesía, tiene estudios universitarios y desempeñan trabajos especializados. A veces también encarnan a hermanas o hijas de hombres asesinados. A todas ellas les ha sobrevenido un trauma que las paraliza, pero sus personajes evolucionan hasta demostrar una enorme fortaleza ante la violencia infligida a sus familias, piedra angular que sustenta su existencia muy por encima de la política. Sus características físicas resultan muy identificables para cualquier espectador que fácilmente intuye su inocencia. Para su interpretación se eligen actrices de tez clara, imagen asociada a la candidez, siendo caracterizadas con vestuarios y peinados clásicos muy diferentes a los rasgos e indumentaria que definen a las terroristas: morenas e informales. Ninguna de estas víctimas concibe la venganza, siendo un atributo reservado a los personajes masculinos.

Pero al iniciarse los procesos de paz o el abandono de las armas de los diferentes grupos terroristas, el cambio que supuso esta situación generó una mirada diferente de los cineastas sobre el protagonismo de las mujeres como víctimas del terrorismo. Para la mayoría de los creadores resultó muy “difícil y comprometido el hacer una película sobre un hecho histórico que aún estaba

sin concluir” (Gutiérrez 2018) porque para los autores, cada filme encierra una aspiración “más lejana, general y universal” (Gutiérrez 2018) y, en este caso, al realizarse una película a la par que los acontecimientos, el público la analiza desde el punto de vista de lo inmediato, influyéndole las noticias que todavía aparecen de continuo en los medios de comunicación, lo que provoca un desajuste entre el espectador y el hecho filmico que se desarrolla en un pasado reciente. No obstante, diferentes directores siguieron arriesgando para mostrar a la sociedad el presente tal y como se vivía en el propio momento de la filmación.

Irlanda del Norte: el protagonismo definitivo de las madres

La firma de los acuerdos de Viernes Santo el 10 de abril de 1998 no significó una llegada irreversible de la paz en Irlanda del Norte, pero al menos fue un principio. Tan rápido como Gerry Adams pasó de terrorista a estadista y líder del Sinn Féin, las mujeres, que se habían ocupado de los hogares y de los hijos, de la pequeña industria y del comercio, y habían luchado por los derechos civiles, de la noche a la mañana desaparecieron de la esfera pública.

Políticos y altos funcionarios, unionistas y republicanos comenzaron a buscar un espacio común donde llegar a un entendimiento. Sin embargo, mucho antes de que los hombres se sentaran a planear un futuro donde fuera posible la convivencia, las mujeres irlandesas habían comenzado a transitar el sendero de la paz. Asociaciones como *Peace Women*, creada en 1976 por Mairead Corrigan y Bettie Williams (a quienes galardonaron con el Nobel de la Paz en 1977)⁶ o *Widows Against Violence Empower (WAVE)*, fundada en 1991 por ocho viudas protestantes y católicas se ocuparon de ayudar a quienes habían perdido a sus seres queridos durante el conflicto⁷. Aunque estas asociaciones femeninas pervivieron, con el inicio de los procesos de paz los hombres coparon los órganos de poder y la actividad de las mujeres se retrajo al ámbito doméstico.

La ficción cinematográfica irlandesa retrató mínimamente la resistencia protagonizada por las mujeres y su pretensión de alejar lo más posible a sus familias del conflicto. Y si entre 1998 y 2021 se filmaron 16 largometrajes relacionados con el terrorismo, solo uno estuvo protagonizado por una mujer, *Titanic Town* (Michell, 1999); en los restantes, todos los papeles femeninos serán secundarios, aunque aportan a cada filme una notable profundidad en sus diálogos⁸.

⁶ Peace People. *History*. <http://www.peacepeople.com/> Esta organización se creó a raíz de la muerte accidental de tres niños atropellados por un miembro del IRA herido mortalmente por una patrulla del ejército.

⁷ WAVE Trauma Centre. <https://wavetraumacentre.org.uk/>

⁸ CAIN Archive. *Movies with 'the Troubles' as a theme (1968 to present)* <https://cain.ulster.ac.uk/images/cinema/nimovies.htm>

Con guion de Anne Devlin y basado en la novela autobiográfica de Mary Costello publicada un año antes, 1998, *Titanic Town* narra la cruzada entablada por Bernie McPhelimy (Julie Walters), un ama de casa corriente, católica, para proteger a su familia de los terribles efectos de la ocupación de Belfast por los británicos en 1970. El filme comienza con tanques aplastando el césped y helicópteros sobrevolando una urbanización de clase media (Andersontown, al oeste de Belfast, bastión del IRA) que es súbitamente invadida; el barrio se convierte en un enclave sitiado donde la violencia estalla a cada momento.

Un hecho fortuito motiva a la protagonista a iniciar su particular campaña, el disparo de un guerrillero del IRA que mata a una de sus amigas ante los aterrados ojos de su hijo. Con toda ingenuidad, Bernie busca contactar con “los chicos” –como les llaman en el barrio–, para pedirles que programen sus refriegas en un horario que no coincida con la salida de compras, ni el regreso de los niños del colegio. Asimismo, con total candor pide al IRA que reconozca esa muerte. Estos la escuchan y aceptan su propuesta siempre que los demás contendientes hagan lo mismo. Comienza entonces su activismo por la paz, acudiendo incluso a reuniones con mujeres protestantes: “La cuestión es conseguir que el tiroteo se detenga” –explica también a los católicos que comienzan a recelar–. Bernie se empeña en detener una guerra no declarada en el momento en que observa cómo el IRA se aposta en su patio mientras espera el regreso de su hija. Será a través de los ojos de esta joven por los que se siga la trama, una adolescente que solo aspira a tener un novio y una vida normal.

Bernie intenta convencer a los vecinos para cambiar de actitud con un discurso “anti-IRA” y pacifista: “Hemos fallado a esta generación –afirma–. Cada vez que le disparan a un soldado, nos quedamos callados. Cada vez que se dispara a un civil, condenamos a las fuerzas de seguridad. Somos tan predecibles... Me gustaría ver un cambio real. Me gustaría ver que la humanidad condena el disparo a un soldado”. Sus iniciativas son reprobadas, le acusan de traidora hasta amenazarla de muerte. Pero el acoso endurece a Bernie que desoye las críticas angustiadas de su familia: “Porque sea ingenua no significa que esté equivocada” –alega–. Su campaña resultará relativamente exitosa: conseguirá reunirse con los jefes militares, pero su familia deberá abandonar la urbanización.

Por primera vez en un filme irlandés la protagonista es una mujer convencional, de mediana edad, cansada de estar preocupada pero limitada, en principio, a quejarse. Bernie evoluciona desde su espontánea terquedad hasta convertirse en una sofisticada estratega, a la vez que crece su sensibilidad ante el desasosiego de su atribulada familia. Además, *Titanic Town* es un melodrama con altas dosis de sarcasmo y ligeros toques de humor y, al estar protagonizado por una mujer e interpretada en sus papeles principales por otras tantas (las vecinas, su hija), los personajes pueden apartarse del monolitismo maniqueo y

presentar cierta frescura y ambigüedad moral, como en el caso de su sensible hija, avergonzada ante el proceder de su madre.

Que se estrenara *Titanic Town* poco después de firmarse los acuerdos de Viernes Santo de 1998, demuestra un cambio significativo en la mentalidad occidental. Además del heroísmo de los presos del IRA, se abría un espacio que permitía criticar al IRA en particular y al terrorismo en general, aunque a través de una mujer que lamentablemente posee menos peso político y social. A partir de ese momento resultará factible dar voz y escuchar a quienes abogaban por romper ese ciclo de violencia atávica sin olvidar, por supuesto, el dolor causado por la muerte de tantos inocentes.

El resto de las películas sobre el conflicto norirlandés que incluyen víctimas femeninas se centrarán también en las figuras maternas, excepto *The Foreigner* (Campbell, 2017) donde una adolescente muere al explotar una bomba en Londres, reclamada por el IRA Auténtico (RIRA), escisión del IRA Provisional contraria al alto el fuego y a los Acuerdos de Viernes Santo. En este caso será el padre (Jackie Chan) quien exija justicia y desencadene la venganza al ser ignorado por turbios políticos. Esta será otra denuncia constante de los cineastas, quienes critican a los representantes públicos insensibles ante el dolor de las familias y que, en realidad, hacen malabarismos para ostentar y permanecer en el poder.

El paso del tiempo es el elemento clave que diferencia las actitudes de las madres de *Omagh*⁹ (Travis, 2004) y de *A Belfast Story* (Todd, 2013). La primera es una reconstrucción hiperrealista del atentado perpetrado en 1998 por el IRA Auténtico. En un pueblecito donde habían convivido durante treinta años católicos, protestantes, presbiterianos y ateos, un sábado estalla un coche bomba, segando la vida de 29 personas y provocando más de 220 heridos, incluidos unos niños españoles. El protagonista del filme es el mecánico Michael Gallagher (Gerard McSorley), cuyo hijo Aidan –de 21 años– será una de las víctimas. A raíz del atentado, Gallagher se convierte en el portavoz, exigiendo una investigación diligente. La cinta ahonda en las negligencias que pudieron haber evitado la catástrofe, así como en los errores e irregularidades de la policía y de los políticos al conocer las investigaciones promovidas por las familias, para evitar tomar medidas que interfirieran en el proceso de paz y poner en tela de juicio el papel de los servicios secretos británicos.

En su frenético quehacer, a Gallagher le acompañan en un principio su esposa Patsy (Michele Forbes) y sus dos hijas. De hecho, ellas reparten octavillas delante de los centros públicos afines al IRA. Con una foto de su hijo en la mano Patsy grita: “Por favor, no den dinero a esta gente, son unos

⁹ Rodada en 35 mm, en principio se produjo para la televisión, pero fue estrenada en diferentes salas de cine de todo el mundo. También concursó en más de quince festivales internacionales de cine, entre ellos el de San Sebastián, donde obtuvo el premio al mejor guion y el premio CICAIE (Confederación Internacional de Cines de Arte y Ensayo) al mejor film europeo.

asesinos”. Pero al trascurrir el tiempo, deprimida, abandona. Ante la insistencia de su marido, airada y triste responde: “Yo ya sé lo que pasó: alguien mató a Aidan. Lo único que quiero es que descanse en paz”. Patsy representa la rendición, el esfuerzo innecesario ante la evidencia. Así permanece hasta que la *Police Ombudsman* llega a Omagh y Patsy, tras reflexionar, con gran entereza acude con sus hijas al lado de su marido para continuar en la búsqueda de la justicia y de la verdad. No obstante, su activismo es coadyuvante al del marido. Once años después, en 2009, la justicia declaraba responsable al RIRA del atentado¹⁰.

Mayor conformidad con la muerte de su hija presenta la esposa del protagonista de *A Belfast Story* (Todd, 2013) porque ya habían trascurrido más de veinte años. En este caso la joven había muerto al estallar un autobús. A punto de jubilarse, un íntegro detective (Colm Meany) es designado para esclarecer una serie de asesinatos cometidos contra viejos miembros del IRA. Los políticos y la policía quieren rápidas respuestas. Pero nada parece claro 25 años después de haberse firmado el alto el fuego. Todavía hay quien clama venganza, quien quiere liquidar a cuantos mataron en el pasado.

Entre los ahora asesinados estará el artífice de los explosivos; una de sus bombas mató a la hija del detective. El viejo policía puede alojar dentro de sí dos actitudes bien diferentes, la del agente que ha de hacer cumplir la ley y la del padre que siente el rencor y el deseo de venganza. No es así para la esposa, un ama de casa, aquietada, convencional, sombría y silenciosa. Al comunicarle la muerte del asesino, el detective que aún anhelaba un imposible, reconoce que “no la traerá de vuelta”. Pero la madre, con un gesto dulce responde: “He estado en paz por mucho tiempo, no supondrá un problema”, confirmando la aceptación conciliadora de la mayoría de las madres, cuyo objetivo es romper la secuencia encadenada de agresiones en una sociedad en duelo.

En *A Belfast Story* se constata otro modelo de víctima más, una de sí misma, de su violencia, comida por el pasado, por el remordimiento y la imposibilidad de descansar: una terrorista arrepentida, valiente, que aun sabiendo que le puede costar la vida, convoca a los medios y declara: “He querido hacer esto durante años. He estado aterrada porque algo me hiciera daño. Ahora, solo lo estoy por morir antes de decir la verdad. He puesto bombas y he matado. Y no pasa un día en que no rece por el perdón”. Los ahora justicieros aparecerán en su casa pero, en lugar de asesinarla, le entregan un ramo de rosas amarillas. Esta mujer representa a quienes pretenden liberarse de la culpa verbalizando el dolor y el arrepentimiento en público.

¹⁰ BBC Mundo (2014). *Condena civil por atentado en Omagh*. https://www.bbc.com/mundo/lg/internacional/2009/06/090608_1818_omagh_sentencia_mf

Sin embargo, la figura materna que aparece en *Cinco minutos de gloria* (Hirschbiegel, 2009) es bien distinta. En este caso, ella va a culpar a Joe, su hijo de 11 años, de no haber actuado para evitar el asesinato de su hermano. Durante treinta años, Joe (James Nessbitt) arrastrará esta culpa y el dolor provocado por el desprecio de su madre. Una madre enajenada por la pérdida de su primogénito que carga enloquecida contra el pequeño. Esta madre casi invisible –solo aparece en un par de secuencias–, pero omnipresente en la mente del hijo, al que convierte en víctima subsidiaria de su dolor. Representa un modelo de madre que, al no aceptar la pérdida, pretende liberar su sufrimiento enervando la personalidad del hijo vivo.

Con este trauma, el ahora adulto, neurótico y airado Joe, acude a un programa de televisión para encontrarse con quien ha destrozado su vida, Alistair Little (Liam Neeson), el digno, frío, solitario y atormentado exterrorista asesino de su hermano. Alistair, miembro de la Fuerza Voluntaria del Ulster (UVF), ha cumplido doce años de condena por este crimen, pero nunca ha dejado de sentir el peso de la mirada de aquel niño. Dedicó su vida a compensar su culpa participando en programas de resolución de conflictos y decide enfrentarse a su propia historia, aceptando una reconciliación en directo. Joe por su parte, resentido e indignado, ha planeado el momento de la venganza. Ambos acuden al encuentro con sus oscuras cicatrices emocionales. Alistair acepta la inversión de roles para levantar la losa que les ha mantenido sepultados toda la vida. No solo por sanarse ellos sino para ofrecer una esperanza a las generaciones futuras, a las hijas de Joe: “Vive la vida para ellas”, le grita Alistair. Ellas serán las que impulsen a Joe a desligarse del pasado: “Quiero que mis hijas estén orgullosas del padre que tienen. Se acabó, se acabó”. Así, la película abre un espacio liberador para el perpetrador y para la víctima, para sus niñas que también son víctimas del conflicto. *Cinco minutos de gloria* fue concebida con una intención humanitaria y social, tal y como declaró 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”¹¹.

El 19 de enero de 2009 en el Festival de Sundance se estrenaba *Cinco minutos de gloria*. Enfocada desde el punto de vista contrario al resto de las producciones sobre el conflicto, el agresor es un unionista y no un miembro del IRA, el filme daba por sentado que para la mayoría protestante el proceso de paz también había concluido legalmente y que Irlanda del Norte era el paradigma de la reconciliación y la búsqueda de la paz para cualquier conflicto mundial. Y, en efecto, en julio de 2009, la Asociación de Defensa del Ulster (UDA), la UVF y el Comando Mano Roja (RHC) lanzaron sus comunicados confirmando el desarme y la destrucción de sus arsenales.

¹¹ O. Hirschbiegel (Director). *Cinco minutos de gloria*. Extras DVD.

Alemania e Italia: la búsqueda de la verdad

En Alemania, entre la unificación y la detención de los miembros de la Tercera Generación, el 20 de abril de 1998, los últimos resistentes de la RAF comunicaban su disolución, aunque al año siguiente cuatro terroristas asaltaron un camión blindado y en 2016 pretendieron robar otro¹². En todo caso, el interés de los cineastas en explorar las consecuencias del terrorismo en su sociedad ha sido muy inferior al de Irlanda o España. En los últimos 20 años, han sido diez las películas sobre el terrorismo de izquierdas estrenadas; de ellas, una gira en torno a la hija de una víctima y otras dos, acerca de las hijas de los propios terroristas¹³.

Schattenwelt (Walther, 2008) es la única película que se ocupó de la repercusión del terrorismo en las víctimas, no sin levantar polémica. Aún en 2008 el efecto mediático de los terroristas era muy potente en la sociedad alemana, de hecho ese año se estrenaba también la costosa *Der Baader Meinhof Komplex* (Edel), y esta presencia, según la propia Connie Walther, oscurecía “el drama y el duelo de las víctimas (...) La víctima suele ser una figura compleja que quiere por todos los medios llegar a la verdad, conocer cómo fueron los hechos para obtener una evidencia *más personal y más profunda*”¹⁴. En torno a esa necesidad de saber gira el drama intimista *Schattenwelt*. En este caso, la coprotagonista es una joven un tanto atormentada que vio de pequeña morir a su padre, un jardinero tiroteado casualmente en el turbio secuestro de un banquero. Veinte años después tiene la oportunidad de saber quién le mató, al coincidir con uno de los autores que acaba de ser excarcelado, necesidad que se convierte en obsesión y que transita por el filo que separa las actitudes de víctimas y de perpetradores. A lo largo de la trama ambos protagonistas han de unir sus fuerzas para liberarse del oscuro pasado, del miedo, del dolor y de la entumecida venganza. Como en la irlandesa *Cinco minutos de gloria*, en *Schattenwelt* también se trata de cortar el nudo que enreda el pasado con el presente.

Las otras dos cintas protagonizadas por mujeres se centran en las secuelas causadas en las hijas de los terroristas. Es el caso de *Control de identidad* (Petzold, 2000), donde una adolescente que vive con sus padres en la clandestinidad se enamora de un muchacho. Por una serie de peripecias han de regresar a Alemania, donde un delito provoca que la hija pueda desligarse de sus lealtades y así iniciar su vida sin esa carga. Algo similar ocurre en *Llegará el*

¹² (2 de noviembre de 2018). Trio wird im Ausland vermutet. *Stuttgarter Zeitung*. <https://www.stuttgarter-zeitung.de/inhalt.ex-raf-terroristen-wo-sind-ernst-volker-staub-burkhard-garweg-und-daniela-klette.a0f0f850-0502-48f7-b766-a00f420e5d81.html>

¹³ La relación en <https://www.moviepilot.de/filme/vorgemerkt/handlung-rote-armee-fraktion>

¹⁴ *Mavieplayer.it* (24 de octubre de 2008) https://movieplayer.it/articoli/connie-walter-raconta-i-suoi-anni-di-piombo_4944/

día (Schneiders, 2009). También dirigida por una mujer, en este caso, una joven busca y encuentra a su madre, una terrorista que la entregó en adopción al pasar a la clandestinidad. La joven, bronca y dura, llega a Alsacia para desmontar la mentira de su madre. Ante su familia, desvela su pasado, exigiéndola que cumpla con la ley. De hecho la lleva hasta la frontera pero allí, reflexiona sobre su arrogancia, la disculpa, comprende, y la deja a su libre albedrío.

En Italia ha sido similar el interés por tratar el terrorismo, aunque muy poco por retratar su repercusión en las víctimas femeninas. En lo que va del siglo también diez películas se han acercado al tema, pero solo una contempla el drama de las mujeres, desde el género fantástico y dirigida por una mujer, *La scoperta dell'alba* (Nicchiarelli, 2012). En este caso, dos hermanas inician un viaje a su infancia a través de un teléfono en línea abierta con el pasado para comprender por qué su padre les abandonó tras el asesinato de un profesor en 1981. De nuevo la necesidad de saber y el dolor del abandono es lo que mueve a las víctimas a enfrentarse con un pasado que ha conformado el presente y que aún permanece lleno de interrogantes.

España: los caminos del dolor

A España tardó más en llegar la paz. En el 2001 aún quedaban dos grupos terroristas activos: el GRAPO, cuyo último acto será un atraco a una sucursal bancaria en Murcia en 2007, y ETA que, desde 1995 había decidido socializar el sufrimiento asesinando indiscriminadamente. Casos tan sangrantes como los del diputado popular Gregorio Ordóñez (1995), el socialista Fernando Múgica (1996), el concejal popular Miguel Ángel Blanco en 1997 o el del profesor y expresidente del Tribunal Constitucional, Francisco Tomás y Valiente en su despacho de la Universidad Autónoma de Madrid (1996). Pero su estrategia resultó ser un revulsivo para la sociedad vasca y española que comenzaron a movilizarse en su contra. En 1998 se constituyó el Foro Ermua y al año siguiente la Plataforma ¡Basta Ya!, primer colectivo que se atrevió a gritar “¡¡ETA NO!!”. Ese año, el 12 de septiembre de 1998, se firmaba el Pacto de Estella, refrendado por todos los partidos políticos vascos nacionalistas, los sindicatos y diferentes asociaciones con el fin de iniciar un proceso de entendimiento, diálogo y negociación que acabase con el terrorismo. ETA decretó una tregua indefinida el 16 de septiembre de 1998, rota unilateralmente al asesinar el 21 de enero de 2000 al teniente coronel Pedro Antonio Blanco. A partir de entonces, aún ejecutará 57 atentados hasta el anuncio del cese definitivo de actividad armada el 20 de octubre de 2011 (Fonseca: 2014, 32-34).

A diferencia de los cineastas europeos, los españoles serán quienes se acerquen más a las mujeres víctimas del terrorismo. En 2001 comenzaron a

producirse documentales centrados en los testimonios de aquellos a quienes el terror había congelado sus vidas. El compromiso personal de algunos directores por denunciar la violencia extrema e invitar a reflexionar a toda una sociedad silenciosa y atenazada, dio sus frutos. El productor Elías Querejeta y el director Eterio Ortega ese año recogieron las revelaciones de quienes habían perdido su libertad y a sus seres queridos en *Asesinato en febrero*, basado fundamentalmente en las entrevistas hechas a Natividad Rodríguez, esposa de Fernando Buesa, parlamentario del PSE-EE asesinado en 2000, junto a la realizada a Begoña Elorza, madre del escolta Jorge Díez Elorza. A este documental le seguirán otros como *Los justos* (Zorrilla, 2001), *La pelota vasca, la piel contra la piedra* (Meden, 2003), *Voces sin libertad*, *Trece entre mil*, *Olvidados* o *El infierno vasco*, dirigidas por Iñaki Arteta entre 2004 y 2009. Todos ellos, desafiando el silencio y el clima social atemorizado, se hicieron eco del dolor de unas víctimas hasta entonces invisibles.

Desde el año 2000 a la actualidad se han filmado en España 33 largometrajes de ficción relacionados con la violencia política (De Pablo, 2017). De ellos, 13 han tenido en cuenta a las víctimas y siete otorgaron el protagonismo o el coprotagonismo a una mujer, cifra similar a la de los años anteriores cuando entre 1977 y 2001 se rodaron 30 largometrajes en los que 16 hacían referencia a las víctimas, aunque en la mayoría de los casos como meros objetivos (Martínez 2017; De Pablo 2019). Únicamente en seis de estas películas, las mujeres desempeñaron un papel principal: *El amor de ahora* (Del Río, 1987), *Goma2* (De la Loma, 1984), *Sombras de una batalla* (Camus, 1993), *Días contados* (Uribe, 1994), *Yoyes* (Taberna, 1999) y *El viaje de Arian* (Bosch, 2000). Solo tres incluyen a mujeres víctimas ajenas a la banda, caso de *Días contados* y *Goma2*, que mueren accidentalmente; no así en *El viaje de Arian*, donde la víctima es asesinada tras un secuestro. En el resto, las protagonistas son exterroristas perseguidas por sus compañeros.

Al acercarse a los dramas vitales de las mujeres víctimas del terrorismo, los cineastas españoles van a construir personajes más variados que los definidos por los directores irlandeses, alemanes o italianos. Los estereotipos no serán ni las madres, –si bien es cierto que hay dos con peso en *La casa de mi padre* (Merchán, 2009) y en *Fuego* (Marías, 2014)–, ni las hijas que reclaman a sus madres por su abandono al entregarse a la revolución, ni las que se enfrentan al pasado para conocer la verdad. Los modelos femeninos españoles son más heterogéneos: se trata de mujeres jóvenes, bien víctimas directas, bien que han perdido a un ser querido, por lo que desempeñan el rol de viudas, novias, hijas o testigos fortuitos de atentados.

El primer director que se adentró de nuevo en el tema de la violencia etarra para mostrar sus efectos, tanto en las víctimas como en los perpetradores, fue Mario Camus en 2002. Por tercera vez afrontaba el tema del terrorismo, ya

lo había hecho en 1987 con *La rusa* y en 1993 con *Sombras de una batalla*. En estas cintas las protagonistas eran mujeres terroristas; en el segundo caso, una exterrorista que, a la vez, es víctima de su propio pasado. Ahora, en *La playa de los galgos* Camus analiza la destrucción provocada por la violencia en el amplio círculo de quienes la ejercen y la reciben. Sus personajes muestran cómo el terrorismo “genera horror y deforma los comportamientos, causando una larga cadena de castigos, desconfianzas y reacciones que conmociona la vida de cuantos frecuentan la brutal influencia de su impacto”¹⁵. En este marco donde, de un modo u otro, los seis protagonistas son víctimas de la violencia, Camus construye tres personajes femeninos con motivaciones, actitudes y personalidades bien diferentes.

Por primera vez aparece en la cinematografía española una mujer víctima del terrorismo que va a actuar por venganza. Berta (Claudia Guerini) es quien teje una compleja red de engaños para matar al asesino de su esposo. Víctima de su obsesiva pasión, le será imposible aceptar el amor que aparece en el camino: “No se puede construir nada sobre un engaño y sobre la violencia” le dice a Txomin (Carmelo Gómez) en su último encuentro. Berta representa a una mujer inmisericorde, incapaz de traspasar el pasado si no es pagando con la muerte. Justo antes de asesinar al terrorista, un psiquiatra le advierte: “La violencia no deja satisfecho a nadie, ni a quien la padece y sobrevive ni a quien la practica porque no sabe cómo parar. Pasa la violencia y solo quedan destrozados humanos, gente dolorida, rota, a la que le es inaguantable seguir viviendo”. Inevitablemente, Berta ejecutará su crimen y pagará por ello.

Tampoco podrá desasirse del pasado Oria (Ingrid Rubio), la entregada y comprometida compañera del terrorista, que resuelve acompañarle hasta los confines del mundo para procurar su sanación. Una mujer que se torna agresiva, y firme en sus principios, al morir asesinado su compañero: “Pablo cumplió con su deber. Es parte de la lucha. Hizo lo que tenía que hacer”. Por último, la víctima de otro conflicto, la hija del psiquiatra, una niña que fue separada de su madre por los militares en Argentina y que nunca recuperó el habla. Todas las motivaciones de las mujeres adultas giran en torno a la violencia, al amor y al desamor, al engaño y a la soledad; atrapadas en la venganza, no tendrán salvación. En su caso, la violencia solo conduce a la amargura, la desesperación y la muerte; únicamente en la niña, en el futuro, habrá un atisbo de esperanza al comenzar a salir de su mutismo.

Cinco años después, en 2007, tras haber roto ETA su propio alto el fuego con la bomba colocada en Terminal 4 del aeropuerto de Barajas el 30 de diciembre de 2006, Manuel Gutiérrez Aragón rodaba *Todos estamos invitados*. En este caso la coprotagonista Francesca (Vanessa Incontrada) es la novia de un profesor, Xabier (José Coronado), asesinado por criticar en los medios de

¹⁵ M. Camus (comunicación personal, 17 de mayo de 2016).

comunicación la incapacidad de ETA de pedir perdón a las víctimas. Francesca es italiana y, como extranjera, su implicación es menor en el problema vasco, lo que le permite afirmar con cierta distancia: “Si las cosas algún día cambian, se puede olvidar. El amor se puede olvidar pero el rencor, el miedo, el odio son tan persistentes...” Se trata de un personaje valiente y resuelto, capaz de quebrar el silencio que paraliza a los amedrentados, que obliga a Xabier a denunciar las amenazas, equipara a ETA con la mafia y su *omertá*, y es capaz de enfrentarse a los etarras, a pesar de las amenazas. Aún muerto Xabier, se niega a abandonar su vida y la ciudad.

Estrenada el 4 abril 2008 en el Festival de Málaga recibió el premio Especial del Jurado al mejor actor de reparto. En ese contexto, cuando preguntaron a Gutiérrez Aragón sobre las escasas películas sobre las víctimas, ofreció una plausible explicación como guionista y director: “Es una queja justa, pero desde el punto de vista de la creación filmica, es inútil. Los malos siempre son más interesantes que los buenos, que suelen ser aburridísimos porque solo son buenos; los malos tienen más recovecos. Además los buenos tiene que quedar de buenos porque si no, ya no son víctimas”¹⁶. Francesca puede deconstruir el pasado porque ha vivido el conflicto desde la perspectiva de otra cultura. Sus ideas no están contaminadas por lazos atávicos con la sociedad del entorno como les ocurre a otras víctimas.

En el Festival de San Sebastián de 2009 se presentaba *La casa de mi padre* (Merchán, 2009) donde las mujeres son víctimas de la violencia de ambos lados: unas, de las amenazas de ETA y de su cumplimiento; otras, de la policía y la Guardia Civil. Emma Suárez interpreta a Blanca, la esposa de un industrial (Carmelo Gómez) al que, tras incendiarle la empresa por negarse a pagar el impuesto revolucionario deciden trasladarse a Argentina junto a su hija de 9 años. Tras diez años exiliados regresan porque su cuñado, concejal independentista y resentido, está a punto de morir. El industrial se niega a llevar escolta, pero Blanca sabe que “una vez que estás en la diana, es para siempre”. Suárez representa a una mujer que de la dulzura y la prevención va a evolucionar hacia la rabia al confirmarse sus temores. De ser una esposa y madre serena, alerta y comprensiva se transformará en una mujer sobrepasada por los acontecimientos, que descubre y verbaliza su odio a los violentos. Un odio que también embarga a su cuñada política, a quien de pequeña le hirió un guardia civil y que un año atrás la policía había matado a su hermano al detenerlo. En este entorno, todas las mujeres adultas tienen un motivo para odiar. En cuanto a la hija, manifiesta ese desarraigo de quienes son arrancados de sus raíces. No se ubica, confiesa a su padre no saber de dónde es y le pide un imposible, regresar. Las mujeres de *La casa de mi padre* simbolizan a cuantas

¹⁶ Gutiérrez M. (julio de 2012) *Coloquio*. Cursos de Verano de El Escorial. El terrorismo de ETA a través del cine español.

víctimas inocentes continúan atenzas por una violencia que no cesa aunque pasen los años.

Por ser testigo de un tiro en la cabeza también la pequeña Ainhoa (Aia Fruse/Anne Igartiburu), protagonista de *La felicidad perfecta* (Elortegi, 2009), ha de alejarse de su ciudad. Basada en la novela homónima de Anjel Lertxundi la trama se desarrolla a lo largo de tres ejes temporales: 1987, 2007 y 2008. En el primero, al salir Ainhoa en la portada de un periódico junto a un cadáver, sus padres deciden enviarla a estudiar a Barcelona para alejarla de las presiones y las amenazas. Este acontecimiento va a marcar su vida afectiva y su profesión de concertista. Ya en 2007, al leer la noticia del juicio, se conmociona tanto que cruza la calle sin mirar, sufriendo un accidente que casi le cercena los dedos. Además, la relación afectiva que ha entablado le lleva de nuevo a aquel asesinato: el hijo de la víctima se acerca a ella porque quiere saber qué vio. Así pues, en el presente, 2008, le resulta imposible a la protagonista sustraerse de aquel hecho que anuda su día a día trabando su futuro.

En *Fuego* (Marías, 2014) una bomba que estalla el coche de un inspector de policía en San Sebastián, deja sin piernas a su hija Alba (Aida Folch) y mata a su esposa. Alba tiene mal carácter, se niega a caminar y martiriza a su padre que vive obsesionado con una venganza que está a punto de cumplir. Por ello deja a Alba con una especie de mayordomo al que la joven confiesa que “le gustaría tener una vida normal, tener amigos, salir de fiesta, llevar ropa escandalosa”. Ella no contempla ningún tipo de venganza y cuando su padre la emprende contra la exmujer del terrorista que puso la bomba, y contra su hijo, Alba con desesperación le dice: “Yo no quiero venganza, yo te quiero a ti, estar contigo.” Por su parte la exmujer del terrorista, que decidió tiempo atrás apartarse del odio y del resentimiento, es consecuente con sus principios y no actuará en contra de quien casi le asesina y hiere a su hijo, sino que deja el caso en manos de la fiscalía.

Mientras se rodaba *Fuego*, el 15 de julio de 2013, ETA anunciaba su disposición a proceder al desarme; hacía dos años que no había cometido ningún atentado. Es la primera película filmada en estas condiciones y en ella las mujeres víctimas se alejan de la actitud pasiva ante las agresiones y la violencia, manifestándose decididamente activas en contra de ellas.

Desde otro ángulo se presentan los personajes de Axun Lasa y Pili Zabala en *Lasa y Zabala* (Malo, 2014). Aunque se hallen en el otro extremo del terrorismo y el filme trate una de las más tétricas actuaciones del GAL, ambas aparecen como enemigas de la venganza. *Lasa y Zabala* se inicia con una entrevista en un estudio de radio a las dos hermanas de las víctimas tres décadas después de los hechos. El locutor afirma en su presentación:

“Han pasado ya muchos años desde que mataron a vuestros hermanos, 30 años, y las cosas han cambiado mucho en *Euskal Herria*. Ahora es posible ver a las víctimas de uno y otro lado reunirse, además, intercambiar diferentes puntos de vista, ¿verdad, Axun?

Sí –responde–, ha sido importante. He aprendido que debemos entender el dolor ajeno, reconocerlo y luego ser capaces de ponerlo todo sobre la mesa para poder seguir adelante.

Hemos vivido con una coraza puesta –continúa Pili–. Todos, los de ambos lados hemos justificado muchas injusticias.

Un último deseo –pide el locutor– para el pueblo vasco.

Que aunque todos no estemos de acuerdo –afirma Axun–, que cada uno siga por su camino, pero desde el respeto.

Que esto no vuelva a suceder nunca más –concluye Pili–”.

Aunque apenas tengan un par de secuencias más en el filme, este inicio sienta las bases de la película, bastante contenida, dedicada a una de las páginas más oscuras de la democracia española.

No es así la trama que teje en su último filme Imanol Uribe, *Lejos del mar*, estrenada en 2015, cuando todavía estaba por concluirse la actividad de ETA y su desmantelamiento total, que tendría lugar el 5 de mayo de 2018. A través de 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 asesino de su padre, Uribe plantea una reflexión sobre el odio, la venganza, el arrepentimiento y los estragos provocados por estos años de violencia. Marina, atrapada en su pasado y devastada psicológicamente, acaba con su pareja, su profesión, se aparta de su hijo e intenta saldar las cuentas del ayer disparando con total frialdad a Santi (Eduard Fernández). Ambos se implican en una relación tortuosa que les llevará a la destrucción. El discurso de Marina es parco pero refleja una sincera imposibilidad de traspasar los hechos. Cuando Santi alega que él pagó por el crimen, ella responde: “¿Así se pagan las cosas? ¿Y el dolor de mi madre, qué? Yo también llevo viéndote la cara 27 años, hijo de puta. Tenía ocho años e iba de la mano de mi padre. Y me lo arrebatasteis para siempre, joder. No se trata de que te perdonen, Santi, se trata de conseguir olvidar (...) Llevo soñando toda la vida que fuese otra, tener una vida normal.” Pareciera que fuera imposible sortear aquel acontecimiento y que no existiera el derecho a vivir.

El futuro deseable pasa por la reconciliación con el pasado

Llegados a este punto, alejados por el tiempo del sufrimiento que causó el terrorismo endógeno en las sociedades occidentales, se puede afirmar que los cineastas hicieron uso de un principio esencial e irrenunciable de la cultura, enfocándola como una búsqueda perdurable de comunicación y comprensión

crítica de la realidad contemporánea. A pesar de crear personajes a veces consumidos por la violencia en función de las tramas, las víctimas femeninas en su conjunto, tanto en la realidad como en la ficción, han superado con gran fortaleza moral los atisbos de venganza. Y aún han ido más allá, puesto que muy pronto iniciaron el camino del perdón, un camino silencioso que se prestaba a la pasividad en los estereotipos filmicos pero que a lo largo del tiempo han evolucionado en su construcción.

Pocos ejemplos de reconciliación han trascendido a los medios. El primero que sorprendió a la opinión pública fue el de la actuación de Maria Fida Moro¹⁷, que en 1984 inició una serie de visitas a la cárcel romana de Rebibbia para encontrarse con dos de los secuestradores de su padre y transmitirles personalmente su perdón. La primera razón para emprender este camino fue su fe, soy “cristiana y perdonar, más que una necesidad, es una obligación”¹⁸. También señalaba el ejemplo de su padre: “Yo confío en la humanidad y no soy capaz de odiar, es lo que mi padre me enseñó, y lo hice porque es lo que él habría hecho, por respeto y amor a mi padre. Creo profundamente en el valor del perdón”¹⁹.

En 2007 Julia Albrecht, hermana pequeña de la terrorista Susanne Albrecht, se puso en contacto con Corinna Ponto, hija de Jürgen Ponto, asesinado por la RAF en 1977. En aquel entonces, Susanne, ahijada de Ponto, llamó a su padrino para ir a visitarlo. Acompañada de dos miembros de su comando intentaron secuestrarlo y, ante su resistencia, le tirotearon. Ambas familias quedaron rotas y separadas. Con cautela, Julia y Corinna iniciaron una serie de encuentros hasta publicar conjuntamente en 2011 *Patentöchter. Im Schatten der RAF – ein Dialog* donde narran cómo cada familia lidió con el drama y el trauma. Aunque mucho se había escrito sobre la RAF, nunca antes se había puesto atención en los sentimientos de los cercanos a las víctimas de forma analítica, conmovedora y personal que “sirve como un ejemplo de reconciliación y narra cómo los actos de violencia impactan en el entorno de los directa e indirectamente involucrados”²⁰.

También en 2011 en España se iniciaba un proceso de reconciliación: seis presos arrepentidos de ETA enviaron una carta anónima a la Oficina de Víctimas del Gobierno Vasco para entrevistarse cara a cara con sus víctimas

¹⁷ El personaje de Maria Fida aparece en el filme *Il caso Moro* (Ferrara, 1986) en un par de secuencias, despidiéndose de su padre de forma cotidiana y acompañando a su madre, Nora Moro, en su intento de conseguir la liberación de Moro.

¹⁸ Gerino, C. (20 de octubre de 1984). Li abbiamo perdonati. *La Repubblica*. <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/1984/10/20/li-abbiamo-perdonati.html>

¹⁹ Domínguez, I. (28 de enero de 2007). Historia de un perdón imposible. *El Diario Vasco*. https://www.diariavasco.com/prensa/20070128/mundo/historia-perdon-imposible_20070128.html

²⁰ Verlag Kiepenheuer & Witsch. https://www.kas.de/documents/276296/276345/7_file_storage_file_6667_24.pdf/0fd622f4-4d96-4ab8-4c09-24bd4d586811?version=1.0&t=1539681797792

y pedirles perdón²¹. Entre ese año y el siguiente, se realizaron 14 encuentros (Pascual 2013); en 2017 más de 30 exmiembros de ETA habían contactado con sus víctimas²².

Acerca de estos encuentros, sobre el proceso de reconciliación, trata *Maixabel* (Bollaín, 2021), presentada en el Festival de San Sebastián el 18 de septiembre de 2021. Los productores propusieron a Iciar Bollaín la realización de un filme centrado en la historia de la esposa del socialista Juan Mari Jáuregi asesinado por ETA en 2000, Maixabel Lasa²³. Ella, pese al dolor y a las dudas, aceptó entrevistarse con los ejecutores de su marido, suceso que ya narrase el documental *Zubiak (Puentes)* (Cortes-Cavanillas y Sistiaga, 2019).

Maixabel Lasa se reunió con Luis Carrasco el 26 de mayo de 2011 y en 2014 con Ibon Etxezarreta. La necesidad de obtener respuestas, y el demostrar a los perpetradores el dolor causado, fue lo que le llevó a iniciar los encuentros, y lo que constituye la esencia del filme. *Maixabel* muestra el punto de vista de las víctimas femeninas propicias al perdón; es una película pionera en plasmar el proceso de reconciliación. Según Bollaín, el personaje que ha construido se asemeja a la propia Maixabel: “Refleja de maravilla la calidez y luz de esa mujer, su serenidad y la contundencia de sus principios y valores”²⁴.

Blanca Portillo interpreta a Maixabel Lasa. La actriz trabajó mucho con ella para comprender y elaborar su personaje: “Alguien que tiene ideas y las pone en práctica, algo que no te encuentras casi nunca. Maixabel es una mujer de profundas convicciones desde muy joven y las ha llevado a cabo”²⁵. Tanto en el filme como en la realidad, Lasa accedió a los encuentros convencida de que la muerte no tenía vuelta atrás. A pesar de sus titubeos iniciales, Maixabel aceptó: “Los encuentros restaurativos tienen mucho que ver con el futuro, con sanar heridas, con 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”²⁶, declaraba.

²¹ Ceberio, M. (25 de septiembre de 2011). Presos de ETA piden perdón a sus víctimas en reuniones cara a cara. *El País*. https://elpais.com/politica/2011/09/25/actualidad/1316962026_379965.html

²² Gon M. (1 de diciembre de 2017). Esther Pascual Rodríguez: «Tenemos que valorar la potencia que puede llegar a tener el perdón». *El periódico de Ibiza*. <https://www.periodicodeibiza.es/pitiusas/ibiza/2017/12/01/311207/esther-pascual-rodriguez-tenemos-valorar-potencia-puede-llegar-tener-perdon.html> En Irlanda del Norte estos encuentros fueron organizados por el Community Restorative Justice Ireland (CRJI) y en las áreas unionistas por el Northern Ireland Alternatives (NIA). Desde 2007, el CRJI ha trabajado con 1.722 casos involucrando a más de 7.000 personas.

²³ Centro Memorial de la Víctimas del Terrorismo. (24 de septiembre de 2021) *Coloquio con Iciar Bollaín y Eduardo Madina* <https://www.youtube.com/watch?v=v6DJUbChbns&feature=youtu.be>

²⁴ Pando, J. (22 de abril de 2021). ‘Maixabel’: Iciar Bollaín nos da las claves de su nueva película. *Fotogramas*. <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a36198532/maixabel-icciar-bollain-blanca-portillo-luis-tosar-fecha-estreno/>

²⁵ Belategui, O. (4 de septiembre de 2021). A Juan Mari le tengo presente todos los días. *El Correo*, <https://www.elcorreo.com/butaca/cine/juan-mari-presente-20210904123808-ntrc.html>

²⁶ Ordaz, P. (9 de septiembre de 2021). Iciar Bollaín y Maixabel Lasa: así se convirtió en cine el encuentro de una víctima de ETA con un terrorista. *El País*. <https://elpais.com/eps/2021-09-09/icciar-y-la-mirada-de-maixabel.html>

Tanto Bollaín como la guionista Isa Campo se reunieron con Maixabel y su hija María durante más de un año para comprender bien y poder reflejar con rigor y sensibilidad unas decisiones personales tan duras y difíciles. El personaje de María (María Cerezuela), que ha vivido condicionado por la tragedia, aporta otra perspectiva sobre los encuentros: respeta la decisión de su madre y hasta reconoce la evolución de los perpetradores, pero no asiente. Su proceso expresa los miedos profundos de quien ha perdido un padre en un acto violento y pudiera quedarse también sin madre, porque sabe de la existencia de una lista en la que está su nombre, y le insiste para que lleve escolta, tal y como sucedió en realidad.

Para completar la trama, las guionistas quisieron conocer y reflejar la transformación de los terroristas, la curva que se inicia con su pertenencia a ETA, sus indecisiones tras años en la cárcel, el tránsito hacia su salida de la banda armada y que concluye con la renuncia a la organización. 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”²⁷. Las escenas de las sesiones con la mediadora, las turbaciones de los victimarios, su vacío tras el abandono de la banda y su renuncia a la esencia de su trayectoria vital, permiten acercarse al fondo de los otros protagonistas, ligados en el dolor con las víctimas.

Aclamada por la crítica, en algunos casos incomodada, y con la complicidad del público que anhela un “basta ya”, cuando aún ETA y el terrorismo son utilizados como arma política, deseando que el camino del diálogo y la reconciliación cierre las heridas, *Maixabel* destaca por su sobriedad y su valentía. Retrata tanto unos procesos íntimos, en relación a la figura del sufrimiento femenino, como la evolución de la sociedad vasca y española, metáfora que pretende servir de ejemplo para alejarse de la espiral de venganza y buscar en el arrepentimiento y el reconocimiento la sanación ante lo que parece no tener cura.

Conclusiones

El fin de la lucha armada en los cuatro países analizados determinó un cambio cualitativo en el tratamiento cinematográfico de las víctimas. Su hasta entonces escasa presencia, tanto en filmes de ficción como en documentales, varió a raíz de estos hechos. En cuanto a las mujeres víctimas del terrorismo han pasado a protagonizar distintos filmes donde destaca su actividad contra la violencia. Cada cinematografía nacional ha desarrollado aquellos personajes

²⁷ *Ibidem*.

más empáticos para sus públicos: las madres irlandesas, las hijas exigentes y las jóvenes víctimas alemanas, las italianas que indagan, o las esposas, viudas, hermanas o hijas de víctimas en el caso español.

En ciertas ocasiones, y para alcanzar una tensión dramática necesaria, los directores revestirán a las mujeres con atributos masculinos, el uso de la violencia y la planificación de la venganza. Por otra parte, la introducción de la justicia restaurativa en las tramas será una de las claves para la sanación de los individuos y de la sociedad confirmando originalidad al enfoque actual de algunos filmes en las postrimerías del terrorismo.

En la mayoría de las películas, la personalidad de las víctimas está muy bien representada en el tipo de personajes femeninos. Así, el centro de la acción en el cine irlandés lo ocupan mujeres que desde su estatus de madres desean apartar a sus familias del dolor. Enfrentan las pérdidas de sus hijos con determinación, pero dispuestas a apoyar la paz, pues más violencia no les devolverá a sus seres queridos. Solo hay una excepción en *Cinco minutos de gloria*, que dibuja a una madre incapaz de aceptar la realidad. Otros modelos son los desarrollados en los filmes alemanes, donde el protagonismo lo desempeña una nueva generación de muchachas jóvenes, que se desvinculan del tormentoso pasado de sus madres y reivindican su independencia para emprender su propio camino. La única película italiana que otorga el protagonismo a las mujeres también apuesta por superar el pasado: desenredando el ayer, es posible orientarse hacia el futuro.

La producción española será la que más modelos desarrolle. Estos van desde las víctimas vengativas, enajenadas por el dolor, a las damnificadas pero integradas socialmente, alejadas del pasado, y que asumen las consecuencias del daño. Incluso muestran su empatía hacia el dolor de cuantos han sufrido esta confrontación. Más aún, ofrecen su piedad y su comprensión. La mayoría de las víctimas femeninas abogan por construir una sociedad donde predomine la convivencia pacífica. En suma, en su mayoría son mujeres de fuertes convicciones que evolucionan ante los episodios vitales dolorosos para continuar en su lucha por cambiar una realidad a favor de la paz.

Por otra parte, y frente a lo que se ha afirmado en múltiples ocasiones, desde los años noventa, la industria cinematográfica ha adoptado una postura activa en contra de los grupos terroristas y la tragedia que han generado. Utilizando diversas opciones expresivas y estilísticas, los autores se han aventurado a denunciar la barbarie cotidiana que ha supuesto el asesinato, el secuestro y la extorsión de miles de personas. La evolución en el tratamiento de las víctimas del terrorismo, realizado por las cuatro cinematografías aquí revisadas, se halla en estrecha relación con la de la propia sociedad occidental y marcha en paralelo con ella, aunque se observen las particularidades temporales de cada país y sus señas de identidad.

La nómina de directoras preocupadas por dar visibilidad a las víctimas

femeninas también ha aumentado. Si hasta el 2000 solo hubo dos que lo hicieran, 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 Iciar Bollain. Además, las mujeres de sus filmes asumen el papel principal abandonando el rol de coprotagonistas. Por otro lado, hay que resaltar las políticas de igualdad iniciadas por diferentes administraciones que han desarrollado normas legislativas marcadas por cuotas favorecedoras y que han demostrado ser imprescindibles para mejorar la realidad.

Resulta patente, a través de las producciones cinematográficas, que los cineastas en su conjunto mantienen un discurso contrario a la irracionalidad y la violencia oponiéndose a ello con sus creaciones. No obstante, en algunos casos las difíciles condiciones de producción y de recepción de estas películas en determinados ámbitos, ha resultado desfavorable para su explotación comercial. Pero estos filmes quedarán como testigos imprescindibles en el avance de la convivencia democrática y de una conciencia cívica más justa.

Bibliografía:

- Juan Avilés, José Manuel Azcona, Matteo Re, eds., *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*, Madrid, Silex, 2019.
- Gaizka Fernández Soldevilla, *El terrorismo en España. De ETA al Dáesh*, Madrid, Cátedra, 2021.
- Carlos Fonseca, *Informe sobre la situación procesal de los atentados perpetrados por organizaciones terroristas con resultado de muerte entre 1960 y 2014. Caso vasco*. Vitoria, Gobierno Vasco, 2014.
- Manuel Gutiérrez Aragón, "Lectura del terrorismo en una obra cinematográfica", Congreso Internacional El terrorismo Contemporáneo. *Lecturas desde la literatura, el cine de ficción y el documental*. URJC-UNED. 30 de octubre de 2018.
- Josefina Martínez Álvarez, "Relatos del sufrimiento" en *Cuadernos del Centro Memorial de las víctimas del terrorismo*, 4 (2017), pp. 98-119.
- Josefina Martínez Álvarez, "La representación cinematográfica de las mujeres víctimas del terrorismo durante los años de la lucha armada (1968-2001)" [en Laura González Piote, Alfredo Crespo Alcázar, José Luis Rodríguez Jiménez, coords.: *Mujeres víctimas del terrorismo y mujeres contra el terrorismo. Historia, memoria, labor y legado*, Madrid, Dykinson, 2021], pp. 127-147.

- Anthony McIntyre, “Statistics of the Conflict and Conflict of Statistics”, en *The Pensive Quill*, (2011), <https://www.thepensivequill.com/2011/11/statistics-of-conflict-and-conflict-of.html?m=0>
- Santiago de Pablo, “Del olvido al protagonismo. La representación de las víctimas de ETA en el cine español” en *Historia del Presente*, 34 (2019), pp. 23-38.
- Ester Pascual (coord.), *Los ojos del otro. Encuentros restaurativos entre víctimas y miembros de ETA*, Cantabria, Sal Terrae, 2013.
- Ignacio Sánchez-Cuenca, *Las raíces históricas del terrorismo revolucionario*, Madrid, Catarata, 2021.
- Malcolm Sutton, *An Index of Deaths from the Conflict in Ireland*, (2001), <http://cain.ulst.ac.uk/sutton/tables/Year.html>