

## Cine y violencia política. La representación del dolor ajeno<sup>1</sup>

### Film and Political Violence. The Representation of the alien Grief

MIKEL IRIONDO\*

**Resumen:** Junto a historiadores o periodistas, también los cineastas han tratado de ofrecer una perspectiva válida y valiosa sobre el pasado. Los episodios más extremos de violencia política, incluidos los genocidios y el terrorismo han sido llevados al cine con diferente éxito. Este artículo analiza algunas de las películas más recientes sobre el tema. Por un lado, aborda el debate ético sobre los efectos reales y posibles de la representación de la violencia política, especialmente el riesgo de espectacularización y estetización de la violencia, la crueldad y el dolor en las imágenes artísticas. Por otro lado, reflexiona sobre la posibilidad de una educación estética a través del arte, el poder del arte de tratar lo inefable y de reconocer y llevar al reconocimiento del daño infligido a las víctimas.

**Palabras claves:** Cine, violencia, genocidio, terrorismo, estetización, espectacularización.

**Abstract:** Beside historians and journalists, filmmakers have also tried to offer a valid and valuable perspective about historical facts. The most extreme episodes of political violence, including genocide and terrorism, have been brought into movies with different success. This article attempts to analyse some of the most recent films. On one hand, it addresses the ethical debate about possible or real effects of portraying political violence, specially the risk of spectacularization and aesthetization of violence, cruelty and pain in artistic images. On the other hand, the paper reflects on the possibility of a sentimental education through art, the power of art to tackle the unspeakable, and to acknowledge and drive to recognition of the pain inflicted to victims.

**Key words:** Film, violence, genocide, terrorism, aesthetization, spectacularization.

#### 1. Introducción

El testimonio y el intento de dar cuenta en tercera persona de unos hechos acaecidos suele dar lugar a numerosos problemas ligados a la interpretación del pasado. En rigor, el pasado no puede presentarse objetivamente, pues ya aconteció y no lo tenemos presente.

---

Fecha de recepción: 24 mayo 2009. Fecha de aceptación: 9 julio 2009.

1 Este artículo es resultado de la investigación realizada para dos proyectos: uno sobre el genocidio (*El testimonio de los genocidios en el siglo XX. Una investigación estética*, EHU 06/79) y el otro sobre la problemática de la expresión (*La expresión de la subjetividad en las artes*, DGI (MEC), HUM 2005-02533).

\* Dirección: Facultad de Filosofía. Universidad del País Vasco. Tolosa Hiribidea, 70.- 20018 San Sebastián. E-mail: mikel.iriondo@ehu.es; M. Iriondo es autor de trabajos como *Sándor Márai e Imre Kertész: la experiencia, el testimonio y el exilio*. «Archipiélago» 82, 2008; *Witold Gombrowicz: la inmadurez, la forma y otras consideraciones*. «Enrahonar» 38-39, 2007.

Estamos hechos de tiempo y experiencias y repetidamente tratamos de reconstruir los senderos recorridos con materiales que inevitablemente no son los originales. Sin embargo existen mejores o peores relatos de los hechos. En efecto, si bien el pasado se interpreta, existen acontecimientos objetivos e insoslayables.

Es el trabajo de los historiadores, tantas veces puesto en tela de juicio, el que pretende ajustar las cuentas con nuestro pasado trasladando al presente la realidad de los acontecimientos pretéritos. Es esta una labor no exenta de problemas, pero conviene recalcar frente a los relativismos imperantes hoy en día, que aunque la historia posee una estructura narrativa no es sin embargo narratividad en sentido estricto, pues no acepta presentar los hechos atendiendo exclusivamente a la verosimilitud. Para el historiador riguroso esta verosimilitud sólo admite el recurso a la verdad de los hechos pasados. La adecuación debe estar presente y está además sujeta a una continua revisión. Como los historiadores trabajan con documentos objetivos, es siempre posible mejorar un relato supuestamente canónico y aceptado por la generalidad, puesto que nuevos datos permiten alterar partes del discurso histórico. Esta perfectibilidad del trabajo de los historiadores trata de evitar cualquier recurso a la fijación de la historia por decreto, dígase leyes dictadas por los gobiernos sobre la memoria histórica o cualquier otra forma de instaurar una interpretación, por muy rigurosa que se pretenda, como hecho incontestable.

T. Todorov<sup>2</sup>, el ensayista francés de origen búlgaro, distingue, tratando de evitar confusiones, entre dos verdades:

a. La verdad de adecuación o verdad factual, que expresa una relación de exactitud entre el discurso y aquello que designa. La frontera entre hecho e interpretación es aquí neta. Si frente a los hechos del pasado no hay otra posibilidad más que de reconstruirlos, el historiador debe ceñirse a la verdad, tratar de ajustarse a la documentación existente y no dejar volar la imaginación como si de un literato se tratase. Como dice Todorov:

«la batalla de Stalingrado fue ganada por los rusos, no por los alemanes, en Auschwitz se mató a los judíos en las cámaras de gas. Los escépticos contemporáneos rechazan incluso esta clase de verdad. Pero también lo hacen los regímenes totalitarios, que es sin dudas la razón por la cual me indigna este rechazo»<sup>3</sup>.

Así pues, la historia, a pesar de sus proximidades a la literatura, debido a su entramado narrativo, no puede ser literatura en sentido estricto, no puede calificar arbitrariamente un suceso histórico para ajustarse a una conveniencia política, ideológica, estética o de cualquier otra índole. Si bien es cierto que los historiadores han de hacer frente a hechos difusos del pasado, con la consiguiente dificultad que encierran, el fácil recurso a dejar volar la imaginación convierte al historiador en literato. Afortunadamente, existen historiadores rigurosos y también otros que nos advierten, para no perder credibilidad, que en ciertos momentos han recurrido a hipótesis verosímiles pero no documentalmente acreditadas. Del resto podríamos decir que pueden alcanzar mayores o menores cotas de elevación en la gloria literaria, pero que no son historiadores.

2 Tzvetan Todorov. *Devoirs et délices, une vie de passeur* Éditions du Seuil, 2002.

3 *Ibid.*, pág. 88.

b. La verdad de desvelamiento. El discurso de desvelamiento no se conforma con la verdad de los hechos sino que profundiza, trata de descubrir el sentido oculto y propone un marco que nos permite comprender mejor lo que han significado ciertos acontecimientos.

Ninguna interpretación es definitivamente verdadera, pero hay algunas que nos parecen más ciertas y profundas que otras. Así, gracias a poetas, cineastas y novelistas, comprendemos mejor la condición humana y, en consecuencia, nuestra propia vida. Hay aquí una estrecha relación con la tan denostada imitación, ese viejo término que nos lleva a establecer un vínculo con el mundo. El artista, como señala Todorov, no pinta el mundo, no puede hacerlo como pretende hacerlo con enorme dificultad el historiador riguroso, sino que nos muestra su experiencia particular de conocimiento del mundo. La clave es la profundidad, la verdad de una experiencia, y no la exactitud. Y añade Todorov:

«¿Cómo se mide esta verdad? No podemos ir a controlarla al lugar, y los documentos no sirven para nada. El único modo de acceder a ella es indirecto: observando el eco de esos textos. Si es persistente, es la garantía de que nos acercan a la verdad»<sup>4</sup>.

Más que ajustarse a los hechos del pasado, las obras de arte tratan de explicar las motivaciones que los hicieron posibles, o como dice Doris Lessing: «Facts are easy. It is the atmospheres that made them possible that are elusive»<sup>5</sup>.

Esta segunda verdad como desvelamiento remite a las posibilidades de la literatura o del cine, pongamos por ejemplo, para abordar hechos violentos o acciones crueles cometidas contra otros seres humanos. Gracias a esta posibilidad podemos acercarnos a experiencias ajenas y situarnos más cerca de las personas que sufren, tomando cuenta de otras realidades y añadiendo valor a nuestra propia existencia.

Tener en cuenta estas dos verdades que señalaba Todorov es fundamental para entender los hechos del pasado. Será necesario pues contar con historiadores rigurosos y con creadores y artistas comprometidos con la necesidad de la verdad. Y añadiré esta otra frase suya: «se busca mal la verdad si uno no sabe de entrada que debe ponerse al servicio del bien»<sup>6</sup>.

Cuando constatamos las dificultades de la lucha dialéctica, de la apuesta por el esclarecimiento de los problemas y el rechazo a la violencia por medio de argumentos de índole ética, no podemos más que apostar por continuar por el difícil camino del convencimiento a pesar de que los resultados sean escasos y el problema de la violencia y las víctimas producidas por ésta continúe vigente. Aunque el desánimo es recurrente, la resistencia y la persistencia en la labor de suministrar argumentos convincentes son las conductas adecuadas.

Sin embargo, existen otras posibilidades y recursos de cara a disuadir a todos aquellos que apoyan el terrorismo y las conductas violentas de aniquilación del antagonista. Me refiero, claro está, a lo que podríamos llamar «reeducación sentimental». Es obvio que la familia y la escuela mucho tienen que ver y trabajar en ello, pero me estoy refiriendo también a las posibilidades de las diferentes artes, en concreto a la labor de la literatura y el cine.

4 Ibid., pág. 89.

5 Doris Lessing. 'Los hechos son fáciles. Son las atmósferas que los hacen posibles las que se nos escapan'. *Under my skin*, 1949 Harper Collins Publishers, edición 1994.

6 Tzvetan Todorov. *Devoirs et délices, une vie de passeur*, pág. 83.

Estos recursos artísticos nos permiten en ocasiones asistir al desarrollo de vidas ajenas sumidas en problemas y violencias de diferente género, sea ideológico o de otra índole. Nuestra disposición empática nos conduce a ponernos en el lugar de ese prójimo del libro o de la película y así tratar de comprender sus sentimientos, valores y acciones. Además, y por una especie de recurso egoísta (en el buen sentido de la palabra), la contemplación de estas experiencias ajenas permite añadir a nuestra vida una dosis de conocimiento práctico, puesto que las acciones de estos protagonistas están ligadas a situaciones concretas. En suma, obtenemos un símil de experiencia gracias a la labor clarificadora del arte al presentar las vidas y acciones de otras personas<sup>7</sup>. Encontramos un espejo para nuestras vidas pues nunca podemos descartar la posibilidad de ser sujetos de experiencias similares. Muchos sucesos terribles ocurren en el mundo, se ceban con el prójimo, pero pueden caer también sobre nuestras cabezas. Como los ejemplos literarios y cinematográficos son muchos, en adelante me referiré casi exclusivamente a casos concretos en el ámbito de la cinematografía.

## 2. Imágenes y palabras. El recurso a la manipulación y estetización

Análogamente a la literatura, pero con el inmenso poder que la imagen tiene en el mundo actual, el cine se ha ocupado a través del género documental o del relato de episodios hilvanados con datos reales y elementos de ficción, de presentar ante nuestros ojos diferentes casos de violencia política y de mostrarnos a las víctimas de los abusos de poder, del totalitarismo, del terrorismo, etc.

A pesar de que las imágenes nos circundan por doquier y de nuestra estrecha relación con las pantallas televisivas o de ordenador, omnipresentes en nuestras vidas, convendría recordar que la repetida frase «una imagen vale por mil palabras» no es correcta. Es imposible observar imágenes sin una circunscripción de éstas a nuestros valores y creencias (compuestas entre otras cosas por experiencias, emociones, relatos y palabras) y sin emitir en la mayoría de los casos un criterio valorativo de aquello que estamos viendo. Nadie consume la imagen por la imagen, sin referencia a un universo personal abarrotado de ideas y sentido, por muy simple que éste sea. Así, en la medida en que la imagen que veamos sea más sugerente y evocadora, y más nos muestre realidades complejas y violentas, más estaremos obligados a recurrir a las palabras para enjuiciar y valorar aquello que estamos viendo. Es imposible sustraerse al universo de los juicios, que llega en última instancia a intentar desnudar las imágenes gracias a nuestra capacidad simbólica y lingüística. Podremos, eso sí, emitir valoraciones erróneas o contradictorias, pero las imágenes potentes (documentales, cine de ficción, fotografía) nos impelen a hablar apasionadamente de ellas.

Es por ello importante retomar algunas discusiones que, en el ámbito del cine y la fotografía vinculada al genocidio o la violencia ideológica, se han producido durante décadas. Recordaré en primer lugar que si bien casi no existen documentos reales del Holocausto judío, es sabido que un pequeño número de fotografías (solamente 4) fueron tomadas por

---

7 Marta Nussbaum y Noël Carroll son los principales valedores del «clarificacionismo» moral como principal valor ético de las artes. Cfr., por ejemplo, Nussbaum, M., *Love's Knowledge*, Oxford University Press, 1990, y Carroll, N., *La filosofía del terror o paradojas del corazón*, 1990, Madrid, Antonio Machado.

los propios confinados en uno de los campos de concentración y exterminio. El resto de los documentos existentes, prácticamente todos, son fotos o filmaciones realizadas a partir de la liberación de los campos.

Pues bien, sobre estas cuatro fotografías y su significación se ha discutido mucho, pero lo importante para mi explicación es que años después de que en Agosto de 1944 los miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau lograran captar clandestinamente estas cuatro fotos sobre los métodos de exterminio utilizados en el lugar donde ellos mismos se encontraban prisioneros, Georges Didi-Huberman escribió en el 2004 un libro titulado *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*<sup>8</sup>, donde trata de esclarecer toda la problemática en torno a estas fotografías y su posible manipulación posterior.

Es éste un ejemplo evidente que muestra que las imágenes no se valen por sí mismas, pues necesitan a la postre de un soporte explicativo. En el citado caso, el libro reivindica el valor de las imágenes tal como fueron tomadas, pues de esa manera evidencian la extrema dificultad del fotógrafo para captarlas –muestran el rigor totalitario del campo–. Didi-Huberman denuncia la traición a la que se ven sometidas estas instantáneas cuando a posteriori se reencuadran, se reenfocan o se retocan con el ánimo de causar mayor impacto (cosa que se ha hecho).

Esta «estetización» de las imágenes resta credibilidad a su valor de denuncia. Se trata, por otra parte, de un procedimiento demasiado conocido hoy en día, baste recordar por ejemplo la exposición en diferentes eventos y galerías de arte de fotografías de los presos en la cárcel de exterminio s-21 en Phnom-Penh<sup>9</sup> durante el régimen genocida de Pol-Pot. Aquellas fotos que en su día se tomaron mecánica y rutinariamente como registro minucioso de todos los confinados en la cárcel (obedeciendo las órdenes de los superiores jerárquicos en el escalafón militar), se han convertido con los años en una perturbadora presencia que a través de diferentes exposiciones parece reivindicar el estatuto artístico para estas fotografías que, por añadidura, convierten al otrora funcionario fotógrafo en artista.

Algo semejante, salvando las naturales distancias, ocurrió en el Guggenheim bilbaíno con la exposición *Chacun á son goût –Cada uno a su gusto*<sup>10</sup>–, en la que el fotógrafo Clemente Bernad pretendía presentar una radiografía del cráneo, con los agujeros de las balas de sus asesinos, del todavía agonizante Miguel Angel Blanco<sup>11</sup>.

Todo esto nos hace preguntarnos por esa estetización a posteriori de fotografías y documentos que no se tomaron por motivos artísticos. A pesar de que según las teorías institucionales del arte las galerías y museos convierten en artístico todo lo que en ellas se presente, hay que recordar que hay muchas cosas que nunca se exponen en ellas, que existe siempre una discriminación o elección de aquello que merece la pena ser presentado y que, evidentemente, alguien decide sobre ello.

También, claro está, tendríamos que revisar el ánimo que persiguen ciertos artistas, que exigen con vehemencia que ciertos de sus trabajos se presenten al público y consiguen a

8 Georges Didi-Huberman. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Ed. Paidós, 2005.

9 Sobre este asunto existe un magnífico artículo de Thierry de Duve, *Art in the face of radical evil*, Internacional Congress of Aesthetics 2007. Ankara.

10 De Octubre de 2007 a Febrero de 2008.

11 Sobre los dos ejemplos cfr. Pérez Carreño, F., *Estatización y autonomía estratégica*, Contrastes, suplemento, 13, 2008.

la postre, con documentos sacados de su contexto (como los señalados), cierta resonancia en los medios de comunicación. En resumen, hablen mal o bien de ellos lo importante es que se hable.

### 3. Imágenes del sufrimiento y el dolor. ¿Monstruos o humanos?

Un problema vinculado con lo dicho hasta ahora es la utilización por la prensa o el cine de imágenes cruentas o demasiado realistas cuando se aborda, pongamos por ejemplo, un caso de genocidio o terrorismo. ¿Los medios deben mostrar cadáveres mutilados, la crueldad y el horror diseminados por doquier?

En *Ante el dolor de los demás*<sup>12</sup> Susan Sontag realiza un repaso muy interesante de la fotografía de guerra. Comienza desde los orígenes de la propia fotografía, cuando las imágenes no se podían tomar en el campo de batalla debido a la impedimenta técnica necesaria y se tomaban, por lo tanto, a posteriori, terminada la batalla –realizando composiciones fotográficas como si de una fotografía de estudio se tratara–, y nos conduce hasta los momentos actuales donde estamos habituados a contemplar cómo la cámara penetra hasta los rincones e intimidades más insólitas. Lo que antiguamente podría ser considerado como extremadamente indecoroso por su crueldad e impacto para los lectores de la prensa (y por ello se maquillaba la fotografía), ha sido moneda común en nuestros días siguiendo una especie de criterio realista que aborrece por inmoral cualquier manipulación en el documento fotográfico. No es de extrañar entonces que numerosas polémicas se hayan suscitado acerca de la verdad de ciertas fotografías de guerra, hambrunas y sufrimiento (¿son un montaje?, ¿se prepararon para causar impacto?, etc. Hasta la célebre fotografía de Robert Capa del soldado republicano español alcanzado por un disparo, ha sido cuestionada en su veracidad<sup>13</sup>).

Tampoco hay que olvidar los intereses mediáticos y políticos a la hora de mostrar ciertos documentos visuales. Me refiero a que es más fácil asistir a la contemplación de los restos de unos desdichados habitantes del tercer mundo, que ver imágenes semejantes cuando los descuartizados son personas de raza blanca y habitantes de los países económicamente más potentes (no vimos imágenes de los asesinados en las torres gemelas por ejemplo).

Esta discusión en torno a la utilización de imágenes reales del horror fue un tema candente en los momentos en que determinados cineastas quisieron dar testimonio del holocausto judío. A pesar de que existen innumerables películas sobre estos terribles episodios, recordaré aquí como importantes para esta discusión: *Noche y niebla* (1955) de Alain Resnais, *Kapo* (1959) de Gillo Pontecorvo, *Memory of the camps* (1985) de Sidney Bernstein, *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann, *La lista de Schindler* (1993) de Steven Spielberg, *La vida es bella* (1997) de Roberto Benigni y *El tren de la vida* (1999) de Radu Mihaileanu. Entre todas ellas encontramos diferentes procedimientos y recursos a la hora de dar testimonio de los sucesos acontecidos: recuperar y mostrar documentos reales, obviarlos por

12 Susan Sontag. *Ante el dolor de los demás*. Alfaguara, 2003.

13 No menos interesante es lo que nos plantea Clint Eastwood en su película *Banderas de nuestros padres*, (2006), realizando un repaso a los acontecimientos que condujeron a la toma de la mítica fotografía de los soldados norteamericanos izando la bandera de barras y estrellas en Iwo Jima. La película nos descubre que lo que parecía fruto de la espontaneidad fue en realidad un montaje.

completo, recurrir al relato con elementos de ficción para intentar dar fe de las experiencias de algunos protagonistas de los hechos, o incluso recurrir al registro cómico para rememorar, paradójicamente, hechos monstruosos.

No cabe duda de que estoy planteando divisiones en apartados demasiado ideales, pues en ocasiones se producen deslizamientos e intromisiones entre ellos, y así nos encontraremos con documentos reales mezclados con relatos de ficción, con narraciones cinematográficas que obvian las imágenes escabrosas -sean éstas recreadas o provenientes de documentos reales, o con incluso la utilización de imágenes del cómic como en la reciente *Vals con Bashir* (2008) de Ari Folman, sobre la matanza de palestinos por parte de los cuerpos falangistas cristianos libaneses (con la aquiescencia del ejército israelí) en los campos de refugiados de Sabra y Chatila en 1982. Película ésta última que reflexiona sobre la necesidad de la memoria y que, por otro lado (y por eso le dedico mi atención), no puede sustraerse a utilizar en el último minuto filmaciones reales de los cuerpos masacrados de jóvenes, mujeres y niños, finalizando con la imagen real de la cabeza de un niño muerto entre los escombros.

El problema que se nos plantea tiene que ver con el efecto que las imágenes provocan en el espectador. Es obvio que una especie de comodidad histórica está presente en nosotros cuando, después de unos cuantos años de acontecidos los hechos, contemplamos estas películas u otras de idéntico afán de denuncia. Somos espectadores de hechos criminales que normalmente mostramos nuestro horror y rechazo de aquellos acontecimientos, pero desde la seguridad de la butaca del cine o del salón de nuestra casa. La sensación de que individuos sin conciencia realizaron aquellos actos permite poner a salvo la nuestra, pues se nos hace difícil pensar, en nuestro fuero interno, que algún día podamos convertirnos en asesinos de masas.

Películas como *La lista de Schindler*<sup>14</sup>, impecables desde el punto de vista estético, pienso que nos reafirman en la idea de que los asesinos son siempre una especie de monstruos, máxime cuando su protagonista, el inicialmente dubitativo y negociante Schindler se convierte a la postre en salvador de judíos y héroe. Él, que hubiera podido vivir sin problemas acatando los dictados nazis, utiliza su ingenio, y arriesga su vida, para despistar a las SS o negociar con ellos el salvoconducto para algunos condenados. Creo, sinceramente, que es una película que apela fundamentalmente a nuestros buenos sentimientos, que nos atrapa por su sublime realización, pero que no explica ni aclara nada los fundamentos del totalitarismo y el cómo las personas pueden quedar seducidas y atrapadas por un ideal que justifica el exterminio del prójimo.

Justamente al contrario, la película *Kapo* de Pontecorvo, nos permite comprender el proceso por el cual una presa judía se convierte en carcelera, kapo, de sus compañeras y como, poco a poco, va adoptando las actitudes violentas y crueles que son la garantía necesaria para conservar su vida. En este caso, la condenada, con la que de inicio empatizamos por su horrible destino, se va convirtiendo para el espectador en un ser aborrecible. Se trata del camino inverso al de Schindler y precisamente por ello, mucho más desasosegante para nuestra mirada. Pienso además, que es una manera más adecuada de plantear el problema del totalitarismo, pues no podemos olvidar que durante aquella época, millones de personas

---

14 Sobre esta película, I. Kertész realiza un análisis crítico, comparándola luego con la de Benigni, en su libro *Un instante de silencio en el paredón* Ed. Herder, 1999.



parecieron perder el sentido común y la cordura. Incontables seres humanos no se hicieron más dignos desde un punto de vista ético, sino que se dedicaron a perseguir a su prójimo y cometieron desmanes sin fin<sup>15</sup>.

No pretendo con estas consideraciones tratar de justificar a los asesinos o a los carceleros, simplemente intento explicar que nadie está libre de la posibilidad de convertirse en criminal, máxime cuando una masa de gente espolea, anima y exige seguir por ese camino de gloria futura para la nación. El cine que ahonda en nuestros buenos sentimientos, al presentarnos a los criminales como monstruos, como seres alejados de nuestra benévola humanidad, nos aleja de la comprensión del problema. No creo que comprender sea justificar, máxime cuando algunos sobrevivientes del genocidio judío consideran imposible llegar a una comprensión y consiguiente expresión diáfana del problema de los crímenes totalitarios racistas o ideológicos, aunque esto no les impida continuar su camino exploratorio a través de diferentes recursos, pues como decía Thomas Bernhard: «hay que afanarse al menos por el fracaso»<sup>16</sup>.

Imre Kertész, escritor judío húngaro y sobreviviente del exterminio, es un claro ejemplo de esta postura al recurrir a la ficción<sup>17</sup> y no al testimonio documental para tratar de dar cuenta de los hechos vividos en el campo de exterminio. Lo mismo podríamos decir de otros muchos testigos como Elie Wiesel o Primo Levi, de quien cito las siguientes líneas:

«Lo repito, no somos nosotros, los sobrevivientes, los verdaderos testigos [...] Los que hemos sobrevivido somos una minoría anómala, además de exigua: somos aquellos que por sus prevaricaciones, o su habilidad, o su suerte, no han tocado fondo. Quien lo ha hecho, quien ha visto a la Gorgona, no ha vuelto para contarlo, o ha vuelto mudo; son ellos, los «musulmanes», los hundidos, los testigos integrales, aquellos cuya declaración habría podido tener un sentido general. Ellos son la regla, nosotros la excepción [...] La demolición terminada, la obra cumplida, no hay nadie que la haya contado, como no hay nadie que haya vuelto para contar su muerte. Los hundidos, aunque hubiesen tenido papel y pluma, no hubieran escrito su testimonio, porque su verdadera muerte había empezado ya antes de la muerte corporal... Nosotros hablamos por ellos, por delegación»<sup>18</sup>.

Esta necesidad de comunicar tiene un profundo sentido ético, mostrar unas experiencias vividas con el ánimo de que no vuelvan a repetirse. O como dice Kertész: «el Holocausto es un valor porque condujo a un saber inconmensurable a través de un sufrimiento inconmensurable; por eso esconde también una reserva moral inconmensurable.»<sup>19</sup>

15 Convendría recordar aquí el tan debatido libro de Jonathan Littell, *Las Benévolas*, Ed. RBA, 2007, cuyo protagonista es un oficial nazi que ha sobrevivido a todos los horrores (cerco de Stalingrado, supervisión de los campos de exterminio, bombardeo de Berlín) y cuentas sus memorias años más tarde. El primer capítulo del libro, «Tocata», una especie de autoconfesión cínica de nuestro protagonista –sin el menor atisbo de arrepentimiento–, me parece de obligada lectura para quien se interese en estos temas.

16 Citado por Imre Kertész en *Un instante de silencio en el paredón* Herder, 1999, pág. 31.

17 Imre Kertész *Sin Destino*. Círculo de Lectores, 2000. También aborda Kertész esta cuestión de la posibilidad de dar testimonio fidedigno del Holocausto y el recurso a la literatura en *Fiasco Acantilado*, 2003.

18 Primo Levi. *Los hundidos y los salvados* Ed. Muchnik, 1997. Págs. 72-73.

19 Imre Kertész. *Un instante de silencio en el paredón*. pág. 85.



Sin embargo y desgraciadamente, numerosos episodios se han producido en el mundo, antes y después del horror nazi, que evidencian comportamientos similares<sup>20</sup>. Al unísono que Hitler, Stalin cometió horrores sin fin, como por ejemplo muestra la película *Katyn* (2007) de Andrzej Wajda, donde se nos rememora el asesinato de los oficiales del ejército polaco e intelectuales del país por parte de las tropas soviéticas (en muy buenas relaciones, a la sazón, con los nazis, en virtud del pacto Stalin-Hitler). Asesinato político que fue imputado durante decenios al ejército alemán y que obligó a vivir en la mayor infamia, durante esos largos años, a los familiares de las víctimas que, por supuesto, conocían la verdad de aquellos hechos. Igualmente, la prohibida durante años *El arrepentimiento* (titulada originalmente *Pokajanie*, 1984) de Tengiz Abuladze, nos muestra en clave irónica a un recientemente fallecido dirigente estalinista, Vertam, que después de su entierro aparece varias veces fuera de su tumba para pasmo de sus correligionarios y familiares. Hallada la responsable de estas ‘resurrecciones’, comienza un juicio grotesco. Durante el proceso y merced al recurso al *flash-back* asistimos a los desmanes totalitarios de Vertam. Así, el film desemboca en una radical denuncia de estos hechos y la petición de justicia por parte de la procesada, Ketovan Barateli, quien en realidad es una víctima del finado, puesto que vivió siendo niña la persecución y «desaparición» de su padre, pintor y poco amigo del realismo socialista.

Podríamos hablar igualmente de horrores semejante en la antigua Yugoslavia, en Sudáfrica, en Ruanda, en la Republica Democrática del Congo, en Sudán-Darfur, en la China de Mao, en la Camboya de Pol-Pot, en Afganistán, en Chechenia, y la lista se nos haría interminable. Afortunadamente, existen documentos y películas que nos permiten hacernos una idea de lo acontecido –e incluso de lo que puede estar aconteciendo en diferentes lugares del planeta–.

Como atestigua la reciente película *La ola* (2008) de Dennis Gansel, que tiene un precedente todavía más espeluznante en *El experimento* (2001) de Oliver Hirschbiegel –película basada en un experimento real de la Universidad de Stanford en 1971–, basta que se den determinadas condiciones y circunstancias para que personas que nadie supondría pudieran incurrir en comportamientos violentos, se conviertan en verdaderas fieras y no les tiemble el pulso a la hora de eliminar al prójimo opositor. Así, en *La ola* los alumnos de un instituto alemán de nuestros días desarrollan un ejercicio práctico de «autocracia» propuesto por el profesor. Convencidos de que las actitudes nazis son ya irrepetibles, asisten primero inconscientes y finalmente consternados a la reencarnación de los comportamientos fascistas en sus propias vidas. En *El experimento* el desenlace es todavía más inquietante, pues el afán de estudio psicológico de las conductas de las personas en situaciones límite, acaba en violencia generalizada.

Esto no significa que todos los individuos nos vayamos a comportar de idéntica forma, porque afortunadamente siempre hay personas que se niegan a seguir el camino de la violencia, pero por lo menos nos muestra más adecuadamente el potencial destructivo que todos nosotros albergamos sin tener demasiada conciencia de ello.

---

20 No me detendré aquí en la discusión de la posible inconmensurabilidad del Holocausto, creencia que algunos judíos mantienen. Prefiero distinguir como Todorov entre «memoria literal» y «memoria ejemplar» y apostar por la necesidad de esta última. Tzvetan Todorov, *Los abusos de la memoria*, Ed. Paidós, 2000.

Volviendo a la utilización de imágenes cruentas, recordaré ahora la polémica suscitada por las películas arriba citadas *Noche y niebla* y *Memory of the camps*. En ambas se utilizan imágenes tomadas por los liberadores de los campos de concentración. Asistimos a escenas espeluznantes de cadáveres esqueléticos diseminados por doquier y al enterramiento en fosas comunes de miles de personas víctimas de las condiciones inhumanas de los campos. Determinados ‘falsacionistas’ o negadores del genocidio judío han analizado con detalle estos documentos encontrando algunos errores en las fechas atribuidas a algunas escenas o denunciando hechos como que Alain Resnais utiliza cierta escenografía en su película *Noche y niebla*. Así, cuando Resnais filma enormes montones de pelo humano destinados por los nazis a la fabricación de colchones –o vaya usted a saber qué otra cosa–, estos negadores del Holocausto afirman que lo que vemos en la pantalla no es la filmación del pelo real de los judíos sino un montaje hecho ex profeso, con pelo de otras personas o algo que se le asemeje, para la realización del documental.

Nos hallamos ante un problema contra el que hay que bregar siempre, puesto que al no haber documentos del momento en que se produjeron los hechos, cualquier intento de rescatarlos o recrearlos a posteriori es calificado por algunos falsacionistas como montaje<sup>21</sup>. Su exigencia para aceptar las denuncias de genocidio, no deja de ser un problema de índole filosófica, pues a la postre es una petición de redoblar lo sucedido, o dicho con más rigor, la demanda de repetición de la percepción de lo sucedido (cosa imposible respecto a lo ya pasado) para poder aceptar sin fisuras tan palpable evidencia. Claro, no se puede negar la verdad en el momento en que uno es introducido en la cámara de gas y percibe su trágico destino (aunque sea en el último instante<sup>22</sup>), pero el problema es que el testimonio de esta realidad es siempre a posteriori, el muerto no habla, y estamos por lo tanto ante una reconstrucción más o menos imperfecta de los hechos. Como en el caso citado del interlocutor del

---

21 Le ocurre algo parecido al protagonista de *Sin destino* de I. Kertész, pues cuando vuelve del campo de concentración a Budapest, un ciudadano le pregunta en la misma estación de llegada por la existencia de las cámaras de gas: «Me preguntó –y me entraron ganas de sonreír– si había estado en las cámaras de gas» Al responderle que si las hubiera visto no estaría en Budapest en ese momento, la preocupación del interlocutor parece disminuir: «Sin embargo –prosiguió con la expresión de alguien que pretende poner orden en el desorden y arrojar luz sobre la oscuridad– no las vio con sus propios ojos. Tuve que reconocer que no. Ya entiendo, dijo, y se fue, con un pequeño gesto de cabeza como de despedida (...) págs. 219, 220.

22 Puesto que como se sabe, uno de los problemas del totalitarismo, del genocidio o del terrorismo, es que existen personas que se creen a salvo, que piensan que la cosa no va con ellos, y sólo perciben la verdad cuando ya no hay remedio. Elie Wiesel, deportado rumano, en su obra *La noche, el alba, el día* Ed. Muchnik, es aún más explícito al reflejar esta estrategia de la ilusión humana: primero nadie pensaba que los alemanes los invadirían, cuando lo hicieron tampoco dieron crédito a su crueldad ya que al principio se comportaron amigablemente. Cuando detuvieron a los jefes de la comunidad judía y les obligaron a todos a portar la estrella amarilla, su propio padre consideró que de eso no se moría, pero ya todo se precipitaba hacia el gueto, donde reinará también la ilusión en la inconsciencia de la posterior deportación y catástrofe. Un personaje, Moshé-Shames, había advertido tiempo atrás casa por casa de todo ello, pues había sido deportado por judío extranjero logrando salvarse del exterminio por verdadero milagro pues lo creyeron muerto. Sin embargo, se prefería no sólo no creerle, sino incluso no escucharle. Finalmente, muchos de ellos fueron deportados y comprobaron, desgraciadamente, que todo era verdad. Cuando el convoy llegó a Auschwitz fueron increpados por los judíos internos a pie de andén por no conocer el destino que les esperaba: «¿No sabían lo que se prepara aquí en Auschwitz? ¿No lo sabían? ¿En 1944?» pág. 46.

protagonista de *Sin destino* que pregunta por las cámaras de gas, la manera más extrema de «creer» consiste en que los falsacionistas e incrédulos<sup>23</sup> fueran introducidos ellos mismos en estas dependencias de la muerte. No es el destino que quisiéramos para ellos ni para nadie, pero parece demasiado evidente que hay pruebas suficientes que demuestran la realidad de aquellos terribles hechos<sup>24</sup>.

La memoria pues, al tratar de recuperar los hechos pretéritos, se encuentra con innumerables problemas. De una manera gráfica y no exenta de candor, Liev Schreibe en su película *Todo está iluminado* (2005) nos presenta a un joven judío norteamericano en extremo preocupado por recordar todo aquello que considera importante. Su procedimiento para no olvidar es curioso y metafóricamente significativo, pues guarda en pequeñas bolsas de plástico todos aquellos objetos que le suscitan recuerdos importantes. La imagen de su habitación repleta de bolsitas grapadas a la pared es visualmente impactante y motivo de reflexión. Además el joven realizará un viaje a Ucrania para tratar de encontrar a la mujer que salvó a su abuelo de los nazis y alimentar y reconstruir así su memoria fragmentada.

Quizá el recurso a la comicidad, como en los casos de las películas citadas de Benigni y Mihaileanu sea también una estrategia para evitar confrontaciones espurias acerca de la verdad de los hechos narrados. Al producirse la paradoja de narrar asuntos terribles bajo un prisma divertido (y absolutamente respetuoso), esta especie de cambio de paradigma destierra las críticas falsacionistas y nos permite ver aquellos hechos desde una faz insospechada que sin duda permitirá abrir el camino a reflexiones novedosas.

Tratando de evitar estas amargas polémicas (y supongo que consciente de que generaría otras), Claude Lanzmann filmó *Shoah*, un largo documento de 8 horas de duración que no incorpora ninguna imagen «real» del genocidio judío. Recurriendo al testimonio, a la entrevista, a la palabra, y al viaje de retorno a los lugares donde se produjeron los hechos –absolutamente irreconocibles para quien no vivió la experiencia o no esté documentado–, Lanzmann elabora la que creo que es la mejor película que se haya nunca filmado sobre estos hechos. Huir de las imágenes cruentas tiene también otro significado, cual es evitar el embotamiento de nuestra sensibilidad al acostumbrarnos a digerir esas imágenes de impacto. Quizá hoy en día, dada nuestra estrecha relación con los informativos de la TV, hayamos reforzado nuestra coraza ante las imágenes más terribles, pues normalmente después de verlas y de emitir una sonora desaprobación continuamos con nuestras vidas sin que lo visto nos afecte demasiado.

La palabra, el testimonio narrado, tiene para Lanzmann un valor superior a estas imágenes de impacto, pues penetra más a fondo en nuestra conciencia provocando la reflexión.

---

23 En rigor, habría que distinguir claramente entre ellos, puesto que los falsacionistas obedecen a una ideología u organización y los incrédulos actúan individualmente, aunque sumados estos últimos constituyan legión. Una de las cuestiones siempre candentes a la hora de analizar estos problemas es justamente la de los incrédulos o ‘espectadores’ (esto no va conmigo) y su responsabilidad en los hechos criminales.

24 La película *Good* (2009) de Vicente Amorim muestra la dificultad del protagonista, un escritor captado por los nazis y enrolado en las SS, para creer en la dimensión criminal de lo que está viviendo. Cuando su amigo, un psicoanalista judío que le había pedido ayuda en vano, es deportado al campo de exterminio, el escritor descubre primero que su propia esposa ha traicionado al psicoanalista y, finalmente –una vez desplazado al campo buscando al amigo– que todo lo que allí ocurre es algo de lo que ya había oído hablar. Asombrado, así lo manifiesta: «Es real».

La imagen se digiere con mayor facilidad, máxime cuando no existe el mínimo bagaje necesario para su análisis, y el hastío ante su inflación desordenada destierra consideraciones posteriores.

Se plantea pues un debate respecto a si estas imágenes impactantes sólo conmocionan o también permiten pensar y consecuentemente tratar de entender lo sucedido. Es obvio que Lanzmann opta por la palabra, pero su documento es también fílmico, recurre a imágenes y no está exento de algunos trucos efectistas o teatrales, puesto que parece obvio que algunos de los personajes que dan testimonio están representando, al mismo tiempo, un guión preparado de antemano.

Lo que parecía espontáneo está revestido en ocasiones del artificio cinematográfico. Convendría saber, y quizá todo esto está documentado –no soy un experto–, si algunas de los testimonios fueron tomados en el primer intento o se realizaron varios hasta alcanzar el detalle y los criterios de veracidad exigidos por Lanzmann, quien en muchos momentos del documental muestra un pulso implacable. Al mismo tiempo, una película de 8 horas de duración tuvo que contar con innumerables horas de metraje, muchas de ellas desechadas en el montaje final. Estamos hablando pues de que las decisiones del director están guiadas por una voluntad previa y esto ocurre siempre y nadie se puede sustraer a ello. Lanzmann quiere denunciar el Holocausto y realiza una propuesta no exenta de complicaciones y abierta a la discusión. Nadie puede contar la Verdad, pero existen realizaciones más verosímiles que otras.

No cabe duda de que también se pueden escamotear los hechos haciéndolos reos de posiciones ideológicas predeterminadas, sobreponiendo determinadas convicciones y tergiversando, a su favor, los acontecimientos del pasado. Evidentemente esta reconstrucción tendrá sus partidarios, pero convendría aclarar hasta qué cierto punto la ideología no empaña nuestra visión de los problemas o de determinadas figuras históricas vinculadas con acontecimientos de violencia política<sup>25</sup>. Ocurre de nuevo aquello que ya denunciábamos más arriba, que las imágenes no se valen por ellas mismas, y que el grado de información sobre determinados acontecimientos cambia nuestra percepción y valoración de estos testimonios cinematográficos. Por ello suele ser peligroso creerse a pies juntillas cualquier documento cinematográfico elaborado con el afán de denunciar determinado problema de abuso de poder o violencia política. Convendría documentarse mínimamente antes de aceptar como canónico un determinado relato.

Teniendo en cuenta todo ello, creo que el documento más extraordinario jamás filmado sobre estos infames asuntos es *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (2003) de Rithy Panh, película que bebe directamente de la realizada por Lanzmann, no en vano el director Panh se formó cinematográficamente en Francia. Esta película recurre a la palabra pero utiliza también otros recursos aunque, al igual que Lanzmann, huye de las imágenes escabrosas.

Planteada como un reencuentro en la cárcel de exterminio S-21 entre los dos únicos supervivientes de la masacre y algunos de sus carceleros, las preguntas y los diálogos con los verdugos, todos ellos frente a frente, son espeluznantes y altamente significativos. Ade-

---

25 Sean éstas por ejemplo Lenin, Hitler, Stalin, Ghandi, Franco, Idi Amin o el Che Guevara. Todos ellos han sido objeto de diferentes realizaciones cinematográficas no exentas, como no podría ser de otra manera, de rechazo o de un cierto ensalzamiento.

más, Panh consigue que los carceleros representen su labor en las celdas actuando como si todavía los presos estuvieran allí, de tal manera que los gritos, empujones, golpes e interrogatorios, representados por estos verdugos frente a un ominoso vacío que el espectador ha de rellenarlo imaginando a las víctimas, ejercen una labor silenciosa pero imborrable en nuestra mente. Consigue de esta manera que los espectadores se sitúen en el ahora vacío lugar de las víctimas y que comprendamos gracias a la fina urdimbre de la película que el totalitarismo no necesita de argumentos sofisticados sino que le basta con algunas confesiones ridículas de los presos para justificar sus criminales actos. Como en el caso de Joseph K. en *El proceso* de Kafka, en la cárcel S-21 uno era culpable sin tener la menor conciencia de su delito, pero ya se encargó el tribunal del «pueblo democrático» de que el reo confesara sus imperdonables errores.

#### 4. El terrorismo y su tratamiento cinematográfico

No parece necesario remitirnos a circunstancias remotas o foráneas para discutir este tipo de problemas, puesto que el País Vasco lleva décadas sumido en el fango de la violencia terrorista. Desgraciadamente, el reconocimiento del vasco en cualquier lugar del mundo va unido a la imagen de la violencia, muchas veces bendecida como una especie de lucha de liberación contra un poder ajeno a la democracia.

Si bien es cierto que la distancia magnifica la ceguera y hace ver lo que no es, máxime cuando se añade un filtro romántico y aventurero a la figura del vasco rebelde independentista, no es menos cierto que dentro de nuestro propio país son todavía demasiados quienes participan de estas mismas creencias.

Todavía es lugar común considerar como moralmente más inaceptable la violencia cometida por beneficio económico, disfrute de placeres o crueldad gratuita, que aquella otra cometida con el ánimo de imponer una determinada ideología. Podríamos decir que el asesinato político tiene un pedigrí moral más elevado que el crimen de índole común. En efecto, en el País Vasco siempre se ha visto a los terroristas en un escalafón superior al de los delincuentes del robo y crimen pasional, por poner algún ejemplo. Tanto es así, que se ha glorificado a los presos político-terroristas y se ha hecho escaso caso, se les ha ignorado la mayor parte de las veces, a los encarcelados por cualquier otra razón. Y esto sucede simplemente porque los terroristas mantienen el apoyo de ciertos sectores de la población. Podríamos decir entonces que la violencia terrorista se ejerce no sólo en nombre de sus ejecutores, sino también en nombre de aquellos que les apoyan y jalean, e incluso, como ellos proclaman, en nombre de Euskal Herria (añorada e imaginada entidad que parece tener voluntad propia). En resumen, que cometidos ya casi mil crímenes por medio de la bomba o las armas, todavía son bastantes los ciudadanos vascos que estiman necesario proceder de esta manera violenta, eliminando a ese prójimo que dificulta sus aspiraciones políticas.

El terrorista comete un mal en nuestro presente con el ánimo de conseguir lo que estima un bien para el futuro, trata pues de «mejorarnos» a través del crimen y la extorsión, acelerando el proceso hacia una sociedad mejor y más homogénea según sus acendrados criterios. Comete el mal por un bien futuro. Esto es por lo menos lo que creen sus partidarios, pues si no pensarán así y estuvieran convencidos de que no hay lugar para ese futuro esplendoroso, entonces serían simplemente un grupo de cínicos y nihilistas que actúan por mero diverti-

miento, alegrándose del sufrimiento de las víctimas. Sin embargo, el cinismo y el nihilismo en grupo parecen altamente improbables, tales conductas son siempre solitarias y con escaso éxito para la reunión y la afiliación comunitarias.

Puesto que la violencia terrorista se ejerce en nombre de otros, el crimen se aleja de cualquier acción de índole estrictamente personal, y por tanto el terrorista alivia su responsabilidad por la acción cometida. De la misma manera, le disculpan sus defensores, quedando la responsabilidad disuelta entre todos y ninguno, cuando al contrario, por ser un crimen jaleado por muchos, el calificativo moral no debería tender hacia la elevación sino hacia la denigración más absoluta. Cada uno de sus partidarios se convierte en un factor multiplicador del horror moral de este delito<sup>26</sup>.

Los motivos para los comportamientos violentos ligados a la política pueden ser diversos: apelación a la historia, agravios cometidos contra parte de la población, etc. Habría que estudiar cada caso, pero el más deleznable es siempre el terrorismo de Estado. En España es conocido, aunque no del todo esclarecido, el episodio del GAL. Si quien ejerce el monopolio de la violencia legítima se conduce por estos tenebrosos terrenos, se queda sin argumentos para censurar el terrorismo de los grupos antisistema. El daño moral es inmenso, pues todo aparece ahora teñido del mismo color: el Estado, los grupos violentos antidemocráticos, etc., todos se convierten en lo mismo. El crimen de Estado proporciona argumentos a los criminales contra el Estado, que lógicamente medrarán alrededor de este infame estado de cosas. ¡Qué mejores argumentos hubieran deseado! Si todos somos malos y perversos, el poderoso lo es más.

En cualquier caso, y como consideración general para todo tipo de crímenes totalitarios, parece como que fuera necesario el paso de los años, de varias décadas, para tomar conciencia de los horrores del pasado, puesto que nadie en aquellos momentos en que sucedían los hechos criminales se daba cuenta de la realidad existente. Sin embargo esto también es falso, pues hubo gente que percibió el horror y lo denunció aunque no fue escuchada entre el clamor de la exaltación nacional correspondiente<sup>27</sup>. Muchos de ellos fueron asesinados, algunos sobrevivieron y gracias a unos pocos poseemos testimonios irremplazables.

A diferencia de los crímenes genocidas o contra la humanidad de los que hemos hablado, el terrorismo actúa de manera diferente. Podríamos distinguir, grosso modo, entre los grupos

---

26 A pesar de lo dicho hay que tener cuidado sin embargo con la tendencia hacia la generalización de responsabilidades en algunos crímenes, sobre todo, sin motivación ideológica o política. Pongamos por caso la violencia cometida contra las mujeres por parte de algunos varones. Aunque en ocasiones se califica de «terrorista» –por el régimen de terror en el que el maltratador suele mantener a la víctima–, para la llamada «violencia de género» no existe un grupo social constituido a priori, a la manera de los terroristas por ejemplo, que reivindique en público y con un determinado apoyo social la violencia machista. Tanto es así que, cuando el violador o maltratador es detenido, casi siempre es censurado e increpado por parte de los ciudadanos vecinos, sin distinción de sexo. No conocemos caso (obviamente me estoy refiriendo al mundo occidental) en el que un grupo de personas lo anime o jalee. El detenido maltratador se queda solo y en la mayoría de las ocasiones no recibe el apoyo ni siquiera de su familia.

27 Un claro ejemplo son los diarios de Klemperer, tomados día a día desde que Hitler y sus acólitos preparaban su asalto al poder hasta la consumación de los mayores horrores. Nótese que no es una autobiografía escrita a posteriori, con lo que ello implicaría de selección y olvido consciente por parte del protagonista y también del olvido inconsciente dadas las dificultades de la memoria. Victor Klemperer, *Diarios 1933-1945*. Galaxia Gutenberg, 2003.

terroristas que actúan indiscriminadamente, sin definir objetivos personales concretos y disminuyendo el miedo entre toda la población, y aquellos que proceden eligiendo a sus víctimas entre un elenco restringido de objetivos. Éstos últimos fomentan también el miedo, pero éste no suele alcanzar a todos los ciudadanos sino más en concreto a aquellos que creen formar parte de esos grupos (policía, jueces, políticos, militares...) o individuos (escritores, intelectuales, periodistas...) en peligro.

El terrorismo tiene también un sustrato totalitario, pues trata en definitiva de eliminar por la violencia a los disidentes políticos. Pero basta haber tomado el camino del terror para no saber a ciencia cierta hasta donde crecerá, si tiene algún futuro en sus pretensiones o si, finalmente, es un mecanismo reflejo que se alimenta de los hechos violentos cometidos y de la radicalidad ciega de sus más acerbos partidarios. Éstos pueden reclamar la democracia, el diálogo, la libertad, etc., pero entre tanto siguen asesinando y dejando víctimas inconsolables que reclaman justicia y reconocimiento del dolor causado. No faltarán tampoco quienes en virtud de sofisticadas teorías encuentren justificación para estos actos, debido a los agravios históricos o a la insostenible situación del presente, pero a la postre todos estos idearios e idealistas se afianzan en la convicción de que la Historia siempre justifica y da razón a los vencedores. Esta especie de pragmatismo de pacotilla mezclado con una ideología hegeliano-revolucionaria, conduce siempre a los atajos, a tratar de acortar el camino hacia el bien cometiendo males repetidos. Los individuos no importan, hay conceptos que están por encima de las personas, y cuando la reificación de las grandes ideas encuentra obstáculos en individuos concretos, el terrorista elige siempre la idea antes que la persona.

Basta contemplar la película palestina *Paradise Now* (2005) de Hany Abu-Hassad, donde dos amigos palestinos que viven en Cisjordania son reclutados para cometer un ataque suicida en Tel-Aviv. Las discusiones entre ambos muchachos, que tienen visiones contrapuestas del acto que se les encomienda, permiten reflexionar sobre este comportamiento violento que además, si finalmente acaba cometándose, va a acabar con sus propias vidas. El radicalismo exacerbado de uno es contrarrestado por las dudas del otro. Asistimos también, como telón de fondo, a la presencia de los ideólogos adultos que ordenan estos atentados y que juegan con la vida de cientos de jóvenes<sup>28</sup>.

Sin embargo, y a pesar de que existen muchas películas sobre los grupos terroristas, algunas de ellas como *Omagh* (2004) de Pete Travis permiten entender el entresijo de motivaciones y conflictos tácticos que asisten a los terroristas y a quienes luchan contra ellos, confundándose todo, en ocasiones, en una amalgama impenetrable, donde sólo las víctimas tienen algo poderoso y sustancial que decir. La larga espera del padre para que se le comunique si su hijo figura o no entre las víctimas es insostenible para el espectador que sabe ya la verdad, aunque no sepamos cuanto puede demorarse para el angustiado progenitor. Los momentos posteriores al estallido de la bomba son sobrecogedores por el absoluto silencio que domina la película, silencio que es conocido que envuelve realmente

---

28 Sobre este comportamiento del joven sometido a los dictados del ideólogo adulto, Witold Gombrowicz escribió un libro titulado *La seducción* Ed. Seix Barral 1982, que aunque no hace referencia a los temas que aquí tratamos, si apunta, creo yo, a uno de los estímulos de estos comportamientos: la seducción y necesidad mutua entre los adolescentes y los adultos. No en vano, casi todos los grupos terroristas cuentan con gente muy joven entre sus filas.



a las personas cercanas a la deflagración, siempre que hayan tenido la inmensa fortuna de que esta ominosa quietud no sea eterna. Las figuras del político y de los policías haciendo juegos malabares para no tomar medidas contra los responsables –porque puede perjudicar el proceso de paz– nos dejan escépticos frente a las supuestas garantías legales. Y, finalmente, la dignidad de las víctimas se abre camino por medio del discurso de la esperanza y la petición de justicia, cuando realmente todo hace prever que estas familias seguirán siendo ignoradas en sus demandas.

Sobre el mismo conflicto irlandés, la reciente *Fifty dead men walking* (2008) de Kari Skogland, ha generado enorme polémica. Narra la historia de un miembro del IRA que colabora con la policía con el ánimo de evitar más asesinatos. La sensibilidad del protagonista no consigue digerir tanta muerte violenta y observa cotidianamente que tanto la policía como sus propios correligionarios hacen gala de un cinismo escandaloso, practicando todos ellos la tortura sistemática y eliminando inocentes como estrategia táctica para dañar al opositor, lo que en el caso de la policía es, si cabe, mayormente escandaloso. Sin embargo, aparte de presentar al tantas veces denostado «chivato» como verdadero «hombre bueno» o «héroe trágico» por las consecuencias de su decisión, lo interesante de la película es también su solidez narrativa, el enorme oficio cinematográfico de la directora y la constatación de que el paso del tiempo ha permitido incorporar nuevos datos e informaciones a unos hechos que databan de los ya lejanos años ochenta, ofreciendo así un panorama más cercano y verosímil de los acontecimientos reales.

Finalmente, *Der Baader Meinhof Komplex* (2008) de Uli Edel, es una reconstrucción de las actividades de este grupo terrorista desde su nacimiento hasta la muerte de sus más reputados dirigentes en presidio. Mucho se ha especulado sobre los momentos finales de estos terroristas encarcelados, siendo moneda común en los ambientes radicales afirmar su asesinato por los servicios secretos del Estado alemán. La película es sobre todo un documento de desmitificación de los terroristas, muy a menudo ensalzados por sectores antisistema de la ciudadanía sin tener demasiada idea de sus verdaderas actividades y motivaciones. Así, con el trasfondo de la lucha contra el imperialismo americano y el colaborador gobierno alemán, asistimos a los conflictos dentro de la propia organización terrorista, los recelos entre sus dirigentes, los comportamientos machistas, las venganzas gratuitas, el resentimiento generalizado y, finalmente, la utilización de otros miembros de la organización para lograr un fin estrictamente personal y prioritario: salir de la cárcel. La película aventura la hipótesis del suicidio de los máximos dirigentes encarcelados cuando comprueban que todos los proyectos terroristas para liberarlos –dirigidos por ellos mismos– fracasan.

Respecto al terrorismo en el País Vasco se han realizado innumerables películas, alguna de las últimas generando gran polémica por su supuesto ánimo experimental. Me refiero a *Tiro en la nuca* (2008) de Jaime Rosales, película sin diálogos que acaba con el asesinato de dos guardias civiles por parte del protagonista del film, momento en el cual el terrorista pronuncia su única palabra: insulta a los guardias llamándoles «perros». Dice Rosales que «el cine es un lenguaje que aún no está inventado sino en construcción»<sup>29</sup> y con esta frase podría querer escudarse del chaparrón crítico hacia el fiasco de su película. No dudando de

---

29 <http://www.lavanguardia.es/lv24h/20080418/53455913675.html>

sus buenas intenciones, pienso que su experimento cinematográfico, su intento de construir un nuevo lenguaje (repetiendo todavía la cantinela de que el arte es un lenguaje) no nos ofrece más cosa que el hecho de cerciorarnos de que, efectivamente, el terrorista no es un monstruo sino un individuo con vida propia: hace el amor, la compra o cualquier cosa normal que hacemos los humanos, aunque finalmente también mate a algunos de sus semejantes. Sobre esta humanización del criminal o del asesino de masas se han hecho otras películas que han generado también gran polémica<sup>30</sup>.

Pero la película que ha generado mayor escándalo en Euskadi ha sido sin duda *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003) de Julio Medem. Creo sinceramente que la actitud de algunas víctimas del terrorismo tratando en su momento de intentar prohibir la exhibición de la película fue desproporcionada e injustificable. Medem tenía derecho a realizar y estrenar esta película o cualquier otra, y pienso que hay que decirlo con toda claridad. Ahora bien, una vez vista, todos tenemos derecho a criticarla o apoyarla. En mi opinión, esta película que recurre al género documental y la entrevista –emulando a la de Lanzmann–, incurre en varios errores de bulto. El primero y fundamental tiene que ver con el afán de exhaustividad, pues Medem quiso entrevistar prácticamente a todo el mundo considerando quizá que así, viendo las innumerables facetas del problema, se acercaría más a la verdad. A la postre, a la película le pasa lo que a los cartógrafos del poema de Borges, que pretendiendo hacer un mapa lo más ajustado al territorio, se encontraron con que el mapa tenía el mismo tamaño que el terreno, se sobreponía a él punto por punto. En resumen, no aclaraba ni ayudaba nada. Esto es exactamente lo que creo de esta película, que no esclarece un ápice el asunto que tratamos.

Por otra parte, y esto tiene que ver con el propio realizador, creo que algunas de sus manifestaciones tampoco han sido afortunadas. Por ejemplo su empeño en mostrarse equidistante y decir cosas que apuntan a que tanto los terroristas como el Gobierno (PP) utilizan un pensamiento único y, lo que es peor, y cito de la misma entrevista<sup>31</sup>: «pensé que dentro de esa equidistancia podía encontrarle dignidad a la película, y que ese pájaro que vuela representa a las dos terceras partes de los vascos». Si Medem o su película se consideran el «pájaro que vuela», ese ser no contaminado por ideología o posición predeterminada alguna, entonces se coloca más allá de la crítica.

Finalmente, habría que reseñar también por su indudable valor de testimonio, aunque no me detendré en su análisis y simplemente las enumeraré, las películas de Eterio Ortega, una especie de trilogía compuesta por *Ciudadanos vascos* (2001), donde escuchamos las distintas opiniones políticas existentes en el País Vasco en boca de diferentes militantes de los distintos partidos, *Asesinato en Febrero* (2001) sobre el asesinato del socialista Fernando Buesa y su escolta y *Perseguidos* (2004), acerca de la vida de algunas personas obligadas a

30 Véase por ejemplo *El hundimiento* (2004) de Oliver Hirschbiegel, que nos muestra los últimos días de la vida de Hitler en su bunker de Berlín. No asistimos a su supuesto suicidio final, mientras que la película está repleta de muerte y cadáveres, como por ejemplo el terrible asesinato, uno por uno, de los seis hijos de Goebbels perpetrado por su propia madre. Este «respeto» postrero por el genocida, a quien no vemos morir, fue criticado severamente por el cineasta Win Wenders quien consideró que la película humanizaba a Hitler y llegaba incluso a hacerlo simpático a los espectadores.

31 <http://euskalherria.indymedia.org/eu/2003/12/10960.shtml>

P. ¿Equipara un Gobierno democrático a una banda terrorista?

R. Yo no los comparo. Son extremos opuestos en todo, excepto en una cosa: que ambos practican el pensamiento único.

vivir con escolta permanente. Creo que existe una conexión entre las tres películas, máxime cuando comprobamos que algunas ideas radicales expuestas en la primera parecen conducir inexorablemente a la necesidad de las otras dos.

También son de reseñar los trabajos de Iñaki Arteta centrados en la figura de las víctimas, *13 entre mil* (2005) que tiene el valor añadido de recuperar a víctimas hasta entonces absolutamente olvidadas y la reciente *El infierno vasco* (2008) sobre algunas de las personas obligadas a marcharse del País Vasco al no soportar las amenazas y la presión de los violentos. Para acabar, añadiré la de Pedro Arjona y Jorge Martínez Reverte *Corazones de hielo* (2008) que valiéndose de fragmentos recitados de la Antígona de Sófocles, que sorprendentemente se ajustan perfectamente a las pretensiones de la película, presenta los testimonios de algunas de las víctimas del terrorismo que han tenido también que enterrar a sus familiares al igual que la heroína trágica<sup>32</sup>.

## 5. ¿Es posible la experiencia del perdón? ¿Arrepentimiento o reconocimiento del mal?

No cabe duda de que este es un tema espinoso, dado que estamos tratando de asesinatos de índole política. Quien mata por ideas difícilmente reconoce el dolor causado y demanda el perdón de sus víctimas, pues suele considerar que es él precisamente el agraviado y por ello se ha visto abocado a cometer actos de naturaleza violenta.

Todos nosotros podemos elaborar discursos de lo más sofisticados para tratar de justificar conductas bastante injustificables, como por ejemplo muestra la película *12* (2007) de Nikita Mihalkov –quien ya había realizado la magnífica *Quemado por el sol* (1994) sobre las purgas estalinistas entre los dirigentes del propio partido– donde 12 miembros de un jurado han de pronunciar su veredicto sobre un joven checheno acusado de matar a su padrastro miembro del ejército ruso. Si bien el conflicto checheno planea sobre la película, lo más importante es observar como los prejuicios, los tópicos y la comodidad de la mayoría de los miembros del jurado pueden condenar sin pestañear a este muchacho, sin preocuparse en indagar la más mínima verdad sobre los hechos juzgados. Merced a que un miembro del jurado se niega a condenarlo y el veredicto ha de ser unánime, se inicia una ronda de intervenciones de los 12 que irá depurando las conductas y criterios de los interlocutores del jurado y, a la postre, la decisión definitiva. Comprendemos que ponerse en el lugar del otro, de la víctima, del procesado, atender a sus razones y demandas, abrirnos a la posibilidad de la fraternidad y la misericordia, olvidando resentimientos, estereotipos y resquemores, es requisito fundamental, pues es la víctima quien más sufre.

La película *Country of my skull* (2004) de John Boorman ahonda en los terribles hechos sucedidos en Sudáfrica durante la época del *apartheid*. Vemos como diferentes tribunales de la «Comisión para la verdad y la reconciliación» se constituyen en diferentes lugares del país y cómo algunos asesinos y torturadores presentan testimonio tratando de alcanzar el perdón.

32 Como no puedo citar todas las películas que se han realizado sobre el terrorismo en Euskadi, existiendo bastantes de índole más creativo-ficcional que no he considerado por no estimarlas logradas, he de recordar que Santiago de Pablo ha escrito en ocasiones sobre el cine y el terrorismo en el País Vasco, desde artículos en El País *El terrorismo de ETA en las pantallas* (11-11-2008) hasta el más largo artículo *Cine y terrorismo: luces y sombras en una batalla*, Fundación Fernando Buesa, 2001. A sus artículos me remito para quien esté interesado en conocer otras producciones cinematográficas sobre el tema.

Son momentos terribles y emocionantes, pero triunfa la idea de la necesidad de un futuro en concordia. Es probable que los torturadores no estén arrepentidos (en rigor, la conciencia del arrepentimiento solo pueden conocerla ellos) y que se sometan al tribunal para garantizar su libertad futura. Sin embargo, reconocerse como asesinos y confesar sus crímenes y señalar los lugares donde enterraron a sus víctimas es lo menos que las familias que han sufrido estos embates pueden esperar. Si bien el arrepentimiento es inverificable por el prójimo, el reconocimiento del mal causado ya es un paso en firme para lograr una mínima concordia. Es manifiesta también la disposición de muchas víctimas a perdonar, lo que es en extremo emocionante, pero también es comprensible que haya víctimas dispuesta a aceptar las resoluciones de los tribunales pero que sin embargo no perdonen jamás a los verdugos.

Lo contrario a esto último ocurre en el documental *My terrorist* (2002) de Yulie Cohen Gerstel, donde la realizadora cuenta una experiencia personal, pues fue herida por un palestino en un ataque terrorista donde una amiga falleció. Veintitrés años más tarde y en virtud de sus reflexiones en torno al conflicto entre israelíes y palestinos se reúne con el terrorista e intenta liberarlo de la cárcel como gesto de reconciliación entre las partes. Puede parecer una especie de brindis al sol, debido a que este conflicto produce víctimas una y otra vez, pero merece la pena escuchar sus razones.

La película *Daratt* (2006) de Mahamat-Saleh Haroun nos muestra a un joven que aleccionado por su abuelo viaja a la búsqueda del hombre que mató a su padre en los conflictos del Chad y cobrarse venganza. Lleva una pistola proporcionada por el anciano. El criminal de guerra regenta una panadería y termina por ofrecer trabajo al muchacho, creándose así una estrecha relación entre ambos hasta el punto de que el panadero, que desconoce la identidad del muchacho, se propone adoptarlo. Pero el joven ha de cumplir una misión y no sabemos si podrá escapar a su destino. Las indecisiones, el peso de las nuevas relaciones, el rechazo de tanto sufrimiento, la emergencia del amor y el deseo de venganza, se mezclan en una amalgama que deja al joven perplejo y dubitativo. Pero tomará su decisión.

Sirvan todas estas películas reseñadas para ir perfilando la dificultad del perdón y las profundas heridas abiertas en la memoria y el corazón de las víctimas. Hannah Arendt, en su libro *La condición humana*<sup>33</sup> apunta a la necesidad del perdón para escapar a lo irreversible, pero obviamente se está refiriendo a hechos aislados ajenos a lo que Kant denominó el «mal radical», concepto más apropiado para los crímenes que aquí tratamos.

«La posible redención del predicamento de irreversibilidad –de ser incapaz de deshacer lo hecho aunque no se supiera, ni pudiera saberse, lo que se estaba haciendo– es la facultad de perdonar. El remedio de la imposibilidad de predecir, de la caótica inseguridad del futuro, se halla en la facultad de hacer y mantener promesas (...) Sólo mediante esta mutua exoneración de lo que han hecho, los hombres siguen siendo agentes libres, sólo por la constante determinación de cambiar de opinión y comenzar otra vez se les confía un poder tan grande como es el de iniciar algo de nuevo. (...) La alternativa del perdón, aunque en modo alguno lo opuesto, es el castigo, y ambos tienen en común que intentan finalizar algo que sin interferencia proseguiría inacabablemente. Por lo tanto es muy significativo, elemento estructural

---

33 Hannah Arendt. *La condición humana*. Círculo de Lectores, 1999.

en la esfera de los asuntos públicos, que los hombres sean incapaces de perdonar lo que no pueden castigar e incapaces de castigar lo que ha resultado ser imperdonable. Esta es la verdadera marca de contraste de esas ofensas que, desde Kant, llamamos “mal radical” y sobre cuya naturaleza se sabe tan poco»<sup>34</sup>.

Pienso que en estas palabras encontramos la raíz del problema, pues los asesinatos por motivos ideológicos encierran todos ellos una menor o mayor dosis de ese «mal radical». No quisiera así igualarlo todo, pues los asesinatos terroristas o el genocidio constituyen dimensiones distintas del crimen, pero sigo afirmando que ambos participan de ese inquietante concepto kantiano que Arendt recupera y posteriormente expande, cuando nos expone sus consideraciones al juicio de Eichmann<sup>35</sup>, hasta el concepto de «banalidad del mal» donde la responsabilidad se diluye hasta acabar desapareciendo (cumplía órdenes, era un mandado, sólo me ocupaba del transporte, etc.).

Quizá una de las películas más valientes y desasosegantes que se ha realizado al respecto sea *La seconda volta* (1995) de Mimmo Calopresti, que narra la historia de un víctima de las Brigadas Rojas que ha conseguido sobrevivir a un atentado y lleva todavía alojada una bala en su cabeza. Años después del atentado se encuentra de bruces, en un autobús, con la terrorista que intentó matarle. El protagonista, que había sido tiroteado por ser empresario y supuesto miembro del Capital que extorsiona a los trabajadores, no da crédito a sus ojos y siguiendo a la joven descubre que se dirige a la cárcel donde goza de régimen abierto. Los encuentros se siguen produciendo y el empresario va conociendo detalles de la vida de la joven, llegando incluso a comer en la misma mesa con ella sin que ésta lo reconozca. Lo curioso y sorprendente de la película es que la terrorista se nos hace simpática y la víctima bastante insoportable. En efecto, la mirada torva del empresario, que demanda una explicación de lo sucedido (¿por qué él?), que parece debatirse entre la calma y la venganza, y no es ni siquiera reconocido, contrasta con la vida sencilla, natural y alegre de la presidiaria, que es estimada en su trabajo y los círculos de amistades que frecuenta e incluso llega a pensar que tras los reiterados encuentros con esa víctima que no reconoce hay un interés romántico.

En su día, ella efectuó una labor, tratar de asesinar a un enemigo de clase, está ahora cumpliendo su castigo, no siente el menor atisbo de remordimiento, y vive como si esta acción no hubiera existido, participando así de una cierta dosis del concepto de «banalidad del mal». En contraste, la víctima, como decía Jean Améry, se nos convierte en «avería»<sup>36</sup> pues demanda una explicación mientras que la sociedad parece haber pasado página. Finalmente, cuando la víctima se da a conocer, la joven huye espantada sin atender a sus reclamaciones. La exigencia de una cita por parte de la víctima para obtener alguna explicación o visualizar algún signo de reconocimiento del dolor causado, o por lo menos aquello que Hannah Arendt denomina «cambio de opinión», será un fiasco, pues la joven, aunque acude a la cita, no quiere reconocerse en su pasado.

34 Hannah Arendt *La condición humana*, págs. 317, 322, 323.

35 Hannah Arendt. *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Lumen, 1999.

36 «Nosotros, las víctimas, quedaremos como los realmente incorregibles, los implacables, como los reaccionarios hostiles a la historia en el sentido literal de la palabra, y, en última instancia, aparecerá como avería del sistema el hecho de que algunos de nosotros hayamos sobrevivido». Jean Améry. *Más allá de la culpa y la expiación*. Pre-Textos, 2001, pág. 164.

Terminaré haciendo mención a una película también inquietante *El abogado del terror* (2007) de Barbet Schroeder, documental sobre Jacques Vergès el abogado de terroristas argelinos y criminales nazis como Klaus Barbie. También se dice que Vergès tuvo estrecha relación, entre otros, con el terrorista Carlos y Pol-Pot, cosa que él niega a lo largo de la película. Sin embargo existen evidencias comprometedoras. ¿Quién es este tipo que no duda en defender algunas de las causas más innobles? ¿Tiene razones fundadas para hacerlo? ¿Cínico o convencido? ¿Cuáles son sus convicciones?

Aunque es evidente que hasta los mayores criminales tienen derecho a ser defendidos, Vergès parece haberse especializado en aceptar los casos más inmundos y, escuchándole, no sabemos si participa o no de los mismos criterios. Él mismo se califica con orgullo «Soy un brillante bastardo»<sup>37</sup> y añade: «La naturaleza es salvaje, impredecible, de una crueldad sin sentido. El hombre se diferencia de los animales en que tiene oportunidad de discurrir sobre el mal. El crimen es el distintivo de nuestra libertad. (...) no hay monstruos. Tampoco nada parecido al mal absoluto. Mis clientes son personas, seres humanos con dos ojos, dos manos, sexualidad y sentimientos. Eso mismo es lo que los hace tan inquietantes. (...) en Camboya no hubo genocidio. Esas cifras son exageradas. Hubo muchos asesinatos, algunos de ellos imperdonables, eso lo reconoce hasta mi defendido. También hubo torturas que no se pueden perdonar. Pero hablar de un genocidio dirigido es falso. La mayoría murió de hambre y enfermedades. (...) Mi cliente nunca tuvo un puesto de responsabilidad en la Policía ni en el aparato de seguridad del Estado, nunca fue responsable de la represión. Es un hombre pacífico. Es inocente. (...) Él sólo quería eliminar a una casta política, no a los ciudadanos que pertenecían a ella, era un idealista que perseguía ideas revolucionarias»<sup>38</sup>.

Acabo ahora mi texto con estas frases cargadas de un cinismo sobrecogedor, que Vergès prefiere calificar como «realistas», y que sin duda se contraponen como el blanco al negro a los criterios arriba expuestos de Hannah Arendt. Parece que para este abogado «perseguir ideas revolucionarias» nos exonera de los posibles males causados, pues como decía irónicamente el poeta Fernando Pessoa «el bien es un mal necesario».

Una vez enviado este artículo he tenido ocasión de ver dos películas que inexcusablemente tendrían que formar parte del texto por su calidad e interés. Estrenadas hace escasas fechas, la primera, «Nanjing! Nanjing! City of life and death» (2009) de Lu Chuan, narra la masacre cometida por los japoneses, entre diciembre de 1937 y los inicios de 1938 en dicha ciudad, a la sazón capital de la República de China, torturando, violando y asesinando a cerca de 300.000 personas durante la llamada segunda guerra chino-japonesa. La segunda, «Five minutes of heaven» (2009) de Oliver Hirschbiegel, ambientada en Irlanda del Norte, cuenta el reencuentro entre el asesino y el hermano de su víctima, pasados 30 años del crimen. Memoria, perdón, reconciliación, resentimiento, venganza, son dimensiones que afloran a lo largo de esta inquietante película.

---

37 Entrevista con Jacques Vergès. XL Semanal nº 1105. Diciembre 2008.

38 Se refiere a Khieu Samphan, jefe de Estado durante el régimen de los jemeres rojos.