

## Los ‘años de plomo’ en perspectiva transnacional. ¿Idas y vueltas de conceptos políticos-históricos, figuraciones y narrativas culturales? (España – Argentina)

Patrick Eser  
*Universidad de Kassel*

### **Resumen:**

El artículo explora el campo semántico de la violencia política y en concreto de los ‘años de plomo’ en la España y en la Argentina de los años 70/80. Partiendo de perspectivas transnacionales se investigan diferentes relatos periodísticos, cinematográficos y literarios sobre los ‘años de plomo’ para evaluar y comparar los diferentes modos de representar y problematizar el pasado violento de ambos países.

**Palabras clave:** narrativas y conceptos históricos, ‘años de plomo’, terrorismo de Estado, violencia política, memorias transnacionales, Argentina, España

### **Abstract:**

The essay explores the semantic field of political violence and of the ‘years of lead’ in Spain and Argentine of the 70s/80s. Starting from transnational perspectives the article investigates journalist, filmic and literary narratives about the ‘years of lead’ in order to evaluate and compare the different modes in the representation of the violent past of both countries.

**Keywords:** historical narratives and concepts, ‘years of lead’, state terrorism, political violence, transnational memory, Argentine, Spain

## Lenguaje político, narrativas históricas e imaginario del pasado

Comenzamos el abordaje sobre las representaciones de los ‘años de plomo’ en perspectiva transnacional y comparativa con dos recientes anécdotas que muestran la relevancia del planteamiento a desarrollar. Menos de dos semanas antes de las elecciones al parlamento vasco en otoño de 2016, la televisión vasca *ETB* invitó a políticos a un debate público para presentar sus respectivos proyectos. Estuvieron presentes, entre otros, Pili Zabala, candidata a lehendakari de Elkarrekin-Podemos, y Alfonso Alonso, candidato del Partido Popular (PP). Cuando llegó el momento de hablar sobre la perspectiva de paz y convivencia después de la larga época del conflicto armado, Pili Zabala —hermana de Joxi Zabala quien había sido secuestrado, torturado y asesinado en 1983 por los *GAL*, un grupo paramilitar que cometió atentados contra militantes del entorno de *ETA*— preguntó a Alonso si la consideraba “víctima de terrorismo”. Alonso, quien acababa de explicar las reglas de la “ley de las víctimas del terrorismo” según la cual Zabala no encaja en la definición de víctima, concretiza su negación: “Con arreglo a la ley, tal como está redactada, no... del terrorismo no, pero usted es víctima de... sí

claro... de un exceso, de un abuso... en fin, de una actuación ... ehh ... por parte de funcionarios de Estado completamente execrable y condenable.“ Después de balbucear algunas variedades léxicas para describir la violencia que tuvo que sufrir su hermano, Pili Zabala miró fijamente a los ojos de Alonso durante un largo tiempo, hasta que el moderador cortó el silencio insoportable y siguió adelante (Albin, “Alfonso Alonso”). La escena muestra la dificultad de encontrar palabras aptas para describir crímenes y actos de lesa humanidad que causaron y siguen causando sufrimiento a las víctimas y sus entornos familiares. También muestra el intento de evitar denominar o evocar explícitamente estos actos y finalmente, de banalizar la actuación violenta y terrorista de las fuerzas del estado español durante los ‘años de plomo’. Esta negación de Alonso de ‘llamar las cosas con su nombre’, su balbuceo y sus palabras fueron motivo de un debate vehemente en los medios y redes sociales, un día más tarde Alonso se disculpaba por sus palabras y declaraba mediante Twitter que: “@pili\_zabala: Tu hermano fue asesinado por el terrorismo del GAL. Ayer me impresionó tu dolor, que comparto” (Ferrerías).

Unas semanas antes, en agosto de 2016, el presidente de la República Argentina, Mauricio Macri, dio una entrevista al portal norteamericano *BuzzFeed* en el que designaba los crímenes de la última dictadura cívico-militar como “guerra sucia”: “La horrible tragedia que fue esa guerra sucia” era su enunciado concreto. Esta declaración, realizada no sólo por un político importante sino por el presidente de la nación, provocó una oleada de fuertes críticas por parte de los organismos de DD.HH. y por políticos de la oposición. Muchos intelectuales, entre otros el Premio Nobel de Paz argentino Adolfo Pérez Esquivel, expresaron su indignación ante las declaraciones del presidente. ‘Guerra sucia’ era el lema que dieron los protagonistas a su política de exterminio del enemigo político, eje del “Proceso de Reorganización Nacional” (Finchelstein). Estas acciones de ‘contrainsurgencia’ consistían en el masivo secuestro, la tortura, el asesinato y la desaparición de los que consideraron como enemigos políticos. El uso de esta fórmula inventada por los militares para describir este período negro de la reciente historia argentina resulta provocador porque se distingue esencialmente de los términos comunes y de consenso para referirse al Proceso en el discurso sobre el pasado: ‘terrorismo de Estado’ o ‘genocidio’. No pocos observadores vieron en el uso público de este término inusual por parte del presidente de la nación el anuncio de una revisión en la política de la memoria que tiende a desactivar las leyes e instrumentos jurídicos para condenar a los actores y partícipes del Proceso. La organización H.I.J.O.S. opina al respecto: “Macri sostuvo que hubo ‘una guerra sucia’, así como el 24 de marzo pasado, a 40 años de la última dictadura cívico-militar, dijo que fue ‘violencia política’ la que hubo en la década de los años 70 en la Argentina. De este modo, pretende minimizar un consenso social profundo que ya le puso nombre a ese horror: dictadura cívico-militar” (Ginzberg).

Ambas anécdotas muestran que la designación de contextos históricos complejos, caracterizados por el uso sistemático de violencia política y la producción de numerosos sufrimientos puede ser fácilmente polémica. Esto remite al problema epistemológico, ético-jurídico e historiográfico, en general, de acuñar términos como herramientas con las que se pretende comprender, simbolizar y definir la representación de la realidad histórica (Ricoeur), lo que es de gran relevancia sobre todo si se trata de épocas violentas con numerosos victimarios y víctimas o de acontecimientos singulares con-

siderados como importantes. El problema de designar la experiencia singular del genocidio contra los judíos europeos, de encontrar un término adecuado que también corresponda a la gravedad de los hechos y las sensibilidades de los sobrevivientes, es lo que Giorgio Agamben refleja en su libro *Lo que queda de Auschwitz* (Agamben 25ss.), en el que problematiza el término 'Holocausto' por sus connotaciones religiosas y apuesta finalmente por el concepto más adecuado de la 'Shoah'. Por otro lado, si uno designa al atentado contra Luis Carrero Blanco —el sucesor ideado del dictador Franco— en 1973 como 'tiranicidio', presentándolo como un acto de resistencia legítima, o si se lo designa como 'acto terrorista' y lo presenta como uno de los primeros en una larga historia de la violencia terrorista del nacionalismo vasco radical, marca una diferencia sustancial. Ambos términos evocan muy distintos registros semánticos, asociaciones y valoraciones (Eser, "Asesinato" 140ss.).

Las anécdotas citadas sobre los enunciados de Alonso y Macri muestran la posible polemicidad del lenguaje político y del uso de la terminología histórico-política por personajes públicos. En ambos casos estaba en juego la minimización de represiones por fuerzas del Estado que otros llaman 'terrorismo de Estado'. Se trata del uso de un lenguaje que se refiere a períodos históricos cuya designación ya es objetivo de disputas y para la que es difícil encontrar un término 'neutro', 'objetivo' y 'analítico'. La disputa por los modos de denominar el pasado es al mismo tiempo una lucha por la clasificación y calificación de estas experiencias históricas. Distintos discursos y narrativas se oponen, luchando por la hegemonía sobre la representación del pasado. El hablar sobre las épocas violentas se convierte en una "guerra de representaciones" (Castells Arteche 220ss.) que intentan influenciar la interpretación del pasado a nivel del lenguaje político. Estas batallas semánticas sobre la significación del pasado no se reducen al léxico y sus contenidos, sino que operan también a nivel de los relatos históricos, sea en géneros factuales o ficcionales. El análisis del lenguaje político implica el análisis de las narraciones culturales sobre el pasado que corresponden al léxico histórico-político y debería ser encuadrado en una "teoría del relato" ("théorie du récit") (Faye).

Si en el caso argentino, la diferencia entre 'guerra sucia' y 'terrorismo de Estado' ha suscitado la polémica, en el caso vasco la diferencia es entre 'errores o excesos de la policía' y 'terrorismo de Estado'. Términos que implican una banalización o minimización, están confrontados con otros que tienen una acepción denunciadora y que muchos consideran más adecuada para designar el pasado violento y el sufrimiento impuesto. Ambas disputas giran en torno de fenómenos que podrían ser designados con el denominador común 'años de plomo', un concepto metafórico que refiere a tiempos en los que el uso de violencia es un recurso frecuente en la contienda política.

Los 'años de plomo' de los años 70 y 80 en Argentina y España constituyen el objeto de estudio del siguiente ensayo. Analizaremos desde una perspectiva comparativa los diferentes modos de concebir y narrar estas épocas de violencia política y de lesa humanidad, ejercida por partes del Estado. ¿Qué narrativas y representaciones se crean en los diferentes medios que tienen una influencia socialmente muy relevante en tematizar, representar y figurar el pasado? Sea a nivel de la ficción (novelas y la cinematografía) o discursos factuales como el periodismo, estas narrativas históricas modelan, figuran y estructuran tanto el material histórico como la percepción histórica. ¿Qué narrativas críticas y qué ofertas de racionalización y de identificación crean estos relatos sobre los 'años de plomo'?; ¿cómo se relacionan con los conceptos y metáforas

político-históricas, qué asociaciones y valoraciones conllevan? ¿Se pueden incluso observar ante la comparación de las narrativas españolas y argentinas cruces e influencias internacionales en un supuesto espacio comunicativo de memoria transnacional?

La mirada comparativa, que construye una comparación de los dos casos de ‘años de plomo’, requiere una justificación, ya que compara representaciones de un sistema dictatorial (la Argentina del Proceso) y un sistema formalmente democrático (la España de la Transición). El próximo capítulo se dedica a la construcción de esta perspectiva comparativa bajo el aspecto de los ‘años de plomo’ y tematiza términos histórico-políticos vecinos y las distintas narrativas que pueden implicar. En el tercer capítulo investigaremos textos periodísticos, literarios y audiovisuales de ambos países con el fin de identificar los distintos discursos, narrativas y estéticas, que hacen visibles y comprensibles (facetas y aspectos de) las complejas constelaciones históricas mediante narraciones y la estructuración del tiempo. Investigaremos cómo estas narrativas, sobre todo las ficcionales, constituyen espacios de reflexión que permiten figurar las experiencias históricas individuales y colectivas.

### **‘Años de plomo’ — perspectivas transnacionales**

El término ‘años de plomo’ es una expresión metafórica que se usa para referirse a épocas violentas en la historia nacional de un país o una región que son caracterizados por el uso masivo de violencia política, tanto por grupos insurgentes y rebeldes que se oponen y luchan contra el Estado, como la violencia de las fuerzas de orden y de represión del Estado. Se refiere a conflictos violentos de una virulencia constante pero que, sin embargo, no llegan a adquirir la intensidad de una guerra civil como enfrentamiento abierto, duradero y violento en que diferentes partes de una nación luchan por la supremacía político-militar en un territorio. El término proviene del título de la película alemana *Die bleierne Zeit* (Margarete von Trotta) de 1981, que trata sobre la radicalización política de ámbitos revolucionarios y su entrada en la fase de la ‘lucha armada’ en los años 70 en Alemania. El título y su traducción se convirtió en una metáfora popular para describir épocas en que se reproducían conflictos violentos, por ejemplo los violentos años setenta de Italia, los así llamados ‘anni di piombo’, los 70 y 80 en Alemania —el conflicto entre la RAF y el Estado—, la época del tardofranquismo y la Transición en el País Vasco (‘los años del plomo en Euskadi’) y la época de la dictadura en Argentina entre 1976 y 1983 y los años previos al Proceso, también caracterizados por el uso masivo de violencia política.

El término ‘años de plomo’ es una metáfora, que evoca con el significante ‘plomo’ imágenes como balas y tiroteos. Como los ejemplos citados muestran, se usa para referirse a diferentes épocas violentas y contextos de enfrentamiento entre movimientos políticos que apuestan por la estrategia de la ‘lucha armada’ y la represión violenta de las fuerzas del Estado. En este sentido, esta formulación nos permite construir una base conceptual que sirve para analizar los casos de violencia estatal en Argentina y España de los años 70 y 80 en perspectiva comparativa. En ninguno de los casos mencionados hay gran disenso en cuanto al uso de este término metafórico para designar diferentes contextos conflictivos en diferentes países, porque no conlleva asociaciones polémicas. Esto es fundamentalmente diferente en el caso de otro léxico usado para

los mismos fenómenos como ‘terrorismo de Estado’, ‘genocidio’, ‘guerra sucia’ que sirven como categorías de denuncia o como términos jurídico-delictivos.

‘Años de plomo’ sirve como un concepto general en el que diferentes términos político-históricos (‘violencia política’, ‘transición’, ‘lucha armada’, ‘terrorismo de Estado’, ‘genocidio’, ‘guerra sucia’) encuentran su uso, también en los distintos espacios de memoria que comparten un mismo idioma como es el caso en las memorias históricas argentina y española. Al mismo tiempo, el término refiere a un contexto histórico transnacional como ya implica la traducción del título del filme *Die bleierne Zeit* y su aplicación a otros casos ‘nacionales’. Tanto los países de América Latina como los europeos occidentales tienen sus narrativas de los ‘años de plomo’ que exploran los años 60 y 70, épocas en que surgieron movimientos revolucionarios que se inclinaron por la estrategia de ‘lucha armada’ y fueron inspirados por la Revolución cubana y más tarde por el mayo francés de 1968. Estos movimientos cambiaron el rumbo político y constituyeron, en distintos grados en los diferentes países, desafíos para el poder político establecido. Constituyen, como constata Eric J. Hobsbawm, la primera de “tres fases principales de violencia y contra-violencia política” desde los años 60, un tal “nuevo blanquismo” de grupos terroristas que intentaron desestabilizar el orden público mediante atentados de trascendencia mediática (Hobsbawm 129). En la misma época, entre los años 60 y 1985, Occidente vio surgir las actividades de torturadores, sistemáticamente formados, y la “ola sin precedentes” de dictadura militares en América Latina y en el Mediterráneo, que llevaron a cabo “guerras sucias” contra sus ciudadanos (Hobsbawm 128). Las respuestas de los estados en la represión de estos movimientos han sido distintas: o el uso puntual y estratégico de violencia terrorista (Cordobazo en 1969, el grupo paramilitar de los ‘Triple A’ en Argentina entre 1973 y 1976) o la instalación de dictaduras militares, dirigidas contra el avance de los movimientos de izquierda como en Chile (1973) o en Argentina (1976).

Lo que estuvo al inicio de las espirales de violencia que luego se intensificaron es objeto de disputa (Hilb) pero hay buenos argumentos de que la reacción represiva por parte de las fuerzas del Estado contra los movimientos emancipatorios iniciaba estos ciclos de violencia. Sobre todo en América Latina las dictaduras parecen ser una consecuencia típica de los años 60 y 70, “los ‘años de plomo’ que seguían al surgimiento” (Huffschnid 17s.). Si el mayo de 1968 es el símbolo transnacional de estos movimientos de liberación —y puede ser descrito como un “movimiento transnacional de cambio”, lo que lo transforma en un objeto de estudio destacado para el paradigma de una historiografía global (Kastner y Mayer 11)—, también lo es la metáfora ‘años de plomo’ para describir los conflictos violentos que surgían como reacción al desafío político transnacional. Las respuestas represivas fueron coordinadas a nivel transnacional, el Plan Cóndor es la expresión más notoria de este fenómeno, siendo una estrategia promovida por los EEUU y coordinada con las diferentes dictaduras militares para instalar dispositivos transnacionales de contra-insurgencia. Estas redes transnacionales de contra-insurgencia incluían también cooperaciones de los servicios de seguridad, intercambios de mercenarios y visitas oficiales y ayudas mutuas entre las dictaduras latinoamericanas, sobre todo la argentina, y el Estado español, incluso durante la Transición española y en la época posdictatorial (Woodworth 53; Albin, “Torturadores”; Albin, “España”). Hechos históricos que motivaron a voces a relacionar la ‘guerra sucia’ en el País Vasco posdictatorial con la “ampliación de la Operación Cóndor [...] a Europa y, en concreto, a Euskadi” (Ángel Amigo cit. en Casanova 196).

También las reacciones a estas contraofensivas represivas fueron internacionales y trascendieron las fronteras nacionales, como muestran las movilizaciones contra las dictaduras militares latinoamericanas en Europa:

En París, en las barricadas, en las manifestaciones, en el diálogo [...] nos hemos encontrado y nos hemos reconocido: chilenos y españoles, argentinos y mexicanos, brasileños y peruanos, portugueses. (Carlos Fuentes cit. en Huffschmid 101)

La historia de la confluencia de diferentes medios político-culturales nacionales y del intercambio entre estos es reflejada en numerosos testimonios y relatos autobiográficos (como el caso de Mika Etchebehere, argentina que vivía desde 1946 en París y quien organizaba la primera manifestación contra la dictadura argentina en París; Eser, “Compromiso”). La cuestión por la emergencia supuesta de un espacio compartido y transnacional de memoria debería tener en cuenta las consecuencias culturales y experiencias interculturales de estos intercambios, viajes, exilios transnacionales.

El acercamiento epistemológico que implica el uso del denominador común de los ‘años de plomo’ para los años 70 y 80 argentinos y españoles puede resultar polémico ya que se trata de una comparación de regímenes políticos formalmente democráticos y dictatoriales. Comparar y equiparar las actuaciones represivas por parte de ambos Estados significa colocar las prácticas terroristas del Estado argentino —que en parte empiezan ya en 1974 hasta finales de la dictadura militar (1983) (Feierstein)— al lado de la época del tardofranquismo y la transición democrática española. La labor de analizar estas épocas en perspectiva comparada refiere a una contra-experiencia histórica que incomoda. En ambos casos encontramos fenómenos parecidos de violencia política que pueden ser designados con un léxico político parecido aunque formalmente los contextos políticos difieren sustancialmente: una democracia (la España de la Transición) y una dictadura (la Argentina del Proceso). Mientras la desaparición forzada era un instrumento masivo del terrorismo de Estado de la dictadura argentina y la figura del desaparecido se desarrolló durante la transición democrática en un icono de la lucha de las organizaciones de DD.HH., en la Transición española la desaparición forzada de activistas de la oposición aparecía puntualmente como práctica represiva de las fuerzas de orden del nuevo régimen. Lejos de realizar una equiparación en términos éticos o jurídicos, el concepto transnacional de los ‘años de plomo’ construye un espacio epistemológico que trata los singulares fenómenos de conflictos violentos no como casos aislados, sino como instrumento para hacer visible y comprensible la confluencia de diferentes desarrollos políticos y culturales. En ese sentido, lo que nos interesa principalmente son las prácticas represivas de los regímenes políticos evocados por el término ‘años de plomo’, sin valorarlo de antemano. La relación de las experiencias históricas simultáneas y sus respectivas simbolizaciones en los discursos culturales de ambos países bajo el concepto ‘años del plomo’ nos permite analizar las narrativas de esos años de ambos casos y en diferentes medios: la narrativa ficcional, el periodismo y el cine.

## Relatos, narraciones, imágenes sobre los 'años de plomo'

### El trauma de la desaparición: *Los planetas* (1999) (Argentina)

*Los planetas* (1999) es una novela cuyo tema central es la reflexión sobre el caso de la desaparición de *M*, amigo de infancia del narrador homodiegético *S*. En un trenzado de diferentes ramas y subramas, la narración gira en torno al vacío y las consecuencias que había dejado la desaparición de *M*. La novela es situada en un tiempo en que “Buenos Aires se llenaba de muertos” (Chejfec 183) y habla del silencio con que la sociedad reaccionó a las represiones del Proceso: “advirtieron tarde cómo la avalancha de secuestros, torturas y muertes renovaba sin atenuantes su condena a la frivolidad y la barbarie; y ante ello optaron por el olvido a perpetuidad” (Chejfec 44).

El relato gira en torno a la desaparición ominosa de *M* y desarrolla muchas reflexiones sobre la pérdida inesperada del amigo, el duelo y las consecuencias de esta, que afecta también la más íntima identidad personal del yo narrador y provoca en él, entre otras cosas, cavilaciones sobre su identidad judía. Los recuerdos de *M* tienen una influencia fantasmal sobre el presente del narrador. Al mismo tiempo, se oponen al olvido colectivo de los crímenes masivos que se realizaron durante la dictadura y también con respecto a la desaparición de *M*: “el motivo de nuestro silencio radicaba en que la desaparición de *M* era un hecho excesivo [...] las personas callan ante lo excesivo; es el *silencio de exceso*” (Chejfec 125s.).

La desaparición de *M* es algo inenarrable, los intentos de simbolizarla fracasan. Al mismo tiempo, *S* siempre vuela a intentarlo narrando relatos de experiencias compartidas a los que les presta, a través de estos recuerdos, cierta presencia. Los giros sobre los huecos de la representación se manifiestan en los múltiples recuerdos que aluden a los límites de la representación y en las reflexiones sobre la relación entre memoria y olvido, sobre los soportes mediáticos, lingüísticos o fotográficos del recuerdo —*S* guarda una foto de *M*— ante el peligro de perder las huellas de *M* en el mundo: “Ha sido inevitable ir perdiéndole el rastro a las huellas de *M*. Cada vez hay menos señales que remiten a él” (Chejfec 92). Los huecos de la representación se expresan también a nivel de la narración que renuncia a la evocación de contextos detallados o referencias históricas concretas. No se relata ni la tortura o el sufrimiento físico de *M* ni hay informaciones sobre el contexto político en que se movía.

El vínculo fuerte de la relación entre *S* y *M* se expresa en metáforas e influencias invisibles e incluso misteriosas (gravitación etc.), para las que el título del libro es emblemático. A *S* solo le queda la opción de explorar la presencia de *M* en su ausencia mediante sus efectos, las señales y las cosas que remiten a la existencia del desaparecido. Andrew C. Rajca interpreta los acrónimos “S” y “M” como abreviaciones de ‘sobreviviente’ y ‘muerto’ y relaciona esta idea con las reflexiones de Agamben en *Lo que queda de Auschwitz* donde problematiza la función, el sentido y la (im-)posibilidad del testimonio de los sobrevivientes (Rajca 13ss.). Las fronteras de la posibilidad de relatar lo vivido y de dar testimonio de los sufrimientos, que se refleja en los testimonios de los sobrevivientes de los campos de concentración, lo encontramos en los intentos de reconstruir lo que pasó exactamente con *M* o de restituir la voz del desaparecido o de evocar su presencia mediante el relato. La relación entre *S*(-obreviviente) y *M*(-uerto) es figurada a través del emprendimiento de narrar el duelo, el trauma y los

recuerdos. Su base es la retórica de la prosopopeia que sirve para “prestar o dar voz a los sin voz” (Winter), o sea dar voz al desaparecido cuya historia ha quedado indocumentada, desconocida o no valorizada. Incluso el narrador asume el rol de reemplazo de *M* mencionando que “de haber continuado con vida, él habría sido el escritor, el novelista” (Chejfec 104).

Los huecos de la representación se manifiestan también en la especulación acerca de los motivos de la desaparición de *M*. Su compromiso político queda en el aire. No encontramos respuestas simples, ni figuras de fácil identificación como un desaparecido heroico sino una reflexión compleja de los aspectos individuales y colectivos del duelo, de la memoria y sus conflictos (Pfeiffer 97). El rechazo a construir figuras con un alto potencial de identificación corresponde con la incertidumbre en cuanto a la identidad personal del yo narrador. Los efectos del final abrupto de las relación entre *S* y *M* se reflejan también a nivel formal en la macro-estructura de la novela, cuyo discurso termina de manera abrupta: el comienzo de la novela abarca seis capítulos en más de 200 páginas y es seguido por el final y el capítulo 7 que solo tiene tres páginas.

*Los planetas* es un relato sobre las consecuencias dolorosas y traumáticas de la pérdida de un ser querido, causada por una desaparición forzada sin causas evidentes. La exploración del sufrimiento a nivel individual gira en torno al olvido, a los intentos obsesivos de recordar el pasado, lo perdido y darles expresiones, símbolos, imágenes. El relato manifiesta diferentes modalidades e intentos que fracasan en simbolizar y darle algún sentido a la pérdida, a la desaparición. A pesar de prevalecer la perspectiva subjetiva, se problematizan los marcos sociales de los recuerdos y de la memoria traumatizada. Los ‘años de plomo’ no son explorados en los detalles históricos y sus actores principales, sino como tragedia individual que al mismo tiempo es generacional: el caso afecta a todo un entorno social, familiar y amistoso, y también una generación que divaga entre sufrimiento individual, la represión de los recuerdos y el silencio colectivo. Los ‘años de plomo’ representan en Chejfec una época que quiere ser olvidada pero que es al mismo tiempo omnipresente, no obstante sólo en sus consecuencias psicológicas y culturales traumáticas y no a nivel de alguna concreción historiográfica.

### **... aparecen los desaparecidos: periodismo iconoclasta contra la Transición (España)**

La *Cultura de la Transición* (Acevedo et al.), entendida como un paradigma cultural y relato oficial de la España posdictatorial, se ha convertido en objeto de críticas duras en la España contemporánea. En la época posdictatorial hasta la primera década del siglo XXI, este paradigma cultural lograba con éxito pacificar y homogeneizar la conciencia política bajo la imagen de una España democrática y reformada pacíficamente durante la transición consensuada (Jérez). Central en esta narrativa y mito fundacional de la España democrática ha sido la negación y el silencio sobre los conflictos violentos que sí han permanecido en la época transicional, como herencia de las represiones del (tardo-)franquismo. Un fenómeno que contrasta fuertemente con este relato de la transición pacífica es la existencia de un terrorismo de Estado que ha sido relacionado más (los GAL) o menos (Batallón Vasco-Español) con la política del Estado (Woodworth).

Las intervenciones periodísticas del filósofo e intelectual Gabriel Albiac son un ejemplo de la contra-narrativa a este mito fundacional de la Transición. Cuando se hicieron públicas las informaciones sobre el caso de Lasa y Zabala en 1995, Albiac lanzó críticas feroces que tenían como blanco toda la transición democrática española. José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala eran dos miembros de ETA, que vivían en clandestinidad en Francia, donde fueron secuestrados en 1983 por policías españoles, torturados durante semanas en el País Vasco español y luego trasladados a la localidad alicantina de Busot, donde fueron asesinados y enterrados. Después de que los restos de sus cuerpos fueron identificados en 1995 y las investigaciones evidenciaron que habían sido víctimas de una violencia realizada por fuerzas de orden del Estado, se desató una ola masiva de críticas entre la que destacan las intervenciones de Albiac, quien describe los hechos en retrospectiva:

Enterrados en cal viva once años y medio atrás. Previamente torturados, durante un plazo que los forenses juzgan pudo ser de semanas. Sabemos ahora que habían sido hallados por azar en 1985 y ‘archivados’ sin identificar en el abandono silencioso en una cámara frigorífica del juzgado de Alicante. Sólo diez años más tarde sabremos que esos restos son los de Jose Antonio Lasa e Ignacio Zabala. Y el ciudadano español habrá de enfrentarse con los primeros ‘desaparecidos’ de la democracia española (Albiac, “Corrupción” 23).

Las comillas que llevan los desaparecidos marcan el uso de un vocabulario no tan convencional al que Albiac pone énfasis. La mención de los “primeros ‘desaparecidos’” introduce un escenario siniestro del presente en que no sería impensable la aparición de otros. Un escenario que se plasma mediante la evocación de la figura del desaparecido, notorio por las recientes historias criminales de las dictaduras latinoamericanas. El relato de los sucesos en el auto judicial, publicado en 1995, muestra la brutalidad incomprensible de los crímenes. Frente a este relato “los serial-killers de las novelas de Ellroy son tristes aprendices” (Albiac, “Corrupción” 22). La confrontación con los hechos, ahora publicados y durante más de 10 años escondidos, motiva a Albiac diagnosticar el carácter violento de la Transición española —sin llamarla así—, partiendo de reflexiones generales acerca de la violencia del Estado en general, concebido como una máquina de represión.

La explicación genealógica del carácter violento del Estado español apunta a la herencia del Estado franquista. La España bajo el mandato de Felipe González se apoderó sistemáticamente del aparato de violencia política heredado del franquismo, como afirma Albiac: “A finales del 83, con el consenso del viejo aparato represivo garantizado y consolidada la nueva jerarquía de mando, el PSOE podía dar por cerrada la apropiación del Estado franquista [...] Sic transit” (Albiac, “Corrupción” 23). La continuidad parcial del Estado franquista es el fundamento histórico del joven Estado español cuyo funcionamiento Albiac explica mediante el lema romano *Salus populi suprema lex* que designa el “doble funcionamiento” que hace posible combinar sabiamente la retórica de la bondad y el pragmatismo con el “terrorismo de Estado” (Albiac, “Introducción” 15). La lógica de *Salus populi suprema lex* se manifiesta en la “pragmática bondad antiterrorista” (Albiac, “Corrupción” 24) del estado:

no se puede reivindicar la dignidad del trabajo quirúrgico en los ‘desagües’ y sótanos del Estado sin darle justificación en una leyendaria supremacía salvífica, que sea condición trascendente —y, como tal, fundante— de toda ley [...] [L]a referencia a un sacral ‘interés

general' [...] es condición que permite a un Estado violar cualquier norma sin violar jamás ninguna, puesto que él mismo posee la condición constituyente de norma. (Albiac, "Corrupción" 24s.)

La simultaneidad necesaria de violencia y ley se encuentra desdibujada bajo la lógica de la 'razón de Estado' que explica la necesidad del uso de la violencia y confirma el rol del Estado como secretor de legitimidad que "se constituye a sí mismo como modelo de legitimidad" (Albiac, "Corrupción" 25). Al mismo tiempo es importante comunicar a sus (potenciales) enemigos políticos el terror e intimidarlos. Así el Estado "hace de toda la política una sublimación metafísica del arte de la guerra", lo que se muestra también en la estrategia de invisibilizar ciertas realidades y actuaciones. Se inventan zonas de "Secretos de Estado" cuando sea necesario y estrategias en las que "los que saben" están invitados a realizar su juego de apariencias con "cara de póker" (Albiac, "Corrupción" 26).

La fenomenología del terrorismo de Estado español sigue a la 'lógica de guerra', induce sistemáticamente el terror como instrumento político empleado por el Estado e inventa falsas apariencias y explicaciones. El diagnóstico radical de Albiac presenta al Estado como actor, quien mientras ejerce la represión de sus enemigos políticos, se presenta simultáneamente como representante del bien común. Partiendo del caso de Lasa y Zabala, o sea de los 'primeros desaparecidos' del Estado español en democracia, elabora una explicación de las funciones fundamentales del Estado en la transición que confronta esencialmente las bases del mito de la transición pacífica. Propone una nueva lectura de la Transición poniendo de relieve las diferentes estrategias en la lucha consecuente contra el enemigo político, una lucha que se lleva a cabo simultáneamente con la auto-imagen de legitimidad, en el nombre del *salus populi*: una "violencia definitivamente triunfadora [...] El etiquetador socialista que inventó los GAL está convencido de haber hecho una obra filantrópica" (Albiac, "Corrupción" 26).

Frente al programa narrativo hegemónico de la transición pacífica Albiac traza una contra-imagen bélica que enfatiza la violencia política que es virulenta bajo la superficie engañadora de la transición democrática. En su rol de 'destructor de mitos', Albiac relata los hechos atroces y los explica en un análisis cargado de filosofía política. Interrumpe el juego de apariencias/engaños de la política española y devela la máscara del espanto de la realidad histórica que, como constata más de una vez, supera las novelas de género negro. Con una retórica de develamiento muestra lo contrafáctico del mito fundacional nacional que invisibiliza la violencia fundacional que se usó para imponer la nueva estructura estatal.

### **El crimen ante el juez/la justicia: *Lasa eta Zabala* y los 'otros desaparecidos vascos' (España)**

En otro contexto y en otro medio el caso de Lasa y Zabala vuelve a adquirir visibilidad: *Lasa y Zabala*, película estrenada en 2014 en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, relata la historia desde el secuestro de las víctimas hasta el sumario y condena de los victimarios. La película es una mezcla de cine policial, judicial y negro. El personaje principal es el abogado Iñigo Iruin quien se ocupa del caso desde el primer momento, cuando se sabe de la desaparición de ambos jóvenes, y mantiene toda la

película contacto con los familiares de las víctimas, a quienes representa jurídicamente. Tiene un rol protagonista en la película, sobre todo en las partes en las que se narran las investigaciones sobre el caso y luego los procesos en el juzgado.

La narración cinematográfica de los hechos verídicos pretende ser 'auténtica', como explica el aviso inicial —“Todos los hechos descritos en esta película en relación con el sumario y el juicio, así como los personajes que en ellos son acusados y condenados, se basan en la realidad”—. Los personajes ficticios de la narración corresponden con personas reales, no sólo las víctimas, sino también los victimarios y los implicados en la investigación, tanto el abogado Iñigo Iruin como el antropólogo forense, Paco Etxeberria.

Mediante la ficción de la autenticidad de la historia la película se hace cargo explícitamente de una estética realista para provocar un efecto de realidad. El director Pablo Malo aclara que con la fidelidad a los hechos quería satisfacer los sentimientos y las necesidades de los familiares de las víctimas quienes le pidieron lo siguiente: “Contad lo que pasó por favor, aunque nosotros no lo podamos ver, hacedlo” (cit. en *El País* (25 septiembre 2014)). El sufrimiento de los familiares tiene, no sólo como implica esta cita, sino como evidencia la película, un estatus privilegiado en la narración cinematográfica: las perspectivas de las víctimas y de sus familiares son visibles y muestran sus sufrimientos. Primero los últimos sufren la incerteza inmediata sobre el paradero de sus parientes desaparecidos en los días después del secuestro, un estado que perdurará durante el período largo de 12 años. Mientras esta fase del sufrimiento largo y lento no figura extensivamente en la narración, sí que se relatan en detalle las reacciones a la noticia del hallazgo de los restos mortales, el proceso posterior a la identificación de los huesos, y, además, se muestra cómo la policía vasca intenta imposibilitar la ceremonia del entierro de las víctimas. La culminación de la presencia del sufrimiento de los familiares sucede durante el transcurso del proceso judicial, en el que se interrogan a los victimarios y otros participantes del crimen. En *flash-backs* se introduce el detallado relato de los testigos sobre las torturas y el asesinato; imágenes audiovisuales sirven para plasmar los testimonios en el juzgado y muestran directamente el ejercicio de un exceso de crueldad en la violencia. Estas imágenes son cortadas y combinadas con las imágenes que muestran las reacciones inmediatas de los familiares a estos relatos. La presencia de los familiares en los juicios cierra la larga historia de su sufrimiento, vulnerabilidad e impotencia en el transcurso de la historia contada.

La combinación de las drásticas imágenes de la violencia sufrida por Lasa y Zabala con la puesta en escena del sufrimiento de los familiares está enmarcada en el proceso jurídico-forense de la investigación y de la reconstrucción del caso criminal. El personaje de Iruin representa a nivel jurídico los derechos de los familiares a la justicia, la memoria y al conocimiento de la verdad. Iruin lucha por la verdad desde fuera del sistema judicial que él mismo representa en su rol de abogado. Esta constelación de figuras invierte la del clásico género policial y acusa a los representantes 'oficiales' de la ley para lograr al final la justicia y la condena de los culpables. El proceso judicial es un acto teatral que se escenifica como proceso 'forense' en su sentido etimológico, es decir como espacio público: tanto la cultura de memoria como la justicia constituyen dos prácticas forenses —forense en su significado etimológico de *fórum* o *ágora*—, “dos foros por la justicia”, o sea un espacio colectivo y comunicativo para la puesta en discurso de cuestiones de justicia (véase Winter en este número).

En tal acto público de comunicación que realizan los procesos judiciales ante el juzgado participan como observadores el público presente en la sala del juzgado y los espectadores de la película. Los últimos son “entronizados” como jurado por el dispositivo del “juzgado cine” (Vismann 218) lo que subrayan tanto la primera como la última secuencia: la primera muestra a las dos hermanas de los desaparecidos Joxi y Joxean en un estudio de radio dando una entrevista. Preguntado por el moderador por lo que desean, el personaje de Pili Zabala responde con la mirada firme y seca puesta en la cámara: “Que esto no vuelve a suceder nunca más” (00:01:24–00:01:26). En la última secuencia vemos cómo el abogado visita la tumba de su ayudante —quien murió durante las investigaciones del caso por un atentado— y escuchamos la voz en *off* de Iruin que constata en un tono desilusionado que muchos de los condenados habían sido indultados. En estas dos secuencias, la mirada firme de Pili Zabala y la voz de Iruin, el proceso forense y ético trasciende el espacio del juzgado e implica una evaluación general del caso. El observador está invitado a transformarse en el juez y a tomar una decisión.

La retórica de denuncia que le es inherente al filme corresponde a la estética realista que pretende ‘documentar’ la historia, mostrar lo que pasó y cuán cruel fue. *Lasa eta Zabala* es un filme sobre la historia del sufrimiento tanto de las víctimas inmediatas como de los familiares que son las víctimas mediatas; el estatus oficial de estas “otras víctimas” del terrorismo (Aizpeolea) todavía no queda claro, como evidencia la escena con Pili Zabala, mencionada en la introducción, a quien se le niega el reconocimiento de ser una ‘víctima de terrorismo’. La película trata un capítulo del pasado reciente no tan presente en la cultura de memoria, visualiza el pasado y crea elementos para imaginar la desaparición forzada y el asesinato de ambos jóvenes. Habla de los ‘años de plomo’ que son figurados en el sufrimiento de las ‘otras víctimas’ del conflicto. Aparecen los victimarios, que son oficiales del Estado, pero el contexto histórico concreto en que sucedieron los hechos es desdibujado: “Se trata de un filme político, que acierta al denunciar un crimen execrable [...], pero no tanto al hurtar al espectador el contexto en que se produjo, hasta al punto de que ETA sólo se menciona, casi por casualidad, ya muy avanzada la película” (de Pablo). El montaje de las imágenes audiovisuales de ficción y el documentalismo estético plasman un capítulo negro del pasado reciente. El director Malo entiende como su misión cinematográfica e historiográfica la de aclarar lo que sucedió, y enmarca este proyecto en la evidente contra-experiencia histórica en perspectiva transnacional: “Creo que es bueno contarlos para que se sepa qué ocurría y cómo nos acercamos a las dictaduras de Chile y Argentina cuando aquí estábamos ya en una democracia” (*Público* (25 septiembre 2014)).

### **¿Infancia clandestina y la militancia salvada? (Argentina)**

*Infancia clandestina* (2011) es una película sobre los ‘años de plomo’ en Argentina. Relata la historia de Juan, un chico de 12 años quien vuelve con sus padres del exilio en Cuba a la Argentina en el año 1979, es decir en plena dictadura militar. Sus padres son militantes de Montoneros, organización de lucha armada, cuya dirección ha decidido reforzar la lucha contra la dictadura. La historia es perspectivizada por el personaje de Juan quien, socializado en Cuba, tiene que adaptarse para integrarse a la vida cotidiana

de un niño en Argentina. La casa en la que la familia entra, sirve de base de operación de los Montoneros que más tarde será descubierta. Los militantes son ejecutados mientras el personaje de Juan sobrevive. La película tiene rasgos autobiográficos del director quien, con 7 años, regreso con su mamá y el novio de ésta a la Argentina desde Cuba. Su mamá fue asesinada en el mismo año del regreso.

La película trata el medio político de los Montoneros, focalizado por Juan quien mantiene relaciones cálidas con los miembros de la célula, con los que convive en la casa. El 'afuera' de la casa es dibujado en una atmósfera fría y amenazante —con la salvedad de la relación amorosa que Juan desarrolla con una compañera de la escuela—, mientras que la casa es el lugar de la comunicación e intimidad. Allí Juan mantiene charlas privadas con su tío, allí se realiza la fiesta de su cumpleaños, allí hay reuniones de asado y música, un lugar de sociabilidad agradable, en el que también hay disputas políticas muy controvertidas. Los militantes son personajes simpáticos, interpretados por actores con un alto grado de identificación. Como militantes jóvenes, idealistas y, sin olvidar, también atractivos, están dispuestos a sacrificar su vida por la lucha contra la dictadura militar y por un mundo mejor. Esta imagen se produce de manera emblemática en la secuencia en la que se ve a los militantes reunidos en el patio de la casa, entre el consumo de vino y el manejo de temas políticos, en un ambiente agradable en la que la bella madre de Juan toca la guitarra y canta el tango *Sueño de juventud* (00:19:21–00:22:33). El título de esta canción entonada de manera encantadora es significativo.

Los militantes son mostrados no sólo en su vida privada sino también como sujetos políticos que actúan en reuniones, disputas y acciones. Se los presenta a través del activismo e idealismo político que los motiva a continuar la lucha, pero que muestra cada vez más rasgos de desesperación. El terror ante la amenaza de las represiones y de los militares se nota considerablemente y determina en el transcurso de la historia narrada la atmósfera entre los militantes. Se los muestra en su estatus de seres vulnerables en su clandestinidad que están trágicamente anticipando la persecución que al final de la película de hecho sucede. Al mismo tiempo, prevalece la imagen de la figura del guerrillero/de la guerrillera: el partisano/la partisana que, una vez emprendida la lucha, vive como combatiente, mata y toma el riesgo de ser matado. Un mártir en el sentido clásico de la palabra porque está dispuesto a dar su vida en la lucha y por el objetivo de la lucha. En este sentido la lucha de la figura del partisano/de la partisana tiene un significado existencial y en esta lógica son presentados también los integrantes de la célula de Montoneros.

La intención declarada del director de construir una perspectiva humana de las condiciones de vida de los guerrilleros en la clandestinidad (Ávila, "Entrevista") estructura la presentación de los 'años de plomo'. Los militantes de Montoneros son plasmados en su idealismo, en sus profundas convicciones políticas pero también en sus dudas, y, sobre todo, como seres humanos respetables y heroicos. El heroísmo y la afectividad en la figuración de los guerrilleros son los rasgos principales de la representación del entorno social en que se mueve y vive el protagonista Juan. Es justamente esta perspectiva generacional un motivo central del filme, lo que ya anuncia su título: *Infancia clandestina*. El afecto en las relaciones generacionales, plasmado en la narración cinematográfica y constelación de figuras, corresponde con la perspectiva específica de (partes de) la generación de los hijos e hijas que perdieron a sus padres y que fueron por los crímenes de la dictadura también víctimas. Se manifiesta fuertemente un rasgo autobiográfico en la película. Los recuerdos de la propia infancia clandestina de Ávila

son un motivo central de la narración fílmica que realiza el intento de recuperar o de dar una imagen adecuada de la cotidianidad de la militancia clandestina y mostrar la vida detrás de esa lucha:

[...] Intenté dar una visión más humana y realista de cómo fueron las cosas, como yo las recordaba, no sumándome a esa construcción que se hizo después según la cual podría parecer que las 24 horas reinaban la violencia y el pánico (Ávila, “Entrevista”).

### **La violencia enloquecida en la previa de la época posdictatorial: *Balada triste de trompeta* (España)**

El medio de la ficción audiovisual concretiza y (re-)crea los recuerdos y los figura en imágenes visuales. Esta plasmación visual dispone de una fuerza muy sugestiva para representar y evocar el pasado. La posibilidad mediática de mostrar e imaginar el sufrimiento en el contexto de la desaparición forzada o de otros actos de terrorismo de Estado, dota a los medios de la ficción, el visual y el textual, de una importante potencia. Sirven de correctivo ante los silencios, ocultamientos y (no-)memorias del discurso oficial. La audiovisión como la literatura pueden crear a través de la ficción contra-imágenes, que divergen de los patrones hegemónicos de la historia. El cine puede además crear imágenes abstractas y desarrollar relatos fantásticos sobre períodos violentos cuya representación, narrativización y puesta en imagen directa no parece adecuada o incluso imposible. La película *El laberinto del fauno* (2006) del director mexicano Guillermo de Toro es en su narración cinematográfica medio fantástica, medio histórica, y cuenta una historia alegórica y misteriosa que explora al mismo tiempo la impotente resistencia de los maquis después de la victoria de los franquistas en la Guerra Civil española. *Balada triste de trompeta* (2010) del director bilbaíno Álex de la Iglesia puede ser leído también como una parábola ficcional y un relato irrealizado que establece sin embargo un vínculo con la historia violenta española del siglo XX. En contraste con las narrativas culturales sobre los ‘años de plomo’ hasta ahora analizadas, esta película es, como veremos, menos una exploración directa de los ‘años de plomo’, sino más bien una genealogía de la violencia a partir de la cual se presenta la locura del presente principal de la película, que es la España del año 1973.

La película narra la historia de dos payasos, padre e hijo, situada en la historia violenta española desde la Guerra Civil. La película comienza en la guerra misma, a la que el padre de Javier, quien trabaja de payaso en un circo, es forzado a participar y luchar en el bando republicano. El padre sobrevive a la lucha pero es captado por las tropas fascistas y es luego condenado a realizar trabajos forzados en la construcción del Valle de los Caídos. En algún día de la época de la posguerra, Javier visita a su padre, encerrado en las obras, y le cuenta que también quiere ser payaso de profesión. Su padre le replica que nunca podrá ser un payaso alegre porque ya había sufrido demasiado y que su única opción consiste en ser un payaso triste. Cuando los guardias se llevan al padre para terminar la visita, éste le grita a su hijo que su vocación debería ser tomar venganza: “Venganza, alivia tu dolor con venganza, venganza, venganza”

(00:13:17). En la próxima escena Javier intenta colocar explosivos en las obras del sótano del monumento del Valle de los Caídos para liberar a su padre; este intento fracasa y el padre de Javier muere finalmente en el tumulto provocado por la explosión.

Gran parte de la narración fílmica tiene lugar en el año 1973. Vemos a Javier presentarse en una entrevista con el jefe de un circo para trabajar como payaso. Puede empezar a trabajar en este circo, un empleo que se convertirá en una catástrofe ya que Javier se enamora de Natalia, la pareja de Sergio, el jefe sádico del circo. La rivalidad entre ambos hombres desemboca en un conflicto violento que escala cada vez más y que finaliza en un *show down* que tiene lugar en el pico del monumento del Valle de los Caídos, polémico emblema arquitectónico de la memoria oficial de la Guerra Civil. A diferentes niveles, que no pueden ser comentados aquí, la narración construye asociaciones y alude a símbolos del pasado conflictivo español. En su camino hacia el lugar del venidero *show down*, el personaje de Javier, quien se ha convertido en una figura grotesca entre animal y hombre —expulsado del circo, se retira de la civilización humana para vivir en la naturaleza—, entre un loco y un payaso, es testigo de una explosión enorme. Las imágenes antes y después de la explosión sugieren que se trata de la explosión del atentado contra Carrero Blanco, realizada el 20 de diciembre de 1973, una referencia que no se hace explícita en la narración. Javier choca, andando desorientado por la detonación, por las calles madrileñas devastadas, con un coche ocupado con jóvenes, los miembros del comando de la ETA responsables del atentado, quienes quieren darse a la fuga. Antes de que el coche arranque, Javier pregunta a los militantes quienes miran al payaso grotesco con extrañez: “¿Y vosotros? ¿De qué circo sois?” (01:23:08–01:23:11)

El payaso, enloquecido por la violencia e injusticia sufrida, construye una asociación entre el comando y el mundo circense, los trata de payasos. Esta inversión simbólica, justo antes del *show down* —durante el cual Natalia muere mientras los competidores sobreviven entristecidos—, puede ser referida a toda la historia de violencia que narra la película. La narración cinematográfica juega a diferentes niveles con el mundo simbólico vinculado con este pasado violento, la Guerra Civil, la brutalidad de las tropas franquistas, la explotación y la humillación en la época de posguerra y finalmente la contra-violencia del grupo armado ETA que en el tardofranquismo se desarrollará en un factor importante de la oposición política y al mismo tiempo en un protagonista de violencia política en España.

La historia trágica y triste del personaje del payaso Javier refleja, mediado por las numerosas referencias a la historia y los símbolos político-históricos, el pasado violento asociado con el franquismo. La historia española, subcutáneamente presente en la narración fílmica, se presenta en el reflejo de la vida de Javier como la historia de una violencia enloquecida que termina después de un largo tiempo de opresión en el comienzo de la contra-violencia. Como Javier, quien había sufrido toda su vida y quien empieza a responder a la larga historia de su sufrimiento con violencia hacia otros, toma su venganza de forma impetuosa, se podría interpretar la presencia de los etarras al final de la película como resultado de una historia violenta y de opresión que produce a partir de cierto momento sus efectos de locura (Eser, “Asesinato” 153 ss.). *Balada triste de trompeta* es una mezcla de película de circo, de terror y de comedia negra, en cuyo fondo se encuentra la historia violenta española del siglo XX. Los 'años de plomo' encuentran en la narración cinematográfica su anticipación y comienzo. La violencia aumenta su dinamismo y se está reforzando en bucles reiterativos. La violencia y la

locura parecen coextendidas, ocupan de forma expansiva el lugar de la narración —y el plomo se instala en la historia.

### Conclusión: los ‘años de plomo’ y sus narrativas (supra-)nacionales

Las narraciones de los ‘años de plomo’ recién analizadas exploran el pasado conflictivo desde diferentes ángulos, medios y narrativas. El discurso sobre este periodo histórico y sus conflictos, las situaciones políticas tensas de los años 70 y 80 en Argentina y España, representa y figura, como muestran los ejemplos, los acontecimientos enmarcados en muy diferentes perspectivas y programas narrativas. ‘Años de plomo’ es un denominador común bajo el que encontramos muchas maneras de plasmar y perspectivizar el pasado violento. Ya la mera representación de las organizaciones de ‘lucha armada’ difiere sustancialmente en los casos analizados. En la representación de ETA en *Lasa eta Zabala* y en los textos ensayísticos-periodísticos de Albiac no se evoca a ETA como organización política sino principalmente y sólo en el marco del significante de los ‘desaparecidos’ y el crimen de la desaparición; también en *Los planetas* la vinculación política de *M* no es de especial interés. Se explora más bien las consecuencias individuales y colectivas de la desaparición para los ‘sobrevivientes’.

En las narraciones sobre los ‘años de plomo’ encontramos distintos relatos y enfoques. *Los planetas* trata como novela de memoria de los intentos desesperados por construir recuerdos del ser querido perdido. Expone y explora el interior del personaje *S*, el yo-narrador principal del relato, que es un yo traumatizado y dañado por la desaparición inexplicable de *M*. La novela es una meta-reflexión sobre el intento —que necesariamente fracasa— de construir una memoria de *M* y de transformar (o domesticar) las dudas y el dolor en un relato que ordena las experiencias perturbadoras vividas. Los efectos del terror se hacen evidentes en la incerteza, en una atmósfera de inseguridad, tanto a nivel colectivo como individual-subjetivo. *Infancia clandestina* explora también una perspectiva subjetiva, la de Juan, hijo y compañero de casa de un comando de Montoneros. Desde su perspectiva frágil de niño se plasma el microcosmo de su familia en un amplio sentido, que incluye a sus padres, su tío y los otros militantes. Mediante este entorno familiar se construye una imagen cálida de los luchadores que viven en un estado de alerta, amenazados por la violencia terrorista estatal, que finalmente los mata. La escenificación del conflicto violento desde la mirada infantil que crea una atmósfera de intimidad y relaciones humanas es un homenaje cinematográfico a este mundo perdido de los activistas y luchadores.

A estas perspectivizaciones de lo subjetivo de los personajes que sufren los efectos horribles de los ‘años de plomo’ argentinos, se puede añadir el relato fílmico de *Lasa eta Zabala* que muestra en primer plano y de ‘manera directa’ el sufrimiento de las víctimas: tanto el de los jóvenes durante el secuestro, las torturas y el asesinato como el de los familiares durante el largo periodo de la incerteza dolorosa y en la confrontación con los hechos verídicos. La presentación de este sufrimiento se realiza a través de una estética de la inmediatez que pone en escena las torturas y las reacciones inmediatas de los familiares a nuevas informaciones en primer plano, pero sin entrar en la exploración de los reflejos internos y ecos subjetivos en las víctimas. Su presentación se reduce a la imagen de víctimas pasivas que sufren diferentes tipos de la violencia. Las modalidades

y profundidades de la exploración del dolor y de la subjetividad de las víctimas de actividades terroristas del Estado son en estos tres casos diferentes como la es también la presentación del estatus político de las víctimas.

Estas representaciones ficcionales de los ‘años de plomo’ se distinguen necesariamente del relato de Albiac; pero las diferencias no se reducen a lo mediático sino embarcan también el argumento de los textos ensayísticos-periodísticos de Albiac. Éstos, de los que analizamos sólo dos<sup>1</sup>, tematizan los ‘años de plomo’ a partir de teoremas de la filosofía política que giran en torno a la relación violencia-Estado. Albiac disecciona esta relación esencialmente problemática y la ejemplifica con el caso de la Transición española que presenta como una historia violenta cuyo inicio se encuentra en la herencia de los aparatos represivos del franquismo. Albiac deconstruye la narrativa bélica que es la base y lógica de la violencia política detrás de la apariencia de bondad del Estado.

Esta retórica de desvelamiento del *modus operandi* de la violencia política y del terrorismo del estado tiene su homólogo historiográfico en la película *La balada triste de trompeta* que leemos como genealogía histórica y altamente simbolizada de la violencia política en España desde la Guerra Civil. La clave narrativa de la película es la relación entre violencia y contra-violencia o violencia y locura. Recorriendo el bucle [violencia]-[sufrimiento]-[contra-violencia/locura], el protagonista Javier se convierte en un ser grotesco, un payaso, plasmado con alusiones al mundo animal, que se vuelve loco. La situación del enloquecimiento dinámico crea una metáfora para la época tardofranquista en la que se establece ETA como actor de oposición político. El *show down* trágico de la película en el Valle de los Caídos y la referencia a ETA cuyo comando acaba de realizar uno de sus atentados más conocidos constituyen una imagen fuerte que puede ser interpretado como preludeo de la violencia política y los ‘años de plomo’ de la Transición. La parábola de violencia política crea un panorama social que está trágicamente caracterizado por las consecuencias del uso de (diferentes tipos) de violencia. Las víctimas no son presentadas como seres pasivos que solo sufren la violencia, sino como actores que prolongan el uso de violencia. Se evoca así una imagen compleja de la época tardofranquista y de la previa de los ‘años de plomo’ que vienen.

El conjunto de las diferentes narrativas analizadas sobre los ‘años de plomo’ tienen como punto neurálgico la tematización de la violencia política. En diferentes aspectos se pueden detectar también referencias internacionales, por lo menos en el caso de las narraciones españolas sobre la violencia política. Estas construyen asociaciones al contexto de América Latina: o mediante el uso directo de palabras claves y figuras retóricas, comentarios intradieгéticos o a nivel de la recepción. Albiac establece en sus escritos directamente un vínculo al fenómeno del terrorismo de Estado en América Latina, sobre todo con el enunciado sobre los “primeros desaparecidos de la democracia española”. Esta referencia al mundo de las dictaduras latinoamericanas sirve para denunciar la situación política de la joven democracia española. Como queda bien documentado en recientes investigaciones, estas referencias polémicas al cosmos latinoamericano y sobre todo a la figura del desaparecido se hizo popular en los debates sobre la memoria de los pasados violentos en España (Elsemann 2012), y también en cuanto a las otras víctimas en la cultura memorialística vasca (Eser, “Desaparecidos vascos”). El personaje ficticio de Pili Zabala en *Lasa eta Zabala* cita en su afirmación antepuesta

---

<sup>1</sup> Véase también Eser, “Desaparecidos vascos”.

a la película —que ya mencionamos más arriba—: “Que esto no vuelve a suceder nunca más” el lema central de los organismos de DD.HH. argentinos y el título del muy conocido informe final de la *Comisión Nacional sobre la Desaparición de personas*: ‘Nunca más’. A esta cita intradieгética se puede añadir la asociación que la Pili Zabala no-ficticia estableció en una entrevista, cuando comparó su propio sufrimiento por la desaparición de su hermano con el de las familias del Cono Sur:

Una desaparición forzada, esto solamente ocurre en las dictaduras. Yo recuerdo [...] como eran galardonados los programas y los reportajes respecto de las víctimas de la tortura de las dictaduras de Chile y Argentina. Y yo siempre he pensado cuántas cosas en común tengo yo con estas personas de Chile y Argentina y qué pocas con la gente de mi edad (EiTB, 00:03:13–00:03:44).

El director, Malo, relaciona el argumento de su filme con las coincidencias históricas incómodas en las que se encuadra y que consiste en el acercamiento “a las dictaduras de Chile y Argentina cuando aquí estábamos ya en una democracia” (*Público* (25 septiembre 2014)). La violencia es el motivo central de las diferentes narraciones analizadas. Los casos argentinos sobre los ‘años de plomo’ no enmarcan su argumento o partes de la narración en un contexto transnacional. Construyen más bien su relato en el ámbito simbólico nacional. La importación y adaptación de otras influencias ‘nacionales’ es más bien notorio en el caso de los relatos españoles, donde la referencia al mundo político y simbólico de las dictaduras latinoamericanas y su memoria sirve para reforzar la crítica formulada (‘desaparecidos’, ‘nunca más’).

El corpus analizado y el análisis comparativo no permiten constatar la emergencia de un espacio de memoria transnacional en que las experiencias históricas nacionales y sus simbolizaciones en imágenes, conceptos y narrativas sean transferidas, adaptadas y apropiadas mutuamente, circulando sin fronteras ni barreras de recepción hasta autonomizarse en íconos globales o universales. Sin embargo, la figura del desaparecido ha logrado una visibilidad que va en la dirección de una iconización simbólica, como muestran parcialmente las narrativas españolas. Aunque si las experiencias tematizadas y exploradas en las representaciones no recurren todos a un mismo conjunto de metáforas, símbolos y léxico, la cadena de significantes introducidos más arriba y vinculados con el término general ‘años de plomo’ —‘violencia política’, ‘desaparecidos’, ‘guerra sucia’, ‘terrorismo de estado’— puede servir de base conceptual para las exploraciones ficcionales y fácticas acerca del problema de la violencia política terrorista estatal. La sensibilización y diferenciación del uso del lenguaje político, cuya necesidad evidencian las anécdotas mencionadas en la introducción, no corresponden con el lenguaje estético de las representaciones analizadas. En el caso de las representaciones del caso de Lasa y Zabala, ambos términos ‘guerra sucia’ y ‘terrorismo de Estado’, son aplicables como concepto definitorio de las narrativas. Ambos comunican la idea de que el Estado español actuó ilegítimamente y vulneró sistemáticamente los derechos y las vidas de dos de sus ciudadanos mediante una economía de sufrimiento planificada. La historia del concepto ‘guerra sucia’, acuñado por los actores e ideólogos argentinos de la lucha contrasubversiva, no tiene la misma importancia en España como la tiene en Argentina. Mientras en España el concepto funciona como término descriptivo que tiene además una fuerte acepción denunciadora —y funciona casi como sinónima de ‘terrorismo de Estado’—, en Argentina, a donde fue importado el ‘método francés’ de

la contrainsurgencia (infiltración, tortura y asesinatos) mediante la instrucción por militares franceses, las asociaciones difieren considerablemente. El uso del lenguaje político debería respetar esa específica “importancia de las palabras” (Feierstein).

La circulación y comunicación transnacional del léxico político tiene sus límites, como evidencia la terminología comentada, incluso en un espacio comunicativo transnacional como lo es el hispánico. Las figuraciones condensadas de sentido político-histórico, como la figura del desaparecido, sí que pueden obtener una movilidad considerable y ser recibidos en diferentes espacios comunicativos memorialísticos, como también las narrativas, ficcionales o facticos, sobre la violencia política pueden lograr similitudes impresionantes. La representación de los militantes como víctimas de los ataques terroristas-estratégicos del Estado es también un modo de representación que trasciende las fronteras nacionales, como podíamos ver en la representación de los Montoneros y de Lasa y Zabala, que ambos evocan los militantes como sujetos simpáticos, humanos e inocentes. Los efectos de identidad que surgen desde esta humanización de los ‘años del plomo’ y del pasado violento es, sin duda, muy diferente: mientras Lasa y Zabala no son apostrofados como militantes políticos —su pertenencia de ETA es casi invisible— el estatus político de las víctimas del terrorismo de Estado es en el caso de *Infancia clandestina* mucho más evidente. Muestra a los militantes como partisanos y luchadores por la libertad y contra la injusticia que afirman la necesidad del sacrificio existencial de su vida. Esta figuración corresponde con la intención del director de retratar en la ficción el medio político de los partisanos desde una perspectiva humanizante para rescatar la memoria de aquella generación de idealistas, que sacrificaron su vida a la ‘lucha revolucionaria’.

La narrativa estética y ficcional sobre los ‘años de plomo’ está vinculada implícita y explícitamente con los discursos jurídicos e historiográficos que se encuentran igualmente en la tensión entre interpretación e imaginación. Los discursos estéticos pueden hacer visibles realidades antes ocultados e intervenir así en el régimen de visibilidad y sensibilidad para cambiar los patrones de percepción y evaluación. Una parte de los ejemplos analizados forman parte de estos proyectos que funcionan como “herramientas reparadoras” que intentan hacer una “justicia reparativa” (Winter 4), sea la visibilización del sufrimiento de las ‘otras víctimas’ en el conflicto de violencia en Euskadi o la otra, humana, cara de la lucha realizada por los Montoneros. Otros relatos sobre los ‘años de plomo’ realizan más bien reflexiones sobre las consecuencias trágicas y los daños psicológicos del uso de violencia (política) y crean imágenes simbólicas de estas situaciones: los bucles infinitos de violencia y sufrimiento/contra-violencia o los planetas que están rotando los unos alrededor de los otros sin pausa y sin que sea necesaria la presencia fáctica. La reflexión sobre los procesos transnacionales de adaptación, traducción y circulación de las imágenes, narrativas y figuraciones estéticas sobre la violencia política es un proyecto para realizar y profundizar en futuras investigaciones.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *Was von Auschwitz bleibt*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003.
- Albiac, Gabriel. “Introducción. Toni Negri. Crónica del siglo que no existió.” Toni Negri. *Fin de siglo*. Barcelona: Paidós, 1992. 9–29.

- Albiac, Gabriel. “La corrupción constituyente.” *Jueces para la Democracia. Información y Debate* 26 (1996): 22–27.
- Albin, Danilo. “España financió a la dictadura de Videla.” *Público* (20 octubre 2014). Web. 2 julio 2018.
- Albin, Danilo. “Torturadores argentinos recibieron cursos en instituciones españolas.” *Público* (22 octubre 2014). Web. 2 julio 2018.
- Albin, Danilo. “Alfonso Alonso califica el asesinato del hermano de Pili Zabala como un ‘exceso’.” *Público* (16 septiembre 2016). Web. 2 julio 2018.
- Aizpeolea, Luis R. “Reportaje: otros terrorismos. Las otras víctimas.” *El País* (21 marzo 2010). Web. 2 julio 2018.
- Acevedo, Carlos. *CT o la Cultura de la Transición. Crítica a 35 años de cultura española*. Barcelona: Debolsillo, 2012.
- Ávila, Benjamin. *Infancia Clandestina*. Argentina, 2011. Film.
- Ávila, Benjamin (s.a.): “Entrevista a Benjamín Ávila, director de *Infancia clandestina*.” *Revista Digital Cabal*. Web. 2 julio 2018.
- Casanova, Iker. *ETA 1958–2008. Medio siglo de historia*. Tafalla: Txalaparta 2007.
- Castells Arteche, Luis. “La historia del terrorismo en Euskadi: ¿Entre la necesidad y el apremio.” *Construyendo memorias. Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo*. Ed. José María Ortize de Orruño y José Antonio Pérez. Madrid: Catarata, 2013. 210–244.
- Chejfec, Sergio. *Los planetas*. Buenos Aires: Alfaguara, 1999.
- EiTB: “Pili Zabala nos habla del asesinato de Lasa y Zabala.” EiTB, 28 marzo 2014. Web. 2 julio 2018.
- Elsemann, Nina. “Vom argentinischen Paradigma zu den ‘Verschwundenen’ Francos: Der Transfer argentinischer Aufarbeitungserfahrungen nach Spanien.” *Die erinnerte Gewalt. Postkonfliktdynamiken in Lateinamerika*. Ed. Ernst Halbmayer y Sylvia Karl Bielefeld: transcript. 303–333.
- Eser, Patrick. “¿Asesinato, tiranicidio, voladura? Narraciones y representaciones culturales de la violencia política respecto al lugar de (no-)memoria de la *Operación Ogro*.” *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no) memoria. Narraciones históricas y representaciones culturales*. Ed. Patrick Eser y Stefan Peters. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/Iberoamericana, 2016. 139–161.
- Eser, Patrick con Elsa Osorio. “Compromiso político internacional, migraciones y la Guerra Civil española: la novela *Mika*. Entrevista a Elsa Osorio.” *Iberoamericana* 65 (2017): 255–261.
- Eser, Patrick: “Los desaparecidos vascos — viajes transnacionales de la figura del desaparecido y su uso en narrativas del pasado violento en el País Vasco (periodismo, novela, cine).” *Transiciones democráticas y memoria en el mundo hispánico. Miradas transatlánticas: historia, cultura, sociedad*. Ed. Patrick Eser, Ulrich Winter y Angela Schrott. Frankfurt am Main/New York: Peter Lang, 2018. En prensa.

- Faye, Jean Pierre. *Theorie der Erzählung. Einführung in die 'totalitären Sprachen'*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.
- Feierstein, Daniel. "“Guerra sucia”: la importancia de las palabras.” *Nuestras Voces* (14 agosto 2016). Web. 2 julio 2018.
- Ferreras, Belén. “¿Usted no me considera a mí víctima del terrorismo?” *El Mundo* (16 septiembre 2016). Web. 2 julio 2018.
- Finchelstein, Federico. *Orígenes ideológicos de la “guerra sucia”. Fascismo, populismo y dictadura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Sudamericana, 2016.
- Ginzberg, Victoria. “Macri mostró desprecio y desinterés.” *Página 12* (11 agosto 2016). Web. 2 julio 2018.
- Hilb, Claudia. *Usos del pasado. ¿Qué hacemos con los setenta?* Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2013.
- Hobsbawm, Eric. *Globalisierung, Demokratie und Terrorismus*. München: dtv, 2009.
- Huffschmid, Anne (Ed.). *Kontinent der Befreiung?: auf Spurensuche nach 1968 in Lateinamerika*. Berlin: Assoziation A, 2010.
- Iglesia, Álex de la. *Balada triste de trompeta*. España, 2010. Film.
- Jerez Novara, Ariel. “Transición.” *Diccionario memoria histórica: conceptos contra el olvido*. Ed. Rafael Escudero Alday. Madrid: Libros de la Catarata, 2011. 51–57.
- Kastner, Jens y David Mayer. “Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive. Zur Einführung.” *Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive*. Wien: mandelbaum, 2008. 7–22.
- Malo, Pablo. *Lasa eta Zabala*. España, 2014. Film.
- Pablo, Santiago de. “ETA en el cine. Paisaje después de la batalla.” *Galde* (20 diciembre 2014). Web. 2 julio 2018.
- Pfeiffer, Erna (Ed.). *Mit den Augen in der Hand. Argentinische Jüdinnen und Juden erzählen*. Wien: mandelbaum, 2014.
- Rajca, Andrew C. “Remnants of the Disappeared: Subjectivity and the Politics of Post-dictatorial Cultural Memory in Sergio Chejfec’s *Los planetas*.” *Dissidences* 5.9, Article 8 (2014). Web. 2 julio 2018.
- Ricœur, Paul. “Devant l’inacceptable: le juge, l’historien, l’écrivain.” *Philosophie* 67 (“La philosophie devant la Shoah”). Paris: Minuit, 2000: 3–18.
- Vismann, Cornelia. *Medien der Rechtsprechung*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2011.
- Woodworth, Paddy. *Dirty War, Clean Hands: ETA, the GAL and Spanish Democracy*. Cork: University Press, 2001.