

Lo que no conviene decir no se debe decir

LUCIO BLANCO

Universidad Complutense de Madrid. SEK

It must not be said what is not advisable to say

Abstract

The film, *El Lobo (The Wolf)* has achieved more box office success than any other film dealing with terrorism. In the film, there seems to be an apparent complete freedom to address this topic and get to the bottom of events occurring inside both the terrorist organization ETA and the state apparatus which fights against terrorism. Thus, the question is: How is this film different? Does it really seek the truth or rather the appearance of reality, which eventually hides the genuine fundamental question?

Key words: The Wolf. Thriller. Genre. Terrorism

Resumen

Siendo *El lobo* una película que ha logrado un éxito de taquilla mucho mayor que ninguna otra que trate del terrorismo, y dándose en ella una aparente libertad total para hablar del tema y llegar hasta el fondo de lo que ocurre en la organización terrorista ETA y en el aparato del estado que se ocupa de la lucha contra el terrorismo, cabe preguntarse qué hay de diferente en este film. ¿Verdaderamente se busca la verdad o sólo una apariencia de realidad que finalmente oculta la verdadera cuestión de fondo?

Palabras claves: *Lobo*, thriller, verosímil, género, terrorismo, hagiografía

El Lobo es una película que aparentemente tiene por contenido el tema del terrorismo. Una organización terrorista, ETA, unos personajes que corresponden a los terroristas etarras, la acción policial, las cloacas del estado... nada parece faltar en este film para completar los elementos necesarios para tratar de la verdad en torno al terrorismo en un marco: la infiltración en la cúpula de ETA del topo conocido como "el Lobo" que culmina con la detención de más de cien dirigentes y militantes etarras.

Claro que después de ver la película y una vez analizados sus procedimientos fílmicos resulta que nos hallamos más bien ante un film de acción, un "thriller", que ante una película sobre el terrorismo. Esto

quiere decir que el *género cinematográfico* es lo determinante en el discurso. Pistolas, disparos, efectos especiales, carreras, jadeos, sangre, explosiones son finalmente los elementos que hablan en el film. La construcción dramática basada sobre todo en el suspense sigue las reglas del relato del thriller. Al final la acción es lo que importa.



Todo este arsenal de medios técnicos y de manejo de la estructura narrativa nos hace plantearnos la siguiente pregunta: ¿tiene *El Lobo* alguna intención de desvelar la verdad sobre el terrorismo o será su verdadera intención ocultar la verdad?

Se oculta una verdad mintiendo, es decir, diciendo lo contrario de lo que se debe decir. Pero también se oculta la verdad no mostrándola, y eso es lo que hace el film al que nos estamos refiriendo. No se puede decir que cuanto dice no sea cierto. Podría serlo aunque hay cosas que resultan bastante sospechosas y que más parecen apuntar hacia el estereotipo que a la construcción de los personajes o a llevar al espectador al estado de ánimo más adecuado para aceptar la estructura de los elementos del cine de acción, es decir, un estado de pura emocionalidad, que a un estado de alerta ante los mecanismos del medio que permita una actitud distanciada que deje al espectador fuera de la clásica relación espectador-espectáculo que remite de inmediato a una estructura de poder¹. Pero admitamos que cuanto se dice podría ser cierto. Es más, admitamos que lo sea. No cambiaría nada con respecto a cuanto ya hemos dicho. El discurso fílmico se encarga de que todo eso no tenga importancia. Se convierte en un soporte, eficaz soporte de la intriga, del espectáculo, de todas las convenciones del género para que nada de lo importante perturbe la recepción de la obra de un modo automático que es tanto como decir irreflexivo. La verdad no importa. Más aún, no interesa. No interesa que la atención se vaya mas allá de lo que interesa a los autores de la obra, más allá del género con su convención cinematográfica, lingüística, comunicativa y sobre todo cognitiva.

Esencialmente un género es algo que crea y determina una forma de decir, un verosímil. Lo que resulta verosímil en un thriller no lo es en un

¹ GONZALEZ REQUENA, J. (1992): *El discurso televisivo: espectáculo de la posmodernidad*, Cátedra: Madrid, p. 55.

film de método realista y lo que es verosímil en un documental no lo es en un film policial. Así pues hay en cada género, y este es su valor, un aspecto positivo en cuanto que permite decir algo y un aspecto negativo en cuanto que sólo permite decirlo de cierto modo. El género establece lo decible. Se trata pues de una forma de censura.

Siguiendo a Metz operan en un film tres censuras. Dos de ellas operan en el marco institucional. Son la censura política y la censura económica. La primera es por la que se da un control de los contenidos en lo que corresponde al papel de la *censura pura* operando en el campo de la moral, de la decencia, de la legalidad establecida...La segunda es obra de la censura comercial, autocensura que se impone a sí misma la propia producción cinematográfica como parte del sistema cinematográfico y como parte del sistema económico en general. En principio esta forma de censura no tiene nada de ideológica o política, solo tiene en cuenta las exigencias de la rentabilidad. Lo que tiene en común con la primera es que se trata de una censura a través de las instituciones. La tercera censura, la censura ideológica ya no opera a través de las instituciones "sino de la interiorización abusiva de las instituciones por parte de algunos cineastas que, de una vez por todas, no tratan (o no han tratado jamás) de sustraerse al restringido círculo de lo decible recomendado para la pantalla"².



² METZ, C. (1971): "El decir y lo dicho en el cine", en *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial, S.A. Madrid, p. 44.

La primera de las censuras, la política o *propriadamente censura* no ha afectado a *El Lobo* en ninguna medida. Es más, se diría que es un film bien acogido, conveniente para que el terrorismo pierda toda esperanza de apoyo popular y su rechazo se haga de modo explícito en toda la sociedad. De algún modo popularizar ese mundo, hacerlo visible, acercarlo a los ciudadanos, mostrar a los terroristas en su dimensión real, con sus debilidades, sus miserias, su vulgaridad y sus múltiples limitaciones hará que la gente desmitifique ese mundo y sus personajes llevando todo ello al terreno de la realidad y de la cotidianidad. Las censuras que obran en este film son las otras dos: la económica, que en primer lugar impone un género y en segundo lugar un género demostradamente vendible, y la ideológica adoptando un verosímil que no trata de sustraerse al restringido círculo de lo decible utilizando las palabras de Metz.

Así pues género y censura se confunden en una relación causa-efecto que unifica ambos términos.

El resultado de la acción de la suma de esas tres censuras sería el verosímil. Se entiende por verosímil lo que es posible para la opinión general, en contraposición a lo que es posible para las personas cultas, de

3 *Ibidem*, p. 47.

4 Cfr. COHEN – SEAT. G. (1959): *Problemes actuels du cinéma et de l'information visuell*. P.U.F. París.

5 METZ. C.: *op. cit.* P.49.

6 Cfr. BARTHES. R. (1971): *Elementos de semiología*. Editions du Seuil: París, p. 28.

modo que verosímil es sinónimo de creíble o, más bien, de admisible. Teniendo en cuenta que estamos hablando de un medio específico, el cine, tendríamos que referirnos a un verosímil cinematográfico que para Metz no es otra cosa que el género: “Cada género tenía sus decibles y todos los otros posibles eran imposibles”³. En efecto cada género tiene su catálogo de argumentos y de tonos filmables como observaba Gilbert Cohen-Seat⁴. Existe, pues, en cada género una serie de convenciones, unas reglas, unos decibles o formas de decir permitidos y una restricción de lo decible a esas reglas propias de cada género. Así pues se impone una limitación de temas y modos de decir que actúan como una forma de censura. De acuerdo con Metz se trata de una forma de censura aún más peligrosa: “Así, detrás de la censura institucional de los films, alrededor, a su lado –por debajo, sin embargo superándola– la censura basada en el verosímil hace las funciones de segunda barrera, de filtro invisible, pero eficaz, de forma más general que las censuras que declaran su verdadero nombre”⁵. Esta forma de censura opera sobre todo tipo de films y tiende a afectar no tanto a los argumentos como a la forma de tratarlos, es decir, al contenido de los films. Como observa Metz: “una censura basada en lo verosímil afecta a la forma del contenido, es decir, a la manera en que el film habla de lo que habla (y no, en cambio de lo que habla), es decir, en definitiva, lo que se dice, o el rostro auténtico de su contenido”. Así pues lo verosímil afecta a todos los films más allá de sus argumentos. En la opinión de varios autores esto es algo puramente ideológico. Me remito a Barthes nuevamente, insistiendo en la importancia que éste da a las formas, más que a los contenidos porque, al alojarse en lo inconsciente, son ellos los que realizan la función simbólica⁶.

Estando de acuerdo en que existe una forma de censura aun más perniciosa que las tres que se nombran específicamente como censura y estando de acuerdo en que esa forma de censura se ejerce a través del verosímil y siendo el verosímil cinematográfico la convención propia de un género, solo es necesario establecer de qué modo *El Lobo* se ajusta a las reglas de un género y cumple las expectativas de la verosimilitud. Y es aquí donde nos encontramos ante la gran pregunta: ¿Se trata de un film sobre el terrorismo? ¿Es ese el tema del film o sólo la coartada para tratar de dar una apariencia de interés cultural, más allá de la banalidad de un film de acción de los cuales podríamos encontrar varios cada día en la programación de televisión?

Es fácil ver cómo las secuencias principales del film son estilemas propios del género de acción o thriller:

El film arranca con una larga carrera apoyándose ésta en una banda sonora llena de sonidos inquietantes: las pisadas del protagonista en su carrera, el eco de las pisadas, sirenas a lo lejos...

Al final de la carrera aparece un rótulo que sitúa ese momento en 1975 en el tiempo y en Madrid en el espacio. Inmediatamente después otro rótulo hace retroceder el relato hasta dos años antes y lo traslada al País Vasco.

Podemos observar en esta técnica narrativa dos cosas. Primera: una técnica semidocumental al utilizar los rótulos como referente de la realidad, como algo verificador de la autenticidad de lo que se cuenta. "Esto está ocurriendo" parece decir el film enmarcando esa afirmación en una imagen de signo realista aprovechando la iluminación existente en el verdadero espacio de la acción, tanto en el interior como en el exterior, y, sobre todo, con la inclusión de los dos ancianos que habitan en el piso en el que se refugia el protagonista con un rostro absolutamente común, creíble sin ningún género de dudas, con un miedo creíble sin ningún género de dudas, con andares y con todas las señales no verbales perfectamente identificables como reales y comunes. El sonido directo refuerza la impresión de realidad, en contraste con la ya mencionada banda sonora de la secuencia anterior. El susto del "Lobo" al verse acorralado e indefenso y aparentemente abandonado por quienes le protegen completa la verosimilitud del planteamiento del film. Segunda: ese aspecto de veracidad se extiende a todo el relato pues cuanto pueda acontecer desembocará en esa innegable realidad, además en tiempo real, por lo que resulta indudable pues nadie duda de lo que está viendo. Éste manejo del tiempo, presente y pasado, en un recorrido cíclico, a la vez que sirve como garantía de la autenticidad de lo que se cuenta, al margen del modo de ser contado, sirve como elemento fundamental de la estructura narrativa como sustento del suspense, siendo éste fundamental en la creación de las claves del género como explica muy bien Eugene Vale⁷. Sabemos que, pase lo que pase, llegará un momento en que "Lobo" se encontrará solo, perseguido, en un lugar rodeado de policías y suponemos que su detención significaría su muerte.

La caracterización de los personajes es igualmente objeto de atención especial por parte del film. La etarra con la que se acuesta lleva puesto, durante el coito, el pasamontañas símbolo de la clandestinidad, de la determinación de matar, de todo lo que significa pertenecer a la organización. Esta mezcla de sexo y militancia, sexo y muerte, Eros y Tánatos descubre una personalidad de psicópata.



⁷ Cfr. VALE. E. (1973): *The technique of screenplay writing*. Cap. "The transition of action." Souvenirs Press: London, pp, 121 a 125.



Los hombres del régimen que disputan entre sí por imponer su método de lucha contra el terrorismo, marcan unos tipos que podrían hallarse en cualquier película americana del género de acción en sentido amplio.



La mujer de Txema, antes de ser el “Lobo”, marca el tipo perfecto de quien no quiere meterse en asuntos que se salen de lo normal. Quiere una vida segura y tranquila, normal. Su aspecto cándido y confortable, de mujer de hogar, madre y esposa, contrasta vivamente con los rasgos de Amaia, la terrorista, promiscua, ambiciosa, sanguinaria. La bondad inocente y la maldad culpable se enfrentan en estas dos mujeres y así se crea ese juego de caracterizaciones imprescindible en todo film que opte por seguir las reglas del relato clásico⁸.

⁸ *Ibidem*, pp, 100 a 121.

La secuencia del tiroteo que precede a la que es el arranque del film, la carrera y la huida refugiándose en el piso de los ancianos, la que ha de conducirnos a ese momento de verdad indudable, es otra muestra clara de las claves del género que utiliza el film: puesta en escena sin ninguna preocupación por la realidad que en estos momentos no es un referente, cámara lenta, ángulos muy pensados que no podrían corresponder al punto de vista de un espectador de la escena, (la escena en sí sería difícil de ser vista por un espectador, lo que queda reforzado por la nocturnidad y por el espacio en que ocurre entre calles oscuras, estrechas), teleobjetivos que crean un movimiento irreal, un montaje que compone con todos esos elementos un ballet con un ritmo fascinante pero igualmente fuera de lo real, y la sangre corriendo por la calle, mezclada con el agua, como un río. De cualidad poética, romántica, llena de artificiosidad, por lo tanto no tratando de ser creíble sino verosímil, esta secuencia podría encontrarse con toda comodidad en un film de Sam Peckinpah y marca el punto culminante del film como film de género.



Todos estos rasgos, estilemas, demuestran que este film más que por el terrorismo se interesa por un modo de hacer cine. Todo eso pudo ser verdad y la utilización de titulares de prensa y archivo de televisión española parece indicar una intención de descubrir la verdad. Al acabar

la película tenemos la sensación de que no es así. No es que quiera faltar a la verdad. Simplemente no es el lugar para hablar de la verdad sobre un asunto de la importancia del terrorismo. No se trata de la verdad. El cine, el medio, la exhibición del poder del medio, es decir, el espectáculo es lo que interesa a los autores para los que el medio tiene mucha más importancia que la historia.

No falta en el film información. Desde el entorno terrorista se habla de la lucha por el poder en ETA, de la traición como instrumento común entre los propios etarras, de las ambiciones que son mucho más evidentes que el espíritu revolucionario o el independentismo. Se habla del machismo que existe dentro de la organización. Se ve cómo es la vida de un etarra hasta en sus pequeños detalles, sabemos qué condiciones deben reunir las personas interesadas en entrar en la organización. Aparece un cura entre los integrantes de ésta.

Desde el entorno del aparato de la seguridad del Estado se habla de la carencia de escrúpulos de los que toman las decisiones, de los distintos métodos o estrategias que se barajan, de los “topos” o agentes infiltrados en la organización. Se ve cómo se tortura a un agente de la policía, por no querer descubrir el paradero del agente infiltrado, y se le causa la muerte decidiendo enterrarlo en cal viva para hacer desaparecer el cadáver. No se oculta nada. Las cloacas del estado se muestran como nunca hasta este film se habían mostrado. Y, lo más sorprendente, ya en el final del film, cuando gracias al “Lobo” se ha conseguido desmantelar la cúpula de ETA y detener a más de cien militantes, es decir, cuando se ha logrado poner a la organización en graves dificultades para reorganizarse, “Lobo” ofrece un plan para acabar con la banda terrorista y transformarla en una organización política, y la policía desestima el plan. No se trata de que se dude de su eficacia, más bien parece todo lo contrario. Los jefes del aparato de la seguridad tienen su *modus vivendi* en la lucha contra el enemigo y si este enemigo desaparece, dejan de ser necesarios. Así pues el propio aparato del estado es delatado como culpable de la existencia del terrorismo. ¿Qué falta pues? Aparentemente nada. Nada falta por decir y, sin embargo, falta lo esencial. El problema del nacionalismo. El terrorismo nace del nacionalismo o de una determinada concepción del nacionalismo. Poco importa el debate interno en ETA sobre la conveniencia de unos u otros métodos. La cuestión esencial no se toca.

Al igual que en otros muchos thrillers, pero aún más acusado, se dan en esta película las características del relato heroico y más allá de esto las características del relato hagiográfico, dentro de un marco más amplio que sería el relato de lo maravilloso.

9 PRAT, J. J.: "Los milagros hagiográficos y el imaginario colectivo en la Europa medieval". *Anuario de la Universidad Internacional SEK*. Nº 11. Ediciones de la Universidad Internacional SEK. Santiago de Chile, p. 57.

En efecto hay en el relato de este film una gran proximidad con lo milagroso y lo hagiográfico. "Lo maravilloso es un componente muy significativo de los relatos folclóricos; el milagro, que se define como verdaderamente maravilloso, no podía faltar en esta manifestación del imaginario colectivo"⁹. Según Prat en la Edad Media van apareciendo relatos de este tipo que por tener unas intenciones artísticas y no sólo religiosas, toman una estructura narrativa que va adquiriendo una estructura fija. Así se llegan a constituir cuatro tipos: *Martirium*, *Vita*, *Miracula* y *Traslatio* encontrándose en *El Lobo* varios estilemas, realmente los esenciales, de los tres primeros.

Respecto al *Martirium* el paradigma de la pasión de un mártir requiere que el relato dé comienzo describiendo la persecución de que es objeto. El film *El Lobo* arranca con una persecución, como ya hemos visto. Esa persecución reaparece en varios momentos hasta que el relato llega al momento que sigue a la persecución señalado mediante rótulos con una fecha. Es de señalar que el trailer de la película es justamente la carrera del protagonista durante esa persecución. Pero el final del film nos remite a otra persecución, ésta aún más dura y más peligrosa, la que va a padecer el protagonista de por vida por parte de todos los militantes de la organización terrorista que reservarán siempre una bala para el "Lobo". Otro elemento central es el interrogatorio del mártir al que sigue la descripción de la tortura. El protagonista del film, el topo o agente infiltrado, sufre un interrogatorio por parte de la cúpula etarra cuando tienen indicios de que se trata de un infiltrado. No sufre un martirio en el sentido estricto pues no es sometido a una tortura física. En este caso es otro el que sufre la tortura por él, Pancho, el policía que no claudica y pone todo de su parte para que el "Lobo" pueda continuar con su trabajo y cumplir con su misión. Pancho es torturado hasta la muerte, un mártir que da su vida por salvar al protagonista, es decir, que muere en lugar de éste.



"El Lobo" por su parte sufrirá la tortura psíquica y moral de saber que su gesto no será comprendido y que incluso será difamado ante la opinión pública manipulada, ya que toda la ciudadanía le va a llamar "traidor al pueblo vasco". En el relato hagiográfico el narrador se presenta como testigo de los hechos y en el film así lo hace de un modo implícito al mostrar un punto de vista historiográfico con la inclusión de imágenes de archivo de TVE y titulares de prensa.

En cuanto a la forma de *Vita* cobran especial importancia el relato de las tentaciones así como los milagros realizados. Para Agustín de Hipona

el milagro es lo que maravilla debido a su extrañeza y dificultad, y cuya realización está por encima del poder de quien lo presencia. Al acostumbrarse el hombre a los sucesos ordinarios debe manifestarse el poder divino a través de los extraordinarios. Milagro es que el protagonista del film sea capaz de sortear todos los peligros con los que se encuentra para poder cumplir con su misión. Escapa a tiroteos, evita el ser descubierto, consigue desviar las sospechas que recaen sobre él dentro de la organización y de la cúpula etarra y, sobre todo, consigue que sean detenidos más de cien etarras y dejar a la organización sin sus máximos dirigentes. De modo que parece que parece haber una protección superior a lo humano, por encima de la cúpula etarra y de la cúpula del aparato del estado.

Tampoco falta la tentación. Esta se presenta en una alianza del sexo y la voluntad de poder. Amaia, la terrorista que mantiene una relación sexual con él pero que parece haberlo cambiado por Nelson al que considera futuro número uno de la organización, le ofrece restablecer el vínculo sexual entre ambos y eliminar a Nelson para hacerse con el poder que ambos compartirían dentro de la organización. Si la acción y los recursos con los que cuenta el cine para fascinar y seducir al espectador resultan ser más importantes que la historia, si en la historia aparecen los elementos de lo maravilloso, parece claro que eso es lo que interesa. ¿La verdad? No se ha hecho este film para hablar de ella.

BIBLIOGRAFÍA:

- DE LA VOLPE. G. (1967): *De lo verosímil filmico y otros ensayos*. Nueva Ciencia: Madrid
- HIRSCH. F. (1981): *Film Noir. The dark side of the screen*. Da capo Press: New York.
- PRAT. J.J. (2007): "Los milagros hagiográficos y el imaginario colectivo de la Europa medieval" en *Anuario de la Universidad Internacional SEK*, Nº 11. Ediciones de la Universidad Internacional SEK: Santiago de Chile.
- VALE. E. (1973): *The technique of screenplay writing*. Souvenirs Press. London
- VV.AA. (1970): *Problemas del nuevo cine*. Alianza Editorial: Madrid.