

Fecha de recepción: 1.05.2014  
Fecha de aceptación: 15.06.2014

**CONSECUENCIAS ÉTICAS DE LA INCLUSIÓN DEL TERRORISMO  
EN *DÍAS CONTADOS*, DE IMANOL URIBE  
Ethical Implications of the Inclusion of Terrorism  
in *Días contados*, by Imanol Uribe**

GONZALO MARTÍN DE MARCOS  
(Pontificia Universidad Católica Madre y Maestra, Santo Domingo)

**RESUMEN**

El dilema de matar o no matar constituye el centro del drama de *Días contados*, película dirigida por Imanol Uribe. Como adaptación de la novela homónima del novelista Juan Madrid, el director transformó al fotógrafo de la obra literaria en un terrorista, aunque supo aprovechar, como referencia crítica con su conducta, el friso de marginación de un Madrid degradado durante la primera mitad de la década de 1990. Sujeto a un conflicto que trasciende lo personal, el protagonista, en su relación con una joven prostituta, exhibe contradicciones morales que surgen de su pertenencia a ETA. Mediante dispositivos como la heroificación irónica o la humanización, se generan tensiones que lo conducirán a una encrucijada cuya resolución acredita un juicio sobre el terror. La victimización, el sacrificio y la redención también forman parte de un filme en el que, más allá de la apariencia, y pese a la mayoritaria interpretación académica, el terrorismo desempeña un papel en el primer plano de la historia, sin cuya consideración es imposible comprender las tragedias individuales.

**Palabras clave:** Imanol Uribe – *Días contados* – terrorismo – cine español – Juan Madrid – heroificación irónica – dilema.

## ABSTRACT

The question of whether to kill or not to kill constitutes the center of the dramatic film *Días contados*, directed by Imanol Uribe. In this adaptation of the novel by the same name by the novelist Juan Madrid, the director transformed the photographer of the literary work into a terrorist, although he was able to exploit, as a critical referent to his conduct, the outlines of marginalized existences in the degraded Madrid of the first half of the 1990s. At the mercy of a conflict that transcends the personal, the protagonist, in his relationship with a young prostitute, exhibits moral contradictions that arise from his membership in ETA. By way of techniques such as ironic heroification or humanization, tensions are generated which will lead him to a dilemma whose resolution provides the basis for a judgment about terror. Victimization, sacrifice, and redemption also play a role in this film in which, in spite of appearances and the majority academic opinion, the subject of terrorism plays a role at the forefront of the story and which must be considered in order to comprehend the individual tragedies.

**Key words:** Imanol Uribe – *Días contados* – terrorism – Spanish film – Juan Madrid – ironic heroification – dilemma.

## Introducción

La película *Días contados*, dirigida por Imanol Uribe y basada en la novela homónima del novelista español Juan Madrid, entraña una complejidad ética mayor por el hecho de haber modificado la historia literaria original mediante la inclusión del terrorismo. El protagonista de la novela, Antonio, es un fotógrafo que, con el propósito de realizar un libro sobre *La movida*, se adentra en la marginalidad de drogadictos y prostitutas del Madrid de principios de los noventa desde una clase socioeconómica media. En su guion, Uribe transformó a este fotógrafo en un etarra que emplea la fotografía como tapadera para la preparación de una serie de atentados en la capital. Éste también se integra en el submundo marginal pero su relación es totalmente distinta. En las siguientes páginas, pretendo mostrar cómo la dialéctica entre el terrorista y los pobladores de este submundo, y muy en particular entre aquél y una joven prostituta con quien entabla una relación, está determinada por unas tensiones morales. Mediante los mecanismos de la heroificación irónica y de la humanización tales tensiones abocan a un dilema—matar o no matar a la prostituta—cuya resolución se pospone hasta un trágico desenlace. Juan Madrid reflejó en su novela una capa olvidada de la sociedad en España tras el cambio de década, y

Uribe supo tomar como base este retrato para el relato de un drama personal cuyas raíces sólo se entienden en relación con los conflictos derivados de la práctica del terror. El filme, lejos de retratar una trágica historia de amor despojada de todo trasfondo ideológico, desmonta moralmente al terrorista en su condición criminal. Cuestiones como el sacrificio, la redención y la responsabilidad, que la crítica ha señalado, son indisociables del terrorismo, gracias a cuya incorporación Uribe ha logrado una película de notable enjundia ética.

### **La adaptación**

Para comprender el enriquecimiento ético que surge de la recreación cinematográfica es conveniente hacer una reflexión sobre el fenómeno de la adaptación, tanto en términos generales como en lo que se refiere a este caso particular. Parece existir un consenso crítico en reivindicar la independencia estética de la película que resulta de una adaptación. José Luis Sánchez Noriega afirma: “Hay que defender la autonomía artística del cine y el derecho a las adaptaciones; una película ha de ser juzgada en sí misma, con arreglo a criterios analíticos y estéticos propios del cine, y olvidarse por completo de la obra de referencia”<sup>1</sup>. Pese a ello, reconoce: “La creación pura y las formas artísticas incontaminadas son esquemas conceptuales, modelos de conocimiento, que tienen poco que ver con la realidad”<sup>2</sup>. El estudioso impugna también la inferioridad estética que se le adjudica al cine, una creencia que sólo gradualmente se está modificando.<sup>3</sup> Por otra parte, los estudios han contribuido a reforzar esta impresión de dependencia artística al prestar atención, por encima de otros aspectos, a las relaciones intertextuales entre el cine y la obra literaria. José Antonio Pérez Bowie reseña las últimas aportaciones teóricas que permitirán superar ese marco, como la aplicación de la pragmática y la teoría de los polisistemas, de Itamar Even-Zohar. Según estos enfoques, habrá de tenerse en cuenta no sólo la diferencia de los contextos de una y otra obra sino cómo los polisistemas que operan en sendos contextos influyen en el proceso de adaptación<sup>4</sup>. Es cierto que un estudio académico no debe apoyarse en una jerarquía artística que menoscabe el valor del cine frente a la literatura. El empleo de códigos

---

<sup>1</sup> SÁNCHEZ NORIEGA, J. L., “Las adaptaciones literarias al cine: un debate permanente”, *Comunicar*, 17 (2001), p. 68.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 69.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>4</sup> PÉREZ BOWIE, J. A., “La adaptación cinematográfica a la luz de algunas aportaciones teóricas recientes”, *Signa: revista de la asociación española de semiótica*, 13 (2004), pp. 280.

distintos invalida una comparación en tal sentido. No obstante, en el caso de *Días contados*, relegar la importancia de la obra original supone descartar el mejor término de referencia. Gran parte del interés que la película ostenta deriva de su propio acto recreativo, más significativo en relación con la creación original. Es más, sus valores pueden radicar en la diferencia. La singularidad de la película destaca cuando contamos con la obra literaria que le sirvió de inspiración y de la cual se distingue. Es decir, la legítima autonomía artística no debe bloquear un estudio comparativo enriquecedor. En este sentido, el perfil terrorista del protagonista película destaca si lo comparamos con lo que pudo haber sido, su homólogo en la obra literaria.

Juan Madrid publicó su novela en 1993, y apenas un año después Imanol Uribe la adaptó al cine. No era la primera vez que el director vasco se inspiraba en una narración literaria. Tal como él mismo declara, una buena relación entre cineasta y escritor ha de pasar por la aceptación de éste de la autonomía artística del filme: “Una adaptación cinematográfica se basa en un texto previamente escrito, pero (...) ha de ser un acto creativo nuevo, completamente diferente a la novela”<sup>5</sup>. Para Uribe, la actitud óptima de un narrador es la convicción de que al ceder los derechos está abdicando del control sobre un proceso creativo que ya nada tiene que ver con él. Así se comportó Antonio Muñoz Molina cuando Uribe quiso adaptar *Plenilunio*. En el caso de *Días contados*, narrador y cineasta trataron de colaborar pero hallaron una discrepancia precisamente en el tipo del protagonista, como cuenta Uribe:

La película que yo tenía en la cabeza giraba en torno a una historia de amor entre dos personajes destinados al desastre, a la relación entre los personajes femeninos y a las dudas y los miedos del protagonista (un terrorista decepcionado con casi todo), que poco o nada tenía que ver con el personaje principal de la novela (...); la película que él (...) tenía en su cabeza era radicalmente diferente. Él estaba ilusionadísimo con su personaje principal y yo sólo pensaba en destruirlo<sup>6</sup>.

En general, de esta diferencia surge gran parte de la nueva significación, tal como advierte Anny Brooksbank Jones: “The many similarities and convergences between Uribe’s film and Madrid’s novel ensure that any divergences acquire particular

---

<sup>5</sup> URIBE, I., “La relación autor-director: ¿quién es el asesino?”, en MARTÍN ESCRIBÁ, A., y SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (Eds.), *Informe confidencial: la figura del detective en el género negro*, Valladolid, Editorial Difácil, 2007, p. 210.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 212.

significance”<sup>7</sup>. De modo que en el origen del proceso creativo de la película estuvo la transformación del personaje. El final de la colaboración de escritor y cineasta marca el principio de la diferencia que otorga al personaje de la película una relevancia propia. Hablando de las adaptaciones, José García Templado señala que “Con la adaptación se genera un proceso de recreación que no siempre es inocuo y respeta el sentido originario de la obra, independientemente de quien o quienes la llevan a cabo”<sup>8</sup>. Pues bien, en este caso el proceso de recreación ha originado un nuevo sentido cuyo valor analizo a continuación.

### **El fotógrafo de la novela frente a la marginación**

En el texto de Juan Madrid, Antonio es un fotógrafo en decadencia a quien su propio hermano, establecido en un puesto político de poder, encarga la elaboración de un libro que ofrezca una imagen positiva de Madrid con vistas a la celebración de la ciudadanía europea de la cultura en 1992. No obstante, Antonio acaba retratando con crudeza la vida degradada de la droga y la prostitución. La inmersión de Antonio en este mundo no está únicamente motivada por su interés profesional. Su divorcio y la desorientación profesional lo han llevado a una crisis personal. Antonio, que participó del ambiente de la Movida en la década anterior, cruza el límite de su trabajo de observador y cronista y entabla relación con Charo, una ingenua prostituta, y con el grupo de sus amigos, Vanesa, Lisardo y Ugarte. Todos ellos sobreviven entre las drogas, la prostitución y la policía corrupta. El retrato de este mundo marginal no es nuevo en la narrativa de Juan Madrid, aunque antes estaba presente en novelas de corte criminal:

La novela ha de ser integrada de forma dual en la trayectoria literaria de Juan Madrid. Si por un lado representó un hito dentro de su carrera al alejarse de la estructura narrativa del género negro característica de sus primeras obras, por otro continuó con su tendencia de hacer de los ambientes sórdidos y marginales de la capital su espacio narrativo<sup>9</sup>.

El personaje de Antonio funciona en la novela como un vínculo entre la clase media de la cual procede y la marginalidad. Navega entre estos dos espacios y participa de

---

<sup>7</sup> BROOKSBANK JONES, A., “Sensing and Ending: Predestination in Imanol Uribe’s *Días contados*”, *Revista canadiense de estudios hispánicos*, XXVI 3 (2003), pp. 397.

<sup>8</sup> GARCÍA TEMPLADO, J., “La homología estructural en las adaptaciones cinematográficas”, *Signa: Revista de la asociación española de semiótica*, 6 (1997), pp. 259-271.

<sup>9</sup> SÁNCHEZ ZAPATERO, J., “El reflejo de la ciudad en *Días contados*. Análisis comparatista y estudio de la adaptación”, en MARTÍN ESCRIBÁ, A.; SÁNCHEZ ZAPATERO, J. (Eds.), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos, 2009, p. 124.

ambos mundos, aunque su relación en los dos casos se revele finalmente interesada. En principio, su integración en el mundo marginal se realiza por medio del sexo y la droga. La relación que entabla con Charo se centra en lo sexual y al mismo tiempo su participación de la vida del grupo de amigos ha de pasar por el consumo de drogas, que en una ocasión lo deja prácticamente inconsciente. Durante la Movida, en la cual él mismo participó, la droga formaba parte del desenfreno hedonista de ciertos sectores de las clases medias, pero en 1992, cuando transcurre la novela, se ha tornado signo de marginalidad. Su experiencia supone un alejamiento de la vida cómoda de la que había estado disfrutando pero también una mimesis que le permite retratar el mundo desde dentro: “He [Antonio] shares their world, but always from the superior vantage of the «outsider», of the voyeur who, protected by the camera, observes, with a clinical eye but with impunity the abject, repugnant, dark side of the society”<sup>10</sup>. La novela de Juan Madrid es un retrato acedo de la España de los noventa, desencantada tras la euforia de la década anterior: “While the author withholds direct comment on *la movida* and its followers, he does not fail to leave a critical impression over its results”<sup>11</sup>. Y más allá del fenómeno concreto de la Movida, es un retrato de la corrupción política y la metamorfosis del espíritu progresista de la transición y, sobre todo, de una parte obliterada de la sociedad. Cuando Antonio le lleva a su hermano una muestra de las fotografías que ha tomado y éste las rechaza, le dice:

He traído la vida, Pascual. La verdadera vida, lo que está pasando en los barrios de Madrid al final de esta década prodigiosa. ¿Es que no te das cuenta? Después de que vuestro Franco muriera, después de la democracia, esto es lo que queda. Chicas podridas por la droga que tienen que prostituirse para sobrevivir, gente que no sabe qué hacer ni adónde ir, atrapados en sueños vanos. Personas que morirán enseguida<sup>12</sup>.

Tras el trabajo de Antonio parece alentar un genuino interés por dar visibilidad a los olvidados: “Debajo de la prosperidad, del lujo, de la abundancia, hay otro mundo, un mundo sórdido y explotado, sin horizontes”<sup>13</sup>. Es más, a su exmujer, cuando ésta pretende reanudar la relación y se interesa por su nueva vida, le dice: “Lo único que sé es

<sup>10</sup> BALLESTEROS, I., “Counted Days for the Lone Man: Decentered Masculinity and Ideology Fatigue in *El hombre solo* (1994), by Bernardo Atxaga, and *Días contados* (1994), by Imanol Uribe”, *ALEC*, 27.2 (2002), p. 294.

<sup>11</sup> KNUTSON, D., “Explaining the present as it happens: *Días contados* of Juan Madrid and the history of La Movida”, *Monographic Review / Revista monográfica*, 19 (2003), p. 148.

<sup>12</sup> MADRID, J., *Días contados*. Madrid, Alfaguara, 1993, p. 214.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 216.

que he conseguido buenas fotos de gente real, auténtica. Gente que vive junto a nosotros y no nos damos cuenta. Creo que he tenido suerte al conocerlos”<sup>14</sup>. Pero su incursión en este submundo tiene mucho de aventura bohemia, impulsada por la necesidad de una catarsis y al mismo tiempo por una ambición profesional de la que antes había carecido. Una aventura tras la cual él regresará a su mundo anterior y aquellos cuyos días están contados quedarán nuevamente olvidados. En Antonio se encarnan los conflictos éticos propios de la fotografía, porque el personaje pretende retratar la injusticia y el dolor pero que se vale de ellos para su propio medro profesional. Esta ambición fría se revela en dos momentos clave de la novela:

Fue el año pasado (...) Acababa de salir de un local que se llama Tolderías, un sitio de música sudamericana, ¿lo conocéis?... Bueno, vi a la chica sentada en la barandilla del Viaducto con su hija en brazos. Llevaba un jersey en la otra mano, entonces se lo puso sobre la cabeza y saltó. Vi cómo caía, pero no sé qué me pasó que no pude sacarle ninguna foto. Debí quedarme paralizado. La saqué después, cuando ya estaba en el suelo, y me la reprodujeron en todos los periódicos. Si llego a sacarla cuando estaba en el aire... bueno, seguro que me hubiesen dado un premio<sup>15</sup>.

En realidad, toda su aventura por la marginalidad de Malasaña parece motivada por esta frustración profesional de no haber tomado una instantánea impactante. Su cercanía a quienes “morirán pronto” sugiere la espera paciente de una imagen del horror que le dé rédito y prestigio profesional, como señala Knuston: “When working as a photographer, Antonio leaves the impression of a passive observer who can become a vulture to take advantage as others suffer”<sup>16</sup> (144). Y, así, finalmente ocurre, cuando, decidido a volver con su exmujer y reincorporarse a la vida acomodada, acude desde su buhardilla al apartamento de Charo y Vanesa donde Lisardo y Ugarte, los dos amigos de aquellas, se han asesinado el uno al otro. Cuando Antonio llega, Ugarte ya está muerto, pero Lisardo aún agoniza y le implora ayuda:

Antonio temblaba de excitación. Se llevó la Leica a los ojos otra vez y disparó, mientras Lisardo agonizaba.

Antonio comenzó a moverse por la habitación, accionando la cámara que apenas si hacía ruido.

---

<sup>14</sup> MADRID, J., *Días contados*, *op. cit.*, p. 250.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 27.

<sup>16</sup> KNUSTON, D., “Explaining the present as it happens...”, *op. cit.*, p. 144.

- ¡Foterooo... foterooo! ¡Me muero, me muero! – aulló Lisardo.

Con cuidado de no pisar la sangre, Antonio se subió a la cama. Buscaba un ángulo diferente. Necesitaba a los dos en el mismo encuadre: Ugarte con un agujero en la frente y las piernas abiertas, y Lisardo desangrado, con las tripas fuera.

Esta sería su gran foto, estaba seguro<sup>17</sup>.

La ambivalencia moral de Antonio es evidente, pues, frente a su propósito de arrojar luz sobre una capa oscurecida de la sociedad, se manifiesta su beneficio del dolor de los marginados. En la novela de Juan Madrid los marginados son víctimas de su propia autodestrucción y de la sociedad que ni siquiera los toma en cuenta o abusa de ellos, ya sea en el caso de las prostitutas, ya en la exposición morbosa de su dolor, en este episodio final. El retrato de toda una sociedad resulta tan crítico gracias al papel de las víctimas, que funcionan como fondo sobre el cual recortar el perfil moral del personaje protagonista y del resto de personajes que no pertenecen al círculo de la marginalidad: pues bien, esta dialéctica se reproduce en la película de Imanol Uribe, y permite igualmente una evaluación del terrorista.

### **El terrorista frente a la marginación: heroificación y tensiones morales**

Cuando Uribe adaptó la novela al cine transformó el personaje de Antonio en un terrorista de ETA que acude a la capital junto a un comando para llevar a cabo una campaña de atentados con bomba. La discrepancia principal con Juan Madrid había radicado en el personaje, que el escritor quería mantener tal como estaba en la novela. Sin embargo, Uribe mantuvo aquello que más le había impresionado del libro: “[l]o leí con voracidad, quedando absolutamente embelesado por el fresco de marginalidad que en él se trazaba y, sobre todo, por la historia de dos mujeres que aparecían en la novela como protagonistas femeninas”<sup>18</sup>. Así, Uribe conservó el conjunto de marginales y la condición de outsider del personaje que entabla relación con ellos, ahora un terrorista. Esta operación tiene consecuencias para el filme, porque las víctimas siguen funcionando como referencia para el perfil del protagonista. Ocurre ahora que el resultado es más fecundo en términos éticos, porque la complejidad moral de un terrorista es mayor. En la novela se producía una dialéctica entre la compasión por la condición marginal de las prostitutas y los yonquis y el rendimiento que Antonio obtenía del espectáculo fotográfico

---

<sup>17</sup> MADRID, J., *Días contados*, op. cit., pp. 261-62.

<sup>18</sup> URIBE, I., “La relación autor-director: ¿quién es el asesino?”, op. cit, p. 212.



de su degradación. Pero en la película, las tensiones se complican con el asesinato y el terror de ETA. El director, que destaca por haber tratado el terrorismo etarra en muchas de sus películas,<sup>19</sup> supo ver en la trama original un esquema potencialmente apropiado para tratar el tema del terrorismo. Y ello porque enfrentaba a un terrorista con una forma de marginación que pondría en evidencia sus propios actos<sup>20</sup>.

En la película, Antonio es un terrorista que se hace pasar por fotógrafo en un barrio del centro de Madrid. Allí, como su homólogo en la novela, entabla relación con Charo, una joven y cándida prostituta, su amiga Vanesa, Lisardo y Ugarte. Las relaciones con estos revelan unas tensiones morales que cuestionarán su comportamiento como terrorista. Tensiones que, en el fondo, constituyen un juicio sobre el terror de ETA<sup>21</sup>. Como dice Brooksbank Jones, en referencia a las actividades terroristas del comando que lidera Antonio: "Their activities figure (...) as crimes in relation to which the pimps, dealers and other underworld characters (...) seem small fry indeed"<sup>22</sup>. Es decir, que la ilegalidad y violencia que rodean a las actividades de poca monta de la marginación evidencian el terror de ETA mejor que lo habría hecho un referente de absoluta rectitud moral e integración social. Ballesteros interpreta la asociación del etarra con la marginación en relación con el momento histórico en la trayectoria de ETA: "The *etarra's* marginality must thus be understood as a reflection of the loss of acceptance in the Basque and Spanish societies"<sup>23</sup>. Y advierte asimismo la complicación que supone esta misma asociación: "In more than one sense, the inclusion of terrorism (...) in the terrain of social marginalization is problematic"<sup>24</sup>. En efecto, la cercanía del etarra a una capa olvidada de la sociedad problematiza el filme, pero no porque conlleve una reflexión sobre la pérdida de apoyo

---

<sup>19</sup> *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1983) conforman lo que se ha llamado la "trilogía vasca". *Días contados* (1994) fue la cuarta y, al decir del director, la última película sobre el tema de ETA.

<sup>20</sup> "*Días contados* significa un antes y un después en la filmografía sobre ETA, pues allanaría el camino a otros títulos, como *Vientos del mal*, de Daniel Múgica (1999), *Yoyes*, de Helena Taberna (2000), *El viaje de Arian*, de Eduardo Rodríguez Bosch (2000), y *La voz de su Amo* (2001), de Emilio Martínez Lázaro (2001). A día de hoy, la última película estrenada ha sido *Lobo*, de Miguel Courtois (2004)". MALALAÑA UREÑA, A.; FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, G., "ETA y el cine: las fuentes de información de los profesionales del cine", *Revista general de información y documentación*, 16 (2006), pp. 199-200.

<sup>21</sup> Y ello a pesar de las explícitas declaraciones del director de que *Días contados* no es una película política, y que rehúye cualquier juicio ideológico en favor de la atención a los individuos y sus crisis personales. MUÑOZ, D., "Días contados no es un retrato de ETA, ni siquiera una crítica política", *La Vanguardia*, 19 de septiembre de 1994, p. 33.

<sup>22</sup> BROOKSBANK JONES, A., "Sensing and Ending: Predestination in Imanol Uribe's *Días contados*", *op. cit.*, p. 401.

<sup>23</sup> BALLESTEROS, I., "Counted Days for the Lone Man...", *op. cit.*, p. 301.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 300.

social de ETA<sup>25</sup>, sino porque enjuicia la condición moral del terrorista, mediante episodios de heroificación y humanización que fácilmente generan dilemas. En otras palabras, la complicación, más que en el sentido histórico y social señalado por Ballesteros, la interpreto aquí en un sentido ético.

La primera tensión surge en el apartamento de Charo y Vanesa, que Lisardo y Ugarte visitan con frecuencia. Lisardo, un drogadicto interpretado por Javier Bardem, es confidente de la policía y ejerce como proveedor de chicas de compañía para las fiestas de gente con dinero. En esta secuencia, Vanesa ha convencido a Antonio de que lleve a casa de ellas un pequeño televisor. Estando los cinco reunidos en la misma habitación, se produce entre Lisardo y Antonio un enfrentamiento. Lisardo ha salido del dormitorio cargado con un revólver con el que amenaza juguetonamente a Ugarte. Charo le pide que no haga eso, pero Lisardo hace caso omiso y Antonio tiene que intervenir. Se produce entre ellos un forcejeo y Lisardo acaba regresando al dormitorio, aunque antes hace un remedo de disparo contra Antonio. Acto seguido, aparecen en un informativo imágenes de atentados terroristas. Antonio se queda mirando la noticia con un interés personal, mientras que Lisardo, de vuelta en la sala, atraído por el ruido del televisor, lo hace con la distancia de un ciudadano más, y se permite un juicio de valor: “A esos hijos de puta los colgaba yo a todos de los cojones”. Antonio se apresura a apagar el televisor, no sólo porque la información da cuenta de las sospechas de la presencia de un comando terrorista instalado en la capital, sino porque lo pone directamente en evidencia en un contexto social en el cual se está revistiendo de ejemplaridad y prestigio moral. En comparación con el horror que muestra la noticia, el amago de violencia de Lisardo queda como la amenaza fatua de un bravucón. El orden de los hechos es también ilustrativo, porque el caballero que primero se levanta para amparar a Charo frente a Lisardo es el terrorista que enseguida oculta su participación en una campaña de terror. El arranque de galantería protectora queda desacreditado mediante la intromisión de la noticia. Su auténtica condición, retratada por la televisión, resalta sobre el contexto de marginación en el que se ha permitido ostentar un pundonor que revela su ambivalencia moral. Se trata de una heroificación irónica, al contrastar la dignificación a los ojos de Charo y Ugarte con la actividad terrorista que estos desconocen pero que para el espectador resulta un mensaje patente.

---

<sup>25</sup> La creciente pérdida del apoyo social de ETA, que alcanzó un clímax en 1997, tras el secuestro y asesinato del concejal del PP Miguel Ángel Blanco, no aparece en el filme de forma expresa, aunque Ballesteros interpreta la cercanía del etarra a los marginales como una alusión implícita a ella.

Hay otra secuencia en que el heroísmo de Antonio se erige en defensa de Charo. Se trata de un incidente de mayor calado porque el terrorista y los marginales se hermanan en virtud de un enemigo común. Antonio decide visitar a Charo y la encuentra tumbada en la cama junto a Vanesa. En ese momento, irrumpe la policía y penetra en la habitación. Su actitud es arrogante y amedrentadora, pero esta vez topan con Antonio, que no se siente intimidado y les hace una resistencia pacífica y avezada. La arrogancia con que acostumbran a tratar a los marginales se ve compensada esta vez por un enemigo de su tamaño. Antonio les afea su conducta y se presenta como defensor de los derechos pisoteados de las dos jóvenes. La policía, sorprendida e irritada, le exige que se identifique, y él muestra una documentación falsa que lo acredita como fotógrafo de prensa. La clave de este conflicto es el doble plano, porque Antonio se erige en defensor de Charo y Vanesa frente a los abusos, mientras que su enfrentamiento con la policía esconde un sentido particular, lejos de las reyertas y trapicheos de un barrio marginal. El contraste entre la caracterización física de los actores refuerza el heroísmo de Antonio, que mantiene una impavidez elegante frente a una policía chusca y vulgar que se comporta como una panda de matones, tal como señala Ballesteros:

On various occasions Antonio puts both himself and the success of his operation in danger by defending his neighbors from police officers who are almost caricatures of abuse of authority, male chauvinism, and racism. The terrorist's solidarity and valour are juxtaposed with the police cowardice and corruption<sup>26</sup>.

Sabemos que las razones de su conflicto con la policía son más graves que un simple exceso policial sobre las prostitutas. Por otra parte, el pundonor exhibido en defensa de las jóvenes resulta banal y postizo al conocer las secretas intenciones de su vida en Madrid, pero su contraste con la grotesca aparición de la policía es imprescindible para aquilatar su imagen de coraje a los ojos de Charo.

En ambos episodios la heroificación del terrorista actúa como un resorte mediante el cual Antonio es devuelto a su condición criminal. Los arranques de justicia galante en el contexto marginal quedan desposeídos de dignidad al resultar convocada, como contraste, por medio de las noticias del atentado y el enfrentamiento con la policía, su vida secreta de terrorista. Ballesteros también comenta este aspecto, en relación con el contexto histórico: "The Basque Terrorist (...) is dislocated and in crisis in the context of

---

<sup>26</sup> BALLESTEROS, I., "Counted Days for the Lone Man...", *op. cit.*, p. 300.

Western democracies, in which violence is no longer considered by the majority to be a necessary recourse for safeguarding nationalist ideology (...) The terrorist no longer has the heroic aura of the *guerrillero* of the seventies”<sup>27</sup>. Para Ballesteros, la desheroificación del terrorista es paralela a la pérdida de glamour de la Movida en Malasaña, y ambas se contextualizan en el desencanto de los noventa. Pero además, tal asociación apoya el argumento de que *Días contados* no es un filme despolitizado, al referir esa misma desheroificación, como Ballesteros apunta, al fenómeno del cambio de percepción que el terrorismo estaba experimentando en Europa. En otras palabras, la desheroificación, lejos de limitarse a la esfera individual, alude a los efectos sociales del terrorismo.

### **El terrorista y la prostituta: humanización, dilema y crisis**

La línea argumental central del filme es la relación entre Antonio y Charo, una joven prostituta heroinómana. Es una relación trágica que enlaza el mundo del terrorismo y el de la marginación. Pero además es la más ostensible forma de humanización del terrorista que, de modo semejante a la heroificación, hará surgir conflictos morales. Davies aborda la relación entre el terrorista y la joven desde una perspectiva de género: “Basque separatism appears as the orthodoxy from which any other expression of male sexuality deviates”<sup>28</sup>. La desviación de Antonio (que Davies estudia junto a la de Mikel, protagonista de la película del mismo director *La muerte de Mikel*) consiste en entablar una relación sexual fuera de la monogamia de su relación anterior con otra etarra, Lourdes:

Antonio is heterosexual and promiscuous, and he rejects Lourdes (Elvira Mínguez), the partner who shares his comfortable home, in favour of Charo (Ruth Gabriel), a junkie dropout living in squalor in Madrid. Both male protagonists come under pressure to abandon their sexual objects choices, believed by other characters to undermine their commitment to the separatist cause<sup>29</sup>.

Pero, como señala la crítica, lo subversivo de esta relación es percibido sólo por los correligionarios de Antonio, en especial por Lourdes, ex-amante suya y miembro del comando. En realidad, la eficacia ejecutiva de Antonio no se ve disminuida en ningún

---

<sup>27</sup> BALLESTEROS, I., “Counted Days for the Lone Man...”, *op. cit.*, p. 297.

<sup>28</sup> DAVIES, A., “Male Sexuality and Basque Separatism in Two Films by Imanol Uribe”, *Hispanic Research Journal*, 4.2 (2002), p. 125.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 122.

momento a causa de su relación con Charo. Al contrario, es Lourdes quien compromete la seguridad del comando al olvidar en un coche bomba su propio bolso, gracias a cuya documentación la policía los identificará. Esta salvedad es importante para comprender que, a diferencia de lo que señalan Ballesteros, Davies o el mismo Uribe, la aproximación a los marginales y la relación con Charo no es indicio de vacilación o lasitud ideológica en Antonio. A modo de ejemplo, bien mediado el filme, tiene lugar un episodio muy significativo: impulsado por la frustración de haber fallado con un coche bomba, en cuya prematura explosión no muere la policía que acude al lugar indicado, sino un mendigo merodeador, Antonio sale abruptamente del coche en el que huye el comando y descarga un tiro en la nuca de un policía de servicio en una calle del centro de Madrid. Un poco antes, en la preparación del atentado, es el propio Antonio quien diseña, dirige la operación, y se muestra muy resuelto a usar toda la carga de explosivos, aunque su misma compañera le advierte: “Pero será un cataclismo, ahí, en pleno centro de Madrid”. Es decir, que su capacidad criminal sigue incólume, aunque en torno a la humanización que convoca la relación con Charo surja un dilema que, sólo transitoriamente, parezca cambiar el rumbo trágico de las cosas.

La relación de Antonio con Charo, así como con el resto de marginales, se funda sobre el principio del respeto que estos le tienen. Para la joven es casi un príncipe azul en medio de la sordidez a la que está acostumbrada. No obstante, pese a vivir en un entorno poblado por proxenetas, traficantes y policías corruptos, tanto Charo como sus amigos son dueños de un código ético que les hace abominar de los crímenes terroristas. Así lo hizo Lisardo y así también lo hará también Charo cuando descubra la identidad de Antonio. Por eso, para Antonio es vital ocultar su auténtica condición, no sólo por la seguridad del comando, sino porque así vela por el estatus de que goza a ojos de aquella. Inevitablemente, en un viaje a Granada que hacen juntos, y a causa del error de Lourdes que hizo que los identificaran, la imagen de los tres miembros del comando aparece en un telediario. Antonio está mirando la TV en la habitación del hotel donde se alojan cuando Charo aparece y lo reconoce. Entonces ésta se encierra en el baño y Antonio toma un arma. Sánchez Zapatero interpreta así esta secuencia:

Cuando logra abrir la puerta y la encuentra medio muerta por una sobredosis de heroína, queda tan paralizado que hasta se le cae la pistola de las manos. Esta escena es probablemente la que de forma más intensa muestra el desprecio del director por la utilización de la violencia con fines políticos, pues en este momento el etarra se da cuenta de que ha sido rechazado por una heroinómana que baila desnuda en fiestas para poder

conseguir el dinero suficiente para inyectarse. Ella, un desecho de la sociedad rechazado por todos, ha querido matarse al descubrir quién es él. Con este gesto suicida, Charo le deja en lo más bajo, y, por extensión, la película condena toda forma de terrorismo<sup>30</sup>.

Quizá no sea tan general el juicio que se pueda extraer de este episodio, pero sí constituye un momento clave, por dos razones. En primer lugar, ahora más que nunca, la marginación, representada por Charo, funciona como referencia sobre la cual se refleja la catadura del personaje. Como dice Sánchez Zapatero, el horror de la joven es un muro de resonancia doble. En esta secuencia se manifiesta tanto el rechazo de una clase cuyo desastrado estatus no deslegitima su criterio, como la defenestración del prestigio del que Antonio gozaba ante Charo. La admiración se troca en repugnancia. En circunstancias normales, la ocultación del crimen para un terrorista convencido tiene únicamente una finalidad táctica. Cuando se halle seguro, reivindicará sus acciones y exhibirá sus éxitos. Para Antonio, el espanto de haber sido descubierto responde no sólo al precepto del incógnito, sino a la vergüenza moral que se le ha despertado a raíz de la relación amorosa con Charo. La humanización de Antonio consiste precisamente en esta vergüenza, que articula dos fuerzas en conflicto: su actitud protectora sobre Charo y su fría capacidad de matar. Semejante ambivalencia moral sólo era posible sobre la base del secreto. Y en segundo lugar, una vez sabido el secreto tal ambivalencia es insostenible y la tensión entre el deber criminal y su afán de protección habrá de resolverse en uno u otro sentido. Condensado en un único plano de la película, surge el dilema: Antonio, sentado con un arma en la mano, se debate entre la obligación disciplinaria de matar a quien ha descubierto la identidad del terrorista y el sentimiento que le profesa a Charo. La resolución se cumple tras tres oscilaciones: en un primer impulso, Antonio acude al baño donde se ha encerrado Charo para matarla; una vez dentro, se frena al verla desmayada por una sobredosis y deja caer su arma; más tarde, en la secuencia final, Charo será asesinada por Antonio. El personaje de Charo es, como se ve, el mejor contrapunto del terrorista, porque pese a vivir en un ambiente degradado conserva una gran inocencia. Víctima de la explotación sexual, de las drogas y de la marginación, lo será también del terrorismo. La renuncia de Antonio a matarla en el baño sólo es una posposición, porque por una casualidad aciaga Charo y Vanesa son conducidas a la misma comisaría que Antonio pretende volar mediante una gran explosión. En un final de gran emoción, el

---

<sup>30</sup> SÁNCHEZ ZAPATERO, J., "El reflejo de la ciudad en *Días contados*. Análisis comparatista y estudio de la adaptación", *op. cit.*, 142.

coche bomba que el comando ha preparado para el atentado se dirige solo hacia la puerta de la comisaría, cuando Antonio ve que la policía trae a las dos jóvenes. Aunque incapaz de detenerlo, se lanza en pos del vehículo. La explosión que acaba con la vida de los policías y de las dos jóvenes lo alcanza también a él. Se trata de la definitiva oscilación del dilema, que de este modo queda por sí solo resuelto.

La intervención de la fatalidad en esta secuencia final complica la valoración de la responsabilidad de Antonio, y le permite un último arranque de protección, ya totalmente ineficaz. Como señala Ballesteros<sup>31</sup>, la muerte de Charo provee de un espacio de redención al protagonista<sup>32</sup>, cuya muerte la crítica interpreta como

[t]he possibility of the protagonists' reintegration into normality, foreshadows their conversion, favors their leaving the political margin, the violent sphere, and raises itself as a type of crucifixion, or martyrdom, in order to redeem the sins of terrorist cause, and as the only outlet for compensating for the victims of their commitment<sup>33</sup>.

Para Ballesteros esta redención tiene efecto en la esfera de lo individual, sin concernir al movimiento terrorista: "There is no crisis of the ideology (of terror) but rather of certain isolated characters who are those who fail, doubt, betray, make mistakes, and put the organization and the rest of the citizens in danger"<sup>34</sup>. La escena final revalida esta idea, al mostrar el asombro de los otros dos miembros del comando que quedan en el coche mientras observan cómo Antonio se precipita hacia la muerte: el terrorismo permanece intacto en la distancia, mientras que Antonio corre impulsado por pasiones individuales.

No obstante, la ausencia de una crisis ideológica no impide que hayan surgido a lo largo del filme conflictos morales que atañen al terrorismo. La opinión de Ballesteros parte de las palabras de Imanol Uribe, para quien la película rehúye lo político, y, por tanto, los conflictos del personaje con la policía y los personajes marginales han de circunscribirse a lo personal: "[n]o es una película política, sino una historia de amor salvaje entre dos seres de mundos absolutamente dispares"<sup>35</sup>. En efecto, podría argüirse, como hacen algunos estudios, que la película es el retrato de un individuo en crisis, ansioso por

---

<sup>31</sup> Ballesteros compara este final con el de *El hombre solo*, de Bernardo Atxaga, cuyo protagonista se suicida tras haber provocado la muerte de una víctima no buscada.

<sup>32</sup> BALLESTEROS, I., "Counted Days for the Lone Man...", *op. cit.*, p. 309.

<sup>33</sup> *Ibidem*, 310.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> MUÑOZ, D., "Días contados no es un retrato de ETA, ni siquiera una crítica política", *op. cit.*, p. 33.

distanciarse de la disciplina de ETA. Así lo señala Ballesteros, que habla de “ideology fatigue”<sup>36</sup>, o Ann Davies, que observa con agudeza el valor significativo de la huida por carretera, como una forma de alejamiento del grupo terrorista. En un comentario conjunto sobre las películas sobre terrorismo *El viaje de Arián* y *Días contados*, Davies señala: “Both films emphasize the individual terrorist as distinct from the ETA general group and the roads parallel their individual journey that ultimately leads to their deaths. If general roads and roads journeys signify a transgression against and an escape from an established social order, then here the road becomes a place where these individual terrorists carry out their own transgression against ETA itself”<sup>37</sup>. Para ésta, la rebelión de Antonio se cumple a nivel individual contra el orden establecido de ETA<sup>38</sup>. Es más, en otro lugar y desde un enfoque más puramente de género, Davies completa su perfil del terrorista describiéndolo como un completo transgresor: “[w]e find three levels of transgression: the Spanish Law, Basque Separatism and male sexuality”<sup>39</sup>. Y ello hasta el punto de convertir a Antonio en la víctima del drama: “Both Antonio and Mikel [en referencia a *La muerte de Mike*] become victims of a double and dubious law, Spanish and Basque”<sup>40</sup>. La crisis individual que señalan Davies y otros no atañe sin embargo a la moralidad del terror o a la legitimidad de los actos terroristas, sino únicamente a su libertad personal. Y ello pese a lo que el mismo Uribe afirma de Antonio, el protagonista: “[un personaje] cansado de haber matado y seguir haciéndolo, en nombre de una ideología”<sup>41</sup>. No hay en la película elemento alguno que exprese tal hartazgo de matar, sino al contrario, como evidencian los ejemplos señalados. La rebeldía y el sinsentido se dirigen a la pertenencia a una organización jerarquizada, pero la asociación feliz con la marginación y en particular la relación con Charo hacen emerger conflictos de índole moral que inevitablemente cuestionan aspectos que trascienden el aura romántica de que puede dotarse al personaje<sup>42</sup>.

---

<sup>36</sup> BALLESTEROS, I., “Counted Days for the Lone Man...”, *op. cit.*, p. 291.

<sup>37</sup> DAVIES, A., “Roads to Nowhere: How Basque Terrorists Cross Space and Place in Cinema”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 82. 3 (Jul 2005), pp. 348-9.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 349.

<sup>39</sup> DAVIES, A., “Male Sexuality and Basque Separatism in Two Films by Imanol Uribe”, *Hispanic Research Journal*, 4.2 (2002), pp. 127.

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> MUÑOZ, D., “Días contados no es un retrato de ETA, ni siquiera una crítica política”, *op. cit.*, p. 33.

<sup>42</sup> La mayor parte de la crítica ha considerado el terrorismo como un fondo sobre el cual se desarrolla un drama personal, sin prestar la debida importancia al hecho de que dicho drama dimana directamente de la práctica del terror. En este sentido, es interesante que el cartel de la película, a su estreno en Estados Unidos, incluyera un extracto de una reseña que dice: “A raw punchy urban love story set against the background of terrorism”.



### **Sacrificio, victimización y responsabilidad**

La heroificación irónica de Antonio prefigura el final, porque las tensiones entre sus impulsos protectores para con Charo y su conducta criminal acaban resolviéndose en la muerte de ésta, de la que el mismo Antonio es responsable. La inmolación del terrorista apenas palía el balance del final, cuando se revela la vanidad de sus arranques heroicos. Entonces, quien había prodigado su protección a Charo por su condición de víctima de la marginación, el comercio sexual y la policía corrupta, se convierte en su su nuevo y definitivo victimario. La supuesta redención de Antonio, inmolándose él, poco importa para quien se dejó cautivar por unas galanterías que, ahora más que nunca, resultan impostadas. Las tensiones morales, que dejaron aparentemente decidido el dilema en el baño del hotel de Granada—matarla o no, sabiéndose reconocido pero frenado por el amor, o el deseo—, se resuelven finalmente en el terror. Y ello pese, insisto, al suicidio de Antonio, porque la paridad en la muerte y el esfuerzo por compartir el destino de Charo no bastan para reparar lo que Xabier Etxebarria, reflexionando sobre la ética de las víctimas del terrorismo, llama la huella asimétrica:

[l]a reciprocidad simétrica sin más no puede ser un horizonte moral: la violencia crea una asimetría de tal naturaleza que su superación no se resuelve en una nueva simetría, sino en una igualdad de la ciudadanía que contemple una decisiva «huella asimétrica»<sup>43</sup>.

En términos generales, la equiparación de las víctimas con los terroristas deja indeleble una huella originada en la afrenta moral que estos infligieron a aquellas. Para Etxebarria, el reconocimiento mutuo, propio de un sistema democrático normalizado, no es posible en la sociedad vasca, en la que ETA y sus adictos reclaman una solución que no deje ni vencedores ni vencidos (221). El reconocimiento mutuo dejaría un diferencial surgido del quebranto moral original sufrido por los asesinados, secuestrados y extorsionados. La secuencia final de *Días contados* reproduce esta dinámica en un cortísimo espacio de tiempo, porque al unir Antonio su destino al de Charo deja todavía intacta la condición primigenia de víctima de Charo.

En este punto es pertinente traer a colación la cuestión de la responsabilidad individual. Las críticas que he reseñado presentan a Antonio como un rebelde o un

---

<sup>43</sup> EXTEBARRÍA, X., “Ética del reconocimiento y víctimas del terrorismo”, en *ISEGORÍA. Revista de filosofía moral y política*, 46 (2012), pp. 221.

transgresor de la disciplina de ETA, principalmente en términos sexuales, por haberse emparejado con una joven marginal que nada tiene que ver con el mundo abertzale. Sin embargo, ya he comentado cómo esta disidencia íntima no afecta en nada a su capacidad de matar. Únicamente su acción final produce un alivio simbólico que sin embargo no compensa a su víctima (ni tampoco a los que la acompañan). Manuel Cruz hace una reflexión que ayudará a pensar sobre esta deficiencia: “La responsabilidad, como nos recuerda la etimología del término, es estructuralmente intersubjetiva. Sin un ante quién responder, esto es, sin alguien que nos exija respuesta, que nos interpele con su reclamación, no hay responsabilidad posible”<sup>44</sup>. En la secuencia del filme, la interpelación a la responsabilidad se encarna en la imagen de Charo, camino de la comisaría y embutida en un llamativo vestido de color rojo, en contraste con la urbe gris que marca la tonalidad de toda la película. Es más, la interpelación a la responsabilidad se refuerza con la mirada de reconocimiento que le dirige a Antonio. Pero la responsabilidad, prosigue Cruz, ha evolucionado en nuestra sociedad: “Hoy hemos incorporado a nuestra mentalidad, a nuestro sentido común, algo tal vez más importante que el principio de que el delito no debe quedar impune, y es la idea de que el mal (...) debe ser subsanado”<sup>45</sup>. La llamada reparación de la víctima tiene este sentido<sup>46</sup>. El hecho de que Antonio no llegue a tiempo de salvar a Charo desplaza el valor efectivo de su sacrificio al plano simbólico. La redención no sirve para la subsanación del mal, porque no sólo Charo, sino también Vanessa y los policías mueren en el atentado. Tanto la asimetría no compensada como la falta de reparación son indicios de que la crisis personal de Antonio es indisociable de su condición de etarra, porque los conflictos morales que se plantean surgen de su actividad criminal. Por ello, cualquier interpretación que afirme que la cuestión terrorista sólo funciona como un marco más dentro del cual plantear problemas de índole exclusivamente personal está eludiendo sin más un elemento esencial—mucho más que una circunstancia—en la complejidad moral del protagonista, sin cuya consideración no es posible comprenderlo en su mayor parte.

---

<sup>44</sup> CRUZ, M., “Cuando son muchas las voces”, en *ISEGORÍA. Revista de filosofía moral y Política*, 29 (2003), p. 7.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 7

<sup>46</sup> Se trata de una nueva relación entre la culpabilidad y la responsabilidad, en palabras de Manuel Cruz: “[a] partir de cierto momento, en el desarrollo de las sociedades modernas, se asume que, con independencia de quien pueda ser el culpable, cualquier mal debe ser reparado”. *Ibidem*, p. 7.

## El contexto

Cuando Uribe adaptó la novela de Juan Madrid al cine tenía claro qué deseaba conservar y qué no le interesaba. Mantuvo los personajes marginales y la relación entre estos y el protagonista en un ambiente urbano degradado, pero descartó las referencias sociales y políticas a la España del momento, muy relevantes en el texto, como la ciudadanía europea de la cultura, la corrupción política o la Movida. La película transcurre en la primera mitad de la década de 1990, en las postrimerías del ciclo de prosperidad económica y gran apoyo social al partido gobernante, el Partido Socialista, que había llegado por primera vez al poder en 1982 y ganado sus segundas elecciones en 1986. Hasta 1992, únicamente el terrorismo continuaba siendo un problema serio<sup>47</sup>, pero entonces se produjo una inflexión: “When the World Fair and the Olympic Games—the two major events that were used to present an image of modernization to the rest of the World—were over, a new era of frustration and bleak perspectives began”<sup>48</sup>. El inicio de una recesión, que trajo el aumento de la tasa de paro hasta el 24%, escándalos de corrupción generalizada y la extenuación de las finanzas del país, tras el gran esfuerzo realizado con la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos, están detrás del estado generalizado de desencanto y desafección con la política:

En 1991, el PSOE empezó a perder el voto urbano de modo que, el año siguiente, en que se celebraron en España las olimpiadas y, además, tuvo lugar la conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, lejos de significar el máximo de esplendor del gobierno de González representó el comienzo de su crisis ante el aprecio público<sup>49</sup>.

Pues bien, este clima, muy visible en la novela mediante críticas directas, falta en la película. Aún así, Peter Evans establece una relación entre el desencanto creciente en la época de los escándalos socialistas<sup>50</sup> y las películas que comenzaban a hacerse. *Días contados* (1995), *El detective y la muerte* (1995), *Nadie hablará de nosotras cuando hayamos muerto* (1995) o *Historias del Kronen* (1995) “hold up a mirror to a society that to many was begining to lose its way”<sup>51</sup>. No obstante la conexión ambiental, Uribe desprovoyó a su película de un contexto político e histórico explícito y dejó un drama más

<sup>47</sup> JULIÁ, S., “History, Politics, and Culture, 1975-1996”, en GIES, D. T. (Ed.), *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge, U.K.; New York, Cambridge University Press, 1999, p. 115.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 117.

<sup>49</sup> TUSELL, J., Tusell, J., *Historia de España.2. La edad contemporánea*, Madrid, Taurus, 2001, p. 575.

<sup>50</sup> EVANS, P., “Culture and Cinema, 1975-1996”, en GIES, D. T. (Ed.), *The Cambridge Companion to Modern Spanish Culture*, Cambridge, U.K.; New York, Cambridge University Press, 1999, p. 275.

<sup>51</sup> MAÑAS, J.A., *Historias del Kronen*, *op. cit.*, p. 276.

desnudo que la historia de Juan Madrid, las crisis de cuyos personajes resultan así más expuestas. Esto parece acreditar la preeminencia de lo personal, pero sucede que todo el conjunto social, político e histórico que resulta juzgado en la novela gracias al espejo de la marginación es reemplazado en la película por el terrorismo. El mecanismo discursivo mediante el cual el cuadro de marginación funciona como referencia victimizada de la sociedad española de principios de los noventa, sigue funcionando en la película para la crítica del terrorismo. La simplificación del contexto, lejos de reducir el drama a lo personal, acaba por hacer más patente el terror. En la novela, hallamos la clase media, los políticos, los cineastas, la Movida, etc., pero, en la película, el terrorista acapara el segundo término de la dialéctica que articula ambas historias. Debido a esta reducción de los actantes, la carga moral que en la novela se repartía, pesa casi íntegramente sobre el terrorismo. El etarra y los marginales conforman enteramente el elenco de un drama de criminales y víctimas, y el hecho de que las referencias a la política, la sociedad y la cultura que estaban en la novela hayan desaparecido deja más expuestas las tensiones entre unos y otros.