

DEL OLVIDO AL PROTAGONISMO. LA REPRESENTACIÓN DE LAS VÍCTIMAS DE ETA EN EL CINE ESPAÑOL¹

Santiago de Pablo

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea UPV/EHU

santi.depablo@ehu.eus

ORCID: 0000-0002-7459-7124

Las víctimas de ETA y la pugna por la memoria

En las últimas décadas, en muchas partes del mundo las víctimas han saltado a la esfera pública y se han convertido en protagonistas de la historia.² En el caso español, la centralidad de las víctimas de la represión franquista durante la Guerra Civil y la dictadura ha estado relacionada con el denominado movimiento de memoria histórica, iniciado en torno al año 2000.

Cuando esta corriente memorialista se hizo omnipresente en España, en el País Vasco la organización terrorista ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*/País Vasco y Libertad) llevaba más de tres décadas ejerciendo la violencia con el pretendido objetivo de liberar a la patria vasca de la dominación española, primero franquista y luego democrática.³ Desde su primer asesinato en 1968 hasta el anuncio del cese de su «actividad armada» en 2011, ETA cometió en torno a 850 asesinatos, de los que solo algo más de cuarenta corresponden al final del franquismo.⁴ A estas víctimas mortales hay que sumar un número mucho mayor de heridos, secuestrados, amenazados, extorsionados, etc.⁵ Buena parte de estas víctimas se concentran en los *años de plomo*, es decir, en la década de 1980, cuando la preocupación por ellas en la sociedad y en las instituciones era casi nula.⁶

Aunque ya antes había habido importantes avances, gracias a la aparición de grupos como Gesto por la Paz, la situación dio un giro a raíz del asesinato del concejal del Partido Popular (PP) de Ermua Miguel Ángel Blanco en 1997, que supuso una movilización social de rechazo a ETA y de apoyo a las víctimas sin precedentes.⁷ Enseguida, esta nueva fase coincidió con la eclosión de la memoria histórica, que obligaba a preguntarse cómo era posible que la sociedad recuperara la memoria de los represaliados por el franquismo y sin embargo las víctimas de ETA, mucho más recientes, hubieran sido condenadas al olvido. La contradicción era aún más llamativa al haber otras víctimas vascas coetáneas que no solo no habían sido desdeñadas sino que habían sido elevadas a la categoría de héroes, dentro del panteón de ETA y de la izquierda nacionalista radical vinculada a ella: *etarras* asesinados, muertos en enfrentamientos con la policía, objeto de presuntas torturas o presos cumpliendo condenas por delitos probados.⁸

Todo ello llevó a una recuperación de la memoria de las víctimas de ETA en los primeros lustros del siglo XXI, plasmada en la proliferación de asociaciones —a veces divididas entre sí, en parte por cuestiones políticas—, en la erección de memoriales y en la aprobación de textos legales de reconocimiento y reparación. A

partir del cese de la actividad de ETA en 2011, la cuestión adquirió un nuevo enfoque, centrándose en la pugna por el modo en que se iba a contar la historia del terrorismo en el País Vasco tras su final.⁹

En esta batalla memorialística, aún a costa de caer en cierto esquematismo, se pueden distinguir tres grandes interpretaciones. En primer lugar, la de la izquierda nacionalista radical que, tras muchos años sin condenar el terrorismo de ETA, ha reconocido que la violencia no es útil para conseguir sus objetivos. Sin embargo, sigue tratando de redactar una historia donde no haya ni vencedores ni vencidos, puesto que, aun admitiendo los errores cometidos por ETA, el Estado español sería tan culpable como aquella, por oprimir al pueblo vasco desde tiempos inmemoriales y en especial desde la Guerra Civil.

Frente a esta visión, la mayoría de los historiadores profesionales ponen el acento en la responsabilidad de los actores personales, en la absoluta preeminencia de ETA en las cifras del terror –sin negar la incidencia de los demás grupos terroristas y de otras violaciones de los derechos humanos– y en la importancia de resarcir a sus víctimas. Desde el punto de vista memorialístico, historiadores que se enmarcan en esta corriente colaboran con el Centro para la Memoria de las Víctimas del Terrorismo de Vitoria, así como con diversas fundaciones ligadas sobre todo al Partido Socialista (PSOE).¹⁰

Entre estas dos corrientes hay un tercer espacio, que suele identificarse con la Secretaría General para la Paz y la Convivencia del Gobierno vasco, presidido desde 2012 por Iñigo Urkullu (PNV). Este relato destaca la necesidad de reconciliación, el reconocimiento al dolor de todas las víctimas y la denuncia de todas las violaciones de derechos humanos que han tenido lugar en el País Vasco desde 1936 hasta la actualidad.¹¹ Se trata de un planteamiento positivo (alejado de la visión de la propia ETA, al distinguir entre víctimas y verdugos), que mira hacia el futuro y es humanamente loable, aunque desde una perspectiva historiográfica corre

el peligro de confundir historia y memoria. De hecho, tiende a recalcar el papel central del testimonio personal de todas las víctimas y de sus familiares, sobre el que sería posible construir, siguiendo algunas experiencias internacionales, una sociedad basada en el respeto y la reconciliación pero que, paradójicamente, puede terminar por erigir una memoria ahistórica.¹²

Teniendo en cuenta este contexto histórico, el objetivo de este artículo es analizar la evolución de la representación audiovisual de las víctimas de ETA en el cine de los últimos cuarenta años. Se trata de un tema de gran interés, no solo por la trascendencia del terrorismo en la historia española y vasca reciente, sino porque las producciones audiovisuales crean modelos de representación que contribuyen a moldear la memoria colectiva de las sociedades.¹³

Metodológicamente, abordamos el tema desde la corriente de historia y cine, o historia contextual del cine, representada por autores como Ferro, Sorlin, Rosenstone, Montero o Treacey, entre otros muchos.¹⁴ Ello hace que no nos centremos en el análisis exhaustivo de cada una de las películas, sino en la evolución general de un corpus muy amplio de obras, poniéndolo en relación con el contexto histórico y social. Es decir, se trata de realizar un recorrido histórico sobre la producción cinematográfica en torno a ETA, para ver cómo el cine ha contribuido a modelar la memoria colectiva en torno a las víctimas, inseparable de los cambios sociales y políticos ocurridos en esos años.

Años de olvido y de silencio

La relación entre el cine y ETA desde la Transición hasta nuestros días se puede dividir en tres etapas sucesivas. Así, en la Transición y en la década de 1980 el cine mostró gran interés por la violencia y por otros aspectos relacionados con la cuestión vasca. Ello fue debido tanto al auge del cine vasco, centrado en cuestiones identitarias, como a la opción de los cineastas por temas y enfoques que no habían podido

abordar durante la dictadura. Por el contrario, el cansancio de creadores y espectadores por ese cine ensimismado, unido a cambios en la estructura de la producción cinematográfica y a otros factores, hizo que en la década de 1990 descendiera el número de filmes relativos a ETA, que se incrementó de nuevo a partir de 2000. Ese cambio cuantitativo fue también cualitativo, pasando del predominio inicial de películas ambiguas, comprensivas o incluso favorables a ETA, a una mayor heterogeneidad y a una visión mucho más crítica en los últimos tiempos.¹⁵

La representación cultural de las víctimas de ETA en el cine está directamente relacionada con la evolución de la producción audiovisual sobre la violencia en Euskadi, que acabo de resumir. Así, tomando como punto de partida el primer filme producido en 1977, en buena parte de las primeras películas esas víctimas están casi por completo ausentes. En los primeros quince años (1977-1991), de un total de 20 largometrajes españoles sobre este tema (incluyendo coproducciones), solo en dos de ellos se da un cierto protagonismo a las víctimas de ETA.¹⁶ Se trata de un porcentaje muy pequeño, teniendo en cuenta que esta etapa coincide con los mencionados años de plomo, con una ETA extremadamente activa.

De este modo, el olvido al que la sociedad condenó a las víctimas en esos años se trasladó al terreno cinematográfico. Obviamente, en algunos filmes sí aparecen escenas de atentados perpetrados por ETA, recreando incluso asesinatos reales. Así sucede en *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983), con el atentado en Madrid contra el general Valenzuela (jefe del Cuarto Militar del Rey) en 1981; o en *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1983), que muestra diversos crímenes perpetrados por ETA en ese mismo año. Sin embargo, en las películas de esta época el peso de la trama recae sobre los terroristas, y sus víctimas son casi meros figurantes, de los que nada sabe el espectador; lo que le impide mostrar empatía por ellas.

Además, la única persona asesinada por ETA que ocupa un papel más o menos central en dos

largometrajes de ficción es alguien cuya identificación como *víctima* ha provocado debates y críticas desde medios vinculados a la izquierda española.¹⁷ Se trata del almirante Luis Carrero Blanco, presidente del Gobierno franquista muerto en atentado en Madrid en 1973, que fue objeto de dos largometrajes de ficción en la Transición: *Comando Txikia* (José Luis Madrid, 1977) y la coproducción con Italia *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979). *Comando Txikia* representa un cine nostálgico del franquismo, de escasa calidad cinematográfica, que trata de mitificar la figura de Carrero. Pero en realidad, salvo en su breve prólogo documental, se centra en la actividad de los terroristas que se disponen a perpetrar el atentado, sin abordar la personalidad del asesinado.

Mucho más crítica aún con Carrero es *Operación Ogro*, una revisión desde el punto de vista de la izquierda europea, que distingue entre una ETA *buen*a (la antifranquista) y una *mal*a, la que podía desestabilizar la naciente democracia española. De hecho, Carrero es el *ogro* al que se refiere el título de esta película, tomado del nombre en clave que ETA dio al atentado, siendo los activistas los personajes principales del filme. Así, estas dos películas no profundizan en el caso de Carrero Blanco, ni suplen la absoluta ausencia de las víctimas más habituales en esa época (militares, miembros de las fuerzas de seguridad y civiles anónimos) en el cine de los primeros lustros después de la muerte de Franco.¹⁸

En algunos filmes de ese periodo quienes aparecen como víctimas son los miembros de ETA, que representan a un pueblo vasco especialmente reprimido por el franquismo. Este cambio de roles es posible no solo por el poco tiempo transcurrido desde 1975, sino porque la trama de bastantes de estas películas se sitúa en los últimos lustros del franquismo. Esta cronología permite trastocar el papel de los etarras de villanos en héroes, al basarse en la represión real existente a lo largo del régimen de Franco. No obstante, tal y como ya señaló Ferro, en el

cine el contexto de producción es tanto o más importante que el marco temporal de la historia que se cuenta, lo que dificulta que el espectador separe mentalmente ambos niveles.¹⁹

Así sucede en *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979), largometraje documental basado en entrevistas con los procesados en un macrojuicio contra 16 miembros de ETA, celebrado en 1970, y con sus abogados. El filme nunca se plantea qué sucede con las víctimas que provocaban las acciones de los etarras procesados, con independencia del carácter dictatorial del régimen. El propio pueblo vasco aparece aquí como una víctima colectiva del franquismo que, según la interpretación de la izquierda nacionalista radical, en realidad continuaba en 1979, puesto que la Transición mantendría intactas las estructuras de la dictadura.

Significativamente, las vicisitudes del estreno de *El proceso de Burgos* sirvieron para que algunos trataran de convertir a la película en una víctima en sí, en este caso de la falta de libertad de expresión. El Gobierno de la Unión de Centro Democrático de Adolfo Suárez —que ya se había negado a subvencionar el filme desde el Ministerio de Cultura, basándose en una discutida interpretación legal— presionó infructuosamente para intentar evitar su inclusión en el programa del Festival de Cine de San Sebastián de 1979. En esa época, el Festival se solidarizaba de inmediato con los muertos por la represión policial, mientras que las víctimas de ETA pasaban completamente desapercibidas, aun cuando hubiera un atentado coincidiendo con el certamen. Además, algunos cines donde se proyectó *El proceso de Burgos* fueron objeto de amenazas por parte de grupos de extrema derecha, lo que no impidió que tuviera muy buena acogida.

Por el contrario, nadie sabía entonces que Uribe había recibido presiones de la organización terrorista para mantener en el montaje un preámbulo que condicionaba su interpretación, haciéndolo claramente favorable a ETA.²⁰ De este modo, quien realmente más coartaba la libertad de expresión en esos momentos (ETA),

incluso en el caso concreto de *El proceso de Burgos*, quedó al margen de toda crítica, mientras no solo la extrema derecha sino también el Gobierno español pasaba a la historia como el más empeñado en impedir que los testimonios favorables al terrorismo se escucharan en los cines.

Aunque aquí no hay espacio para analizar todas las películas de esta época, la misma idea de presentar a los etarras como víctimas del franquismo, en vez de centrarse en los atentados de la organización, estuvo presente en otros largometrajes, como *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978). Esta película de ficción es un fallido acercamiento a los dos únicos miembros de ETA ejecutados a lo largo de su historia (Ángel Otaegi y Juan Paredes Manot, *Txiki*), fusilados en septiembre de 1975, poco antes de la muerte de Franco. Al elegir este suceso como tema del largometraje, la posibilidad de mitificar a ETA se acrecienta, pues sus protagonistas no son victimarios sino víctimas de la dictadura. Además, su lucha se presenta no como algo del pasado sino como un proceso que debía tener continuidad tras la muerte de Franco.

En otros casos, los argumentos elegidos no se centraban en la historia de ETA durante el franquismo, sino en la Transición y el inicio de la etapa democrática, abordando sucesos reales o de pura ficción. Sin embargo, buena parte de estos filmes trataban aspectos que también podían contribuir a ver a los miembros de ETA como víctimas y no como verdugos. Es lo que sucede en *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), basada en una evasión real de presos de ETA que tuvo lugar en 1976. En otros casos, los protagonistas vuelven de un exilio forzado por el régimen dictatorial, tal y como sucede en *Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989). Aunque aquí no queda del todo claro el origen de la expatriación del protagonista, el filme parece querer demostrar que nada ha cambiado en el País Vasco desde el final del franquismo, siguiendo así una línea de interpretación habitual en la izquierda nacionalista radical vinculada a ETA.

Por su parte, *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983) recrea un suceso real, ocurrido en

1981: varios guardias civiles, obsesionados con detener a los etarras autores de un atentado, arrestaron a personas inocentes, que fueron torturadas y asesinadas. En este caso, las víctimas protagonistas ni siquiera eran de ETA, lo que añade aún más peso a la crítica –lógica, por otro lado, dados los hechos delictivos que cometieron– a la actuación de la Guardia Civil. Sin embargo, tal y como ha señalado Sorlin, en la relación contextual entre el cine y la historia es tan importante lo que se cuenta como lo que se omite:²¹ y en las producciones audiovisuales de esta época no se indica que guardias civiles, policías y militares fueron objeto de frecuentes atentados por parte de ETA, sumando un buen número de víctimas mortales, precisamente en el momento en que estas películas se estaban estrenando. En otros filmes coetáneos, la presencia (o el recuerdo) de torturas o de muertes por disparos indiscriminados de la Policía o de la Guardia Civil es clave en la trama. Así se comprueba en la coproducción documental con Francia *Euskadi hors d'État* (Arthur Mac Caig, 1983) y en largometrajes de ficción como *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), *La blanca paloma* (Juan Miñón, 1989) o incluso en la peculiar *Goma 2* (José Antonio de la Loma, 1984).

A veces, da la impresión de que los cineastas buscaban equilibrar las acciones de ETA con la de grupos terroristas de extrema derecha, parapoliciales o de los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación, creados con la connivencia de altos cargos del Ministerio del Interior durante el Gobierno socialista de Felipe González para combatir a ETA con sus propias armas). Lo mismo sucede con la acción de miembros de los aparatos del Estado, siempre procedentes del franquismo, que quieren evitar a toda costa la negociación de igual a igual entre ETA y el Estado, presentada como solución a todos los problemas. Así sucede en *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1983) o *La rusa* (Mario Camus, 1987). Incluso en películas mucho más complejas, que se alejan de la visión complaciente con ETA predominante en esa

época, tampoco se da especial protagonismo a las víctimas, aunque sí a las contradicciones del mundo articulado en torno a ETA. Es el caso de *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), *Ander y Yul* (Ana Díez, 1988) o *Amor en off* (Koldo Izagirre, 1991).²²

Por tanto, entre 1977 y 1991 el cine convirtió casi en invisibles a las víctimas de ETA, mientras que los etarras represaliados por el franquismo o afectados por los excesos de la policía ya en la etapa democrática sí tenían cabida en algunos filmes. Estos argumentos no eran mera invención, pues tanto la represión franquista como las extralimitaciones policiales en la Transición habían existido. Sin embargo, un espectador ajeno a la cuestión vasca que viera el corpus fílmico de esta época llegaría probablemente a la conclusión de que estas eran las únicas víctimas que existían, mientras nada se decía de quienes habían sufrido a manos de ETA.

El escenario de la complejidad: mujeres terroristas-víctimas

La década de 1990 fue parca en películas sobre ETA. Algunas de ellas seguían mostrando cierta confusión a la hora de dotar de significado ético a sus personajes, con una ausencia de las víctimas del terrorismo, tal y como sucede en *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) y, en menor medida, en *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 1997). Este confusionismo continuó en parte en algunos largometrajes de la siguiente década, como *La voz de su amo* (Emilio Martínez Lázaro, 2001), pero ya antes habían aparecido unos pocos filmes de ficción en los que las víctimas de ETA eran protagonistas.

Significativamente, entre estos últimos destacan dos en torno a mujeres que, tras militar en ETA, son asesinadas por la propia organización, incapaz de aceptar que hubieran roto la cerrada disciplina del grupo armado. Ambas películas se produjeron tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco, aunque hay otro largometraje, producido un lustro antes, que puede considerarse

un antecedente de este cambio de tendencia. *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993) está relacionada con el caso de Eduardo Moreno Bergaretxe (*Pertur*), un dirigente de ETA desaparecido en 1976, posiblemente muerto a manos de sus propios compañeros. Aunque nunca ha podido demostrarse su autoría, según todos los indicios algunos etarras pretendieron así cortar de raíz el desviacionismo de *Pertur*, partidario de poner límites a la violencia. Pese a este referente, Camus no construye la historia en torno a un hombre, sino a una mujer exmilitante de ETA, que vive con su hija lejos del País Vasco, tratando de olvidar su pasado. Según Sánchez Noriega, ello permite una mirada más humana, vinculada a la maternidad y por tanto a una cualidad propiamente femenina.²³ Además, aunque en la trama tienen también una destacada intervención los GAL, aquí su función no es equilibrar las maldades de ETA y del Estado, sino dotar de fuerza dramática a una historia cargada de hondura ética, en la que queda claro el daño causado por el grupo terrorista vasco.

Esta idea —una mujer, antigua etarra y al mismo tiempo víctima de ETA, como protagonista— se repite de forma mucho más explícita en dos filmes, en los que la heroína es asesinada por sus antiguos compañeros, lo que no sucede en *Sombras en una batalla*. Esas dos películas son *Yoyes* (Helena Taberna, 2000) y *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000). Ambas tienen muchos puntos en común, pero se diferencian porque, mientras la primera se centra en una persona real, la segunda crea un personaje ficticio. El *biopic* de Taberna aborda la trayectoria vital de Dolores González Katarain (Yoyes), una exdirigente de ETA que, tras dejar la organización, volver a Euskadi y reintegrarse a la vida civil, fue asesinada en 1986, en presencia de su hijo de tres años. En la película, este último es sustituido por una hija, algo mayor en edad, dotando así de mayor dramatismo emocional no solo a esa escena sino al propio personaje protagonista, de modo semejante al de *Sombras en una batalla*. Tal y como señala Rodríguez, no se trata solo de reflejar «la

tradicional dicotomía entre el sujeto masculino, racional e intelectualizado, comprometido con la causa política, y el femenino, orientado hacia el instinto, la vida, la maternidad», sino que, en la estructura dramática del filme, Yoyes y otras mujeres similares aparecen como «más vitalistas, más valientes, más cercanas a una existencia futura posible» que sus compañeros varones.²⁴

Esta película no solo da protagonismo absoluto a una mujer asesinada por ETA sino que resalta la existencia de «víctimas inocentes» (mostrando atentados contra objetivos *equivocados*) y hace ver el sufrimiento que la organización ha causado a la sociedad. Pese a ello, el hecho de que también Yoyes, en un sentido muy distinto al de Carrero, fuera una víctima *especial* (una antigua etarra que no se arrepintió expresamente de su pasado) hizo que el filme recibiera algunas críticas por edulcorar la figura de su personaje principal.²⁵ De hecho, Yoyes representa uno de los modelos del «victim-perpetrator complex», estudiado por Lynch y Argomaniz, en los que una misma persona asume a lo largo de su vida el papel de víctima y de perpetrador, mostrando así «the complexities of the violence and its aftermath».²⁶ No obstante, en este caso las críticas, provenientes de sectores contrarios no solo a ETA sino al nacionalismo vasco en su conjunto, parecen injustificadas. De hecho, en la película se percibe con claridad el fanatismo de ETA, ante el que no cabe una respuesta acomodaticia desde el punto de vista ético. Además, estas críticas tenían también que ver con el tenso contexto en el que se estrenó el filme, de enfrentamiento entre el PP y el PNV tras el Pacto de Estella (1998) y la fallida tregua de ETA de 1998-1999.

Semejante es el caso de *El viaje de Arián*, que cuenta la historia de una joven etarra, miembro de un comando que secuestra a la hija de un industrial vasco. Arián se niega a matar a la secuestrada, que es asesinada por sus compañeros, y huye fuera del País Vasco, aunque finalmente es eliminada por otra terrorista especialmente sanguinaria (un remedo de una etarra real, Idoia López Riaño, *La Tigresa*).²⁷ Además de mostrar

a Arián, al igual que a Yoyes, como exterrorista víctima, hay que destacar que la joven secuestrada y asesinada por ETA aparece con rostro humano en una película de ficción, provocando la empatía del espectador. Además, a diferencia de Carrero Blanco o de Yoyes, dos víctimas muy distintas entre sí, pero ambas muy conocidas, esa joven representa a los cientos de asesinados anónimos.

Salir a la superficie: víctimas de ETA en la ficción y en el documental recientes

El cine no fue ajeno a la recuperación de las víctimas de ETA que tuvo lugar a partir de 2000, incrementándose el número de filmes centrados de un modo u otro en ellas. Fue también una época de incremento general de películas sobre la violencia en el País Vasco, siguiendo en parte el ritmo de las sucesivas treguas de ETA y de los vaivenes de la política vasca en esos años. Así, si en la década de 1990 se habían producido solo cinco largometrajes cinematográficos sobre la violencia vasca, en 2000-2009 este número ascendió a 18, sumando ya 17 en lo que llevamos de la década de 2010.

Desde 2000 hasta hoy, de los 33 largometrajes cinematográficos que tratan la violencia en el País Vasco, al menos 13 (casi un 40%) se han centrado en las víctimas de ETA, lo que contrasta con los bajos porcentajes de etapas anteriores.²⁸ Destaca asimismo el incremento del número de documentales con distribución cinematográfica (debido a cuestiones relacionadas con la financiación y reglamentación del sector), a los que hay que añadir los que se han difundido en televisión, Internet o DVD.²⁹ No obstante, también algunos de estos últimos se han estrenado en festivales cinematográficos, lo que demuestra la dificultad actual de definir el cine (antes vinculado al soporte físico del celuloide), separándolo de otros medios audiovisuales.

Pero, junto a cuestiones de producción, no hay que olvidar que el documental, pese a que cada vez sea mayor la hibridación y por tanto la

imposibilidad de separar de modo drástico ficción y no-ficción, sigue siendo —según Bordwell y Thompson— un género que puede permitir una mayor «crudeza» a la hora de representar una realidad, «en cuanto porción del mundo sin escenificar». No obstante, como vamos a ver a continuación, pese a que el documental «pretende ser una descripción neutral de una situación», en realidad «las elecciones formales y estilísticas del cineasta pueden tener un gran impacto en el espectador y crear una gama concreta de significados implícitos y explícitos».³⁰

Así, aunque la inmensa mayoría de estos documentales tengan un formato clásico, basado en testimonios orales, las decisiones de cada creador (el modo de filmar a los testigos, el uso de la música, el montaje o incluso el título elegido para la película) contribuyen a modelar un determinado discurso fílmico. Previamente, la elección de quienes van a prestar su testimonio es el punto de partida del enfoque de cada documental. Y es que, como ha escrito Portela, «el territorio de la víctima real es intrincado», lo que implica una multiplicidad de recuerdos, aspiraciones, relaciones con la sociedad y con los victimarios, y modos de mirar al pasado y al futuro, aunque todos ellos sean víctimas de ETA.³¹ No es casual que algunos familiares de víctimas, que previamente habían adoptado una determinada actitud pública, repitan intervención en varios documentales, de modo que el cineasta conoce de antemano qué tipo de testimonio van previsiblemente a aportar.

El análisis de estos filmes recientes permite establecer una cierta relación con los tres modos de contar la historia de ETA después de su final que, aún a riesgo de ser demasiado esquemático, he explicado al principio de este artículo. No obstante, aquí dejaré a un lado uno de esos relatos, el de la izquierda nacionalista radical, puesto que las producciones audiovisuales vinculadas a este sector siguen olvidando a las víctimas de ETA para reivindicar las suyas (presos, expatriados, muertos en enfrentamientos con las fuerzas de seguridad, asesinados por los

GAL, etc.). Este tipo de héroes-mártires habían aparecido en el cine de la Transición, para casi desaparecer después, de modo paralelo a la reducción del número de películas sobre la violencia vasca en la década de 1990. Sin embargo, es significativo que resurgieran justo en la segunda mitad de la década de 2000, como contrapunto a la aparición de las víctimas de ETA en el cine y aprovechando las facilidades de producción que han supuesto los nuevos soportes digitales.³²

En el extremo opuesto, hay una serie de filmes que seleccionan solo testimonios de víctimas de ETA, completados en ocasiones por personas que han mostrado especial cercanía a ellas. Algunos de estos documentales han contado con el patrocinio de asociaciones de víctimas, lo que refuerza su conexión con una determinada mirada, y han recibido ayudas de instituciones públicas en manos de partidos no nacionalistas, en especial del PP, aunque no ha faltado algún caso en el que también el Gobierno o la televisión pública vasca, con el PNV al frente, han participado en su financiación.

Entre los realizadores que pueden adscribirse a esta línea destaca Iñaki Arteta, que ha sido calificado como el «cineasta de las víctimas», al haber llevado a cabo una tarea descomunal en su empeño por rescatarlas del olvido.³³ De hecho, él es el director de la mayor parte de los documentales testimoniales producidos en los últimos lustros, centrados en exclusiva en las consecuencias del terrorismo de ETA. Desde 2001 hasta la actualidad, cuenta en su haber con cinco largometrajes con licencia de exhibición cinematográfica y varios más en DVD, alguna vez trabajando sobre un producto anterior para crear una nueva versión.

Aunque aquí no disponemos de espacio para abordar todos ellos, cabe citar el pionero *Sin libertad* (Iñaki Arteta, 2001), un cortometraje que integraba testimonios de 25 personas: víctimas de ETA, familiares, periodistas e intelectuales que apoyaban el movimiento de recuperación de su memoria. Más adelante, editó en DVD *Voces sin libertad* (Iñaki Arteta, 2004), que ampliaba

esas entrevistas hasta alcanzar los 50 minutos de duración. La obra se distribuyó por medio de asociaciones de víctimas y de grupos pacifistas, y en su publicidad —sin duda para distinguirse de la coetánea *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003), acusada de medir por el mismo rasero a las víctimas de ETA y a los familiares de presos— se insistía en que «las voces silenciadas durante demasiados años, las de los ciudadanos víctimas de ETA, son las únicas protagonistas de este trabajo».³⁴ Además, un euro de la compra del DVD se destinaba a la Fundación de Víctimas del Terrorismo. De este modo, la defensa de las víctimas de ETA superaba el contenido del documental para afectar al producto en sí, a su financiación y a sus beneficios.

En cuanto a largometrajes cinematográficos, el director bilbaíno se estrenó con *Olvidados* (Iñaki Arteta, 2004), una antesala de *Trece entre mil* (Iñaki Arteta, 2005), que incluía entrevistas a doce familiares de víctimas de ETA y a un superviviente de un atentado. El *press-book* del filme lo definía sin ambages como una «rebeldía contra un estado de indiferencia social que dura ya demasiado tiempo, contra la ambigüedad política y a favor de la memoria y la justicia debida a los que han sufrido en primera persona el desgraciado peso del terrorismo». Las trece historias están muy bien elegidas, pues permiten mostrar épocas, profesiones, estados civiles y situaciones diferentes, todas ellas marcadas por la condición de víctimas de ETA. Entre ellas no aparecen las más famosas sino más bien personas desconocidas, que habían sufrido las consecuencias del terrorismo en los años de plomo.

Trece entre mil aporta también una perspectiva novedosa sobre la relación entre las mujeres y ETA. Al principio, al igual que los varones, las mujeres-víctima que aparecían en el cine eran activistas de ETA, representadas como mártires de la violencia del Estado, tal y como sucede en *El proceso de Burgos* o en *Euskadi hors d'État*.³⁵ Después, *Sombras en una batalla*, *Yoyes* y *El viaje de Arián* habían elegido personajes femeninos para poner cara al terrorista que se convierte

en víctima. Por fin, *Trece entre mil* mostraba a madres, esposas o hijas de asesinados por ETA, pero también a familiares de mujeres muertas por la organización.³⁶

Frente a la decisión tomada en *Sin libertad* de incluir entre los entrevistados periodistas e intelectuales, que aportan un enfoque político más directo, en este filme se pone el acento en el lado humano de las víctimas. Esto no impide que *Trece entre mil* tenga un claro mensaje político, que cada espectador debe extraer del material casi en bruto que Arteta presenta en la pantalla. Con posterioridad, este director ha continuado indagando en la misma dirección, con tres nuevos largometrajes: *El infierno vasco* (Iñaki Arteta, 2008), sobre las personas que tuvieron que abandonar el País Vasco como consecuencia de las amenazas de ETA y de la presión social del nacionalismo; *1980* (Iñaki Arteta, 2014), en torno al año en el que ETA cometió más asesinatos en su historia; y *Contra la impunidad* (Iñaki Arteta, 2016), que aborda los más de trescientos asesinatos que han quedado impunes, criticando un sistema judicial que ha dejado prescribir algunos delitos, especialmente de los años de plomo.

Dado su enfoque, los documentales de Arteta han sido aplaudidos por asociaciones de víctimas y grupos pacifistas, y ninguneados por los medios próximos a la izquierda nacionalista vasca radical.³⁷ Además, han sido objeto de debates en el Parlamento vasco, demostrando la estrecha conexión entre cine, memoria y política que existe en Euskadi tras el final del terrorismo. Así, a finales de 2015, la televisión pública vasca (ETB) se negó a emitir *1980* porque, según su directora general, designada por el PNV, «las opiniones que le habían llegado le indicaban que se trataba de un filme sesgado», aunque ella no lo había visto. En febrero de 2016, la Comisión de control de la radio-televisión pública en el Parlamento rechazó una propuesta de los partidos no nacionalistas para que ETB emitiera los documentales de Arteta, para contribuir a la «deslegitimación del terrorismo» y al «reconocimiento

a las víctimas». El portavoz del PNV acusó al PP y al PSOE de querer convertir a Arteta en «una especie de documentalista oficial».³⁸

La recuperación de las víctimas de ETA en el cine debe mucho a Iñaki Arteta, pero su empeño ha sido secundado por otros cineastas. Entre ellos destaca el productor donostiarra afincado en Madrid Elías Querejeta, que promovió a lo largo de la década de 2000 una trilogía documental sobre la violencia vasca, cuyas dos primeras entregas contienen también únicamente testimonios de familiares de víctimas o de amenazados por la organización terrorista. *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001) es un largometraje sobre el asesinato en Vitoria del dirigente socialista Fernando Buesa y de su escolta, el *ertzaina* (policía autónomo vasco) Jorge Díez Elorza, en el año 2000. Este filme, estrenado antes incluso de que llegara a las salas el primer largometraje de Arteta, concentra la mirada en los allegados de esas dos personas, y supuso en su momento un *turning point* en el conjunto del cine sobre ETA, al desaparecer la ambigüedad presente en muchas de las anteriores cintas. Así se observa incluso en el título elegido, que incluye una palabra («asesinato») que durante tiempo evitaron muchos medios de comunicación vascos, utilizando en su lugar eufemismos como «muerte». Tres años después, el mismo equipo realizó *Perseguidos* (Eterio Ortega, 2004), centrado en dos concejales socialistas guipuzcoanos que vivían escoltados por haber sido amenazados. Ambos representan las miles de personas que durante mucho tiempo tuvieron que llevar escolta para protegerse de ETA.

Junto a los trabajos de Arteta y Ortega, los documentales con entrevistas a víctimas o familiares de personas asesinadas se han multiplicado recientemente, normalmente en producciones sin distribución cinematográfica y casi siempre con apoyo de asociaciones de víctimas o de instituciones públicas. Entre ellos cabe citar *Los justos* (José Antonio Zorrilla, 2001); *Escoltados, mi vida en sus manos* (Koldo San Sebastián, 2005); *Sin vendas en la memoria* (Manuel Palacios,

2008); *Corazones de hielo* (Pedro Arjona, 2007); *Mujeres en construcción* (Begoña Atin y Maite Ibáñez, 2010); o *Voces calladas: el verdadero relato* (Cake Minuesa, 2016). De ellos, algunos se centran solo en mujeres víctimas de ETA, tal y como sucede con *Corazones de hielo*.³⁹ Otros, como *Escultados y Sin vendas en la memoria*, fueron producidos por personas o instituciones vinculadas al PNV, lo que podía interpretarse como un mentís a las acusaciones de que este partido no habían mostrado empatía con las víctimas de ETA.

Con algo de retraso con respecto al documental, este interés por los damnificados por el terrorismo etarra pasó también a la ficción, ahora con protagonistas anónimos, que —a diferencia de las mujeres presentes en los filmes del cambio de siglo— no habían sido antes militantes de la organización. Pese a no ser ni mucho menos un filme redondo, *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008) fue clave en la relación entre ETA y el cine en la ficción, de modo semejante a *Asesinato en febrero y Trece entre mil* en el documental. Por primera vez, aquí el papel principal no corre a cargo de los activistas sino de las víctimas, personificadas en un profesor universitario amenazado por ETA, que además sufre un aislamiento social, fruto del miedo y de la indiferencia, cuando no del odio de determinados sectores de la sociedad vasca hacia quienes pensaban de modo distinto.

El contrapunto dramático al profesor amenazado es un joven miembro de ETA que ha perdido la memoria, al quedar en coma tras realizar un atentado. Dado que los creadores de *Todos estamos invitados* querían evitar cualquier tipo de ambigüedad en esta película-denuncia de ETA,⁴⁰ no podían exponerse a que este personaje simplemente se desengañara de la lucha armada, tal y como sucedía en *Yoyes*. Paradójicamente, su amnesia es clave en un filme sobre la memoria, pues le permite evolucionar desde el punto de vista dramático, tal y como exigen las reglas del guión cinematográfico, recordando a la vez la necesidad de recordar y reparar

los daños causados por el terrorismo. Así, tal y como indican Torrado y Ródenas, «la pérdida de memoria constituye, en el filme, la posibilidad de enmienda y liberación».⁴¹

A partir de ese momento, diversas películas argumentales, muy diferentes entre sí, siguieron hablando de las víctimas de ETA, aunque su enfoque ha hecho que hayan sido relacionadas con el denominado tercer espacio, más que en continuidad con las películas que acabamos de mencionar.⁴² Es el caso de *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2008), que cuenta la historia de un empresario que ha huido del País Vasco debido a la extorsión de ETA y que es asesinado cuando regresa; o de *Felicidad perfecta* (Jabi Elortegi, 2009), en torno a una adolescente estudiante de piano, testigo de un atentado de ETA, que le deja marcada para toda la vida.

En este contexto, las dos películas de ficción más recientes centradas en las víctimas abordan la posibilidad de que estas se tomen la justicia por su mano, ejerciendo la venganza contra los asesinos de sus seres queridos. Este enfoque ya había aparecido en *La playa de los galgos* (Mario Camus, 2001), pero ocupa un lugar aún más importante en *Fuego* (Luis Marías, 2014) y *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015). Según sus responsables, *Fuego* contó con el apoyo de la Secretaría de Paz y Convivencia del Gobierno vasco, que «la valoró como muy útil».⁴³ Por su parte, *Lejos del mar* fue proyectada en Zinexit, la Muestra de Cine hacia la Convivencia que dicha Secretaría organiza cada año. No obstante, el que todas estas películas hablen de la posibilidad del desquite por parte de las víctimas de ETA (algo que nunca se ha dado en la realidad) puede llevar a una visión desenfocada, pese a que sea consecuencia de la necesidad de dar fuerza dramática al guión.

Asimismo, cabe incluir en este grupo a *Lasa y Zabala* (Pablo Malo, 2014), una ficción documentalizada sobre la primera acción delictiva cometida por los GAL, que en 1983 torturaron y asesinaron a dos jóvenes miembros de ETA (José Antonio Lasa y José Ignacio Zabala), tratando después de hacer desaparecer sus cuerpos.

Un proceso judicial abierto mucho tiempo después terminó con la condena de los principales implicados. La película sigue con gran fidelidad los hechos probados, condenando con claridad la violencia ejercida desde el poder (especialmente execrable, al venir de quien tiene como misión hacer cumplir la ley).

A diferencia de los documentales sobre los GAL vinculados a la izquierda nacionalista radical, aquí no solo hay diferencias de género y de producción, sino también de mensaje. Este queda claro ya en su primera secuencia, en la que las hermanas de Lasa y Zabala –interpretadas por sendas actrices, aunque la escena tiene un claro carácter documental– son entrevistadas en la radio pública vasca. Aquí expresan la idea de que hay un conflicto con «víctimas de un lado y de otro», cuyo dolor hay que poner «a la misma altura». De hecho, en la vida real, ambas han participado en encuentros reconciliatorios con víctimas de ETA. Pili Zabala intervino en documentales promovidos por la Secretaría para la Paz, antes de presentarse en 2016 como candidata al Parlamento vasco por Podemos (un partido al que también puede identificarse con ese tercer espacio, en relación con la memoria de la violencia).

En el terreno documental, esta estrategia basada en la reconciliación se ha concretado en la producción de varias películas promovidas o patrocinadas por la mencionada Secretaría del Gobierno vasco. No obstante, pueden señalarse antecedentes de este enfoque en la etapa anterior al acceso de Urkullu al Gobierno vasco en 2012, con documentales que enmarcan a ETA en un «problema político» más amplio, que recogen todos los sufrimientos provocados por ese «conflicto» y que, siendo críticos con ETA, lo son también con las posturas «inmovilistas», identificadas con el PP. Sería el caso de la polémica *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003); de *Al final del túnel* (Eterio Ortega, 2011); o –más recientemente– de *El fin de ETA* (Justin Webster, 2016), relacionada con la vía negociadora iniciada por el dirigente socia-

lista vasco Jesús Eguiguren años antes del abandono de las armas por ETA.

De acuerdo con la idea de denunciar todas las violaciones de los derechos humanos producidas en Euskadi, en general los filmes promovidos por este espacio recogen testimonios de víctimas de «distintas violencias», como *Reconciliación* (Fermín Aio, 2012), basado en conversaciones entre víctimas de ETA, el GAL y los abusos policiales; o la serie documental para ETB *Las huellas perdidas* (Fermín Aio, 2016), fruto del Plan de Paz y Convivencia del Gobierno vasco. Esta última, siendo crítica con ETA, intenta mantener un equilibrio entre el espacio concedido a las diversas violencias. En la práctica, ello supone dar menos importancia a ETA de la que ha tenido en la historia real, pues sus más de 800 asesinatos no son comparables numéricamente, por ejemplo, a los 27 de los GAL. Un contenido diferente tiene *El valor de la autocrítica* (Karmelo Vivanco, 2015), con testimonios de antiguos etarras que han reconocido su responsabilidad en hechos delictivos. Esta visión está relacionada con la *Vía Nanclares*, iniciada durante la etapa del Gobierno socialista de Rodríguez Zapatero, con el apoyo del PNV, y clausurada tras la vuelta al poder del PP en 2011. A través de ella, varios presos rompieron con la estructura de ETA e iniciaron un proceso de «autocrítica y disidencia», que en algunos casos incluyó la petición de perdón y la celebración de «encuentros reparativos» con familiares de las víctimas de sus atentados.

Por último, *Mariposas en el hierro* (Bertha Gaztelumendi, 2012) «recoge las voces de las mujeres que han hecho una apuesta por una Euskal Herria en paz», tras ser «víctimas de distintas formas de violencia»⁴⁴. El filme tiene el mérito de dar una visión esperanzada, pero la decisión de unir a familiares de víctimas de ETA, del GAL y de la «violencia institucional», con damnificadas por la violencia machista, la inmigración o los desahucios dificulta la creación de un discurso coherente, al tratarse de situaciones muy distintas unas de otras, aunque todas ellas merezcan ser denunciadas. Otro de los puntos clave de

este relato (la idea de reconciliación, que puede dar la impresión de que existen dos bandos igual de responsables) también ha sido debatida, mostrando la complejidad del estatuto de víctima. Así, el escritor vasco Jokin Muñoz ha señalado que, «en cuanto a la palabra *reconciliación*, diré que, así como en las relaciones humanas me parece necesaria [...], en el terreno político me pone en guardia».⁴⁵

Conclusiones

El análisis efectuado a lo largo de estas páginas muestra un cambio radical en el modo de representación de las víctimas de ETA en el cine español desde la Transición a la actualidad. Hasta bien entrada la década de 1990 las víctimas no aparecían en la pantalla o eran meros figurantes. Cuando se les daba cierto protagonismo, como en el caso de Carrero Blanco, no se profundizaba en su personalidad e incluso en algún caso (*Operación Ogro*) se consideraba su eliminación como «un deber moral», necesario para posibilitar la democracia. Además, hasta bien entrada la década de 1980, en muchas películas quienes tenían el estatus de víctima eran los miembros de ETA, injustamente perseguidos por el franquismo, las fuerzas de seguridad u otros grupos terroristas. En algunos filmes, ETA y sus miembros eran una sinécdoque de un pueblo vasco oprimido en su conjunto por España.

La situación comenzó a cambiar a partir de finales de los años noventa, cuando las víctimas aparecieron en algunos filmes de ficción. Significativamente, se trata de historias de mujeres, antiguas militantes de ETA, que deciden abandonar la organización y son perseguidas y casi siempre asesinadas por ello. Pero no fue hasta la década de 2000 cuando los que habían sufrido la violencia de ETA ocuparon un papel central en la producción audiovisual, inicialmente la de carácter documental. Esto fue debido al empeño personal de algunos cineastas, y en especial de Iñaki Arteta, pero también al cambio de ambiente social que, tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco, hacía posible ese nuevo enfoque.

A ello se unió la influencia del movimiento de memoria histórica, que buscaba reparar a los damnificados por la represión franquista y que indirectamente afectó a la situación de unas víctimas mucho más cercanas en el tiempo. De hecho, la discusión acerca de la memoria de la Guerra Civil en el País Vasco ha estado siempre mezclada con la de ETA, hasta el punto de que no han faltado grupos políticos que han tratado de crear una amalgama de «todas las víctimas» del siglo XX, en el que la responsabilidad personal de los militantes de ETA y de quienes les han apoyado queda difuminada. En este sentido, tal y como indica Jokin Muñoz, al abordar la historia reciente del País Vasco no es apropiado hablar en «plural de *violencias* o *sufrimientos*», pues es necesario evitar generalizaciones que llevan a eludir responsabilidades.⁴⁶

En cualquier caso, la evolución de la actitud del cine español ante las víctimas de ETA es inseparable de cómo ha cambiado la sociedad que produce y recibe los filmes: una sociedad que, frente al desdén de los años de plomo, ha comenzado a considerar protagonistas e incluso «héroes» a las víctimas de ETA.⁴⁷ Este cambio no solo ha afectado al cine, sino a los estudios académicos sobre el terrorismo, y tiene paralelismos en otras latitudes que han sufrido la acción de grupos similares a ETA. Tal y como explican Lynch y Argomaniz, tradicionalmente la literatura académica se ha centrado en los actores que llevan a cabo el terrorismo y no en sus víctimas, y lo mismo ha sucedido en el caso vasco.⁴⁸

Esta mayor presencia de las víctimas en el cine documental se trasladó más tarde a la ficción, donde sin embargo siguen teniendo una menor presencia. Posiblemente esto es debido a cuestiones de producción y financiación, así como al deseo de los cineastas que se han empeñado en mostrar esta realidad, durante mucho tiempo silenciada, de hacerlo a través del documental, un género que tradicionalmente se ha identificado con un mayor realismo.

No obstante, la ficción puede ser tan impactante o más que el documental a la hora

de narrar —y de denunciar desde un punto de vista ético, tal y como pretenden algunos creadores— el ostracismo al que se ha condenado a las víctimas de ETA durante mucho tiempo. A la vez, la ficción exige una estrategia distinta a la hora de abordar el tema, por el mayor interés dramático que, al menos a primera vista, puede tener el personaje del perpetrador, en relación con la víctima inocente. Es significativo que incluso algunos cineastas pioneros en el tratamiento audiovisual de las víctimas de ETA hayan reconocido esa contradicción (Manuel Gutiérrez Aragón) o hayan mostrado interés en hacer también «películas de los asesinos» (Iñaki Arteta) para «contar quién hizo qué, para que no se olvide».⁴⁹

Tras el cese de la actividad terrorista de ETA en 2011 y su definitiva desaparición en 2018, sigue abierta la posibilidad de recuperar el terreno perdido durante años, con miradas audiovisuales más valientes en torno a las víctimas. Como es lógico, serán miradas heterogéneas, dependiendo de las ideas y de la libertad creativa de cada cineasta, pero una sociedad —y un cine— que ha vivido durante cuatro décadas la lacra del terrorismo no puede echar al olvido el sufrimiento injusto de las víctimas.

BIBLIOGRAFÍA

- ANGULO, Jesús, HEREDERO, Carlos F. y REBORDINOS, José Luis, *Entre el documental y la ficción. El cine de Imanol Uribe*, Filmoteca Vasca/Caja Vital Kutxa, San Sebastián, 1994.
- ARGOMANIZ, Javier y LYNCH, Orla, «Introduction to the Special Issue: The Complexity of Terrorism: Victims, Perpetrators and Radicalization», *Studies in Conflict & Terrorism*, vol. 40, n.º 1, 2017, s.p. DOI: 10.1080/1057610X.2017.1311101.
- ARRIETA, Leyre, «ETA y la espiral de la violencia. Estrategias y víctimas», en RODRÍGUEZ, María Pilar (ed.), *Imágenes de la memoria: víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, pp. 21-51.
- BARRENETXEA, Igor, «La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo radical vasco a través del cine», *Ikusgaiak*, n.º 6, 2003, pp. 77-101.
- BARRENETXEA, Igor, «Todos estamos invitados: cine, terrorismo y sociedad vasca», *Sancho el Sabio*, n.º 30, 2009, pp. 137-159.
- BORDWELL, David y THOMPSON, Kristin, *El arte cinematográfico: una introducción*, Paidós, Barcelona, 1995.
- CABEZA, José y MONTERO, Julio, «El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas», *Palabra Clave*, n.º 15/3, 2012, pp. 461-481.
- CASQUETE, Jesús, *En el nombre de Euskal Herria: la religión política del nacionalismo vasco radical*, Tecnos, Madrid 2009.
- DE PABLO, Santiago, «Sólo sabemos hacer llorar a la gente. Mujer y violencia terrorista en el cine español», en DE LA CRUZ, Vanessa y DE LAS HERAS, Beatriz (eds.), *La historia desde el cine: Ciudad, guerra, mujer*, Universidad Carlos III, Madrid, 2006, pp. 15-34.
- DE PABLO, Santiago, «Más que palabras. El cine ante el terrorismo de ETA», en GAYTÁN, Esther; GIL, Fátima y ULLED, María (eds.), *Los mensajeros del miedo. Las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*, Rialp, Madrid, 2010, pp. 144-161.
- DE PABLO, Santiago, «Cine y nacionalismo vasco: el caso de ETA político-militar y Euskadiko Ezkerra», en HUESO, Ángel Luis y CAMARERO, Gloria (eds.), *Hacer historia con imágenes*, Síntesis, Madrid, 2014, pp. 199-220.
- DE PABLO, Santiago, «El último combate. La memoria del terrorismo vasco en el cine del siglo XXI», en CUETO, Roberto (ed.), *The Act of Killing. Cine y violencia global*, Festival Internacional de Cine, San Sebastián, 2016.
- DE PABLO, Santiago, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Tecnos, Madrid, 2017a.
- DE PABLO, Santiago, «El magnicidio soñado. ETA y el asesinato de Carrero Blanco a través del cine», en TOUS, Pere Joan y RUHE, Cornelia (eds.), *La memoria cinematográfica de la guerrilla antifranquista*, Brill-Rodopi, Leiden, 2017b, pp. 70-82.
- DE PABLO, Santiago, MOTA ZURDO, David y LÓPEZ DE MATURANA, Virginia, *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Beta, Bilbao, 2019.
- DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio, *ETA: estrategia organizativa y actuaciones, 1978-1992*, Universidad del País Vasco, Bilbao, 1998a.

- DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio, *De la negociación a la tregua ¿El final de ETA?*, Taurus, Madrid, 1998b.
- DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio, *La agonía de ETA. Una investigación inédita sobre los últimos días de la banda*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2012.
- DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio, «Las claves de la derrota de ETA», *Informe del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, n.º 3, 2017.
- ELIACHEFF, Caroline y SOULEZ LARIVIÈRE, Daniel, *El tiempo de las víctimas*, Akal, Madrid, 2009.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, *La voluntad del gudari: génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Tecnos, Madrid, 2016.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka y DOMÍNGUEZ IRIBARREN, Florencio, *Pardines. Cuando ETA empezó a matar*, Tecnos, Madrid, 2018.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Ariel, Barcelona, 1995.
- JIMÉNEZ, María y MARRODÁN, Javier, *Heridos y olvidados. Los supervivientes de terrorismo en España*, Madrid, Espasa, 2019.
- KILBOURN, Russell J.A., *Cinema, Memory, Modernity: The Representation of Memory from the Art Film to Transnational Cinema*, Routledge, Londres/Nueva York, 2010.
- LÓPEZ ROMO, Raúl, *Informe Foronda: los efectos del terrorismo en la sociedad vasca (1968-2010)*, Los Libros de la Catarata, Madrid, 2015.
- LÓPEZ ROMO, Raúl y FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, *Sangre, votos, manifestaciones: ETA y el nacionalismo vasco radical (1958-2011)*, Tecnos, Madrid, 2012.
- LYNCH, Orla y ARGOMANIZ, Javier (eds.), *Victims of Terrorism. A Comparative and Interdisciplinary Study*, Routledge, Londres/Nueva York, 2015.
- LYNCH, Orla y ARGOMANIZ, Javier (eds.), *Victims and Perpetrators of Terrorism: Exploring Identities, Roles and Narratives*, Routledge, Londres/Nueva York, 2017.
- MARCOS RAMOS, María, «Cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad», *Fotocinema*, n.º 3, 2011, pp. 58-75.
- MARTÍNEZ, Josefina, «Relatos del sufrimiento: el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo», *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, n.º 4, 2017, pp. 98-119.
- MARTÍNEZ, Josefina, «El Decreto Miró y su repercusión en la producción de películas relacionadas con la violencia de ETA (1983-1989)», *Comunicación y Sociedad*, n.º 31/3, 2018, pp. 261-278.
- MATE, Reyes, *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria, reconciliación*, Anthropos, Barcelona, 2008.
- MELLADO, Miguel Ángel, *Miguel Ángel Blanco, el hijo de todos: vida y asesinato del mártir que venció a ETA*, La Esfera de los Libros, Madrid, 2016.
- MONTERO, Julio, «Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales», en BOLUFER, Mónica, GÓMEZ, Juan y HERNÁNDEZ, Telesforo (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, 2015, pp. 41-62.
- MORENO, Irene, *Gestos frente al miedo. Manifestaciones contra el terrorismo en el País Vasco (1975-2003)*, Tecnos, Madrid, 2019.
- PÉREZ, José Antonio, «El complicado papel de la historia (y los historiadores) en el País Vasco tras el final del terrorismo», *Pasos a la izquierda*, n.º 5, 2016, s.p. <<http://pasosalaizquierda.com/?p=1659>> (acceso 25 de enero de 2018).
- PORTELA, Edurne, «Entrevista a Jokin Muñoz», en RODRÍGUEZ, María Pilar (ed.), *Imágenes de la memoria: víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2015, pp. 209-213.
- PORTELA, Edurne, *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia*, Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2016.
- RIVERA, Antonio (ed.), *Naturaleza muerta. Usos del pasado en Euskadi después del terrorismo*, Prensas de la Universidad de Zaragoza, Zaragoza, 2018.
- RIVERA, Antonio y CARNICERO, Carlos Carnicero (eds.), *Violencia política: historia, memoria y víctimas*, Maia, Madrid, 2010.
- RODRÍGUEZ, María Pilar, *Mundos en conflicto: aproximaciones al cine vasco de los noventa*, Universidad de Deusto/Filmoteca Vasca, San Sebastián 2002.
- RODRÍGUEZ, María Pilar, «Corazones de hielo: dolor y duelo de las mujeres víctimas de ETA», en RODRÍGUEZ, María Pilar (ed.), *Mujeres víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2017, pp. 71-82.
- ROLDÁN, Carlos, «Yoyes: historia y vicisitudes de un proyecto cinematográfico», *Sancho el Sabio*, n.º 34, 2011, pp. 135-156.
- ROSENSTONE, Robert, *La historia en el cine: el cine sobre la historia*, Rialp, Madrid, 2014.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis, *Mario Camus*, Catedra, Madrid, 1998.
- SAVATER, Fernando, *Perdonen las molestias: crónica de*

una batalla sin armas contra las armas, El País, Madrid, 2001.

SORLIN, Pierre, *Cines europeos, sociedades europeas, 1939-1990*, Paidós, Barcelona, 1996.

TORRADO, Susana Torrado y RÓDENAS, Gabri, «La figura del terrorista en el cine español. De la lucha justificada a la cotidianidad», en FERNÁNDEZ TOLEDO, Piedad (ed.), *Rompiendo moldes. Discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI*, Comunicación Social, Sevilla, 2009.

TREACEY, Mia E., *Reframing the Past. History, Film and Television*, Routledge, Abingdon-Nueva York, 2016.

NOTAS

- ¹ Este artículo forma parte de un proyecto subvencionado por el Centro Memorial de Víctimas del Terrorismo (US 17/12), el Grupo de Investigación de la UPV/EHU GIU 17/005 y la Secretaría de Estado de Investigación, Desarrollo e Innovación (PGC2018-094133-B-I00. MCIU/AEI/FEDER, UE).
- ² Mate, 2008; Eliacheff y Soulez Larivière, 2009.
- ³ Domínguez Iribarren, 1998a; Domínguez Iribarren, 1998b; López Romo y Fernández Soldevilla, 2012; Fernández Soldevilla, 2016.
- ⁴ Existen dudas sobre la autoría de algunos asesinatos. Los historiadores especializados hablan de 845; el Ministerio del Interior ha reconocido a 853. López Romo, 2015; Fernández Soldevilla y Domínguez Iribarren, 2018, p. 78; *El País*, 3-V-2018.
- ⁵ Jiménez y Marrodán, 2019.
- ⁶ Rivera y Carnicero, 2010; Arrieta, 2015.
- ⁷ Mellado, 2016; Moreno, 2019.
- ⁸ Casquete, 2009, pp. 219-266.
- ⁹ Rivera, 2018. Sobre ese final, véase Domínguez Iribarren, 2012; Domínguez Iribarren, 2017.
- ¹⁰ La creación del Centro Memorial fue incluida en la Ley de Reconocimiento y Protección Integral a las Víctimas del Terrorismo, aprobada por las Cortes al final del mandato del socialista José Luis Rodríguez Zapatero. Fue puesto en marcha por el Ministerio del Interior durante el Gobierno del PP de Mariano Rajoy, aunque en su patronato participan administraciones políticamente heterogéneas, como el Gobierno vasco, presidido actualmente por el Partido Nacionalista Vasco (PNV).
- ¹¹ En realidad no se ampara a todas las víctimas desde 1936, pues aparentemente quedan excluidos los asesinados en zona vasco-republicana durante la Guerra Civil.

¹² Pérez, 2016, s.p.

¹³ Kilbourn, 2010, pp. 3-13.

¹⁴ Ferro, 1996; Sorlin, 1996; Rosenstone, 2014; Montero, 2015; Treacey, 2016.

¹⁵ De Pablo, 2017a.

¹⁶ He contabilizado las películas cuyo tema principal es ETA o la violencia vasca, aun siendo consciente de que es difícil distinguir estas de otras en las que ese tema es colateral. Lo mismo sucede con la consideración de un filme como centrado en las víctimas. De hecho, un estudio reciente presenta una estadística ligeramente distinta (Martínez, 2017, pp. 98-119).

¹⁷ Iban García del Blanco, «Carrero no es Miguel Ángel Blanco», *Eldiario.es*, 31 de marzo de 2017; accesible en <http://www.eldiario.es/tribunaabierta/Carrero-Miguel-Angel-Blanco_6_628247202.html> (acceso 28 de enero de 2018). El autor era exsecretario federal de Cultura y Movimientos Sociales del PSOE.

¹⁸ De Pablo, 2017b, pp. 70-82.

¹⁹ Ferro, 1995, pp. 190-198.

²⁰ Angulo, Heredero y Rebordinos, 1994, p. 111. Véase Barrenetxea, 2003.

²¹ Sorlin, 1996, p. 205.

²² Además del contexto político, también las condiciones de producción influyeron en el cine sobre ETA de esta etapa, tal y como ha estudiado Josefina Martínez, centrándose en el conocido como *Decreto Miró* (Martínez, 2018).

²³ Sánchez Noriega, 1998, p. 293.

²⁴ Rodríguez, 2002, pp. 155-156; De Pablo, 2006.

²⁵ Savater, 2001, pp. 237-240. Véase Roldán, 2011.

²⁶ Argomaniz y Lynch, 2017, s.p.

²⁷ <http://www.viajedearian.com/SilMun.htm> (acceso 2 de mayo de 2014).

²⁸ Martínez (2017, p. 113) da unas cifras un poco distintas pero igual de significativas para 2001-2016: 15 de un total de 29, incluyendo «largometrajes de ficción, cortometrajes y documentales».

²⁹ Para el documental y la ficción televisiva, véase De Pablo, Mota Zurdo y López de Maturana, 2019.

³⁰ Bordwell y Thompson, 1995, pp. 181 y 361.

³¹ Portela, 2016, p. 119. Véase Lynch y Argomaniz, 2015.

³² De Pablo, 2016, pp. 27-41.

³³ Itziar Reyero, «Iñaki Arteta: ¿Dónde están los rebeldes del cine? No se acercan a las víctimas de ETA», *ABC*, 20 de octubre de 2014, p. 61.

³⁴ <<http://www.bastaya.org/documentos/biblioteca/>

- InakiArteta.htm> (acceso 13 de enero de 2018). La cursiva es mía.
- ³⁵ De Pablo, 2010, pp. 152-154; De Pablo, 2014.
- ³⁶ Marcos Ramos, 2011; Cabeza y Montero, 2012.
- ³⁷ Véase, por ejemplo, <<http://www.bastaya.org/documentos/biblioteca/InakiArteta.htm>> (acceso 15 de abril de 2012).
- ³⁸ Beatriz Rucabado, «Un documental sobre terrorismo al que ETB negó la libre opinión», *El Mundo*, 29 de octubre de 2015; accesible en <<http://www.elmundo.es/pais-vasco/2015/10/29/5631e4ed46163f40338b4620.html>> (acceso 16 de enero de 2018); J. M. Alonso, «El Parlamento rechaza instar a ETB a emitir los documentales de Iñaki Arteta», *El Mundo*, 17 de febrero de 2016; accesible en <<http://www.elmundo.es/pais-vasco/2016/02/17/56c491a222601db7098b461b.html>> (acceso 16 de enero de 2018).
- ³⁹ Rodríguez, 2017, pp. 71-82.
- ⁴⁰ Así lo explicaba Gutiérrez Aragón en Ángel S. Harguindey, «La pistola y el txangurro», *El País*, 22 de marzo de 2008; accesible en <https://elpais.com/diario/2008/03/22/babelia/1206144379_850215.html> (acceso 16 de abril de 2018).
- ⁴¹ Torrado y Ródenas, 2009, p. 177. Véase Barrenetxea, 2009, pp. 137-159.
- ⁴² Portela, 2016, p. 164.
- ⁴³ Manuel Barrero, «Bilbao, plató de cine», *BAO*, n.º 2, julio 2014, p. 38.
- ⁴⁴ Amaia Eregaña, «Zinemaldia no logra explicar la exclusión de filmes políticos vascos», *Naiz*, 30 de agosto de 2012; accesible en <<http://gara.naiz.eu/paperezkoa/20120830/359717/es/Zinemaldia-no-logra-explicar-exclusion-filmes-politicos-vascos>> (acceso 13 de abril de 2018).
- ⁴⁵ Cit. en Portela, 2016, p. 210. Cursiva en el original.
- ⁴⁶ Cit. en Portela, 2016, p. 209. Cursiva en el original.
- ⁴⁷ Hermann Tertch, «De víctimas, héroes y el honor», *ABC*, 16 de enero de 2018, p. 13.
- ⁴⁸ Lynch y Argomaniz, 2017. En cuanto a los estudios académicos en España, una primera búsqueda de los conceptos *víctimas* y *terrorismo* en las principales bases de datos especializadas aporta ya algunas conclusiones. En la Fundación Sancho el Sabio (el principal centro de documentación sobre temas vascos), de los 105 libros que incluyen esas dos palabras, todos menos dos son posteriores a 1997. En Dialnet, que incluye artículos y obras ajenas al caso vasco, de 671 documentos solo hay tres anteriores a 1997. <<http://www.sanchoelsabio.eus>> y <<https://dialnet.unirioja.es>> (acceso 30 de enero de 2018).
- ⁴⁹ Citas en De Pablo, 2017a, pp. 364 y 381.