

LAS VÍCTIMAS DE LA VIOLENCIA POLÍTICA EN EL CINE: DESDE COLOMBIA AL PAÍS VASCO (1964-2022)¹

José Manuel Azcona Pastor

Universidad Rey Juan Carlos

josemanuel.azcona@urjc.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-9552-715X>

Aitor Díaz-Maroto Isidro

Universidad de Alcalá

aitor.diaz@uah.es

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6401-5792>

Introducción

Desde la aparición, en 1964, del largometraje de ficción *El río de las tumbas* dirigido por Julio Luzardo, en Colombia, el conflicto armado colombiano se ha convertido en uno de los grandes temas explorados no solo desde la Academia, sino desde el mundo de lo audiovisual. Si nos fijamos en el caso del terrorismo de ETA en España, debemos esperar hasta el estreno de *Comando Txikia. Muerte de un presidente* (José Luis Madrid 1977/1978)² para poder encontrar el primer ejemplo cinematográfico de representación de la violencia política en la gran pantalla. Ficción, documental, series de televisión, reportajes o píldoras informativas en plataformas como *YouTube*, son algunos ejemplos de los diferentes soportes que directores, guionistas y productores han ido escogiendo para mostrar su visión y preocupación por el fenómeno de la violencia política que se desarrollaba en sus países. En la actualidad, no podemos perder de vista el papel que plataformas de *streaming* como Netflix, HBO, Amazon Prime, Filmin o Retina

Latina están desarrollando como productoras y distribuidoras de estos mismos productos fílmicos, democratizando aún más el acceso a estos.³

Investigaciones previas han señalado que los relatos históricos generados por estos productos audiovisuales han ido mostrando al gran público los cambios de percepción que se iban gestando en las sociedades española y colombiana con el paso del tiempo. Además, también indicaban cuáles eran las propias preocupaciones que los cineastas consideraban claves para estas comunidades. Pasar de unos relatos que romantizaban la lucha de los guerrilleros o los etarras (mostrándoles como héroes del pueblo luchando por la justicia social contra estados totalitarios o semitotalitarios) a un cuestionamiento de los relatos difundidos en el pasado es una constante que se observa en los dos casos que nos ocupan.⁴ Sin embargo, si bien estos relatos más generales han seguido un camino más o menos similar, las grandes diferencias se localizan a la hora de representar e interpretar el rol de las víctimas de la violencia y el terrorismo en el País Vasco

y Colombia. Si bien existen algunas similitudes (la aparición del rol del victimario-víctima, la paulatina incorporación de las víctimas al rol protagónico de los filmes, la representación tanto en ficción como en documental, entre otras), las diferencias son mayoritarias: el mayor peso representativo de las víctimas y su protagonismo casi indiscutible desde momentos muy tempranos en el caso del cine colombiano tanto en ficción como en documental, la necesidad de representar a víctima y victimario como protagonistas del relato para el caso vasco o la constitución del documental como el gran soporte que da peso y protagonismo a las víctimas del terrorismo etarra son algunos de los ejemplos de estas grandes diferencias que se han localizado tras la investigación que respalda este artículo.

Estas diferencias podrían deberse a la propia naturaleza de la violencia desarrollada en ambos escenarios. En el País Vasco nos encontramos con terrorismo volcado hacia un tipo muy concreto de víctimas que, aunque ha ido evolucionando,⁵ siempre ha sido fácil de identificar. En cambio, para el caso de Colombia, aunque también se observan víctimas reconocibles, el elemento indiscriminado del conflicto armado que se desarrolló en el país es un factor clave a la hora de comprender la idea de víctima que se imprime en las películas.⁶

De igual forma, no podemos dejar de mencionar la trayectoria que se está observando en dos instituciones clave como el Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo (España) y el Centro Nacional de Memoria Histórica (Colombia) a la hora de poner a las víctimas en el papel protagónico en aquellas producciones audiovisuales que auspician, producen o en las que colaboran.

A través del análisis de una amplia filmografía (121 largometrajes de ficción y 32 documentales) cronológicamente situada entre

1964 (estreno del primer filme centrado en el conflicto colombiano) y 2022 (fecha de inicio de esta investigación), logramos localizar toda una serie de características para responder la principal pregunta de investigación de este artículo: ¿cómo se representa a las víctimas de violencia política en los casos del País Vasco y Colombia a través del cine? Estas similitudes y diferencias nos ayudan a entender cómo se ha desarrollado la evolución de esta representación y cuál es el escenario actual una vez han finalizado su actividad violenta las organizaciones ETA y FARC-EP. Así, podemos observar que, igual que ocurre con los relatos históricos globales, la representación e interpretación de las víctimas en el cine ha ido evolucionando, en rasgos generales, de una ausencia casi absoluta a un protagonismo indiscutible que las coloca como el eje vertebrador de estos nuevos relatos y memorias que se construyen.

Cine, violencia política, historia y la memoria de las víctimas

A la hora de enfrentarnos al hecho de las representaciones culturales de la violencia política, nos encontramos, como historiadores, con una realidad que lleva siendo el centro de investigaciones sobre esta cuestión desde hace años: el fuerte papel que la industria cinematográfica tiene a la hora de construir, interpretar y representar los diferentes casos de violencia política. Películas de ficción, documentales y series televisivas se han convertido, de un tiempo a esta parte, en el punto clave para comprender cómo la cultura ha moldeado todo un abanico de arquetipos a la hora de exponer los diferentes relatos históricos y memorísticos. Es cierto que no es el único elemento cultural que se encuentra inmerso en estas dinámicas.⁷ Sin embargo, el

cine continúa siendo una de las principales vías que la cultura explota a la hora de interpretar y crear memoria e historia.

Al entender el cine como agente e intérprete de la historia, al modo que lo hacía Marc Ferro,⁸ comprendemos una dimensión de la historia a la que debemos mostrar una especial atención en los tiempos actuales. Siendo uno de los principales sectores de entretenimiento entre la población del siglo XXI, tanto el mundo del cine como el de las series de televisión se han revelado como importantes baluartes de la difusión de relatos e interpretaciones históricas que son ampliamente consumidas por el público. Es por ello por lo que aquello que aparece en las pantallas debe ser analizado para comprender cómo entienden las sociedades consumidoras y productoras de estos filmes la realidad pasada, presente y futura.⁹

Si hablamos del fenómeno de la relación entre el cine y la violencia política, han sido ya varios los autores que han realizado avances e investigaciones al respecto. Nombres como Santiago de Pablo,¹⁰ Jerónimo Rivera Betancur,¹¹ David Mota Zurdo,¹² Sandra Ruiz Moreno,¹³ Igor Barrenetxea¹⁴ o Roncesvalles Labiano,¹⁵ entre otros, se han convertido en imprescindibles a la hora de abordar este fenómeno en España y Colombia. Igualmente, a nivel internacional, también cabe destacar importantes aportaciones a la interpretación desde el cine del terrorismo y la violencia política.¹⁶ Todos ellos han analizado diferentes aspectos que muestran la importancia de la relación entre el cine y la historia a la hora de enfrentarse a las interpretaciones y memorias que de la violencia política y el terrorismo se realizan.

Las aportaciones del investigador y profesor Santiago de Pablo son, sin lugar a duda, la base para poder acercarse a la representación cinematográfica sobre el terrorismo de ETA.

Analizando este fenómeno a través del estudio del cine, pero también de las producciones televisivas,¹⁷ su trabajo ha supuesto el primer paso obligado para adentrarse en estas investigaciones. De igual forma, el trabajo de investigadores como David Mota, Josefina Martíne,¹⁸ Roncesvalles Labiano o Igor Barrenetxea han ampliado estos estudios hacia diferentes aspectos relevantes de la construcción de historia y memoria a través del cine y la televisión. Cabe destacar las aportaciones recientes que Amalia Herencia Grillo y Alexis Martel Rabina han realizado al estudio del papel de las víctimas del terrorismo dentro de las producciones cinematográficas y televisivas.¹⁹ Trabajos todos ellos que se ven reflejados en monográficos como el dirigido por David Mota Zurdo²⁰ o en obras colectivas como la coordinada por José Manuel Azcona Pastor.²¹

También es una muestra de la importancia y relevancia de este elemento el interés que instituciones como el Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo (España), el Centro Nacional de Memoria Histórica (Colombia) o fundaciones y asociaciones de víctimas han puesto en la difusión de sus investigaciones y acciones a través de lo audiovisual. Bien apoyando producciones cinematográficas, bien realizándolas desde estas mismas instituciones, estos organismos han desarrollado una labor muy interesante de construcción de historia y memoria a través de lo audiovisual que, por supuesto, también ha sido tenido en cuenta para el análisis en el que se sustenta este artículo.²²

Si bien podemos afirmar que, en gran medida, las investigaciones hasta ahora citadas han centrado parte de sus interpretaciones en los fenómenos de la violencia y el terrorismo a un nivel que podríamos considerar como general (es decir, investigando las organizaciones, su historia y sus acciones en un amplio sentido),

en la actualidad están viendo la luz una serie de publicaciones que centran el interés en la representación, interpretación y reivindicación del protagonismo y la memoria de las víctimas. Casos como los trabajos ya mencionados de Santiago de Pablo, David Mota o Roncesvalles Labiano, entre otros, muestran que, como se defenderá en próximos apartados, a la par que se ha ido avanzando en la desaparición de la violencia (tanto en el País Vasco como en Colombia), el interés por la memoria de las víctimas ha aumentado, llegando también al mundo del cine. Por lo tanto, es necesario que los historiadores e investigadores pongan también su foco en la figura de las víctimas del terrorismo y la violencia para comprender cómo se las representan, desde cuándo se hace, cuál es su construcción como elementos en una narrativa cinematográfica y cuál es el relato histórico que se construye en torno a ellas.

Como observaremos en los próximos apartados, si bien es cierto que en los dos casos analizados en esta investigación (Colombia y el País Vasco) se observan algunas similitudes, la diferencia entre la conceptualización de la víctima, así como su rol en las tramas, hace que tengamos que hablar de dos escenarios bastante diferentes. No obstante, debemos recalcar que, a pesar de sus antagonismos y similitudes, el estudio de ambos casos nos ha ayudado a comprender y enriquecer la propia historia de estos fenómenos.

Colombia: la omnipresencia de la «víctima amplia»

Con el estreno en 1964 de *El río de las tumbas* (Julio Luzardo, 1964), el cine colombiano inició una senda de interpretación del presente y pasado del país relacionado con la violencia y el conflicto. Esta fecha coincide con la Operación Marquetalia (mito fundacional

de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP)) y la fundación del Ejército de Liberación Nacional (ELN), dos de las principales organizaciones armadas subversivas del país. A pesar de hundir sus raíces en la violencia partidista de la década de 1950, el conflicto armado colombiano ha vivido numerosos cambios y evoluciones que lo han llevado a convertirse en uno de los más duraderos y sangrientos de la historia del continente americano. Esto hace del año 1964 el punto de partida para cualquier estudio que quiera realizarse acerca de la representación cinematográfica del conflicto en Colombia, al albergar una carga simbólica tan importante.

A lo largo de los años, esta interpretación y representación de la violencia y los actores involucrados en la misma ha desarrollado una serie de características que nos llevan a resaltar la multiplicidad de relatos históricos construidos a través del cine sobre el conflicto colombiano. Se fueron desarrollando unas maneras de pensar y representar la violencia y sus protagonistas (víctimas y victimarios) que se irán sucediendo e influirán en las representaciones posteriores. No obstante, tanto en el cine documental como en el de ficción, se puede hallar una constante que es transversal a toda la cronología estudiada en este artículo: la omnipresencia de las víctimas. Bien sea como perdedores de un sistema sociopolítico injusto, como afectados directos de la violencia o como victimarios que pasan a ser perseguidos por sus organizaciones, la aparición de personajes que sufren el conflicto o sus consecuencias es una constante que se observa desde 1964. No obstante, debemos señalar que esta representación no ha sido igual en todo momento, hecho que señalaremos y desarrollaremos posteriormente.

Si tomamos como referencia el análisis de la construcción de relatos históricos a través

del cine sobre el conflicto armado colombiano mostrada por Díaz-Maroto,²³ la representación de las víctimas de la violencia política colombiana es muy diferente entre las películas del relato romantizador de las actuaciones guerrilleras y las mostradas en las películas identificadas dentro del relato de exploración de nuevas aristas no tratadas, donde el concepto de víctima se ampliará a gran escala. De igual forma, al analizar las películas que se han estrenado tras la firma de los Acuerdos de Paz de La Habana y el Teatro Colón entre el Gobierno colombiano y las FARC-EP en 2016, observamos cómo se ha ido apuntalando una construcción de la víctima como un concepto tan amplio que, en ocasiones, resulta problemático. Es por esto por lo que hemos optado por estructurar este apartado del artículo tomando como base la propuesta anteriormente mencionada acerca de los relatos históricos identificados en el cine de ficción sobre el conflicto colombiano. Por último, queríamos señalar que son varios los ejemplos de producción académica centrada en la relación cine y conflicto armado colombiano con estudios realmente interesantes realizados en los últimos años. De esta forma, se observa un avance importante en este sector también en el país latinoamericano.²⁴

Una de las principales características del cine colombiano sobre la temática tratada es la omnipresencia de las víctimas en la gran pantalla. Tanto en el cine de ficción como en el cine documental, las víctimas se han visto representadas desde el primer ejemplo (la ya mencionada *El río de las tumbas*, en la que la aparición de un muerto en un río desemboca la trama en torno al cierre en falso de la violencia de la segunda mitad del siglo XX). Los últimos filmes analizados para esta investigación también colocan a las víctimas en el centro de la trama (sirvan de ejemplo los

documentales *Relatos de reconciliación* (Rubén Monroy, Carlos Santa, 2018) o *La niebla de la paz* (Jorge Stängle, 2020), donde mediante las intervenciones de víctimas se construye la narración). Esta representación tan abrumadora no se circunscribe únicamente a la aparición en pantalla de alguna víctima del conflicto armado. La representación y participación activa en las tramas es clave para el cine colombiano. Se llegará a dotar a las víctimas de un protagonismo que, como veremos más adelante, sus homólogos en el País Vasco no han tenido hasta hace poco tiempo. Es por ello por lo que, a la hora de analizar el papel reservado a las víctimas del conflicto en el cine colombiano, debemos iniciar este de una forma cronológica.

Tal y como señalaron Rivera y Ruiz en su artículo acerca de la representación en el cine del conflicto colombiano, la forma en la que los personajes son construidos, así como el peso que estos tienen a la hora de hacer desarrollar la trama, obtiene una relevancia que hace que esta característica de los filmes sea clave para comprender la dimensión de la representación de las víctimas.²⁵ Tomando como referencia una división por décadas, las víctimas representadas en el cine colombiano irán transformándose y entremezclándose, conformando una visión muy amplia sobre el propio concepto.

Los primeros ejemplos cinematográficos a los que prestaremos atención son los estrenados entre las décadas 1960 y 1980. Con el primer ejemplo de 1964 (la ya mencionada película *El río de las tumbas*), comenzamos a observar una construcción de las víctimas que resulta interesante: su presencia es indudable a través de los cadáveres que aparecen en un río próximo a una pequeña localidad. Sin embargo, su identidad o la causa de su muerte no importa, esas no son las víctimas relevantes para esta cinta. Las auténticas víctimas del

conflicto representadas en este caso son los habitantes del pueblo y el antiguo guerrillero liberal del periodo violento de los años 50. Esta concepción del victimario convertido en víctima y de la sociedad colombiana al completo siendo victimizada por un Estado que no protege a la poblacional será transversal a todas las épocas aquí analizadas. En adición a lo anterior, esta idea se extenderá hasta ejemplos cercanos en el tiempo, evidenciándose así que estas ideas de victimarios-víctimas²⁶ y la sociedad como víctima serán una constante en la filmografía colombiana.

Si bien durante estos años las víctimas representadas serán, mayoritariamente, las señaladas, también aparecerán víctimas causadas por los diferentes grupos subversivos del país. No obstante, las tramas no harán descansar su peso narrativo en estas últimas, si no en los guerrilleros como héroes victimizados por el Estado o en la sociedad colombiana en general. Es así como se acaba conformando en estas películas un concepto de víctima bastante jerárquico donde aquellas que protagonizan los filmes lanzan la idea de que, en términos generales, Colombia y los guerrilleros son víctimas de un Estado opresor.

Entre las décadas de 1990 y 2000, observándose ya la aparición de un buen *corpus* cinematográfico tanto de ficción como documental, se puede ver que la representación de las víctimas continúa teniendo un peso importante. Su vinculación al rol protagónico de las tramas filmadas es cada vez de un calado mayor. Películas como *Golpe de estadio* (Sergio Cabrera, 1998), *La sombra del caminante* (Ciro Guerra, 2004), *La Milagrosa* (Rafael Lara, 2008) o *La Pasión de Gabriel* (Luis Alberto Restrepo, 2009) colocan a las víctimas directas de la violencia política en un papel importante dentro de sus interpretaciones sobre el conflicto. Incluso películas como *PVCI* (Spiros Stathoulo-

poulos, 2007) centrando la trama en la suerte de una mujer a la que le colocan un collar bomba; *La primera noche* (Luis Alberto Restrepo, 2003), protagonizada por una campesina y un exmilitar perseguidos y desplazados de su hogar; o la ya mencionada *La sombra del caminante*, centrada en la relación entre una víctima de la guerrilla y un exguerrillero arrepentido, otorgan el papel de protagonista a una víctima. Sin embargo, no todos los afectados representados en este periodo gozan de una misma caracterización. Tal y como hemos ido señalando en apartados anteriores, el rol de víctima en el cine colombiano sobre el conflicto se va a ir ensanchando paulatinamente. Será en estas décadas donde empiece a profundizarse en la concepción del victimario convertido en tal por venganza y, por lo tanto, definido como una víctima más de la ilógica violencia endémica de Colombia. Además, también se expresará la extensión del rol de afectado, pudiéndose resumir en la máxima de «cualquiera puede ser víctima del conflicto».

Durante la década de 2010, las dinámicas previamente señaladas se intensificarán tanto en el cine de ficción como en el cine documental. De nuevo, volvemos a encontrarnos una ampliación de la representación de las víctimas en el cine, tanto en tipos como en número de ejemplos. Así podemos observar que, según se acerca el año de la firma de los acuerdos de paz entre el Gobierno y las FARC-EP, la exploración de nuevas tipologías a representar aumenta.²⁷ Nos encontramos, por ejemplo, con la inclusión de personajes infantiles víctimas de violencia o reclutamiento forzoso en filmes como *Los colores de la montaña* (Carlos Arbeláez, 2011) o *Alias María* (José Luis Rugeles, 2015)²⁸ la representación en un mismo filme de damnificados de guerrillas, paramilitares y Ejército colombiano como sucede en *Violencia* (Jorge Forero, 2015); o

la muestra de la vida de los desplazados forzosamente en las ciudades receptoras como ocurre con *La Playa D.C.* (Juan Andrés Arango, 2012). Esto hace que, de nuevo, tengamos que centrarnos en la enorme cantidad de tipologías de víctima que el cine colombiano representa y tiene en consideración a la hora de interpretar cinematográficamente el conflicto armado.²⁹ Este proceso también va de la mano de una consolidación de la víctima como protagonista indiscutible de los filmes, hecho que se ve aún más claro en los ejemplos del cine documental. En el documental *Relatos de reconciliación*, a través de vivencias narradas por las propias víctimas, se pone a estas en el centro de cualquier tipo de política o relato de paz y perdón en Colombia. Igualmente, observamos ejemplos de victimarios que se transforman en víctima dentro de estos documentales (por ejemplo, *Pizarro* (Simón Hernández, 2016)) o la inclusión de otros colectivos victimizados durante el conflicto (el caso del campesinado en el documental *Bajo fuego* (Sjoerd van Grootheest, Irene Vélez-Torres, 2020)).

En este repaso sobre la representación de las víctimas en el cine del conflicto armado en Colombia, hemos ido desgranando las principales características que los y las cineastas del país andino han construido a lo largo de la cronología analizada. Esto nos lleva a señalar que, para el caso colombiano, la representación de las víctimas en las películas ha ocupado un papel primordial. No obstante, en numerosas ocasiones, hemos identificado una característica que, en cierto modo, podría resultar compleja a la par que polémica a la hora de construir una memoria del conflicto colombiano: la visión amplia del concepto de «víctima».

Para los ejemplos analizados a lo largo de esta propuesta, tanto en el cine de ficción como en el documental, se ha observado que lo que el cine colombiano ha entendido como

víctima de la violencia política y el conflicto no ha hecho nada más que ampliarse año a año. Se crea, pues, una conceptualización de víctima muy amplia en la que cada vez entran más y más perfiles, desdibujando en numerosas ocasiones la separación entre víctima y victimario. Esto puede deberse a que, para el caso colombiano, no se entiende como víctima del conflicto únicamente al afectado por la violencia directa emanada de este, sino que se hace extensible a toda persona que haya visto su vida afectada, de una u otra manera, por las vicisitudes del conflicto. Según se avanza en el análisis de estas películas, se observa cómo se acaba desdibujando en numerosas ocasiones la separación entre víctimas y victimarios, llegando a representarse a victimarios justificando sus acciones al haber sido afectados previamente por algún otro actor involucrado en el conflicto (como pueden ser algunos de los casos narrados en el documental sobre el proceso de desmovilización de las FARC titulado *La niebla de la paz*).

Cabe señalar, por último, que el cine colombiano ha dado cabida a una gran cantidad de tipos de víctima y de violencia que, amparadas por las lógicas del conflicto armado, ha ido desarrollándose: desplazamientos forzados, reclutamiento infantil, violencia sexual, amenazas, ataques medioambientales, etc. Por lo tanto, podemos concluir que, analizando los filmes del cine colombiano, la representación de las víctimas de la violencia ha tenido tres características principales: su omnipresencia en la pantalla, su pronta escalada al protagonismo de las tramas y la concepción amplia de la idea de víctima.

País Vasco y producción audiovisual: de la irrelevancia al protagonismo compartido

Desde que ETA (organización terrorista nacionalista vasca que inició su andadura vio-

lenta en 1968 acumulando más de 850 asesinatos de diversa índole) anunció el final de su actividad armada en octubre de 2011 y su disolución en mayo de 2018, tanto el cine como la televisión en España han redoblado su interés por representar a la banda terrorista en la grande y pequeña pantalla. Como señalan David Mota, Sergio Cañas Díez e Irene Moreno Bibiloni, en cuatro años (2018-2022) se han llegado a emitir casi quince productos audiovisuales relacionados con ETA y sus acciones.³⁰ Estas producciones han procurado mostrar una veracidad histórica y poner el foco en las víctimas del terrorismo etarra. Han abandonado lo que podríamos considerar como una tradición audiovisual que, ya desde la década de los 2000, comenzaba a mostrar signos de flaqueza.

Mientras que en el caso colombiano nos encontrábamos con una presencia importante de las víctimas en el cine, para el caso vasco, esta tónica no ha sido la habitual. Se optó por no representar o hacerlo de forma secundaria a las víctimas causadas por el terrorismo de ETA. Si tomamos como fecha inicial de la irrupción del terrorismo vasco en el cine el estreno de la película *Comando Txikia. Muerte de un presidente*, la representación de las víctimas del terrorismo en España ha ido evolucionando. Se ha pasado de una ausencia casi absoluta hasta conseguir la relevancia y el protagonismo que están teniendo en la actualidad. Igualmente, el personaje con rol de víctima ha ido transformándose con el paso del tiempo, así como su presencia como protagonista de la trama, muy ligado esto a los cambios que la sociedad vasca y española han ido viviendo acerca de ETA y su actividad terrorista.

Durante los últimos años de la década de 1970 y la de los 80, el cine sobre ETA vivió una de sus épocas más productivas coincidiendo

con lo que se ha denominado como los «años de plomo» del terrorismo en España.³¹ Sin embargo, la representación de las víctimas de ETA no consiguió tener el peso que en realidad estaba suponiendo. Estas películas (tanto cine de ficción como documental) centraban sus tramas y relatos en la figura del terrorista etarra llegando a transformarlo en una suerte de héroe de película de acción como ocurría en *Comando Txikia. Muerte de un presidente* o *Goma 2* (José Antonio de la Loma, 1984). Con el protagonismo en estos filmes centrado en los victimarios (aunque, en ocasiones, fuesen mostrados como auténticos autómatas), se deslizaba la idea de la lucha heroica contra un régimen dictatorial y, posteriormente, contra los reductos de esa estructura autoritaria en los años de la Transición y la joven democracia en España.³² De igual forma, entrada ya la década de 1980, el cine sobre ETA comenzó a vincular el fenómeno del terrorismo con todo un abanico amplio de problemáticas sociales y políticas (prostitución, drogadicción, luchas de colectivos marginados socialmente, etc.). Se difuminaba así este problema en una amalgama de elementos críticos para la España de los años 80 del pasado siglo XX. Y, como bien señalan las profesoras Labiano y Martínez, esto se traduce en una ausencia casi completa de las víctimas del terrorismo en el cine de ficción, sustituidas por las víctimas de la violencia policial.³³ Señalamos que esta falta de representación es casi completa, ya que aquellas víctimas de ETA que aparecen (miembros de las Fuerzas Armadas o de los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado, principalmente), suelen hacerlo de manera casi testimonial o como una suerte de «justicia revolucionaria» al ser representadas como los brazos ejecutores de un régimen si no autoritario, cercano a esta concepción (véase el ejemplo de *Golfo de Vizcaya*, Javier Rebollo, 1985, película en la que

se fusionan conflictividad laboral, terrorismo etarra y terrorismo parapolicial). En cuanto al cine documental, ejemplos como *El Proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) o *Euskadi hors d'État* (Arthur MacCaig, 1983) (este último de producción franco-española) afianzan la idea de una representación ínfima de las víctimas de ETA en el cine y una representación casi heroica de los victimarios.

La década de 1990 continuará, en cierta forma, con muchas de las características observadas con anterioridad. A pesar de ir mostrándose con mayor peso a las víctimas del terrorismo etarra en la gran pantalla, estas seguirán siendo minoría en el papel de protagonistas de las tramas. Por lo tanto, nos encontraremos con dos maneras de representar el terrorismo actuando a la vez: películas que seguirán sin representar a las víctimas de ETA y filmes que comenzarán a darles cierto protagonismo. Siguiendo las líneas ya iniciadas en los años anteriores, películas como *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993) o *Días contados* (Imanol Uribe, 1994) mantendrán a los terroristas en un papel central dentro de sus respectivas tramas.

Con la llegada de los primeros años del siglo XXI, esta dinámica se romperá y se iniciará un proceso que se mantiene en activo hasta el día de hoy: la paulatina centralidad de la figura de la víctima del terrorismo en el papel de protagonista en las tramas. Este punto, ya señalado por otros autores,³⁴ se hace muy reconocible en los ejemplos fílmicos de ficción en las películas que consideramos ejemplos perfectos de este cambio: *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008) y *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2008).

Es a partir de este momento cuando los afectados comienzan a ganar un mayor protagonismo en las tramas. Sin embargo, en el caso de la ficción, nos encontramos con un

fenómeno de gran interés para entender cómo ha ido evolucionando este tratamiento. Mientras que las víctimas van conquistando mayor peso en las urdimbres del guion y mayor cuota de pantalla, los protagonistas etarras no desaparecen, se transforman. Se observa en estos ejemplos cómo los terroristas comparten el protagonismo con sus víctimas en estas películas, siempre y cuando los primeros realicen un arco de redención que los haga enfrentarse a sus antiguos compañeros de ETA (o de su entorno político) o, incluso, a morir por criticar las acciones de la banda terrorista. Estos son los casos que se pueden observar en *Todos estamos invitados* y *La casa de mi padre*, donde las víctimas de ETA comparten el protagonismo con sendos personajes vinculados a la organización terrorista que acaban evolucionando hasta abandonar sus postulados iniciales. De igual forma, también tenemos ejemplos de victimarios convertidos en víctimas como ocurre en *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000), o el primer caso de una cinta que explora la posibilidad de la venganza por parte de las personas atacadas por ETA: la ya citada *La playa de los galgos*.

Es indudable que los primeros años de la década del 2000 suponen un antes y un después en el tratamiento de las víctimas en el cine de ficción. Igualmente, el cine documental comienza a convertirse en el baluarte de defensa de la memoria de las víctimas con ejemplos como *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega Santillana, 2001), *Trece entre mil* (Iñaki Arteta, 2005) o *El infierno vasco* (Iñaki Arteta, 2008). Estos ejemplos ponen de relieve dos aspectos fundamentales a la hora de analizar las producciones fílmicas de este periodo. En primer lugar, muestra que, a partir de los primeros años del siglo XXI, las sociedades vasca y española comenzaron a dar la espalda al

terrorismo etarra. Este hecho se traduce en la forma en la que los cineastas muestran un mayor interés por representar a las víctimas de ETA. En segundo lugar, mientras que el cine de ficción va a ir consolidando poco a poco este cambio en el protagonismo y la representación de las víctimas, el cine documental se va a convertir rápidamente en un campo idóneo para centrar el relato y la memoria en las víctimas del terrorismo, adquiriendo un protagonismo de gran peso y calado.³⁵

A partir del año 2010 y, principalmente, tras el anuncio del final de la violencia realizado por ETA el 11 de octubre de 2011, el cine ha aumentado la representación y peso de las víctimas del terrorismo en aras de sostener una memoria digna para todas ellas. Por un lado, tenemos que la ficción cinematográfica continuó con su dinámica de otorgar un mayor peso en las tramas a las víctimas de la violencia (como se puede ver en ejemplos recientes como *Maixabel* (Iciar Bollain, 2021) o *El comensal* (Ángeles González Sinde, 2022), centradas ambas en la vida de víctimas de ETA). Por otra parte, el documental se consolidó como el formato referente para la historia de ETA y la memoria de las víctimas. Si bien es cierto que algunos documentales siguen siendo estrenados en las salas de cine convencionales, el gran nicho donde este género ha conseguido afianzarse y crecer es en las plataformas de *streaming*. Siguiendo lo señalado por el profesor De Pablo, las producciones audiovisuales en formato documental en torno al terrorismo de ETA y sus víctimas han realizado una migración desde los cines tradicionales hacia el salón de los hogares españoles.³⁶ Y es que ejemplos como *ETA: El desafío* (Hugo Stuenkel, 2020), serie documental producida y estrenada en Prime Video; *ETA: El final del silencio* (Alfonso Cortés-Cavanillas, Jon Sistiaga, 2019), serie documental realizada

y estrenada para Movistar+; o *La línea invisible* (Mariano Barroso, 2020), serie de ficción acerca del primer asesinato de ETA producida y estrenada en Movistar+; nos ponen sobre la línea de dos de las conclusiones de esta investigación: el final de la violencia se ha traducido en un importante crecimiento de los productos audiovisuales relacionados con ETA y las nuevas plataformas de *streaming* han conseguido convertirse en los garantes de la continuación de este tipo de producciones.

Siguiendo lo indicado por Santiago de Pablo en sus recientes publicaciones, desde el final de la violencia terrorista de ETA hasta la actualidad, se pueden identificar tres tipos de narrativas que, de una forma u otra, buscan posicionarse en la denominada «batalla por el relato»: cómo debe contarse la historia y cómo se debe desarrollar la memoria del terrorismo en el País Vasco. Siguiendo sus posicionamientos, podemos identificar tres grandes propuestas. En primer lugar, aquellas creaciones (centradas en el documental, principalmente) que plasman las interpretaciones cercanas a las líneas de la izquierda abertzale (como son los documentales del cineasta francés Thomas Lacoste) y aquellas que muestran los abusos policiales desarrollados durante la lucha contra el terrorismo *¿Non dago Mikel?* (Amaia Merino, 2020). Después, podemos señalar una buena cantidad de ejemplos y formatos que han continuado el camino iniciado en los primeros 2000 sobre la reivindicación de la memoria de las víctimas de ETA con ejemplos como la ya mencionada *ETA: El desafío o Traidores* (Jon Viar, 2021), centrada esta última en la vida de exetarras amenazados por la organización terrorista. Por último, tendríamos documentales (y también ficción) centrados en el recuerdo de las víctimas a lo largo de la historia del terrorismo de ETA y en la plasmación de un futuro sin violencia en el País Vas-

co. Es este último aspecto el más compartido entre las producciones de documentales, bien sean seriales o de manera individual.³⁷

En los casos de la ficción no serial, resulta complejo localizar con claridad estas propuestas anteriormente suscritas. Ejemplos como *La jaula* (Marcos Cabotá, 2019) o *Érase una vez en Euskadi* (Manu Gómez, 2022) resultan significativos de lo mencionado. El primer caso centra su trama en la vida de un padre divorciado que, por una serie de eventos, acaba envuelto en la búsqueda del comando de ETA que realizó el último atentado con víctimas mortales en España, concretamente en Palma de Mallorca en 2008. A pesar de que tanto el atentado como los dos guardias civiles asesinados son omnipresentes en todo el metraje, las víctimas y la reivindicación de su memoria no terminan de quedar centrar la trama. No obstante, sí que se deslegitima el terrorismo tanto en la representación de los miembros de ETA (ariscos, huidizos, bruscos, violentos), como en las propias percepciones absolutamente negativas que de estos tienen los ciudadanos que aparecen en la trama. Para el caso de *Érase una vez en Euskadi*, nos encontramos con un filme en el que se narran las vicisitudes de un grupo de niños en el País Vasco de los años 80 del pasado siglo XX. De nuevo nos volvemos a encontrar con una situación similar a la anteriormente expuesta: a pesar de que el terrorismo es un tema omnipresente en el filme, el papel reservado a las víctimas de este queda prácticamente anulado. Sin embargo, queda mucho más clara la crítica a este, sobre todo en la escena del funeral del hermano de uno de los niños (militante de ETA) donde se muestra la soledad de la familia una vez la izquierda abertzale ha realizado sus homenajes al héroe caído. Por otro lado, debemos recalcar que cintas como las ya citadas *Maixel* o *El comensal* muestran claramente

una crítica abierta y sin tapujos hacia ETA y sus acciones, así como una reivindicación, un protagonismo y una puesta en valor de la figura de la víctima, mucho más en consonancia con lo que ocurre tanto en los documentales como en las series de ficción producidas por plataformas de *streaming*.

Resultados comparativos del análisis fílmico

Tras lo expuesto anteriormente, hemos podido observar el recorrido que la representación de las víctimas ha vivido a lo largo de las décadas en las que el terrorismo y la violencia se han hecho presentes. No obstante, ambos casos aquí analizados han mostrado una serie de características que nos permiten realizar una comparación que ayudaría a profundizar en la comprensión de ambos fenómenos.

En primer lugar, debemos señalar que la principal diferencia existente entre los dos casos analizados es la misma presencia de las víctimas en las tramas, así como el protagonismo que estas ostentan. Mientras que en Colombia nos encontramos con una presencia preeminente desde los primeros ejemplos estudiados (hecho muy vinculado al avance de esa concepción amplia acerca de quién es víctima de la violencia), en el caso del cine sobre el terrorismo de ETA vemos una infrarrepresentación hasta el punto de la ausencia. En ambos puntos, los victimarios son representados como víctimas de Estados autoritarios en un primer momento para, posteriormente, ir evolucionando hacia puntos divergentes. A pesar de que en el caso de las víctimas de ETA podríamos hablar de un intento de ampliación del concepto de víctima del terrorismo durante las décadas de los 80 y los primeros años de los 90, rápidamente se abandonó esa práctica. Será a partir de los años 2000 cuando las personas que sufrieron los atentados y

acciones etarras comiencen a ganar un protagonismo que ha ido creciendo hasta la actualidad. Algo similar ocurre con los casos del conflicto colombiano, salvo que, en este caso, esa idea de ampliar la identificación de las víctimas ha hecho que la llegada al protagonismo de estas haya sido más temprana.

Atendiendo a esta evolución de la representación de las víctimas en el cine, podemos observar que la memoria y los relatos históricos contruidos difieren bastante entre los dos casos analizados. Mientras en Colombia se ha mantenido una especial atención a la figura de la víctima y se ha procurado mostrar el conflicto armado como un fenómeno poliédrico, complejo y que responde a numerosas explicaciones entrelazadas, el caso del terrorismo de ETA en el cine ha vivido numerosos cambios. El hecho de alejar a las víctimas ya no solo de la centralidad del relato, sino del mismo relato en sí, nos muestra que, hasta finales de la década de 1990, estas no eran tomadas en consideración. Será a partir de estos años (y gracias a la movilización social que protagonizaron agrupaciones e individuos en defensa de la memoria de las víctimas) cuando se comenzará a girar el relato histórico hacia una recuperación de la memoria de aquellos que sufrieron el terrorismo etarra. Desde entonces, tanto el cine de ficción como el documental han aumentado las producciones en las que la víctima tiene el centro de atención, fomentándose una reconsideración de cómo se había contado la historia de ETA en la gran pantalla hasta ese momento.

El cese de la violencia por parte de las FARC-EP y de ETA ha abierto un nuevo escenario. En el caso latinoamericano, se reafirma la representación de la víctima en sentido amplio que, en ocasiones, puede llevar a una disolución de responsabilidades y a la desaparición de la diferencia entre víctima y victimario.

Sin embargo, en el caso español, el recuerdo y el mantenimiento de la memoria de los afectados por el terrorismo etarra han conquistado una relevancia y una presencia que hace pensar en un horizonte donde sus voces se mantengan en la primera línea.

Conclusiones

La investigación realizada y mostrada en este trabajo ha arrojado las siguientes conclusiones:

En primer lugar, y a modo de respuesta a la principal pregunta de investigación planteada, el cine de ficción y documental colombiano y español han tratado de forma diversa a las víctimas de la violencia política desarrollada en ambos países. En Colombia nos hemos encontrado con una representación continuada y preferente de las víctimas, aunque teniendo como concepto central esa idea de la víctima ampliada que ha ido evolucionando a lo largo del tiempo. Esta hace referencia a una consideración de que todos los agentes involucrados en la violencia la han sufrido o han conocido sus consecuencias, pasando a ser considerados como víctimas de esta. En cambio, para el caso del terrorismo de ETA, las víctimas de este apenas tuvieron peso en ficción y documentales hasta la llegada del siglo XXI, momento en el que los metrajes cinematográficos comenzaron a otorgarles un coprotagonismo junto a los terroristas y los documentales se convirtieron en el baluarte desde donde comenzar a reivindicar su memoria. No obstante, los últimos ejemplos estrenados en la ficción hacen observar un cambio cada vez mayor hacia la preponderancia de los afectados por el terrorismo en este binomio del coprotagonismo formado por el victimario arrepentido y su víctima directa o indirecta.

Esta diferencia a la hora de representar a las víctimas puede tener unas repercusiones im-

portantes a la hora de entender el fenómeno de la violencia política en Colombia y el País Vasco. Mientras que en el país americano se puede llegar a dos puntos (una disolución de responsabilidad o una comprensión del conflicto como un fenómeno complejo y poliédrico), en el caso del terrorismo de ETA se puede ahondar en la deslegitimación del terrorismo a través de la figura de las víctimas de este.

Otra de las conclusiones que se desprende de esta investigación es la idea de que, con el final de la violencia en ambos casos estudiados, se observa un crecimiento importante de las producciones audiovisuales que tienen la violencia política y sus consecuencias en el centro de sus tramas, mostrando una evolución constante y mantenida a lo largo del tiempo hacia la omnipresencia y protagonismo casi exclusivo de las víctimas y aquellos victimarios que muestran crítica o arrepentimiento. Igualmente, las plataformas de *streaming* han facilitado esta proliferación de ejemplos y el acercamiento a un público mucho mayor al encontrarse a un solo clic de distancia de los hogares.

Estos dos fenómenos señalados en las líneas anteriores no hacen sino afianzar la importancia del cine y el mundo audiovisual en la batalla por el relato en España y Colombia. Cómo se cuenta la historia del terrorismo y la violencia política es primordial para deslegitimarlos, y el mundo audiovisual resulta de vital importancia. De ahí el aumento de las producciones y el interés mostrado por instituciones como el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia y el Centro Memorial para las Víctimas del Terrorismo en España, en producir o apoyar proyectos al respecto.

BIBLIOGRAFÍA

- AMADOR, Juan Carlos, «Jóvenes, temporalidades y narrativas visuales en el conflicto armado colombiano», *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, vol. 14, n.º 2, 2014, pp. 1313-1329.
- ARIZA BENAVIDES, Miguel Ángel et alii, «La representación de la violencia en el cine documental colombiano de la última década: *Los abrazos del río* (2010), *Un asunto de tierras* (2015), *Pizarro* (2015) y *Nos están matando* (2018)», *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, n.º 33, 2023, pp. 121-143.
- AZCONA PASTOR, José Manuel (ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Sílex, Madrid, 2022.
- BARBOSA CARO, Eduar y RAMÍREZ SUAVITA, Johanna, «Paramilitarism and music in Colombia: an analysis of the 'corridos paracos'», *Journal of Language and Politics*, vol. 18, n.º 4, 2019, pp. 541-559.
- BARRENETXEA, Igor, «La muerte de Mikel de Imanol Uribe (1984): País Vasco e izquierda abertzale en los años de la Transición» en QUIROSA-CHEYROUZE MUÑOZ, Rafael y FERNÁNDEZ AMADOR, Mónica (coords.): *Sociedad y movimientos sociales. Congreso Internacional de Historia de la Transición en España*, Instituto de Estudios Almerienses, Diputación Provincial de Almería, Almería, 2009, pp. 967-982.
- BOLUFER, Mónica, GOMIS, Juan y HERNÁNDEZ, Telesforo M. (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Institución Fernando el Católico, Excm. Diputación de Zaragoza, Zaragoza, 2015.
- CALLEJA, José M.ª y SÁNCHEZ-CUENCA, Ignacio, *La derrota de ETA. De la primera a la última víctima*, Adhara, Madrid, 2006.
- CENTRO NACIONAL DE MEMORIA HISTÓRICA, *Ser marica en medio del conflicto armado. Memorias de sectores LGBT en el Magdalena Medio*, CNMH, Bogotá, 2019.
- , *Memoria histórica con víctimas de violencia sexual: aproximación conceptual y metodológica*, CNMH, Bogotá, 2018.

- , *Granada: memorias de guerra, resistencia y reconstrucción*, CNMH-Colciencias-Corporación Región, 2016.
- CETTL, Robert, *Terrorism in American Cinema. An Analytical Filmography, 1960-2008*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina and London, 2009.
- DE PABLO, Santiago, «Últimas tendencias en el relato audiovisual sobre ETA» en AZCONA PASTOR, José Manuel (ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Sílex, Madrid, 2022, pp. 263-281.
- , *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Tecnos, Madrid, 2017.
- DE PABLO, Santiago, MOTA ZURDO, David y LÓPEZ DE MATORANA, Virginia, *La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Ediciones Beta, Bilbao, 2018.
- DÍAZ-MAROTO ISIDRO, Aitor, *Lucas, cámara y... ¡fuego! La violencia política del País Vasco y Colombia en el cine de ficción (1964-2017)*, Sílex, Madrid, 2022.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, «¿Piezas que no encajan? La incómoda figura del victimario-víctima en el relato del terrorismo» en *Revista Internacional de Estudios sobre Terrorismo*, 6, 2022, pp. 7-17.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka y JIMÉNEZ RAMOS, María (coords.), 1980. *El terrorismo contra la Transición*, Tecnos, Madrid, 2020.
- FERRO, Marc, *Historia contemporánea y cine*, Alianza Editorial, Barcelona, 1995.
- HERENCIA GRILLO, Amalia y MARTEL ROBAINA, Alexis, «El tratamiento de las víctimas del terrorismo en el cine: diferencias culturales en *Días contados, Juego de Lágrimas y Babel*», *Filmhistoria online*, vol. 32, n.º 2, 2022, pp. 64-87.
- HINCAPIÉ FLÓREZ, Ángela María, CUESTA MORALES, Cecilia y MAQUILÓN MERCADO, Elizabeth, «Análisis de la representación social en el cine colombiano: cine de conflicto y paz sobre Montes de María», *Palabra: palabra que obra*, vol. 21, n.º 2, 2021, pp. 247-260.
- LABIANO, Roncesvalles, «Las víctimas de ETA en el cine de los años ochenta en torno al terrorismo en el País Vasco», *Filmhistoria online*, vol. 32, n.º 2, 2022, pp. 88-109.
- , «Las víctimas en los primeros largometrajes del cine español sobre ETA (1977-1981). Símbolos, uniformes y ausencias», *SCIO. Revista de Filosofía*, 14, 2018, pp. 147-176.
- , «Las víctimas en el cine tras el cese definitivo del terrorismo de ETA (2012-2017): memoria, reconciliación y humor», *Olivar*, vol. 19, n.º 30 (2019), pp. 2-14.
- MARCOS RAMOS, María, «Cine documental sobre ETA: una mirada a la realidad» en *Fotocinema. Revista Científica de Cine y Fotografía*, 3, 2011, pp. 58-75.
- MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina, «Ellas siempre estuvieron ahí. El tratamiento cinematográfico de las mujeres víctimas del terrorismo» en AZCONA PASTOR, José Manuel (ed.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual*, Sílex, Madrid, 2022, pp. 233-262.
- , «De la invisibilidad a la reparación: el largo camino de las mujeres víctimas del terrorismo y su construcción en el cine», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, vol. 24, n.º 50, 2022, pp. 183-204.
- , «Una revolución a golpe de claqueta: los años de plomo en la gran pantalla» en Juan AVILÉS, José Manuel AZCONA y Matteo RE (eds.): *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*, Sílex, Madrid, 2019, pp. 251-277.
- MORENO CANTANO, Antonio César, «Terrorismo, guerra de ideas y videojuegos: teoría y práctica», *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, vol. 24, n.º 50, 2022, pp. 381-405.
- MOTA ZURDO, David (coord.), «Monográfico cine y terrorismo», *Filmhistoria online*, vol. 32, n.º 2 (2002).
- MOTA ZURDO, David, CAÑAS DÍEZ, Sergio y MORENO BIBILONI, Irene, «Una memoria audiovisual: La historia de ETA y sus víctimas ante la pantalla (2018-2022)», *Filmhistoria online*, vol. 32, n.º 2 (2022), pp. 133-161.
- PALACIO BAENA, Ángela Inés y JIMÉNEZ GIRALDO, Natalia, «Imágenes de infancia en el cine sobre el conflicto armado interno colombiano», *Uni-pluriversidad*, vol. 20, n.º 2, 2020, pp. 1-20.

- PARRA PICÓN, Gerardo et al., «La representación de las víctimas del conflicto armado en el cine documental de Colombia 2017-2018» en ALZATE ZULUAGA, Mary Luz (ed.), *Etnografía política e histórica de las víctimas del conflicto armado en Colombia*, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2022, p. 271-312.
- QUISHPE, Rafael, «Corcheas insurgentes: usos y funciones de la música de las FARC-EP durante el conflicto armado en Colombia», *Izquierdas*, 49 (2020), pp. 554-579.
- RIVERA BETANCUR, Jerónimo y RUIZ RIVERA, Sandra, «Representaciones del conflicto armado en el cine colombiano», *Revista Latina de Comunicación Social*, 65, 2010, pp. 503-515.
- RUEDA GÓMEZ, María Helena, «Violencia, pérdidas y duelo en el cine colombiano reciente», *Revista de estudios hispánicos*, vol. 53, n.º 1, 2019, pp. 99-119.
- RUIZ MORENO, Sandra, «Conflicto armado y cine colombiano en los dos últimos gobiernos», *Palabra Clave*, vol. 10, n.º 2, 2007, pp. 47-59.
- SHAW, Tony, *Cinematic Terror. A Global History of Terrorism on Film*, Bloomsbury Academic, New York and London, 2015.
- TREACY, Mia E.M., *Refarming the past. History, Film and Television*, Routledge, London and New York, 2016.
- FilmAffinity), mientras que autores como Josefina Martínez la fechan en 1978. Martínez, 2019, p. 269.
- ³ Treacy, 2016.
- ⁴ Para un estudio más pormenorizado de la construcción y distribución de estos relatos históricos generales en el caso del País Vasco y Colombia, véase Díaz-Maroto, 2022.
- ⁵ Para más información sobre la tipología de víctimas de ETA y sus cambios, véase Calleja y Sánchez-Cuenca, 2006.
- ⁶ Se pueden encontrar estudios sobre tipologías de víctimas concretas (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2019; Centro Nacional de Memoria Histórica, 2018) o estudios más amplios donde se recogen multitud de tipologías de víctimas según la violencia sufrida (Centro Nacional de Memoria Histórica, 2016).
- ⁷ Sirvan de ejemplo aspectos como la música en el caso del conflicto colombiano: Quishpe, 2020, pp. 554-579; Barbosa y Ramírez, 2019, pp. 541-559. También encontramos interpretaciones que se pueden realizar desde los videojuegos: Moreno, 2022, pp. 381-405. Tampoco podemos olvidar la literatura con casos como el gran éxito editorial de Patria de Fernando Aramburu o el teatro con obras como Burundanga de Jordi Galcerán y La mirada del otro de Chani Martín.
- ⁸ Ferro, 1995.
- ⁹ Para comprender esta relación entre cine e historia, resulta recomendable acudir a una obra colectiva que condensa las principales reflexiones actuales sobre el tema: Bolufer, Gomis y Hernández (eds.), 2015.
- ¹⁰ De Pablo, 2017.
- ¹¹ Rivera y Ruiz, 2010, pp. 503-515.
- ¹² Mota, Cañas y Moreno, 2022, pp. 133-161.
- ¹³ Ruiz, 2007, pp. 47-59.
- ¹⁴ Barrenetxea, 2009, pp. 967-982.
- ¹⁵ Labiano, 2019.
- ¹⁶ Sirvan de ejemplo Cettl, 2009; Shaw, 2015.
- ¹⁷ De Pablo, Mota y López, 2018.
- ¹⁸ Martínez, 2022.
- ¹⁹ Herencia y Martel, 2022. Labiano, 2022.
- ²⁰ Mota (coord.), 2022.

NOTAS

- ¹ Este artículo es el resultado de las investigaciones realizadas al amparo de la Ayuda de Recualificación «Margarita Salas» de la UAH bajo el título «Las víctimas de la violencia política a través de las industrias culturales: los casos de Colombia y País Vasco» y el proyecto F55-HC/Cat-Ib-2022-2024: «La violencia política de ETA y las FARC a través del cine» (Vicerrectorado de Innovación, Transferencia y Relaciones con Empresas de la Universidad Rey Juan Carlos) de la Cátedra Iberoamericana de Excelencia URJC Santander Presdeia.
- ² Existe controversia acerca de la fecha de estreno de este filme. En algunos portales web aparece la fecha de 1976 (como es el caso de

- ²¹ Azcona (ed.), 2022.
- ²² Perfil de YouTube del Centro Nacional de Memoria Histórica (Colombia): <https://www.youtube.com/@CentroMemoriaH>. De estas producciones podemos destacar el documental *No hubo tiempo para la tristeza*, producido por el propio Centro y colgado en su perfil de YouTube. Por el lado del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo, podemos destacar su colaboración en documentales producidos por asociaciones y fundaciones de víctimas como Felipe Hernández Cava y Rafael Alcázar: Nacional I. Historia de la primera víctima de ETA. Recuperado de internet. (https://www.youtube.com/watch?v=8Ur7FDGnqe8&t=3s&ab_channel=Fundaci%C3%B3nMiguel%C3%81ngelBlanco).
- ²³ Díaz-Maroto, 2022.
- ²⁴ Sirvan de ejemplo: Ariza Benavides y Porfirio, 2023; Rueda Gómez, 2019; Hincapié Flórez, Cuesta Morales y Maquillón Mercado, 2021; Amador, 2016; Palacio Baena y Jiménez Giraldo, 2020.
- ²⁵ Rivera y Ruiz, 2010.
- ²⁶ Fernández, 2022.
- ²⁷ Parra, 2022, p. 307.
- ²⁸ Para una mayor profundidad de este fenómeno concreto: Palacio Baena y Jiménez Giraldo, 2020.
- ²⁹ Para el caso del cine documental: Parra *et al.*, 2022, pp. 288-304. En este apartado del capítulo, a través del análisis de documentales concretos, los autores muestran la enorme cantidad de tipologías de violencia y víctimas a las que se les está prestando atención en el documental en la actualidad sobre el conflicto colombiano.
- ³⁰ Mota, Cañas y Moreno, 2022, p. 137.
- ³¹ Fernández y Jiménez (coords.), 2020.
- ³² Díaz-Maroto, 2022, pp. 33-61.
- ³³ Labiano, 2019, pp. 96-100. Labiano, 2018, pp. 147-176. Martínez, 2019, pp. 251-277.
- ³⁴ De Pablo, 2017. De Pablo, 2022, pp. 270-271. Martínez, 2022, pp. 255-259.
- ³⁵ De Pablo, 2017. Marcos, 2011, pp. 58-75.
- ³⁶ De Pablo, 2022, pp. 265-269.
- ³⁷ De Pablo, 2022, pp. 270-279.