

EL TRATAMIENTO DE LAS VÍCTIMAS DEL TERRORISMO EN EL CINE: DIFERENCIAS CULTURALES EN *DÍAS CONTADOS, JUEGO DE LÁGRIMAS Y BABEL*

AMALIA HERENCIA GRILLO

Universidad Isabel I (UII)

amalia.herencia@uii.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9316-1836>

ALEXIS MARTEL ROBAINA

Universidad Isabel I (UII)

alexis.martel@uii.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3284-8375>

Recibido: 25 de julio de 2022

Aceptado: 22 de septiembre de 2022

Resumen

El terrorismo que aparece en el cine hace más de 50 años, por norma general, ha dado prioridad a los perpetradores. Sin embargo, en los últimos 30 años el protagonismo de las víctimas ha ido en aumento, con la excepción de las conocidas como colaterales que de algún modo siempre han tenido una aparición significativa. Este estudio analiza precisamente las de esta categoría atendiendo a tres películas: *Días contados*, *Juego de lágrimas* y *Babel*. Fruto de este análisis, se concluye que hay una percepción de semejanzas en la representación de las víctimas, en su protagonismo y en su vínculo (in-) directo con el terrorismo como consecuencia de las diferentes narrativas sobre las causas de su victimización.

Palabras clave: Terrorismo, cine, cultura, víctimas, nacionalismo.

EL TRACTAMENT DE LES VÍCTIMES DEL TERRORISME AL CINEMA: DIFERÈNCIES CULTURALS A *DÍAS CONTADOS, JUEGO DE LÁGRIMAS Y BABEL*

Resumen

El terrorisme que apareix al cinema fa més de 50 anys, per norma general, ha donat prioritat als perpetradors. Tot i això, en els últims 30 anys el protagonisme de les víctimes ha anat en augment, amb l'excepció de les conegudes com a col·laterals que d'alguna manera sempre han tingut una aparició significativa. Aquest estudi analitza precisament les d'aquesta categoria atenent a tres pel·lícules: *Días contados*, *Juego de lágrimas* y *Babel*. Fruit d'aquesta anàlisi, es conclou que hi ha una percepció de semblances en la representació

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.64-87>

de les víctimes, en el protagonisme i en el vincle (in-) directe amb el terrorisme com a conseqüència de les diferents narratives sobre les causes de la victimització.

Paraules clau: terrorisme, cinema, cultura, víctimes, nacionalisme.

THE TREATMENT OF VICTIMS OF TERRORISM IN CINEMA: CULTURAL DIFFERENCES IN *COUNTED DAYS*, *GAME OF TEARS* AND *BABEL*

Abstract

Terrorism, which has appeared in cinema more than 50 years ago, has generally given priority to perpetrators. However, in the last 30 years, the protagonism of the victims has been increasing, except for those known as collateral victims, which some way have always had a significant appearance. This study analyzes particularly those which fall into this category based on three films: *Días contados*, *Juego de lágrimas*, and *Babel*. As a result of this analysis, it can be concluded that there is a perception of similarities in the representation of the victims, in their protagonism, and their (in-)direct link with terrorism as a consequence of the different narratives on the causes of their victimization.

Keywords: Terrorism, cinema, culture, victims, nationalism.

1. INTRODUCCIÓN

Desde *Sabotaje* (1936), de Alfred Hitchcock, la primera representación cinematográfica del terrorismo, han transcurrido más de 75 años (Guarinos et al., 2012); en todo este tiempo es posible enumerar hasta más de un centenar de películas en las que el terrorismo es el hilo conductor de diferentes tramas, pero en las que no siempre se ha cedido el protagonismo al relato de las víctimas.

Esta desatención es una deuda pendiente de la cinematografía -y de la ciudadanía- en tanto que estas fueron receptoras de una violencia vicaria. Muchas de estas víctimas del terrorismo son “ideales” (Beristain, 2000) o inocentes, pues no han tenido ninguna culpa del suceso o hecho acaecido y nada han aportado a fin de desencadenar la situación que originó el acto violento. También las hay “colaterales”: un eufemismo comúnmente utilizado para hacer referencia al perpetrado contra niños, mujeres y ancianos, representantes fundamentales de un sufrimiento común a toda una población en conflicto. Desde el ataque a las Torres Gemelas en 2001 y la posterior guerra de Irak, los medios de comunicación han explotado la idea de que todos somos “víctimas potenciales” (Urtiaga, 2014, p. 102). Por tanto, es prioritario integrar la narrativa victimológica porque “ceder el protagonismo al relato de las víctimas es una vacuna contra la propagación del virus del odio y la intolerancia que alimenta el terror”, como lo explicita Labiano (2018, p. 259), quien también denomina a aquellas víctimas de las primeras películas (años 70-80) “víctimas invisibles” (p.68) y añade que la posterior representación de estas en el cine a partir de los años 90 las humaniza y genera empatía en el espectador.

Otros autores como Barrenetxea (2019, p. 330) también coinciden en que “es cierto que se ha tardado mucho en hacer presente el efecto del terrorismo en las víctimas” y que estas han estado relegadas a un segundo plano. Así pues, nuestra intención en el presente trabajo es priorizar el tratamiento que desde el ámbito cinematográfico se ha dado a las víctimas colaterales de determinados actos terroristas, perpetrados por tres de los grupos de mayor actividad en nuestro pasado reciente en Occidente: el *Irish Republican Army* (IRA), *Euskadi Ta Askatasuna* (ETA) y grupos yihadistas como Al-Qaeda o Dáesh. Sin embargo, ha habido cierto espacio de representación, como se verá a lo largo de estas páginas.

2. METODOLOGÍA

Este estudio implementa estrategias de análisis inductivo, en vista de que se ha procedido, en primer lugar, al visionado de las películas objeto de estudio a fin de desarrollar categorías iniciales que nos permitieran obtener una visión del conjunto sobre el tema en cuestión. A partir de esa visión de conjunto, se ha logrado identificar otros temas subsidiarios, como es el caso de la presencia de clichés sociales en las películas: la consideración de que los islamistas son terroristas y los mexicanos ilegales (*Babel*, 2006); la drogadicción ligada con la prostitución como maneras paralelas de marginación (*Días contados*, 1994); y esa misma marginación en el rechazo que sufren los transexuales (*Juego de lágrimas*, 1992). A continuación, hemos procedido a la triangulación de la información con otras fuentes bibliográficas, no solo para corroborar la validez de esta sino también para ampliar y profundizar en su comprensión.

Dadas las posibilidades teóricamente ilimitadas de incorporar en nuestro estudio nuevas películas para su análisis, hemos basado nuestra elección en la “saturación teórica” (Flick, 2012) del material analizado, ya que quisimos incluir en nuestro estudio un ejemplo lo suficientemente representativo de los tres fenómenos terroristas más acuciantes en los últimos 30 años (el IRA, ETA y Al-Qaeda), los cuales se representan en las tres películas objeto de estudio en este trabajo. La elección de estas películas, por lo tanto, responde a criterios temporales, por un lado, y representativos de diferentes culturas, por otro.

Días contados y *Juego de lágrimas* vieron la luz en la década de 1990, cuando las víctimas de actos terroristas ya empezaban a consolidar su protagonismo en el cine, pero corresponden a culturas diferentes, mostrando aún detalles específicos sobre la actividad de las bandas terroristas que retratan; *Babel*, por su parte, supone un avance en la representación de las víctimas en cuanto a que no se centra en la actividad de un grupo terrorista concreto (deja solo entrever que se refiere a Al-Qaeda), pero sí ahonda aún más

en la perspectiva de las víctimas, que pertenecen además a culturas distintas de las representadas en las otras dos cintas. Estas diferencias son las que ofrecen un mayor recorrido de análisis sobre las diferentes culturas reflejadas en cada película.

3. REVISIÓN LITERARIA Y CINEMATOGRÁFICA

3.1 Breve reseña histórica sobre el terrorismo endógeno y el islámico

Endógeno es aquello que “se origina o nace en el interior” o “que se origina en virtud de causas internas” (DRAE). Este término define al terrorismo existente en el País Vasco y en Irlanda, mientras que el término “islámico” comienza a utilizarse, erróneamente, al vincularlo con los atentados de origen yihadista. Según Rapoport (2002), el terrorismo moderno se caracteriza por cuatro grandes oleadas: anarquista, anti-colonialista, nueva izquierda y religiosa. En nuestro caso, las organizaciones terroristas elegidas se ubican en las tres últimas oleadas, marcadas respectivamente por la búsqueda del reconocimiento del principio de autodeterminación, la lucha contra el neocolonialismo (en la que se buscan atentados de impacto comunicativo para generar miedo e incertidumbre) y los grupos inspirados en la revolución islámica iraní de 1979 que hacen de la religión su bandera reivindicativa, utilizando elementos de las oleadas previas.

Ubicado entre la segunda y tercera oleada, uno de los grupos terroristas destacados en las películas elegidas es el Ejército Republicano Irlandés (*Irish Republican Army* o IRA): “uno de los grupos terroristas más conocidos del mundo” (Dingley, 2018, p.1), que apareció como derivación del *Irish Republican Brotherhood*, en 1919. Posteriormente, a raíz del Tratado de Partición de Irlanda se dividió en el conocido como IRA antiguo, liderado por Michael Collins, que apoyaba el tratado, y el IRA nuevo, dirigido por Eamon De Valera (Fusi, 2006). La historia posterior del IRA está plagada de desencuentros, luchas internas y actos violentos dirigidos, según sus propias manifestaciones, a eliminar la intervención británica en tierra irlandesa. En los años 90 se inició el proceso de pacificación, firmándose un alto el fuego el 31 de agosto de 1994, que se declaró permanente en 1997 (Vázquez, 2018). No existe una cifra oficial de víctimas del IRA, pero se calcula en torno a 3.600 (Bloomfield, 1998, citado en Jiménez, 2018).

En un contexto similar al del IRA, sobresale *Euskadi Ta Askatasuna* (País Vasco y libertad), organización nacionalista vasca radical que se fundó el 31 de julio de 1959 (De Pablo, 2019, pp. 45-59), cuyas acciones mortales comenzaron en junio de 1968 con el asesinato del agente de la Guardia Civil José Antonio Pardines (Fernández Soldevilla y Domínguez, 2018). Desde ese momento y durante los años de la Transición, la actividad de la banda se intensificó y se vinculó a la lucha contra el partido de turno en el poder del

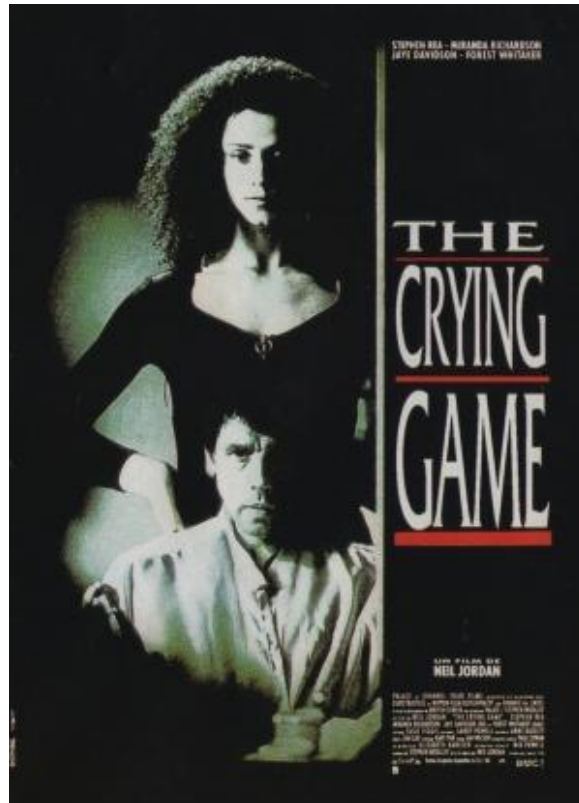
Gobierno de España, que fue su objetivo (Angulo, 2018). Hasta 2011, año en que se produjo el cese de su actividad armada, asesinaron a 853 personas, según los datos del Ministerio del Interior. Estas víctimas y otras miles que resultaron heridas no representaron un colectivo relevante de cara a la opinión pública, no hubo un potente sentimiento de empatía generalizado que sí surgió después, sobre todo, tras darse los primeros pasos al respecto a mediados de la década de 1980, con la creación de Gesto por la Paz (Moreno, 2019), y evidenciarse plenamente cuando se produjo el asesinato de Miguel Ángel Blanco (1997), edil del PP en Ermua, por el que las manifestaciones de rechazo fueron multitudinarias, se generalizaron y se multiplicaron, con una mayor visibilidad de las víctimas (De Pablo, 2017).

Por último, aunque la historia del terrorismo islámico se considera la más antigua conocida, situándose su origen en la Secta de los Asesinos, un grupo de combatientes localizados entre lo que ahora son territorios de Irán, Irak y Siria, en los siglos XI y XII y, más recientemente, con el nacimiento de los Hermanos Musulmanes en 1928 en Egipto (Torres, 2018), lo cierto es que debe ubicarse, siguiendo a Rapoport (2002), en la cuarta ola. El terrorismo basado en el islamismo ha sufrido variaciones de las que derivan las ramas contemporáneas más conocidas que suponen el culmen del yihadismo (de la Corte, 2021), es decir, Al-Qaeda y Estado Islámico o Dáesh. Lo que permanece casi intacto es el sentido de estas sectas terroristas, que se aleja del componente territorial del IRA y ETA, e identitario propio del etnonacionalismo, para englobarse en la necesidad de imponer un orden religioso concreto. Estas sectas terroristas, cuyo modus operandi es comúnmente conocido como “yihadismo”, se ayudan de un discurso del odio simple pero eficaz y se aprovechan de unas condiciones ambientales propicias para su expansión, como las dificultades económicas, sociales y políticas, y los problemas de integración de muchos musulmanes en Europa (Labiano, 2018, p.259-260). Son numerosos los ejemplos de actos terroristas de estas organizaciones, pero nos fijaremos en el que marcó un punto de inflexión en la historia contemporánea, el ataque a las Torres Gemelas de Nueva York, el 11 de septiembre de 2001 a manos de Al-Qaeda, en el que murieron 2996 personas, y los últimos en París en 2015, Londres 2017, Barcelona 2017, entre otros (Romero-Ramírez y Troyano-Rodríguez, 2013).

3.2. El terrorismo en el cine

Este estudio no tiene como objetivo realizar un análisis exhaustivo sobre la representación del terrorismo en el cine, sino que pretende observar, como comentamos en la introducción, el tratamiento que se da a las víctimas colaterales de determinados actos

terroristas en distintas culturas. Para ello, hemos seleccionado tres filmes que tratan temas alternativos, utilizando actos terroristas como trasfondo.



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film417424.html>

El cine ha sido, junto con la literatura y el género documental, el recurso preferente a fin de proyectar hechos violentos o acciones crueles cometidas contra personas inocentes, así como ejemplos de abusos de poder (Iriondo, 2009). Algunos ejemplos de la representación del terrorismo en el cine son los siguientes (Iriondo, 2009, pp. 41-44): *Paradise Now* (2005) de Hany Abu-Hassad, en la que dos amigos palestinos que viven en Cisjordania son reclutados por las Brigadas de los Mártires de Al-Aqsa para cometer un ataque suicida en Tel-Aviv; en relación con el conflicto irlandés sobresalen *Omagh* (2004) de Pete Travis; *Fifty dead men walking* (2008) de Kari Skogland; y *El viento que agita la cebada* (2006) de Ken Loach. En la primera, un grupo de disidentes del IRA Provisional llevó a cabo un atentado a fin de provocar la ruptura entre Londres y Dublín y el consiguiente abandono del proceso de paz iniciado en agosto de 1994. Este grupo elige Omagh, una pequeña localidad en la que católicos y protestantes habían convivido pacíficamente a lo largo de los 29 años del conflicto de Irlanda del Norte. En relación con las víctimas, su dignidad se abre camino por medio del discurso de la esperanza y la petición de justicia, cuando realmente todo hace prever que estas familias seguirán siendo ignoradas en sus

demandas. En la segunda, el espectador es testigo de la historia de un miembro del IRA que colabora con la policía con el ánimo de evitar más asesinatos terroristas; sin embargo, pone en peligro su vida y la de su familia, lo que le obliga a vivir de forma clandestina.

En relación con el terrorismo de ETA, destacamos *Tiro en la cabeza* (2008) de Jaime Rosales, película sin diálogos en la que tres etarras asesinan a dos guardias civiles (Fernando Trapero y Raúl Centeno) en 2007, con los que casualmente se encontraron en una cafetería en Capbreton en la región francesa de Las Landas. Otros títulos destacables son *Ciudadanos vascos* (2001), *Asesinato en Febrero* (2001) y *Perseguidos* (2004), todas ellas de Eterio Ortega; *13 entre mil* (2005), *El infierno vasco* (2008) de Iñaki Arteta, así como *Corazones de hielo* (2008) de Pedro Arjona y Jorge Martínez Reverte. Barrenetxea (2019) cita otros títulos como *La fuga de Segovia* (1981), *La muerte de Mikel* (1983) y *Días Contados* (1994), esta última objeto de estudio en el presente trabajo, todas ellas de Imanol Uribe.

3.3. Tratamiento de las víctimas del terrorismo en el cine

Este estudio no pretende analizar de manera exhaustiva cuál ha sido la representación cinematográfica de las víctimas de actos terroristas en sí, pero sí nos parece necesario, antes de adentrarnos en el análisis de estas tres películas, ofrecer algunos rasgos generales sobre las emociones que evoca el cine y el tratamiento de las víctimas en la gran pantalla. Como comentamos en la introducción, el término víctima colateral es un eufemismo que se utiliza para referirnos a aquellas víctimas que indirectamente se ven afectadas por un conflicto bélico, generalmente niños, mujeres y ancianos. En este sentido, podríamos hablar también de víctimas de violencia vicaria, dado que se sustituye a una persona por otra para sufrir la acción terrorista. En relación con las víctimas de ETA, pero extrapolable a cualquier víctima de cualquier grupo terrorista, Hidalgo (2020) alude implícitamente a las víctimas directas y colaterales en la siguiente afirmación:

Consideramos que el relato de las personas que de una u otra manera vivieron el terrorismo de ETA nos da acceso a pasajes de la intrahistoria con una gran carga emocional de efectos políticos –el miedo, la solidaridad, la apatía o la empatía, el odio o el amor, emociones humanas muy presentes en los procesos históricos–, que no siempre aparecen cuantificados en hemerotecas u otros soportes documentales, y es ahí donde la historia oral nos puede dar algunas claves (p. 252).

Así pues, el cine se erige en el aliado perfecto para proyectar al espectador el relato de las víctimas y, como otros medios de comunicación, ha sido el principal propietario de

los discursos en torno al terrorismo, instaurando, en palabras de Ketiti (2017), “un marco de referencia de interpretación simbólica e ideológica de lo que debería considerarse como terrorismo” (p. 707). A través de estos medios hemos aprendido a diferenciar entre los buenos y los malos, sin dar cabida a discursos sobre el concepto de terrorismo como planteamiento ideológico (Barrenetxea, 2009).

De Pablo (2017, p. 9) define el cine como “agente que crea modelos de representación y a su vez influye en la sociedad, cambiando el modo en que esta se representa a sí misma y moldea su memoria colectiva”. Es decir, el cine ofrece la posibilidad de interpretar la realidad social, ofreciendo una imagen determinada sobre un hecho que, a su vez, podemos explicar con un cierto bagaje cultural y en un entorno determinado; en palabras de Rosenstone (1997, p. 45, citado en Barrenetxea, 2009, p. 138) “las películas son reflejo de la realidad política y social del momento en que fueron hechas”. El cine ofrece, a través de la imagen, la posibilidad de proyectar ideas, sensaciones, formas de pensar que, a su vez, diferencia entre distintas sensibilidades y permiten identificar a los que pueden ser víctimas posibles de un ataque terrorista (De Pablo, 2017).

Según Guarinos *et al.*, (2012), la primera representación fílmica del terrorismo se pudo ver en la película de 1936 *Sabotaje*, de Alfred Hitchcock, en la que un obrero de una fábrica en Estados Unidos es acusado injustamente de haber colocado una bomba, supuestamente a instancia de los nazis; desde entonces, pudimos ver a distintos grupos de “justicieros” y hombres armados, ya fuera en una representación de hechos reales o en obras de ficción que tomaban el terrorismo como inspiración, marcándose un punto de inflexión en el cine desarrollado después de los atentados del 11-S, “subrayado por la sensibilidad y la autorregulación” (Guarinos *et al.*, 2012, p.3). Las primeras narrativas en torno al terrorismo ignoraban, sistemáticamente, el papel de la víctima, ya que se consideraban daños colaterales al acto en sí y no objetivos concretos de los actos de terror; pero a medida que las bandas terroristas más conocidas dejaban de matar, se empezó a hablar de estas víctimas como verdaderas protagonistas de los atentados en un intento de desmitificar al terrorista y acabar con esa cierta imagen de héroes (Barrenetxea, 2009; Labiano, 2017). Además, el trasfondo ideológico de los atentados terroristas comenzó a quedarse obsoleto y a no encajar en la actualidad, por lo que dejó de ser un referente válido (Guarinos *et al.*, 2012). Un ejemplo de ello es que hasta 2006 no se estrenó ninguna película que tratase los atentados del 11 de septiembre de 2001, y cuando se empiezan a hacer, se centran sobre todo en las víctimas y no existe una reflexión sobre la ideología del yihadismo (Iturriaga, 2013). Este fenómeno de representación de las víctimas es lo que Iriondo (2009) denomina “reeducación sentimental” (p. 29); de acuerdo con sus teorías, puesto que no podemos

revivir el pasado, sí podemos obtener algo parecido a la experiencia de personajes pasados mediante la reconstrucción de esos hechos.

Para Iriondo (2009), hay que partir de la desmitificación del terrorista de dos maneras diferentes: por un lado, humanizándolo, hecho que nos puede llevar a pensar que cualquiera puede acabar así; pero, a la vez, reconociendo que no seríamos capaces de llegar a matar por un supuesto ideal, lo que ofrece una visión desmitificada del terrorista. Hemos de reseñar que ETA no mataba por matar, sino por convencimiento ideológico, puesto que sus actos sangrientos eran perpetrados con el objetivo, eufemísticamente hablando, de “liberar a su pueblo ejecutando al opresor”. Para conseguir este objetivo, el cine no tiene por qué mostrar imágenes cruentas de los atentados, de los que quizás estemos saturados y algo insensibilizados, sino que debe mostrar al terrorista y a la víctima como meros seres humanos (Iriondo, 2009; Barrenetxea, 2019).

La representación de las víctimas en el cine es un hecho que siempre ha generado controversia. Rueda Laffond (2015, p. 76-80) ha abordado las pautas de representación y debate sobre el genocidio nazi y explicita que “en las representaciones audiovisuales iniciales apenas sí se atendió a la particularización étnica o cultural de las víctimas”. Si bien ha habido películas como *La Lista de Schindler* (1993) que muestran la crueldad nazi, otros documentales divulgativos como *Holocausto* (2000) han impulsado una versión nacional sobre el III Reich que despertaba más simpatías por los verdugos que por las víctimas, lo que es extrapolable a las cuestiones que aquí analizamos.



Fuente: *Días contados* (Andrés Santana, Imanol Uribe, 1994).

3.3.1. Días contados

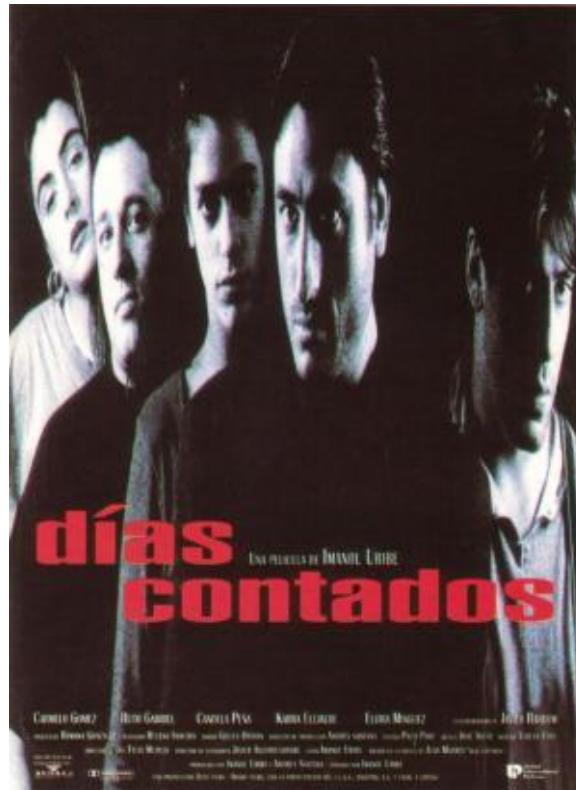
Película dirigida en 1994 por Imanol Uribe, cineasta que más atención ha prestado a la historia de ETA (Guarinos et al., 2012), basada en la novela homónima de Juan Madrid,

publicada en 1993; en la novela, el personaje de Antonio es fotógrafo y se adentra en el mundo de la marginalidad que describe también la película, pero no existe mención al terrorismo. En la película, Uribe convierte a Antonio en componente de un comando terrorista que realiza labores de planificación en Madrid; allí, entra en contacto con Charo, prostituta y drogadicta, y su círculo de amistades. A pesar de que podemos ver momentos en los que la banda terrorista atenta contra un cuartel de la Guardia Civil, colocando un coche bomba y disparando a un agente, de acuerdo con Barrenetxea (2019), Uribe no se detiene en dibujar a las víctimas reales de los actos de ETA, lo que persigue es desmitificar a la banda.

Las primeras películas sobre el terrorismo de ETA mostraban una imagen positiva de la banda, y exponía como trasfondo la lucha contra el franquismo y sus injusticias contra el pueblo vasco (Barrenetxea, 2019). Desde 1980, año con más asesinatos cometidos por ETA, el cine empieza a mostrar una visión cada vez más negativa, desmitificando el ideal de justicia detrás de esa violencia. Este hecho coincide con el cambio en la estrategia de los terroristas, que comienzan a dirigir sus atentados no solo contra las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, sino contra otras capas de la sociedad (Fernández Soldevilla y Jiménez Ramos, 2020). Dos frases, citadas en Barrenetxea (2019), resumen la perspectiva que adopta Imanol Uribe en esta película: "ETA no es un movimiento de liberación, sino una forma de totalitarismo" (Matías Antolín, 2003, p.23) y "los terroristas deben ser juzgados como tales por la propia naturaleza estratégica o táctica de sus actos, no por los objetivos que persiguen" (Corte Ibáñez, 2006, p. 55).

En consonancia con este argumentario, el filósofo Savater (2017) ha denunciado también el proyecto político totalitario, el chantaje y el discurso del odio que ha caracterizado a ETA, al igual que directores como Eterio Ortega e Iñaki Arteta, los cuales han centrado sus trabajos en la propia historia de la víctima, convirtiéndola en protagonista de sus películas y creando una tendencia personal y única del cine documental (Burguera, 2016, p. 116). Asimismo, somos testigos de como la realidad histórica de los años 90 no tiene nada que ver con el optimismo que se promocionaba desde los ámbitos políticos, con temas como la Exposición Universal de Sevilla o los Juegos Olímpicos de Barcelona (López, 2008). *Días contados* (1994) es un ejemplo cinematográfico que proyecta un hecho irrefutable, que ya comenzó desde la llegada del PSOE al poder: la socialización del terror etarra llevado a todos los rincones del país y contra objetivos tanto seleccionados como indiscriminados (López Romo, 2015; Sánchez, 2017). Lo que vemos en esta película en concreto es el universo psicológico del terrorista, que no es más que una persona que se dedica a una actividad delictiva y brutal, mostrando un desequilibrio emocional que le hace

vulnerable, incapaz de tener relaciones personales normales y de establecer lazos afectivos que además casi nunca se producen fuera del propio grupo terrorista. Podemos también observar las discrepancias y conflictos internos dentro de la propia banda, con diferencias entre los terroristas “de base” y la cúpula (Barrenetxea, 2019; Guarinos et al., 2012).



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film537650.html>

La película presenta a personajes marginados socialmente, con un trasfondo de nihilismo y desencanto en una suerte de crítica social en la que se da voz a los que habitualmente no la tienen, incluyendo los terroristas (López, 2008; Barrenetxea, 2019); las similitudes van más allá, creando un paralelismo entre diferentes maneras de adicción: a la droga y al terrorismo, que actúa como una secta (Barrenetxea, 2019). El nacionalismo que supuestamente defienden los terroristas de ETA no es más que una manera de exclusión, igual que ocurre con la exclusión social en la que viven los personajes como Charo (Davies, 2003) y de la que, en ambos casos, no parece haber salida aparente (López, 2008). Al no justificar las acciones terroristas como la representación de un ideal político, Uribe dibuja a los terroristas como meros asesinos, como seres reales con un perfil autodestructivo (Barrenetxea, 2019). Esta película supuso “una ruptura importante en su tratamiento cinematográfico del terrorismo, al mostrar –a diferencia de sus filmes anteriores– la

crueledad que representa la organización y las fricciones dentro de ella” (De Pablo y López de Maturana, 2019).

La figura principal de la película, Antonio, es un personaje dotado de cierta ambigüedad y contradicciones morales (López, 2008; Martín de Marcos, 2014; Guarinos *et al.*, 2012) cuyo comportamiento demuestra una alta complejidad moral y se asemeja al de un buitre, un observador pasivo que se aprovecha del sufrimiento de los demás (Knuston, 2003, citado en Martín de Marcos, 2014). Por una parte, es un terrorista que no duda a la hora de disparar a bocajarro a un policía parado en la boca del metro, por otra, es el mismo que no puede disparar a la persona que ha descubierto su identidad y que podría delatarlo, Charo, a quien de hecho intenta salvar en el último minuto de película (Guarinos *et al.*, 2012). A su vez, Charo presenta el contrapunto a Antonio, puesto que en apariencia externa es un personaje degradado, pero conserva la inocencia que no tiene Antonio (Martín de Marcos, 2014). Tanto Charo y el resto de los marginados como Antonio realizan actividades consideradas al margen de la ley, pero ninguno entiende lo que hace el otro (Davies, 2003).



Antonio disparando al policía

Fuente: *Días contados* (Andrés Santana, Imanol Uribe, 1994).

En la película, Charo representa la feminidad clásica, mientras que Lourdes es representada con un aspecto más masculino (López, 2008). Además, Lourdes aparece como una madre poco permisiva que censura el comportamiento de Antonio con las mujeres (Davies, 2003).

3.3.2. Juego de lágrimas

Película de 1992, escrita y dirigida por Neil Jordan. De nuevo se nos presenta la actividad terrorista de una banda como el IRA, que mantiene secuestrado a Jody, un soldado del ejército británico, vigilado por Fergus, integrante de la banda que presenta un perfil ambiguo, similar al de Antonio en *Días contados*. Una vez más, el terrorismo es solo la excusa para presentar una historia de relaciones humanas, de pertenencia a grupos y de lo que se considera normal frente a lo marginal (Michel, 1993). Entre Fergus y Jody se establece una relación cercana a la amistad y alejada del cliché secuestrador-secuestrado, y cuando Jody muere atropellado al intentar escapar, Fergus viaja a Londres para conocer a Dil, novia de Jody. El personaje de Dil es una figura también ambigua y marginal, aunque por motivos diferentes a los de Charo. Las similitudes entre la relación de Antonio con Charo y Fergus con Dil son abrumadoras; ambas representan la feminidad más radical, a pesar de que Dil es, como sabremos, transexual (Michel, 1993). Tanto Charo como Dil, por circunstancias diferentes, son personas marginadas y excluidas de la norma de la sociedad, y ambas confían en dos hombres que se presentan como caballeros impolutos cuando el espectador sabe que, en realidad, son terroristas (Martín de Marcos, 2014).



Fergus apuntando a la cabeza de Jody
Fuente: *The Crying Game* (Miramax, 1992).

Aquí, Fergus muestra este mismo carácter ambiguo, con dificultades para ocultar su identidad (Barrenetxea, 2019) ya que no termina de comportarse como un miembro del IRA activo y tampoco parece tener una sexualidad definida: su relación con Jody se acerca a la homosexual, pero además se enamora de Dil, que es transexual y a la que disfraza de hombre para protegerla. Fergus muestra tener, en la fidelidad a la promesa hecha a Jody y

en la protección que brinda a Dil, cierto carácter moral y respeto por el trabajo; es un voluntario del IRA, simpatiza con su misión, pero no parece capaz de cometer atentados, en un simbolismo con la fábula de la rana y el escorpión que le cuenta a Jody (Gerber, 1993).

El personaje de Jude, anterior compañera sentimental de Fergus y también perteneciente al IRA, representa la adhesión más firme a los ideales terroristas de la banda (Michel, 1993), junto con la norma heterosexual, como ocurría con Lourdes en *Días contados* (Davies, 2003), mostrándose en el papel de una mujer agresiva, racista y cruel (Michel, 1993).



Fergus y Dil

Fuente: *The Crying Game* (Miramax, 1992).

3.3.3. Babel

Película dirigida en 2006 por Alejandro González Iñárritu, sobre un guion original de Guillermo Arriaga, que mezcla diferentes historias conectadas entre sí y que tienen lugar en diferentes localizaciones: EE.UU., México, Marruecos y Japón. Las historias aparecen, en un inicio, sin relación aparente, puesto que no siguen al 100% el hilo temporal, pero a medida que avanzan, vemos los puntos que las unen. La trama alrededor de la cual gira el resto de narrativas está protagonizada por un matrimonio estadounidense de viaje por Marruecos para superar una crisis personal (Urtiaga, 2014). La mujer recibe un disparo accidental, realizado por un niño marroquí con un rifle que su padre ha comprado para proteger al ganado; este rifle, a su vez, fue regalado a otro pastor marroquí por un ciudadano japonés, cuya hija sordomuda sufre una crisis personal motivada, entre otras cosas, por el suicidio de su madre. La pareja estadounidense tiene dos hijos que están en EE.UU. al cuidado de su niñera, de origen mexicano, que los lleva sin permiso a la boda de su hijo, en México.



Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film833881.html>

A pesar de que el disparo es accidental, en seguida se interpreta como un posible ataque terrorista protagonizado por el yihadismo, en la trayectoria iniciada por el atentado del 11 de septiembre de 2001 que sitúa a EE.UU. como centro de la soberanía política internacional, exaltando el nacionalismo estadounidense como única representación posible de la verdad (Urtiaga, 2014; Ketiti, 2017). A este respecto, Anker (2013) sostiene que, si bien existe una crítica a esa hegemonía política, la película “fomenta y subvierte una serie de prejuicios y anhelos *neoimperiales* en su audiencia” (p. 951). El disparo accidental antes mencionado articula el resto de historias: el pastor marroquí, dueño del arma, es interrogado de manera brutal por la policía de su propio país por haber, supuestamente, colaborado con el terrorismo (Anker, 2013); la niñera mexicana se ve obligada a llevar a los niños a México para poder asistir a la boda de su hijo, porque sus padres no han regresado de Marruecos a tiempo (McCormack, 2008); el anterior dueño del rifle recibe la visita de la policía para indagar sobre cómo el pastor consiguió el rifle (Anker, 2013). En palabras de Urtiaga (2014), “el hilo argumental de las cuatro historias gira en torno a la gestión y al alcance global de la guerra contra el terror” (p. 111).



Amelia en el desierto

Fuente: *Babel* (Central Films, 2006).

Pero, a pesar de las conexiones entre las tramas, de acuerdo con Eilemberg (2006), la película explora sobre cómo la vida es, al final, la suma de diferentes incidentes y los personajes de cada historia están aislados cultural, lingüística y físicamente. De nuevo, como veíamos en *Días contados* y *Juego de lágrimas*, el terrorismo es solo una excusa para contar otras historias sobre relaciones humanas; la lucha contra el terrorismo parece ser la base de las historias, tanto del trato de la policía marroquí a los supuestos colaboradores del terrorismo, como la actitud de la policía fronteriza con el coche en el que viajan los adultos mexicanos con los niños estadounidenses (Urutiaga, 2014). En la película se retratan dos realidades paralelas: los privilegios de unos ciudadanos sobre otros y la soberanía cultural que, al final, establece unas fronteras más firmes que las físicas, aislando a sus personajes (Anker, 2013; Urutiaga, 2014). El destino final es desigual para los protagonistas: mientras la pareja estadounidense, que recibe el primer ataque, consigue volver a casa, sus hijos sobreviven y se restaura en cierto modo la armonía familiar, las consecuencias son muy diferentes para el hijo del pastor marroquí, asesinado por la policía, la niñera mexicana, deportada de EE.UU. y la adolescente sordomuda, incapaz de mantener relaciones positivas (McCormack, 2008; Anker, 2013).



Policía marroquí apuntando a Yusef
Fuente: *Babel* (Central Films, 2006).

4. ANÁLISIS

A fin de seleccionar las películas objeto de estudio en relación con el papel de las víctimas del terrorismo en el cine, tuvimos en cuenta aspectos comunes, como la representación tanto de víctimas reales de actos terroristas, como de víctimas colaterales, centrandó el foco en estas últimas. En *Días contados* y en *Juego de lágrimas* vislumbramos brevemente a aquellas víctimas de actos terroristas en sí, perpetrados por ETA y el IRA, en especial en la primera cinta; en la segunda, el secuestrado muere de manera accidental al intentar huir, por lo que no podemos hablar de víctima directa; sin embargo, en *Babel*, el terrorismo subyace, no se muestra de manera abierta porque, de hecho, solo existe como deducción errónea al tratarse, en realidad, de un accidente.

Las víctimas colaterales, sin embargo, están presentes y muestran algunos aspectos en común en las tres películas. Podríamos argumentar que para que existan víctimas, deben existir verdugos; no obstante, específicamente en estos filmes, los límites para considerar qué es o no terrorismo son difusos, por no decir que a veces son inexistentes o incluso contrarios a la lógica. Antonio, el terrorista protagonista de *Días contados*, presenta multitud de similitudes con Fergus en *Juego de lágrimas*; ambos representan al terrorista de base que mantiene conflictos con la cúpula de las respectivas bandas; el primero se enamora de una mujer que pertenece a un mundo marginal, de la prostitución y drogadicción (Charo), el segundo de una mujer transexual (Dil). Ambas figuras masculinas encuentran su contrapunto en sendas mujeres: Lourdes en el caso de Antonio y Jude en el caso de Fergus, que representan la dureza de la banda terrorista, por un lado, y la heteronorma por otro. En el caso de *Babel*, al no existir acto terrorista en sí, no existe

verdugo como tal, aunque sí observamos como la culpa del incidente recae, al final, en el hermano del joven que realizó el disparo, en una suerte de justicia que resulta errónea y cruel.

Antonio y Fergus son, a su vez, víctimas; lo son de las propias bandas terroristas, de la policía que lucha contra el supuesto acto terrorista, de las dudas con respecto a su papel, del carácter clandestino de su existencia, del enamoramiento de una figura femenina difícil de adaptar a la norma y que termina siendo, para ellos, una condena: Antonio muere al intentar detener el coche bomba que acabará con la vida de Charo, y Fergus cumple condena en la cárcel al asumir un crimen cometido, en realidad, por Dil.



Antonio corriendo hacia el coche bomba
Fuente: *Días contados* (Andrés Santana, Imanol Uribe, 1994).

Estas figuras femeninas que se muestran como contrapunto a los personajes de Antonio y Fergus son, también, víctimas colaterales. No solo de actos terroristas, sino también de situaciones vitales que las restringen a un ámbito de sordidez y marginación en el que sus voces no son importantes; a través de estas dos mujeres accedemos a la descripción de otras figuras femeninas cuyo papel es, también, marginal. Citamos antes a Lourdes y Jude, que en oposición a Charo y Dil, son apartadas del lado de las figuras masculinas y son castigadas: Lourdes duda, quiere otro tipo de vida y ve morir a Antonio, mientras que Jude muere a manos de Dil. Estas mujeres conectan, en su calidad de víctimas, con las mujeres representadas en *Babel*: Susan recibe el disparo accidental considerado ataque terrorista y se nos presenta como una mujer que atraviesa una crisis matrimonial (se deja entrever que es debido a la muerte de un hijo y a la infidelidad de su

esposo), y que se expone en su nivel máximo de vulnerabilidad, no solo al recibir el disparo, sino sobre todo al hecho de que ese acto la someta a la voluntad de su marido y de quienes les acompañan. Susan, sin embargo, al pertenecer a la cultura dominante y privilegiada representada en la película (Anker, 2013; Urtiaga, 2014), tiene un final feliz, al contrario que Amelia y Chieko.

Amelia, para poder asistir a la boda de su hijo, debe cruzar la frontera del país con los dos hijos del matrimonio estadounidense que está de viaje por Marruecos, y que no puede volver debido al disparo que ha recibido Susan (aunque este detalle no se nos desvela en primera instancia). En el camino de vuelta, tras el altercado con la policía de aduanas, vaga por el desierto y, tras estar a punto de morir, es deportada de EE.UU. Chieko, por su parte, vive atormentada por el suicidio de su madre y por el aislamiento social al que la condena su sordomudez.



Chieko

Fuente: *Babel* (Central Films, 2006).

Finalmente, todos estos personajes, tanto los terroristas como las mujeres que acabamos de mencionar, son, a la vez, víctimas de diferentes manifestaciones de nacionalismo. Explicitamos al principio de nuestro análisis como la justificación de los actos terroristas, en el caso de *Días contados* y *Juego de lágrimas*, se apoyaba en un sentimiento nacionalista argüido tanto por ETA como por el IRA, en aras de la liberación del País Vasco y de Irlanda, de la ocupación de las fuerzas del estado; la propia debilidad de este argumento (De Pablo, 2017) y la degeneración del mismo, al atacar a la población civil, somete a los personajes a una violencia que les convierte en víctimas colaterales de esos llamados nacionalismos. Al contrario, en el caso de *Babel* el nacionalismo adopta la posición del estado, es decir, lo que observamos es una exacerbación del sentimiento

nacionalista estadounidense, tras los atentados del 11-S (Guarinos *et al.*, 2012), que justifica la constante sensación de amenaza por parte de los enemigos de ese sistema de vida que, como saben los telespectadores (pero no los personajes), es falso en este caso. Ese sentimiento provoca, como ocurre en las otras dos películas, una victimización de los personajes que ven coartadas sus libertades en favor de la protección de ese nacionalismo: los hermanos marroquíes atacados por la policía de su propio país, la inmigrante mexicana deportada por haber vivido ilegalmente en EE.UU. (exonerando de culpa a la familia estadounidense para la que trabaja), y el padre de Chieko, en Japón, interrogado por la policía sobre el rifle del que parte el disparo accidental contra Susan. Por si fuera poco, también son víctimas colaterales los dos hermanos marroquíes menores de edad, Yussef y Ajmed. Este último muere a manos de la policía marroquí durante un tiroteo cuando esta descubre que son los autores del disparo que impactó en Susan.

5. CONCLUSIONES

Podemos extraer distintas conclusiones a través del análisis de estas tres películas. En primer lugar, observamos cómo, efectivamente, el foco de las narrativas no está centrado en el terrorismo ni en ningún acto terrorista concreto, tampoco en los integrantes de las bandas; el terrorismo es, en los tres casos, un pretexto para contar otras historias. Por un lado, las semejanzas entre los protagonistas de *Días Contados* y *Juego de lágrimas* son evidentes: ambos representan a individuos que viven un conflicto interior, al margen de la ley y relacionados con ambientes y personas marginales. En ambos casos, situarlos como miembros de una banda terrorista sirve para reforzar esta imagen de no pertenencia, de aislamiento con respecto a la sociedad, hecho que, además, les provoca una lucha consigo mismos y se refleja en su relación con los demás. Los personajes que les rodean pertenecen, del mismo modo, a sectores de la sociedad que no encajan con lo que se suele considerar aceptable: prostitutas, drogadictos y transexuales. En el caso del resto de miembros de ETA y el IRA de las cintas antes mencionadas, estos aceptan con naturalidad su papel y no manifiestan ese carácter dicotómico entre lo que hacen y lo que querrían hacer, a diferencia de los personajes protagonistas.

Este paralelismo no se cumple en el caso de *Babel*, por distintos motivos. Por un lado, no existe un personaje principal que manifieste conflictos internos y sobre el que recaiga el peso de la narrativa, sino que la película se construye de manera coral, aunque todas las historias giran en torno al matrimonio estadounidense (Anker, 2013; Urtiaga, 2014). Lo que sí observamos es una diferencia en el tratamiento de distintos grupos de personajes, siendo unos los privilegiados y otros los marginados; en las dos cintas anteriores, tanto los

terroristas como el resto de los personajes son, de distinta manera, marginados socialmente.

Por último, existen otras diferencias en cuanto a la representación y el tratamiento de todas estas víctimas colaterales desde un punto de vista cultural. Si bien observamos en *Días contados* y *Juego de lágrimas* como las dos bandas terroristas aparecen descritas de manera abierta y no se nos esconden detalles escabrosos, como escenas de atentados, agresiones, identidad sexual y drogadicción, lo que vemos en *Babel* es diferente. En esta última, el sufrimiento de las víctimas estadounidenses proviene de la sensación de desprotección posterior a los atentados del 11-S, lo que justifica, en cierto modo, la respuesta exagerada a un hecho que no es más que un accidente. Además, mientras que para este matrimonio la historia tiene un final feliz, no ocurre lo mismo con los personajes pertenecientes a las otras culturas y, es más, su castigo proviene de representar, erróneamente, una amenaza para el estatus privilegiado de la cultura estadounidense: terrorismo de Al-Qaeda, tráfico de armas e inmigración ilegal.

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Angulo, G. (2018). *La persecución de ETA a la derecha vasca*. Almuzara.
- Anker, E. (2013). In the shadows of sovereignty: the politics of enclosure in Alejandro González Iñárritu's *Babel*. *University of Toronto Quarterly*, 82(4), pp. 950-974
<https://doi.org/10.3138/UTO.82.4.950>
- Barrenetxea, I. (2009). Todos estamos invitados: Cine, terrorismo y sociedad vasca. *Sancho el Sabio*, (30), pp. 137-159.
- Barrenetxea, I. (2019). *Días contados* (1994), de Imanol Uribe. Desmitificando el terrorismo de ETA. Navajas Zubeldia, Carlos e Iturriaga Barco, Diego (eds): *El reinado de Juan Carlos I (1975-2014): Actas del VI Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*, pp. 329-344, Universidad de La Rioja.
- Beristain, A. (2000). *Victimología. Nueve palabras clave*. Tirant lo Blanche.
- Burguera Dura, L. (2016). *Cine documental sobre ETA y "conflicto vasco"*. [Tesis Doctoral. Universitat de València].
<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=jZJKocpv%2FYw%3D>
- Davies, A. (2003). Male sexuality and Basque separatism in two films by Imanol Uribe. *Hispanic Research Journal: Iberian and Latin American Studies*, 4(2), pp.121-132.
- De Pablo, S. (2017). Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine. Pasado y memoria. *Revista de Historia Contemporánea*, (16), pp. 281-285.

- De Pablo, S. (2019). Julio de 1959. El nacimiento de ETA. *Historia Actual Online*, 48 (1), pp. 45-59.
- De Pablo, S. y López, V. (2019). La mirada cambiante: el terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (834), pp. 14-28.
- Dingley, J. (2018). The IRA, The Irish Republican Army (Book review). *National Identities*, 20(5), pp. 539-547.
- Eilemberg, D. (2006). *Connecting dots*. Hispanic.
- Fernández Soldevilla, G. y Domínguez, F. (coords.) (2018). *Pardines, cuando ETA empezó a matar*. Tecnos.
- Fernández Soldevilla, G. y Jiménez Ramos, M. (2020). *1980. El terrorismo contra la Transición*. Tecnos.
- Flick, U. (2012). *Introducción a la investigación cualitativa*. Ediciones Morata.
- Fusi, J.P. (2006). *Identidades proscritas: el no nacionalismo en las sociedades nacionalistas*. Seix Barral.
- Gerber, L. (1993). The virtuous terrorist: Stanley Hauerwas and "the crying game". *Cross-currents*, 43(2), pp. 230-234. University of North Carolina Press.
- Guarinos, V., Hermida, A. y Cobo, S. (2012). La representación fílmica española de conflictos armados internos. El terrorismo vasco en el cine: cuestión de riesgo. "Comunicación y riesgo". *III Congreso Internacional de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación* (pp. 15).
- Hidalgo García de Orellán, S. (2020). El socialismo guipuzcoano y el terrorismo de ETA en los inicios de la democracia. 1977-1984. Pasado y Memoria. *Revista de Historia Contemporánea*, 21, pp. 249-268.
<https://doi.org/10.14198/PASADO.2020.21.10>
- Iriondo, M. (2009). Cine y violencia política. La representación del dolor ajeno. *Revista internacional de filosofía*, (47), pp. 27-47.
- Iturriaga, D. (2013). El cine como elemento didáctico para explicar el terrorismo. *Historia y comunicación social*, 18, N° Esp, 757-765.
https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44282
- Ketiti, A. (2017). Terrorismo y comunicación. *Miguel Hernández Communication Journal*, (8), pp. 707-713.
- Jiménez Ramos, M. (2019). Las víctimas del terrorismo en España e Irlanda del Norte: dinámicas de selección durante los «años de plomo» y políticas de reparación. *Arbor: Ciencia, pensamiento y cultura* 195(792), pp. 1-12
<https://doi.org/10.3989/arbor.2019.792n2012>

- Labiano R. (2018). Reseña: El impacto del terrorismo en Europa occidental. Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo. *Espacio Tiempo Y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, (30), pp. 259-262. <https://doi.org/10.5944/etfv.30.2018.20871>
- Labiano, R. (2017). La representación de las víctimas de ETA en el cine: entre la invisibilidad y el protagonismo. En M. Marcos Ramos (ed.), *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués. Estudios y perspectivas* (pp. 56-71). Centro de Estudios Brasileños, Universidad de Salamanca.
- López Ojeda, E. (2008). Una sociedad que crea y reinterpreta su historia. La utilización de literatura y cine "Días contados" (novela y película). *Crisis, dictaduras, democracia: I Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo*. pp. 343-353. Universidad de La Rioja.
- López Romo, R. (2015). *Informe Foronda: Los efectos del terrorismo en la sociedad vasca*. Catarata.
- Lorenzo Tena, A. M. (2017). *Miedo y control social: La imagen del terrorismo yihadista en el cine, en la prensa digital y en las redes sociales a partir del 11-S*. [Tesis doctoral, Universidad de educación a distancia, UNED]. <http://espacio.uned.es/fez/view/tesisuned:ED-Pg-CyEED-Amlorenzo>
- Martín de Marcos, G. (2014). Consecuencias éticas de la inclusión del terrorismo en *Días contados* de Imanol Uribe. *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos*, (16), pp. 51-70.
- McCormack, K. (2008). Babel's film review. *Contemporary justice review*, 11(1). <https://doi.org/10.1080/10282580701850439>
- Michel, F. (1993). Racial and sexual politics in "the crying game". *Cinéaste*, 20(1), pp. 30-34.
- Moreno, I. (2019). *Gestos frente al miedo. Manifestaciones contra el terrorismo en el País Vasco (1975-2013)*. Tecnos.
- Rapoport, D. (2002). The Four Waves of Rebel Terror and September 11. *Anthropoetics*, 8(1).
- Romero-Ramírez, A.J. y Troyano-Rodríguez, Y. (2013). Las raíces socioestructurales del terrorismo fundamentalista islámico. *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, 20(62), pp. 181-198.
- Rueda Laffont, J. C. (2015). Monumentalización del pasado, historiografía y memoria mediática. El holocausto y la transición española. *Historia Actual Online*, (38), pp. 71-85.
- Sabater, F. (7 de abril de 2017). Savater: "No queremos que ETA cambie las armas de matar por las armas de mentir". *El Independiente*. Recuperado de

<https://www.elindependiente.com/politica/2017/04/06/intelectuales-y-victimas-geolocalizan-los-arsenales-de-las-otras-armas-de-eta/>

- Sánchez, G. (2017). De Pablo, Santiago. Creadores de sombras: ETA y el nacionalismo vasco a través del cine. *Pasado y memoria. Revista de Historia Contemporánea*, (16), pp. 281-285.
- Torres, J. (2018). El totalitarismo islámico. La ideología que sustenta el terrorismo. *Opinión, Instituto Español de Estudios Estratégicos*, (10), pp. 361-373.
- Urtiaga, R. (2014). 9/11 and the power of the network society in Alejandro González Iñárritu's *Babel*. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, (50), pp. 99-114.
- Vázquez, I. (2018). Historia e ideología del Ejército Republicado Irlandés (IRA). 1916-1998 (II). *Nómadas: Critical Journal of Social and Juridical Sciences*, (54), pp. 451-475.