

LAS VÍCTIMAS DE ETA EN EL CINE DE LOS AÑOS OCHENTA EN TORNO AL TERRORISMO EN EL PAÍS VASCO

RONCESVALLES LABIANO JUANGARCÍA

Universidad de Navarra (UNAV)

rlabianoj@unav.es

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4649-884X>

Recibido: 25 de julio de 2022

Aceptado: 30 de septiembre de 2022

Resumen

Partiendo de la idea de que las películas son testigos y agentes de la Historia, se plantea un recorrido por el cine de los ochenta en torno al terrorismo en Euskadi desde la perspectiva de la representación de las víctimas de ETA. Se constata que, aunque se dieron algunos pasos adelante, la representación fue pobre y desequilibrada. Los damnificados por ETA tuvieron poca presencia, sobre todo en comparación con aquellos que sufrieron violencia por parte de los cuerpos policiales.

Palabras clave: ETA, víctimas del terrorismo, cine, años ochenta, memoria cultural, violencia.

LES VÍCTIMES D'ETA AL CINEMA DELS ANYS VUITANTA AL VOLTANT DEL TERRORISME AL PAÍS BASC

Resum

Partint de la idea que les pel·lícules són testimonis i agents de la Història, es planteja un recorregut pel cinema dels vuitanta al voltant del terrorisme a Euskadi des de la perspectiva de la representació de les víctimes d'ETA. Es constata que, encara que es van fer alguns passos endavant, la representació va ser pobre i desequilibrada. Els damnificats per ETA van tenir poca presència, sobretot en comparació amb aquells que van patir violència per part dels cossos policials.

Paraules clau: ETA, víctimes del terrorisme, cinema, anys vuitanta, memòria cultural, violència.

ETA VICTIMS IN 1980S CINEMA ABOUT TERRORISM IN THE BASQUE COUNTRY

Abstract

Based on the idea that films are witnesses and agents of History, we propose a journey through the cinema of the eighties about terrorism in the Basque Country from the perspective of the representation of the victims of ETA. It is found that, although some steps

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.88-109>

forward were taken, the representation was poor and unbalanced. The victims of ETA had little presence, especially in comparison with those who suffered violence at the hands of the police forces.

Key words: ETA, victims of terrorism, cinema, the eighties, cultural memory, violence.

1. INTRODUCCIÓN

El terrorismo —en especial el de Euskadi Ta Askatasuna (ETA)— fue una de las realidades que más condicionó la vida en el País Vasco, y por extensión en España, en los años ochenta. La década arrancó con el año que contó el mayor número de muertes relacionadas con la violencia terrorista —118 en 1980 (Fernández Soldevilla y Jiménez Ramos, 2020)— y fue un periodo de cambio en áreas dispares como la estructura y métodos de ETA, el número y perfil de las víctimas, los modos de combatir —por la vía legal e ilegal— el terrorismo, la actitud de Francia, la respuesta de la sociedad civil a la violencia o la acción política al respecto. También aparecieron las primeras asociaciones de víctimas: en 1981 se constituyó la Asociación de Víctimas del Terrorismo (AVT) con el fin de apoyar a los afectados por la barbarie terrorista en un tiempo en el que el silencio y el “algo habrá hecho” seguían siendo respuestas frecuentes a los atentados de ETA, como han mostrado los estudios históricos de López Romo (2014) o Moreno Bibiloni (2019).

Al mismo tiempo, el cine, y en concreto el vasco, vivía una época dorada. Las libertades de expresión y creación, que durante la Transición todavía se enfrentaron a obstáculos heredados de la dictadura, ya estaban bastante consolidadas. A eso se sumaron las ayudas a la producción cinematográfica que se pusieron en marcha a nivel estatal y autonómico. Todo ello facilitó la producción de obras relacionadas con el terrorismo y la violencia en Euskadi.

Las películas son, siguiendo la terminología de O’Leary (2011), textos sociales. En primer lugar, porque un filme no es solo resultado de la creatividad del autor, pues este está inserto en un contexto social, político y cultural que le influye y al que aporta su trabajo. También la interpretación de la obra tiene carácter social: está condicionada por el *background* histórico, social y cultural del espectador. Y, por otra parte, las películas participan en la configuración de representaciones compartidas por una comunidad, en lo que podemos llamar la *memoria colectiva* (Halbwachs, 2004). Todo ello supone que podamos considerar que los filmes son, acudiendo a los términos que utiliza Ferro (1995), testigos y agentes de la Historia: pueden ser una fuente de conocimiento del pasado y al mismo tiempo transmiten ideas, valores y representaciones del mundo que pueden influir en la memoria compartida de una comunidad.

Partiendo de esa base, aquí se plantea un recorrido por el cine de los ochenta en torno al terrorismo en Euskadi desde la perspectiva de la representación de las víctimas de ETA, principal responsable de la violencia política sufrida en España entre 1968 y 2011. Se han analizado 14 largometrajes cinematográficos de producción española —al menos con participación española— estrenados en esa década. El trabajo está guiado por las siguientes preguntas: ¿qué representación de los damnificados por ETA transmiten los largometrajes en torno al terrorismo y la violencia en Euskadi producidos en los ochenta? ¿Se puede obtener un conocimiento ajustado a la realidad sobre las víctimas en aquella década a través de las películas? ¿Adoptó una perspectiva crítica con el terrorismo el cine de aquellos años? Para tratar de contestar a estas cuestiones, primero se recoge una breve explicación del contexto y después se presentan los resultados del análisis y las conclusiones.

2. CONTEXTO HISTÓRICO: UNA DÉCADA DE CAMBIOS

En los años ochenta, el número de víctimas mortales del terrorismo —la gran mayoría causadas por ETA y grupos afines— fue reduciéndose: los 118 muertos de 1980, el año más sangriento de los *años de plomo*, pasaron a 33 en 1981 y se mantuvieron entre 41 y 53 entre 1982 y 1987. A partir de 1988 el número volvió a caer: en 1988 bajó a 19 y en 1989 se mantuvo (López Romo, 2014).

Los miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado (FCSE) siguieron siendo el objetivo prioritario de ETA en los ochenta (Mota Zurdo, 2021). Hubo también ataques contra el Ejército y contra personas acusadas de ser confidentes policiales o adversarios ideológicos, en especial simpatizantes de la extrema derecha, aunque en menor número que a finales de los setenta (De la Calle y Sánchez Cuenca, 2004: 67).

A estos se sumaron las víctimas de distintas campañas que ETA llevó a cabo en este periodo, entre ellas, la que trataba de frenar el proyecto de la central nuclear de Lemóniz y que dejó dos muertos. Al final, la construcción de la central se paralizó, lo que fue presentado por ETA como un triunfo (López Romo, 2014: 64). En 1982 empezó una campaña contra la banca que se tradujo en cerca de 200 atentados, 7 muertos y pérdidas económicas ingentes. Además, tuvieron lugar varios secuestros a empresarios.

ETA y organizaciones afines —como los Comandos Autónomos Anticapitalistas— también comenzaron a matar a personas a las que relacionaban con el mundo de la droga, sobre todo la heroína. Alegaban que las drogas eran “instrumentos tanto para anular a la juventud potencialmente más combativa como para reclutar entre los dependientes colaboradores policiales” (Casanova, 2007: 267) y acusaban a las FCSE de facilitar su

distribución. Sobre la relación de ETA con la droga ha publicado recientemente García Varela (2020).

La de ETA y grupos afines no era, sin embargo, la única violencia terrorista que causaba estragos. Sobre todo entre 1984 y 1985 se dio un repunte en las víctimas mortales causadas por grupos de extrema derecha y parapoliciales: llegaron a superar el 20 por ciento del total de bajas relacionadas con el terrorismo en Euskadi (López Romo, 2014: 165). Ese aumento se explica por la aparición de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), que llevaron a cabo su *guerra sucia* contra ETA entre 1983 y 1987 y dejaron 27 muertos. Detrás de esas siglas había altos mandos de los cuerpos policiales y altos cargos del Gobierno de Felipe González. Como señala López Romo (2014: 66)¹, “los efectos de los GAL acabaron volviéndose contra sus promotores e hicieron un extraordinario daño a la lucha contra el terrorismo etarra, poniendo en cuestión al Estado y sus instituciones”. Sus actuaciones contribuyeron a la consolidación del núcleo social de apoyo a ETA y sirvieron para reforzar la idea de que la violencia etarra respondía a una agresión y que existían dos bandos enfrentados igualmente violentos. Esa idea es la base de la tesis del *conflicto*, que ha servido a ETA y su entorno para justificar el origen y la actuación de la organización terrorista. Una tesis que el nacionalismo radical sigue manteniendo y que ha sido asumida, directa o indirectamente, por una parte del nacionalismo vasco y por otros sectores dentro y fuera de Euskadi. Sin embargo, como se sostiene en una obra reciente coordinada por Antonio Rivera (2019), a pesar de que en algunos periodos sí hubo varias violencias, el hecho es que “no existieron dos bandos, no existió un magma de violencia del que el terrorismo fuera tan sólo una parte y un actor más”, en palabras de Ruiz Soroa, que firma el prólogo.

Desde 1987, en la práctica la única organización terrorista que se mantuvo fue ETA. Aunque hubo miembros de los cuerpos policiales que siguieron utilizando prácticas violentas fuera de la ley —acreditado en varias sentencias condenatorias (López Romo, 2014: 90)—, ya no formaban parte de un grupo organizado. Como señala Avilés (2010: 150), entonces “el esfuerzo por poner fin al terrorismo de ETA sólo pudo seguir el camino de la aplicación de la ley a los terroristas, el camino de la negociación para lograr su desistimiento o una combinación de ambos”.

En los ochenta, ETA también se enfrentó a la pérdida del *santuario francés*. La cooperación entre Francia y España en materia antiterrorista hizo que la organización no pudiera moverse libremente por territorio galo, como había hecho hasta entonces. Además, facilitó la labor policial, que se saldó con detenciones y desmantelamiento de comandos e infraestructuras (Morán, 1997).

¹ Ver también Domínguez Iribarren (2003: 199-212).

Esos golpes dejaron a ETA en situación de debilidad e influyeron en la adopción de una nueva estructura interna —de satélites—, un cambio que coincidió con la renovación de la cúpula etarra y de la base social con la entrada de una nueva generación. La necesidad de obtener carisma de la nueva cúpula y la aparición de la nueva base militante dispuesta a obedecer llevaron a una radicalización de las acciones, en busca de una mayor repercusión social (Domínguez Iribarren, 2006: 326). Para ello, ETA recurrió a una nueva arma con gran poder destructivo y menor peligro de detención de los terroristas: el coche-bomba. El primer atentado con ese método, que acabó con la vida de tres personas, se produjo en Logroño el 27 de noviembre de 1980. El número de víctimas civiles *colaterales* e indiscriminadas aumentó —según los datos de la Calle y Sánchez Cuenca (2004: 66), solo un 55 por ciento de las víctimas mortales en los atentados con este método eran pretendidas, objetivos directos, frente al 90 por ciento de las asesinadas a tiros—. En consecuencia, creció la indignación ciudadana ante la violencia. El ejemplo más claro fue la reacción al atentado perpetrado en el supermercado Hipercor de Barcelona el 19 de junio de 1987, que dejó 21 muertos, entre ellos varios niños, y 45 heridos.

Otro hecho que conmovió a la sociedad en esos años fue el asesinato el 10 de septiembre de 1986 de Dolores González Katarain, Yoyes, exdirigente de la organización que había estado en el exilio y había regresado a Euskadi. ETA no podía permitir que sus militantes abandonaran y la ejecución de Yoyes fue un aviso de lo que les podía pasar si lo intentaban. Pero Yoyes no fue la primera en intentar regresar a una vida normal lejos de ETA. Algunos, como ella, lo hicieron tras comprobar que no tenían causas pendientes tras la amnistía de 1977; otros, gracias a la reinserción que ofreció el Gobierno a los *polimilis* a partir de la disolución de ETApM en 1982 (Fernández Soldevilla e Hidalgo, 2022) —aunque muchos prefirieron integrarse en ETAm— o gracias a indultos individuales.

El descenso en el número de atentados y, en concreto, de los ataques a personas acusadas de confidentes o adversarios ideológicos, unido al desplazamiento de atentados fuera de Euskadi, redujo la presión directa a la sociedad vasca en general y facilitó que apareciera una respuesta ciudadana inicial contra el terror (Domínguez Iribarren, 2003: 73-74): a mediados de los ochenta nació la Coordinadora Gesto por la Paz de Euskal Herria (Moreno Bibiloni, 2019), que comenzó a salir a la calle, en concentraciones silenciosas, tras cada muerte relacionada con la violencia política. A esa iniciativa se sumaron otros movimientos cívicos, como Denon Artean. En el plano político, un paso importante fue la firma del Pacto de Ajuria Enea en 1988 por parte de todas las fuerzas políticas democráticas vascas, un acuerdo que señalaba la necesidad de erradicar el terrorismo como un objetivo común fundamental. Al mismo tiempo, el Gobierno español exploraba la vía de la negociación para lograr el fin de la violencia en las conocidas como conversaciones de

Argel², que fracasaron. A pesar de las primeras iniciativas ciudadanas y políticas contra la violencia y de que ya en 1981 se había constituido la AVT, los ochenta siguieron siendo una década difícil para los damnificados por ETA. Todavía contaban con poca ayuda institucional y seguían sufriendo en soledad.

Todo lo anterior proporciona un marco imprescindible para estudiar cómo el cine representó a las víctimas del terrorismo en esa década.

3. EL CINE EN TORNO A ETA EN LOS AÑOS OCHENTA: PRODUCCIÓN, TÍTULOS Y TEMAS

A comienzos de los ochenta se pusieron en marcha ayudas a la producción cinematográfica, tanto a nivel estatal como autonómico, que favorecieron la producción de filmes relacionados con el terrorismo y la violencia en el País Vasco.

Por un lado, la llegada del Partido Socialista al Gobierno de España en 1982 y la aprobación del conocido como Decreto Miró —oficialmente, Real Decreto 3304/83— conllevaron la aplicación de medidas encaminadas a consolidar la industria cinematográfica española y a hacerla competitiva en el contexto de la Comunidad Económica Europea, de la que formaría parte. Esas medidas, que se concretaron en forma de subvenciones anticipadas, facilitaron la producción de películas que, en teoría, cumplieran con unos requisitos de calidad y respaldaron los trabajos de directores y productoras noveles (Martínez Álvarez, 2018: 261-264). Por otro lado, las comunidades autónomas pusieron en marcha sus propias ayudas a la cinematografía. En el País Vasco, el Gobierno de Euskadi concedió ayudas a fondo perdido a aquellas producciones que cumplieran ciertos requisitos, entre ellos: estar filmadas en Euskadi, por un equipo mayoritariamente vasco y aportar una copia en euskera (Martínez Álvarez, 2018: 262).

A diferencia de los filmes estrenados durante la Transición (Labiano, 2019), los de los ochenta no están tan centrados en ETA y tienen por lo general otros temas principales —la droga, la homosexualidad, la intolerancia o el regreso al País Vasco, por ejemplo— e incluyen la violencia etarra en un plano secundario. Además, mientras en la Transición las películas abordaban en todos los casos hechos reales, en esta etapa la relación directa con la realidad es menor y la mayoría cuentan historias ficticias con personajes inventados.

Solo se rueda un documental, *Euskadi hors d'Etat* ('Euskadi fuera del Estado', Arthur Mac Caig, 1983), coproducción vasco-francesa en la que el director norteamericano trata de explicar lo que sucede en el País Vasco remontándose al siglo XIX, a la Guerra Civil y la represión del franquismo. En ese relato, ETA aparece como una consecuencia lógica de la historia. A partir de los testimonios de protagonistas —la mayoría cercanos a la izquierda

² Las conversaciones de Argel se iniciaron en el verano de 1987 por el Gobierno socialista de Felipe González.

nacionalista vasca o víctimas de esa represión—, la idea que queda es que poco o nada ha cambiado desde la dictadura y que hay dos extremos cuya violencia es equiparable: ETA militar —ETA se había escindido en dos, ETA militar y ETA político-militar en 1974— y el Estado español.

En la ficción hay algunas excepciones a la tendencia general a alejarse de la recreación de hechos reales: *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981) y *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984). La primera recoge la preparación y puesta en marcha de la *Operación Poncho*: la fuga de veintinueve presos, la mayoría de ETApM, de la cárcel de Segovia en 1976. La segunda, la tortura y asesinato en 1981 de tres jóvenes a los que la Guardia Civil confundió con miembros de ETA, aunque no tenían relación con la organización terrorista.

Aunque la historia no es real, recoge algunas referencias a casos verídicos *Los reporteros* (Iñaki Aizpuru, 1983), que cuenta la historia de dos periodistas de la televisión vasca que cubren varias muertes relacionadas con la violencia en Euskadi. Los protagonistas presentan posiciones políticas enfrentadas y sus discusiones acaban con la ruptura de su amistad.

El tema del periodismo aparece también en *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), que cuenta la historia de un matrimonio formado por dos exmiembros de ETA que retornan a Bilbao tras dejar la organización. El regreso no es sencillo y surgen desavenencias que acaban en ruptura. La mujer comienza una nueva relación con otro excompañero y decide alejarse de la ciudad y colaborar con un periodista que quiere rodar un reportaje sobre la historia reciente de Euskadi. Todo ello les traerá problemas con sus antiguos compañeros.

El protagonista de *Goma 2* (José Antonio de la Loma, 1984) también es un exetarra reinsertado, pero su historia es muy distinta. Chema trabaja como camionero y, en un ataque de agricultores franceses, pierde a su mujer. La historia gira en torno a la preparación de la venganza que planea llevar a cabo utilizando el explosivo que guardan sus antiguos compañeros. Él sabe dónde está y pretende robarlo, lo que supondrá ponerse en el punto de mira de ETA.

Por otra parte, el tema del regreso a Euskadi es central también en *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985) y *Días de humo* (Antxon Eceiza, 1989). En el primero, el protagonista es Lucas, que, tras pasar quince años fuera, vuelve a Bilbao, donde comienza a trabajar en un periódico y a salir con la mujer de un miembro de ETA exiliado. Todo ello le llevará a ser blanco de las sospechas tanto del entorno de la izquierda *abertzale* como de la Policía, que creen que sabe más de lo que dice. *Días de humo* narra la historia de Pedro, un vasco que vuelve a su tierra tras pasar veinte años en México. Sus problemas de adaptación, la

desconexión con el problema vasco y su soledad son el centro de la trama que sucede en un entorno de violencia.

La soledad aparece también en *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983). Mikel, vecino de un pueblo de Vizcaya y militante de la izquierda nacionalista radical, es rechazado por su entorno —familia, amigos, partido— cuando se extiende el rumor de que es homosexual. Además, es detenido y maltratado en comisaría por haber ayudado a un miembro de ETA. Una vez liberado, Mikel aparece muerto en extrañas circunstancias y la izquierda *abertzale* lo convierte en mártir de la causa.

La Blanca Paloma (Juan Miñón, 1989) sitúa la acción en el Bilbao industrial y refleja los problemas sociales, de intolerancia e integración de los inmigrantes llegados a Euskadi a través de la historia de amor entre Mario, un joven militante de la izquierda *abertzale* cuyo hermano murió a manos de la policía, y Rocío, una joven inmigrante andaluza que trabaja en la taberna de su padre en Bilbao.

También tienen una historia de amor imposible como eje *La rusa* (Mario Camus, 1987) —basada en la novela homónima de Juan Luis Cebrián— y, en cierta medida, *Proceso a ETA* (Manuel Macià, 1988). La primera aborda la relación entre Juan, asesor del Gobierno de la UCD enviado a conversar con representantes de ETA, y Begoña, militante de izquierdas idealista. La película plantea —en tiempo de las conversaciones de Argel— el tema de la resolución del *conflicto* a través de la negociación y recoge la tensión en torno al terrorismo y la actuación de algunos sectores que aplicaron la *guerra sucia* para combatirlo. *Proceso a ETA* aborda la relación entre una joven, hija de un empresario vasco exiliado, y su secuestrador. Esta historia principal se alterna con escenas que parecen ensoñaciones en las que el protagonista reflexiona sobre el *conflicto vasco* y el uso de la violencia.

Por último, hay dos filmes de esta década que tocan el tema de la droga, aunque de manera distinta. El primero, *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), se adentra en el Bilbao de los ochenta y cuenta la historia de Paco —un adolescente drogadicto— y Evaristo Torrecuadrada —comandante de la Guardia Civil y padre del joven—. Un día Paco se escapa de casa con la pistola de su padre y este hará todo lo posible para encontrarlo. El filme tuvo una segunda parte, *El pico II*, pero en este caso la historia sucede en Madrid y el tema del terrorismo apenas tiene presencia, por eso no se incluye en este análisis.

Por su parte, *Ander y Yul* (Ana Díez, 1988), primer largo sobre ETA dirigido por una mujer y que ganó el Goya a la mejor dirección novel, aborda la campaña contra la droga a través de la historia de dos amigos: Ander, un *camello* recién salido de la cárcel, y Yul, miembro de ETA que recibe la orden de asesinar al primero.

4. PRESENCIA MÍNIMA DE VÍCTIMAS DE ETA, VIOLENCIA POLICIAL A PRIMER PLANO

La mayoría de películas de los ochenta que abordan la situación de violencia política en Euskadi no incluyen ni mencionan a ninguna víctima de ETA o, como mucho, las incorporan como meros detalles del contexto, a través de imágenes y referencias genéricas, o como elementos necesarios en la trama pero con una relevancia mínima en su contenido. Así ocurre en *La fuga de Segovia*, *La muerte de Mikel*, *El caso Almería*, *Golfo de Vizcaya*, *El amor de ahora*, *La rusa*, *La Blanca Paloma* y *Días de humo*. Todas ellas tienen, además, otro elemento común: la representación y denuncia de la violencia policial o parapolicial.

Está probado que algunos miembros de los cuerpos policiales utilizaron todos los medios a su alcance para acabar con ETA y películas como *El caso Almería* denuncian la tolerancia ante esos casos. Pero no todos los agentes de las FCSE participaron en ese tipo de acciones y algunos incluso se arriesgaron a denunciarlas. La familia de Juan Mañas, uno de los tres asesinados en “el caso Almería”, recibió una carta anónima tres años después de la muerte del joven. La enviaba un guardia civil de la Comandancia de Almería, que no se identificaba pero decía no ser un asesino, y relataba cómo el teniente Castillo Quero había pedido voluntarios para matar a los jóvenes y lo que ocurrió después:

Al principio le dieron una gran paliza, especialmente por el guardia C., perdiendo el conocimiento. Entonces lo mataron con un tiro de pistola cada uno que recibieron (sic) por separado. Posteriormente, los envolvieron (sic) en mantas viejas (sic), penetrándolos en el Ford Fiesta, en el asiento trasero, ordenando Castillo Quero que fueran volcados en el sitio que no les viera nadie y que se les pegara fuego para que no conocieran los malos tratos (Rubio, 2005).

No obstante, posturas como la de este guardia civil anónimo no están representadas en el cine de los ochenta. Por el contrario, la represión, las torturas y abusos policiales y las acciones de los GAL sí reciben una atención importante. De hecho, aparecen en todas las obras de este periodo, lo que puede llevar a la idea de que esa era la conducta habitual de cualquier miembro de las FCSE.

Además, las víctimas de este tipo de violencias reciben más atención y un tratamiento más cercano que las del terrorismo de ETA. Martínez Álvarez ha señalado en relación con las películas de estos años que “aunque la violencia ejercida por ETA planea de continuo sobre las tramas, ningún director se plantea que pueda influir notablemente en el ambiente opresor en el que se vive” (Martínez Álvarez, 2018: 269). Quizá la afirmación sea demasiado contundente en relación con algunos filmes, pero no hay duda de que, en todos

ellos, las víctimas de esas “otras” violencias sí aparecen personalizadas, con rasgos humanos y con un tratamiento que facilita que el lector o el espectador empatice con ellas, a diferencia de las de ETA.

De las obras mencionadas, las únicas que incluyen el nombre de una víctima de ETA son *La fuga de Segovia* y *El caso Almería*. La primera nombra, casi de pasada, el secuestro —real— del industrial Ángel Berazadi, aunque no se señala que después es asesinado. Sí deja clara la muerte de Juan Paredes (*Txiki*) y Ángel Otaegi, miembros de ETApml fusilados por el franquismo en 1975. El hecho se presenta asociado a imágenes y sonidos simbólicos —los presos protagonistas se pasan la noticia, se escucha un grito y se muestra la imagen de hojas caídas en el suelo del patio de la cárcel—, lo que sugiere que no se considera un mero detalle de contexto, enfatiza la imagen de mártires de los fusilados y recuerda la violencia y la inclemencia del régimen.

El caso Almería arranca con la recreación del atentado —también real— contra el teniente general Joaquín de Valenzuela, jefe de la Casa Militar del Rey, en el que murieron tres militares y que dejó heridos a veinte civiles. Después, a través de una televisión, se muestran imágenes del coche destrozado y los restos de las víctimas y se cuenta que cientos de personas se han reunido en el lugar y corean expresiones del tipo “viva Franco” o “Tejero libertad”, muestra de la tensión social y política poco después del intento de golpe de estado del 23 de febrero de 1981 (Muñoz Bolaños, 2021).



Fotograma de la película *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984)
Fuente: *El caso Almería* (Pedro Costa, Multivideo, 1984).

Esta breve escena es el único instante en que las víctimas de ETA tienen presencia en la obra. El ataque y sus consecuencias humanas no tienen mayor relevancia, son solo el

desencadenante de la acción principal: la búsqueda de los culpables del atentado lleva a la tortura y asesinato de tres jóvenes inocentes por parte de la Guardia Civil. A partir de ahí, la película gira en torno a los excesos en la actuación policial contra el terrorismo. Los miembros del cuerpo están representados como personas violentas, impulsivas, que abusan de su poder, torturan y asesinan sin miramientos.

En *La muerte de Mikel*, no se menciona a los damnificados por ETA, pero incluye a víctimas de abusos policiales y representa las protestas ante esas acciones. Se muestra, por ejemplo, cómo dos jóvenes son tiroteados en un control de la Guardia Civil y cómo se organizan y llevan a cabo las protestas por sus asesinatos. De esas víctimas, a quienes vemos en plano cercano, conocemos el nombre y que estaban a punto de casarse, un detalle que no aporta nada a la trama y parece incluido para conmover al espectador. También se muestra la represión violenta de manifestaciones, así como escenas de malos tratos en comisaría, cuya víctima es el protagonista, a quien acusan de pertenencia a ETA por haber protegido a un miembro de la organización, un delito que habría prescrito.

En *La Blanca Paloma* la muerte de un hermano en un enfrentamiento con la policía lleva al protagonista, Mario, a integrarse en los sectores más radicales de la izquierda nacionalista y dar su apoyo a ETA. En el filme aparecen escenas de enfrentamientos entre jóvenes y miembros de las FCSE en las que el mayor grado de violencia lo presentan siempre los segundos. Es significativo que el protagonista sea herido por la policía.

En *Días de humo* se reflejan enfrentamientos callejeros entre jóvenes y policía y se alude continuamente a los “presos políticos”, entre los que se encuentra la hija del protagonista. Parece que la violencia policial, que en la película deja algunos muertos, es la única que golpea Euskadi; a ETA ni se la menciona y sus víctimas no aparecen, aunque sí se reflexiona sobre la violencia. Tras conocer la noticia de un enfrentamiento con muertos, una joven comenta: “Tienen la sangre igual. Los policías y los nuestros. La sangre igual y el sufrimiento. Sin embargo, no consigo verlos iguales. Es terrible lo que he empezado a sentir”. Detalles como este muestran que el cine avanzaba hacia posiciones no tan complacientes con la organización y su entorno como las de la década anterior.

También en *Golfo de Vizcaya* aparecen escenas de excesos policiales y se incluyen referencias a una violencia parapolicial más organizada. Roldán Larreta (2017) ha resaltado la relevancia de esas referencias: “*Golfo de Vizcaya* se realizó en unos años en los que la opinión pública albergaba con respecto a esta corrupción policial sólo sospechas que el paso del tiempo, dando la razón a los cineastas de Lan Zinema, convirtió en una dura realidad”. De Pablo (2017: 264) la considera una cinta “valiente” que denuncia, aunque de forma algo velada, las consecuencias del terrorismo de ETA y de los GAL. Sin embargo, no hay presencia directa de los damnificados por la primera. Se señalan consecuencias

negativas de su actividad en el ámbito económico y social, pero nunca las consecuencias humanas, no hay mención a las víctimas de los atentados y no se presenta de forma explícita ninguna acción terrorista de la organización. Sus miembros aparecen en situaciones más o menos cotidianas y no violentas.

La presentación de las víctimas es similar en *El amor de ahora*, cuya producción coincidió en el tiempo con el asesinato de Yoyes. El filme es crítico con el terrorismo, pero solo incluye referencias genéricas a sus víctimas. Una de ellas es una explicación, por parte de dos antiguos etarras, sobre cómo veían a sus “objetivos”. Las palabras que utiliza uno de ellos son ilustradoras: “En la lucha armada no es tan importante eliminar al contrario como reivindicarlo después en los medios de comunicación. [...] Una vez, al ver después la foto de la víctima, pensé que solo servía para reafirmar nuestra existencia”.

Aparte de esta referencia, no hay alusión a víctimas concretas. Sí la hay, sin embargo, a un miembro de ETA muerto en un enfrentamiento con la Guardia Civil. En el filme aparece su madre apenada y enfadada con aquellos que pretenden utilizar políticamente la muerte de su hijo Xabier —tema que aparece también en *La muerte de Mikel*—. En este filme, de nuevo, aunque se critica el terrorismo, los muertos por la violencia de la policía se personalizan más que los causados por ETA.

Tampoco hay presencia de víctimas concretas de ETA en *La rusa*, en la que sí se personaliza a las provocadas por la *guerra sucia* o los excesos policiales. Los damnificados por ETA solo aparecen a través de emisiones de televisión que muestran imágenes de atentados, pero en ningún caso se explica lo ocurrido. Sí se hace explícita y más personalizada la violencia de otros signos. Juan, el protagonista, acude a París para conversar con representantes de ETA. Mientras duran las conversaciones, un miembro de la organización terrorista es atropellado y muere, algo que Juan sospecha que ha sido un asesinato. El ataque parece obra de los GAL o un grupo similar, si bien la policía trata de relacionarlo con ETA. Antes del atropello, el espectador ha podido conocer al personaje: se llama Jon, es un hombre educado, serio y tranquilo, que estudió parte de la carrera de Ingeniería industrial y que está aprendiendo euskera. Esos datos individualizan al representante de ETA, muestran algo de su humanidad, aunque es difícil que generen la empatía suficiente para que el espectador sufra por su muerte. Es más probable que el espectador empatice en otro momento de la película: cuando Begoña, la joven que comienza una relación con Juan, recuerda cómo la trataron en comisaría. Ella misma lo narra:

Estuve 72 horas incomunicada y luego me aplicaron la ley antiterrorista, día y noche me tuvieron en un calabozo sin ventilación y con la luz encendida. Nunca

me dejaron dormir más de dos horas seguidas. El juez no consideró aquello como torturas.

Mientras, se ve a Begoña sentada en el suelo del calabozo. El plano es de cuerpo entero, pero se aprecia bien la expresión de la detenida, a la que enmarca el único foco de luz de la imagen. Su impotencia y tristeza son protagonistas de la escena.

5. UN EQUILIBRIO FALAZ

Hay algunos títulos, como la película *Los reporteros* y el documental *Euskadi hors d'Etat*, en los que las víctimas de ETA reciben algo más de atención, no son un mero elemento contextual, aunque siguen sin profundizar en su figura. Pero si algo caracteriza su representación en estas obras es la búsqueda de un equilibrio que acaba siendo solo aparente.

Como ha expresado De Pablo (2017: 205-206), en *Los reporteros*, “los muertos están elegidos para que se muestren muertos reales ‘de ambas partes’”: a las víctimas de ETA se oponen los asesinados por grupos de la extrema derecha, muertos “en combate” por la explosión de artefactos que estaban manipulando o en enfrentamientos con los cuerpos policiales o muertos por malos tratos y torturas. El número de víctimas representadas es casi el mismo en los dos supuestos “lados” y se les iguala visualmente: aparecen tendidas en el suelo, cubiertas por una sábana o manta y con el rostro ensangrentado. Todas son víctimas de un mismo *conflicto*.

Sin embargo, sí hay algunas diferencias. Por un lado, las cercanas al mundo *abertzale* siempre aparecen identificadas por su nombre y otros rasgos como la edad o el apodo. En dos ocasiones, la aparición tiene más recorrido, pues se cubre, además de la muerte, el velatorio de un asesinado por el Batallón Vasco Español (BVE) y el homenaje póstumo a un detenido muerto por torturas³. Esto no se repite con ningún otro damnificado, son los únicos momentos en que aparecen víctimas secundarias de la violencia.

En el caso de las víctimas de ETA, las secundarias nunca aparecen. Las primarias, que incluyen miembros de los cuerpos policiales y civiles, no siempre están identificadas y reciben distintos tratamientos según su estatus. Cuando el damnificado es un guardia civil, su nombre no se menciona y solo se le identifica por su pertenencia al cuerpo, mientras a los civiles se les identifica por el nombre: se menciona a José María Ryan, ingeniero jefe de

³ Remite a los hechos reales ocurridos en torno a la muerte del miembro de ETA Joseba Arregi, muerto en 1981 tras haber sido torturado por miembros de la Policía.

la central nuclear de Lemóniz, y a Miguel Lasa, víctima del atentado en el bar Haizea. Además, en estos casos se destaca su inocencia: de Ryan se dice que “solo es un técnico” y de Lasa, que lo han matado “sin tener culpa alguna”. Esas expresiones sugieren que, por oposición, los guardias civiles sí tenían alguna culpa y, por tanto, su muerte parece más justificada o menos trágica.

La misma idea de las violencias simétricas aparece en el documental *Euskadi hors d'Etat*. En él, Mac Caig intenta explicar el *conflicto* desde su origen. Para ello se remonta siglos atrás y señala como hito principal la Guerra Civil como símbolo del “fin de la libertad” para los vascos e inicio de un tiempo de represión. En ese relato, la víctima principal es el “pueblo vasco”. Esa victimización colectiva, un recurso recurrente en los nacionalismos (Castells y Rivera, 2015: 267), sirve para justificar la decisión de tomar las armas, que se presenta como la única manera de enfrentarse a esa violencia externa en defensa del *pueblo*, aunque después, una vez en democracia, el uso de las armas se presente como contraproducente.

La idea de la *lucha armada* —no se habla de terrorismo salvo en el atentado de la cafetería Rolando— como respuesta a una agresión se concreta en varios ejemplos. Uno de ellos es la mención a la muerte de Txabi Echebarrieta, abatido por la Guardia Civil, tras la que, se dice, “ETA da el salto definitivo hacia la lucha armada”. No se cuenta, sin embargo, que murió cuando huía tras asesinar al guardia civil José Antonio Pardines poco antes. Ese tratamiento del caso Pardines-Echebarrieta encaja con la visión que se ha dado de él en gran parte de la literatura nacionalista militante (López Romo, 2018).

A diferencia de Pardines, el documental sí menciona a otras víctimas de ETA. Hay referencias a los asesinatos de Melitón Manzanos y Luis Carrero Blanco, que se plantean respectivamente como la ejecución de un torturador y la de un elemento clave del franquismo. Es un miembro de ETA quien describe a Manzanos como “un torturador muy conocido” y quien señala que el atentado contra Carrero supuso el “mayor desmembramiento y el mayor desgaste del franquismo, quizá es el punto más culminante de la historia de ETA”. A diferencia de filmes anteriores, el documental se detiene en la reacción social que provocó el atentado, celebrado dentro y fuera de Euskadi. Todo ello deja la idea de que estos ataques previos a 1975 estaban justificados.

Por otro lado, se menciona el atentado de la cafetería Rolando en 1974, que acabó con la vida de doce civiles, un policía y desencadenó la ruptura entre ETAm y ETApM. El documental, que se decanta por la línea de ETApM, apunta que el atentado “marca con sangre las primeras acciones del terrorismo ciego”. Esta alusión negativa no extraña si se tiene en cuenta que el productor ejecutivo era Ángel Amigo (formó parte de ETApM) y que Mac Caig se apoyó para realizar el filme en otros miembros de ETApM y Euskadiko Ezkerra

(EE) (De Pablo, 2017: 210). EE había surgido como candidatura electoral para las elecciones de 1977 y entre las agrupaciones que la formaban estaba Euskal Iraultzarako Alderdia (EIA). Esta había nacido del desdoblamiento de ETApM en dos: el sector destinado a continuar con las acciones armadas y el dedicado a la acción política. Los dos sectores mantuvieron una relación de interdependencia. En una primera fase, el liderazgo de ETApM era evidente, aunque más adelante los *euskadikos* impulsaron la disolución de un sector de los *polimilis* (Fernández Soldevilla, 2013)⁴.

Por otra parte, el documental recoge el testimonio de dos miembros de las FCSE, uno de ellos víctima de un atentado, y el de la mujer de uno de ellos. Parece que se intenta transmitir una imagen de objetividad y equilibrio, pero el resultado final dista mucho de ser equilibrado. Aunque se da voz y presencia a esos damnificados, su identidad queda oculta y, aunque en pantalla aparece el hijo pequeño del matrimonio, su intervención apenas permite al espectador empatizar.



Fotograma del documental *Euskadi hors d'Etat* (Arthur Mac Caig, 1983) en el que aparece una de las dos víctimas de ETA con presencia en la cinta, junto a su mujer y su hijo.

Fuente: *Euskadi hors d'Etat* (Arthur Mac Caig, 1983, Dathanna, Frontera Films).

Lo contrario sucede cuando aparecen familiares de Juan Paredes (*Txiki*), miembro de ETA y uno de los últimos fusilados del franquismo, o cuando intervienen personas que cuentan cómo fueron torturadas. Sus testimonios superan en número y duración a los anteriores, tienen más fuerza emotiva y revelan más información. Incluso el lugar que se

⁴ Sobre la representación de la disolución de este sector de ETApM en 1982 puede leerse a Labiano y Gastón (2022).

concede a estas personas en la estructura de la cinta indica la preponderancia de su relato: el filme se abre y se cierra con las palabras de una misma mujer que fue miembro de ETA y que en el desarrollo del documental cuenta cómo fue torturada tras su detención en 1979. Después de ver el filme, queda la idea de que, en el marco del *conflicto*, las víctimas de ETA son menos o sufren menos que las de torturas y abusos policiales, y prevalece la imagen de los cuerpos uniformados como colectivos violentos, represores, que torturan y maltratan.

6. PROTAGONISTAS VÍCTIMAS DE ETA

Por último, hay cuatro filmes en los que los personajes principales se convierten en víctimas de ETA, aunque entre ellos pueden distinguirse dos grupos. Por un lado, en *El pico y Goma 2* los protagonistas son objeto de ataques por parte de ETA, pero en ninguno de los dos casos ser víctima es la característica principal del personaje, tan solo algo casi circunstancial y que afecta poco a la trama. En *Proceso a ETA y Ander y Yul*, ser víctima de la organización sí es algo que define a los protagonistas y es un elemento clave de la historia.

El personaje principal de *El pico* es Paco, un adolescente que tiene problemas con las drogas y es hijo de un guardia civil, Evaristo Torrecuadrada. Un día, cuando padre e hijo vuelven a casa, son atacados a tiros desde un coche y consiguen salvar la vida gracias a los reflejos de Paco. La escena es breve y apenas presenta intensidad ni dramatismo. El ataque convierte a los personajes en víctimas de ETA, sin embargo esa no es la característica principal que define a ninguno de ellos ni afecta demasiado a su caracterización. De hecho, más que como damnificado por ETA, Paco se considera víctima del uniforme de su padre, culpable último de su sufrimiento. Es marginado y atacado verbalmente por otros chicos de su edad, que le llaman "*txakurra*", y se lamenta por ello: "Como si yo tuviera la culpa de que mi padre sea *pico*leto".

La figura del guardia civil es ambigua. Por un lado, se muestra la imagen positiva de un padre de familia preocupado, que se enfrenta a problemas como la adicción de su hijo o la enfermedad de su mujer. Sin embargo, la imagen positiva se ve truncada por la otra parte de su caracterización. La cara negativa se presenta en escenas menores, como aquella en la que trata de conseguir medicinas sin receta aduciendo que es comandante de la Guardia Civil, y en otras de mayor relevancia: permite que en los interrogatorios policiales se torture para obtener información. Su propio hijo se lo recrimina cuando el padre le pregunta por quien le vende la droga: "¿Qué vas a hacer para que te lo diga? ¿Emplear el mismo método que utilizáis en el cuartelillo?".

Los abusos en interrogatorios policiales aparecen también en *Goma 2*. En esta coproducción hispano-mexicana, criticada por su "nula profundidad" (De Pablo, 2017: 330) y cuya descripción de la situación vasca está alejada de la realidad, el torturado es el

protagonista, Txema. El espectador asiste, a través de un *flashback*, a una paliza que recibió durante un interrogatorio cuando era miembro de una organización terrorista —no se nombra a ETA—. Es el único recuerdo que se muestra de su pasado, pues no hay una sola mención a las acciones que llevó a cabo dentro de la organización de la que ya no forma parte.

Ahora, Txema es un camionero que busca venganza por la muerte de su mujer. Para llevarla a cabo, decide robar explosivos de la organización, lo que le convierte en objetivo y víctima de sus antiguos compañeros, que lo consideran un traidor con información al que es mejor eliminar. Los ataques que sufre son obstáculos que debe sortear para conseguir su propósito⁵.

Proceso a ETA es una de las dos películas en las que la victimización a manos de ETA sí es un elemento relevante en la historia. La coprotagonista, hija de un empresario vasco, lo es porque se convierte en víctima: es secuestrada por un comando terrorista. Su presencia en pantalla es constante, pero apenas se da profundidad a su figura, que sirve sobre todo para mostrar el cambio en el secuestrador y destacar su lado humano. El hombre se preocupa por el estado de Elena y la cuida. Ella, por su parte, refuerza la imagen favorable del raptor al percibir su humanidad a pesar de su situación y aunque es consciente de lo que él ha podido hacer: “¿No quieres hablar conmigo? No hago otra cosa que pensar en el rostro que puede haber detrás de ese pasamontañas. Veo tus ojos y ellos me dicen que no vas a hacerme daño. Pero también pienso en las víctimas de un supermercado, de un cuartel, y eso es algo que me horroriza”.

La presencia de Elena y el desarrollo y desenlace de la historia transmiten una condena clara del terrorismo. Sin embargo, este núcleo del largometraje se alterna con escenas que reproducen una suerte de ensoñaciones del protagonista acerca del *conflicto* y el uso de la violencia. El discurso que prevalece en ellas es el propio de la izquierda nacionalista radical, que contrasta con la crítica que transmite la historia del secuestro. Como ha valorado De Pablo (2017: 306), es probable que esa cierta ambigüedad influyera en el fracaso del filme en taquilla.

Por fin, *Ander y Yul* es la muestra más clara de que algo estaba cambiando a finales de los ochenta. La película se centra en la amistad entre Ander, que tras una temporada en la cárcel regresa a Euskadi y al tráfico de estupefacientes, y Yul, miembro de ETA a quien sus superiores le ordenan que actúe contra narcotraficantes, algo con lo que no está de acuerdo. La película aborda la *cruzada* de la organización contra la droga y recoge el miedo

⁵ La figura del exetarra atacado por sus antiguos compañeros volverá a aparecer en el cine años después, en obras como *Sombras en una batalla* (1993), *Yoyes* (2000) o *El viaje de Arián* (2000), pero su representación será muy distinta.

y el sufrimiento de sus víctimas, algo que apenas se había vislumbrado en el cine hasta entonces, por ello se podría considerar un filme bisagra en la representación de los damnificados por ETA.

Durante toda la obra, el público acompaña a Ander en el intento de rehacer su vida, ve cómo actúa y sufre, cómo antepone su amistad con Yul y no le entrega a la policía. El espectador empatiza con los personajes y su historia, y por ello desea que Yul también prime su amistad por encima de la obediencia a ETA cuando le ordenan que actúe contra los *camellos*. Al final, sin embargo, esa esperanza se derrumba y, por primera vez, una película recoge la escena del asesinato a manos de ETA de un protagonista. Cuando los amigos se encuentran cara a cara, ambos son conscientes de la situación y, tras un breve duelo de miradas y palabras, el etarra dispara. La escena enfatiza la frialdad de Yul, capaz de asesinar a un amigo por fidelidad a la organización. Esa frialdad se recalca aún más justo después, cuando llama por teléfono: "Aitor, lo del *camello* está hecho".



Fotograma de la película *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988).
Fuente: *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988, Igeldo Producciones).

En pantalla aparecen dos asesinatos más de personajes con distintos perfiles. El primero es un comandante retirado de la Guardia Civil, Ernesto Montera. Después de matarlo, Yul se plantea si era necesario asesinar a un guardia civil ya jubilado. La segunda víctima es un chatarrero anónimo que muere por una bomba dirigida a un edificio de Hacienda. En una escena posterior, Yul se cruza con un hombre que tira de un carro y el rostro del terrorista hace pensar que el transeúnte le recuerda al chatarrero y que siente remordimientos.

En definitiva, *Ander y Yul* da un paso en la representación de las víctimas. Incluye la presencia de cinco de ellas, todas ficticias pero cuyos casos son verosímiles y representan a diferentes tipos que se dieron en la realidad. Se podría decir que es la primera película que da importancia real a la condición de damnificado por ETA en la caracterización del protagonista. Aunque el hecho de que Ander y Yul compartan el foco narrativo ha provocado recelos —Seguin (2007: 726) plantea que “igualar al ‘camello’ y al terrorista permite evacuar cualquier análisis de la situación a favor de la búsqueda del desapasionamiento político”—, la caracterización de Yul como un hombre que, llevado por su fanatismo, es capaz de asesinar a un amigo deja fuera de duda el juicio negativo sobre ETA que transmite el filme.

7. CONCLUSIONES

Visto todo lo anterior, se puede concluir que, aunque hay pequeños avances a finales de los ochenta, en general la representación de las víctimas del terrorismo en el cine de esta década es todavía pobre y permite ahondar poco en la realidad de los damnificados por ETA. En más de la mitad de las obras no aparecen o lo hacen como contexto. Y cuando tienen más presencia, generalmente no se profundiza en su figura como afectados por el terrorismo ni en su sufrimiento. La excepción es, ya se ha señalado, *Ander y Yul*.

La representación general de las víctimas es, además, desequilibrada. De hecho, lo más característico en las obras analizadas es que los damnificados por ETA son compensados e incluso eclipsados por aquellos que sufren los excesos en la actuación policial o parapolicial u otras violencias, que, como se ha visto en el epígrafe de contexto, en realidad dejaron un número menor de víctimas que la organización terrorista. El tratamiento de esas otras realidades —y el de sus víctimas— es más extenso, profundo y personalizado que el del terrorismo etarra. Esa asimetría aparece incluso en las obras que aparentemente buscan una representación equilibrada. El resultado es que se transmite la idea general de que esas violencias —policial, parapolicial, otros terrorismos— condicionaban más la vida en Euskadi en los años ochenta y generaban más terror y dolor que el terrorismo de ETA.

En el caso de los damnificados por esta organización, tampoco hay presencia de víctimas secundarias (familiares), lo que evita que se muestren sus problemas y sufrimiento después del crimen. Esta figura es necesaria para hacerse cargo de la verdadera dimensión del dolor causado por el terrorismo y de la soledad que atravesaban los afectados en aquellos años. En este punto merecen una mención especial las mujeres: los atentados de ETA dejaron cientos de viudas, muchas con hijos a cargo, que tuvieron que sacar adelante a sus familias. En muchas ocasiones, lo hicieron sin apenas ayuda y sufriendo una segunda

victimización: la marginación e incluso los insultos y ataques después de perder a sus maridos. A pesar de todo, ellas nunca tomaron la justicia por su mano. Nada de esto aparece en las películas de los ochenta.

Por todo ello, no se puede decir que el cine fuera fiel a la realidad de las víctimas del terrorismo, aunque sí aparecen —al menos mencionados— la mayor parte de los perfiles de damnificados por ETA y otros grupos violentos, desde los miembros de las FCSE hasta las denominadas víctimas *colaterales* de atentados masivos, pasando por las de campañas concretas como la de la droga o la de Lemóniz.

También se abordan temas propios de la década, como la *guerra sucia* o los problemas del regreso al País Vasco, pero no aparecen otros relevantes como la incipiente movilización social contra el terrorismo. Sin embargo, el recorrido del cine en esta década se puede situar precisamente en esa misma vía hacia el rechazo de la violencia. En general, los filmes de los ochenta, y sobre todo los de los últimos años, ya no transmiten una visión comprensiva o complaciente hacia el terrorismo, como ocurría en algunas obras de la década anterior (Labiano, 2019). Ya hay algunas películas que se atreven a mostrar un rechazo explícito a ETA y también a ciertos comportamientos de su entorno de apoyo, que en varios filmes se muestra como un mundo cerrado e intolerante, que lleva a cabo una instrumentalización política de los damnificados por la violencia policial y de los presos. El tema de la politización de las víctimas, que en este momento se relaciona con sectores del nacionalismo vasco, volverá con fuerza a comienzos de los dos mil. Sin embargo, entonces se relacionará con otros sectores políticos, especialmente con la derecha representada por el Partido Popular (PP).

En definitiva, aunque en esta década se dan ciertos pasos, aún queda un largo camino por recorrer en la representación de las víctimas del terrorismo. Habrá que esperar todavía más de diez años para que el cine —y en especial el de ficción— ponga el foco en los damnificados por ETA y aborde sin ambages el sufrimiento generado por la organización terrorista.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Avilés, J. (2010). Política antiterrorista y debate público, 1996-2009, *Pasado y memoria*, 9, 149-166. <https://pasadoymemoria.ua.es/article/view/2010-n9-politica-antiterrorista-y-debate-publico-1996-2009> [Consultado el 31 de octubre de 2022]
- Casanova, I. (2007). *ETA 1958-2008. Medio siglo de historia*. Txalaparta.
- Castells, L. y Rivera, A. (2015). Las víctimas: del victimismo construido a las víctimas reales. En F. Molina y J.A. Pérez (eds.). *El peso de la identidad: mitos, símbolos y ritos de la historia vasca* (pp. 165-305). Marcial Pons.
- De la Calle, L. y Sánchez-Cuenca, I. (2004). La selección de víctimas en ETA, *Revista Española de Ciencia Política*, 10, 53-79. <https://recyt.fecyt.es/index.php/recp/article/view/37351> [Consultado el 31 de octubre de 2022]
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.
- Domínguez Iribarren, F. (2003). *Las raíces del miedo. Euskadi, una sociedad atemorizada*. Santillana.
- Domínguez Iribarren, F. (2006). El enfrentamiento de ETA con la democracia. En A. Elorza (ed.). *Historia de ETA* (pp. 273-425). Temas de hoy.
- Fernández Soldevilla, G. (2013). *Héroes, heterodoxos y traidores. Historia de Euskadiko Ezkerra (1974-1994)*. Tecnos.
- Fernández Soldevilla, G. y Jiménez Ramos, M. (ed.) (2020). *1980. El terrorismo contra la Transición*. Tecnos.
- Fernández Soldevilla, G. e Hidalgo, S. (coord.) (2022). *Héroes de la retirada. La disolución de ETA político-militar*. Tecnos.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine* (R. de España, trad.). Ariel (obra original publicada en 1977).
- García Varela, P. (2020). *ETA y la conspiración de la heroína*. Catarata.
- Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva* (I. Sancho Arroyo, trad.). Prensas Universitarias de Zaragoza (obra original publicada en 1968).
- Labiano, R. (2019). Las víctimas en los primeros largometrajes del cine español sobre ETA (1977-1981): símbolos, uniformes y ausencias, *SCIO: Revista de Filosofía*, 14, 147-176. <https://revistas.ucv.es/scio/index.php/scio/article/view/489> [Consultado el 31 de octubre de 2022]
- Labiano, R. y Gastón, L. (2022). Un final de película. La disolución de ETAp VII Asamblea en el documental y la ficción audiovisual. En G. Fernández Soldevilla y S. Hidalgo

- (coord.): *Héroes de la retirada. La disolución de ETA político-militar* (245-264). Tecnos.
- López Romo, R. (2014). *Informe Foronda. Los contextos históricos del terrorismo en el País Vasco y la consideración social de sus víctimas 1968-2010*. Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- López Romo, R. (2018). Pardines: (Des)memoria de un asesinato. En G. Fernández Soldevilla y F. Domínguez Iribarren (eds.): *Pardines. Cuando ETA empezó a matar* (129-149). Tecnos.
- Martínez Álvarez, J. (2018). "El 'Decreto Miró' y su repercusión en la producción de películas relacionadas con la violencia de ETA (1983-1989)", *Communication & Society*, 31(3), 261-279. <https://revistas.unav.edu/index.php/communication-and-society/article/view/35700> [Consultado el 31 de octubre de 2022]
- Morán, S. (1997). *ETA entre España y Francia*. Universidad Complutense.
- Moreno Bibiloni, I. (2019). *Gestos frente al miedo*. Tecnos.
- Mota Zurdo, D. (2021). Una geografía del terror para la fase final de los años de plomo: las víctimas de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado en el País Vasco (1982-1994), *Revista De Estudios Andaluces*, (42), 54-82. <https://revistascientificas.us.es/index.php/REA/article/view/15785>
- Muñoz Bolaños, R. (2021). *El 23-F y los otros golpes de Estado de la Transición*. Espasa.
- O'Leary, A. (2011). *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms 1970-2010*. Peter Lang.
- Rivera, A. (2019). *Nunca hubo dos bandos. Violencia política en el País Vasco, 1975-2011*. Comares.
- Roldán Larreta, C. (2017). Golfo de Vizcaya, *Enciclopedia Auñamendi*. <http://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/golfo-de-vizcaya/ar-150020/> [Consultado el 13 de junio de 2022].
- Rubio, A. (29 de mayo de 2005). Tres víctimas olvidadas, *Crónica (El Mundo)*. <https://www.elmundo.es/suplementos/cronica/2005/502/1117317603.html> [Consultado el 17 de junio de 2022].
- Seguin, J.C. (2007). ETA y el nacionalismo vasco en el cine. En B. Mariscal y M. T. Miaja de la Peña (eds.). *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (Monterrey, México, 19-24 de julio de 2004)*, vol. III (715-730). Fondo de Cultura Económica.