



Numéro 19 (3) | juillet 2026

Processus de deuil(s) et de mémoire(s), mémoire(s) et deuil(s) en processus : regards croisés sur les violences politiques dans le Pays basque contemporain

El duelo ante la muerte en la producción audiovisual sobre ETA

Santiago DE PABLO

Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea (UPV/EHU)

Resumen

Desde la Transición hasta nuestros días, muchas películas y series de televisión han llevado a la pantalla historias relacionadas con la organización terrorista vasca Euskadi Ta Askatasuna (ETA). Este artículo analiza cómo se ha representado el duelo ante la muerte en esta producción audiovisual. Subraya cómo inicialmente el cine mostraba solo el sufrimiento de los terroristas víctimas del franquismo o de la represión policial. Por el contrario, a partir del inicio del siglo XXI el cine y la televisión han mostrado diversas formas de duelo por las víctimas de ETA.

Résumé

De la Transition à nos jours, de nombreux films et séries télévisées ont porté à l'écran des histoires liées à l'organisation terroriste basque Euskadi Ta Askatasuna (ETA). Cet article analyse la manière dont la douleur face à la mort a été représentée dans cette production audiovisuelle. Il souligne que, dans un premier temps, le cinéma n'a montré que la souffrance des terroristes victimes du franquisme ou de la répression policière. En revanche, depuis le début du XXI^e siècle, le cinéma et la télévision montrent différentes formes de deuil pour les victimes de l'ETA.

Plan

Introducción

Solo el dolor de las otras víctimas

Una ventana abierta al duelo

Conclusión

Bibliografía

Introducción

Desde la Transición hasta nuestros días, en torno a un centenar de películas y series de televisión han llevado a la pantalla historias relacionadas con la organización terrorista vasca Euskadi Ta Askatasuna (ETA)¹. Lo han hecho a través del documental y de la ficción, y utilizando géneros, enfoques y narrativas audiovisuales muy diferentes entre sí. Algunas han pasado casi desapercibidas y son desconocidas para la inmensa mayoría de la población; por el contrario, otras han tenido un gran éxito de crítica y público. En cualquier caso, todas ellas han contribuido a conformar la memoria colectiva sobre la historia del terrorismo en el País Vasco durante las últimas décadas del siglo XX y los comienzos del siglo XXI. En general, su enfoque ha ido modificándose a lo largo del tiempo, de modo paralelo a la visión que la sociedad vasca (y la española) han tenido de ETA y de sus víctimas. A la vez, sobre todo desde el final de su actividad violenta en 2011, la producción audiovisual sobre este tema se enmarca en la denominada *batalla por el relato* (es decir, en el debate en torno a cómo contar la historia de ETA y abordar la memoria de sus damnificados, después del final del terrorismo vasco)².

Partiendo de este esquema, en este artículo analizo cómo ha evolucionado la representación del duelo de las víctimas de ETA en la pantalla. Haré alusión también al modo en que el cine ha tratado el duelo de *las otras víctimas*, tal y como se suele denominar a otras personas afectadas por la violencia vasca, más allá de ETA. Algunas de ellas son víctimas del terrorismo (al haber sido asesinadas por grupos parapoliciales o de extrema derecha en la Transición, o por los GAL –Grupos Antiterroristas de Liberación– en los años ochenta). Además, los sectores de la izquierda nacionalista radical (la denominada izquierda *abertzale*) próxima a ETA incluyen en este genérico de *otras víctimas* a etarras encarcelados tras haber sido condenados o incluso a sus familiares; a muertos por la acción de las bombas que ellos mismos iban a hacer estallar; o a fallecidos en enfrentamientos armados con los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado³.

En este estudio, entiendo el duelo, siguiendo a Marcos Gómez Sancho, como «la reacción natural ante la muerte de una persona [...]; o también, como la reacción emocional y de comportamiento en forma de sufrimiento y aflicción cuando un vínculo afectivo se rompe. Incluye componentes físicos, psicológicos y sociales, cuya intensidad y duración son proporcionales a la intensidad y significado de la pérdida»⁴. No existen demasiados estudios historiográficos sobre el duelo ante la muerte en la edad contemporánea. Los que hay, se centran sobre todo en el modo de celebrar los

¹ La mejor síntesis de la historia de ETA publicada hasta la fecha en Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, *El terrorismo en España. De ETA al Daesh*, Madrid, Cátedra, 2021.

² Para un análisis general de la producción sobre ETA en cine y televisión, pueden verse, Santiago DE PABLO, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Tecnos, 2017; Santiago DE PABLO; David MOTA ZURDO y Virginia LÓPEZ DE MATURANA, *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Beta III Milenio, 2019; Roncesvalles LABIANO, *Las víctimas de ETA en el cine y la literatura. Realidad y representación de los damnificados por el terrorismo (1968-2018)*, Tesis doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra, 2019. Sobre la batalla por el relato, Antonio RIVERA y Eduardo MATEO (eds.), *Las narrativas del terrorismo: cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2020.

³ Antonio RIVERA y Eduardo MATEO (eds.), *Víctimas: ¿todas iguales o todas diferentes? Caracterización y respuestas ante un fenómeno complejo*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Fernando Buesa Blanco/Instituto Universitario de Historia Social Valentín de Foronda, 2017.

⁴ Marcos GÓMEZ SANCHO, *El duelo y el luto*, Ciudad de México, El Manual Moderno, 2024, p. 8.

funerales, en relación con diversas ideologías políticas⁵. En cuanto al duelo ante el terrorismo, hay sobre todo análisis psicológicos, como los de Iñaki Viar y Arantxa Soriano⁶. Cabe destacar también los libros coordinados por Cristina Sánchez-Carretero, en torno al modo de manifestar el duelo espontáneo de la ciudadanía ante los atentados yihadistas del 11 de marzo de 2004 en Madrid; y por María Pilar Rodríguez, sobre la representación del dolor causado por la violencia política vasca⁷.

En este artículo me centraré en las películas y series sobre ETA que abordan el tratamiento del duelo, desde la Transición hasta nuestros días. Para seleccionar el corpus analizado, he visualizado todas las obras audiovisuales sobre el terrorismo vasco estrenadas entre 1977 y 2025, seleccionando aquellas que, a mi entender, dan un espacio significativo al duelo⁸. Desde el punto de vista metodológico, este artículo se enmarca dentro de los estudios de historia y cine, o historia contextual del cine, y no en otros enfoques posibles, como el análisis fílmico o los estudios culturales. Ello implica que no se analice a fondo cada película –lo que, por otro lado, sería imposible por razones de espacio–, sino que se estudie un conjunto amplio de filmes, poniéndolos en relación con la época y el tema que tratan y el contexto de su producción⁹.

Solo el dolor de *las otras víctimas*

Como es lógico, durante la dictadura de Franco no fue posible realizar ninguna película sobre la organización terrorista vasca. Por el contrario, la Transición fue una oportunidad para contar historias que habrían sido prohibidas por el franquismo. En este contexto, se filmaron los primeros largometrajes sobre ETA. En ellos, sus víctimas estaban casi totalmente ausentes, por lo que su duelo ni se menciona. De hecho, en la mayor parte de esos filmes las víctimas del terrorismo solo aparecen en el momento en que son asesinadas, sin que sepamos nada de ellas ni de las consecuencias de su muerte. Cuando en esas historias había personajes representados como víctimas, se trataba precisamente de los propios terroristas, que se dibujaban como damnificados por la dictadura franquista o por la represión policial, incluso cuando España, tras superar una Transición muy compleja, ya había alcanzado un estatus democrático.

Dos de estas primeras películas se centraron en el asesinato en Madrid, el 20 de diciembre de 1973, del presidente del Gobierno, el almirante Luis Carrero Blanco, de

⁵ Jesús CASQUETE y Rafael CRUZ (eds.), *Políticas de la muerte: usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2009; Pierre GÉAL y Pedro V. RÚJULA (coords.), *Los funerales políticos en la España contemporánea: cultura del duelo y usos públicos de la muerte*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.

⁶ Iñaki VIAR, «Terrorismo, duelo y reparación», *Claves de Razón Práctica*, 232, 2014, p. 82-87; Arantxa SORIANO, *Duelo complicado en víctimas del terrorismo y en población general: ¿Existe el duelo traumático?*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2023.

⁷ Cristina SÁNCHEZ-CARRETERO (coord.), *El archivo del duelo: análisis de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*, Madrid, CSIC, 2011; María Pilar RODRÍGUEZ (coord.), *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

⁸ Obviamente, se trata de una selección subjetiva, pero en este caso no hay alternativa metodológica posible para concretar qué obras sobre la violencia vasca tratan sobre el duelo y cuáles no.

⁹ Sobre este acercamiento metodológico pueden verse, entre otros muchos, Robert ROSENSTONE, *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia*, Madrid, Rialp, 2014; Mónica BOLUFER, Juan GOMIS y Telesforo HERNÁNDEZ (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015; Mia E. TREACEY, *Reframing the Past. History, Film and Television*, Abingdon-Nueva York, Routledge, 2016; Mario RANALLETI (coord.), *La escritura fílmica de la historia: problemas, recursos, perspectivas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.

su chófer, José Luis Pérez Moga, y su escolta, Juan Antonio Bueno. La temprana atención prestada por el cine a este atentado es lógica, puesto que se trata del suceso más conocido de los primeros años de la historia de ETA. Además, el *modus operandi* del comando que llevó a cabo la acción fue muy espectacular y, por tanto, era un suceso especialmente atractivo para ser representado en la pantalla¹⁰. Esos dos filmes fueron *Comando Txikia* (1977), de José Luis Madrid, y *Operación Ogro* (1979), del famoso cineasta italiano Gillo Pontecorvo. En esta película, que tuvo un gran éxito comercial, Pontecorvo diferenciaba –a través de las conversaciones entre los distintos miembros del comando que realizó el atentado– entre una ETA *buena*, que habría luchado contra la dictadura franquista, y otra *mala*, que no aceptaba la Transición. *Operación Ogro* no profundiza en la figura de Carrero Blanco, pese a ser la víctima más famosa de ETA en el tardofranquismo. Además, el filme termina con su asesinato, sin dar opción a mostrar ningún tipo de duelo posterior. Por otro lado, es muy significativo que ni siquiera se mencione la existencia de otras dos víctimas mortales en este atentado (Pérez Moga y Bueno), lo que no solo les invisibiliza, sino que refuerza la idea de la ETA *buena*, que habría contribuido a hacer imposible un franquismo sin Franco, eliminando a Carrero Blanco. En este sentido, tal y como han señalado varios autores, esta película es deudora de la visión de ETA mayoritaria en amplios sectores de la izquierda en la Transición, tanto en España como en el extranjero¹¹. *Comando Txikia*, por el contrario, representa un cine que enlaza más con el tardofranquismo que con la Transición, tal y como puede verse en el modo en el que ensalza la figura de Carrero Blanco, aunque no lo haga por su estatus de víctima, sino por su lealtad a Franco y al futuro rey Juan Carlos I. Su prólogo documental, anterior a los títulos de crédito, podría considerarse un modo de afrontar el duelo por su muerte, pero el director no profundiza en esta idea, limitándose a reseñar, por medio de la voz en *off*, la biografía del presidente asesinado y a condenar genéricamente cualquier tipo de terrorismo.

Tras estas dos producciones –una española y otra italiana–, llegaron a las pantallas diversos acercamientos a ETA desde el cine vasco. Se trataba de un cine obsesionado por la identidad, la política y la violencia, que hay que enmarcar en la convulsa situación de la Transición en el País Vasco, coincidiendo con los *años de plomo* del terrorismo en Euskadi. El cineasta más representativo de esta etapa fue Imanol Uribe, autor de una trilogía de largometrajes que, en parte, sentó las bases de la representación posterior de ETA en la pantalla: *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981) y *La muerte de Mikel* (1983). Este último era pura ficción, pero los dos primeros contaban, desde el documental y la ficción, respectivamente, dos hechos, entonces recientes, de la historia de ETA: el consejo de guerra contra varios de sus militantes, celebrado en Burgos en 1970; y la huida de la cárcel de Segovia de un grupo de presos etarras, en 1976¹².

En ambos casos, los miembros de ETA aparecen como víctimas de la dictadura, obviando por completo las consecuencias de sus actos, con independencia de que se hubieran realizado durante los últimos años de la dictadura franquista. Especialmente significativa es *El proceso de Burgos*, pues seis de los etarras procesados fueron condenados a muerte, aunque tres días después recibieron el indulto por parte del

¹⁰ Así está ya destacado en Santiago DE PABLO, *op. cit.*, p. 149. Sobre este atentado, véase Antonio RIVERA, *20 de diciembre de 1973: el día en que ETA puso en jaque al régimen franquista*, Barcelona, Taurus, 2021.

¹¹ Véase Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y Santiago DE PABLO, *Las raíces de un cáncer. Historia y memoria de la primera ETA (1959-1973)*, Madrid, Tecnos, 2024, p. 281-300.

¹² Un análisis detallado de estos filmes en Igor BARRENETXEA, «La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine», *Ikusgaiak*, 6, 2003, p. 77-101.

propio Franco. Por tanto, aunque no llegara a ser aplicada, el duelo ante su posible ejecución (contada en el documental de forma convincente por los propios protagonistas y por sus abogados) llena la trama del filme, hasta convertir a los miembros de ETA en mártires dispuestos a dar su vida por la patria y por la revolución. Para lograr este objetivo, el documental pasa por encima del dolor causado a las víctimas por cuya muerte fueron condenados, entre las que estaban el guardia civil de tráfico José Antonio Pardines o el taxista Fermín Monasterio, asesinado a sangre fría al negarse a llevar en su taxi a un etarra herido. Estos hechos se mencionan literalmente como «acciones especiales», que habrían sido necesarias para luchar contra la dictadura, sin reparar en la inocencia de estas víctimas ni en el dolor de sus familiares y allegados.

En *La fuga de Segovia*, el duelo se centra en el único preso muerto durante la huida de la cárcel. Aunque la inmensa mayoría de los fugados fueron miembros de ETA, fue el activista catalán del MIL (Movimiento Ibérico de Liberación) Oriol Solé, que les acompañaba, quien murió por un disparo de un guardia civil cuando intentaba alcanzar la frontera francesa, al norte de Navarra. El filme enfatiza el duelo ante su muerte, dando protagonismo en la banda sonora a una canción popular catalana (*Rossinyol*), que cantan la totalidad de los presos con gran entusiasmo, en vez de utilizar una balada vasca¹³.

Es especialmente interesante analizar *La muerte de Mikel*, la última película de la trilogía de Uribe, por ser mera ficción y porque incluye la palabra «muerte» en su título. Pero, ¿de qué muerte se trata? El filme cuenta la historia de Mikel, farmacéutico en una localidad de la costa vasca y militante de un grupo nacionalista radical, cuyo nombre no se menciona, pero en el que todo el mundo vio una manera de hablar de Herri Batasuna, la rama política de ETA-militar. A lo largo del metraje, Mikel descubre su homosexualidad y esto hace que sea desplazado de la comunidad local en la que vive, tanto a nivel político como familiar. Paralelamente, una serie de hechos relativos a la política y a la represión policial en el País Vasco aportan el contexto social en el que se desarrolla la acción. Al final, la muerte del protagonista, en extrañas circunstancias, hará que su figura sea recuperada y utilizada por Herri Batasuna. En efecto, Mikel había sido elegido para formar parte de la lista electoral del partido, pero, cuando llegan al pueblo los rumores sobre su relación homosexual, lo eliminan de la lista. Tras haber sido rechazado por los suyos, Mikel es detenido y maltratado por la Guardia Civil, que le interroga por haber ayudado a un miembro de ETA herido. Poco después, aparece muerto y, dado su reciente paso por las dependencias policiales, la izquierda nacionalista radical, que acaba de rechazarlo por ser homosexual, decide reivindicar su figura y convertirlo en un mártir de la patria, muerto por los malos tratos de las fuerzas policiales. Su cuerpo es un cadáver disputado, pues, junto al funeral religioso de carácter familiar, sus compañeros de militancia organizan una manifestación de protesta que sigue los ritos funerarios del nacionalismo vasco radical: la ikurriña con crespón negro, el puño en alto, las proclamas en euskera, la alusión a la «policía asesina» en la pared de la iglesia, etc.¹⁴. Las fuerzas del orden cargan también contra esta manifestación, cerrándose así el ciclo de la represión y la intolerancia que ha producido la muerte a Mikel. Uribe acierta al representar así un doble duelo: uno

¹³ Así lo señala Igor BARRENETXEA, «La Transición y ETA: *La fuga de Segovia* (1981)», *Quaderns de Cine*, 2, 2008, p. 25-32, p. 29.

¹⁴ Un análisis de estos ritos funerarios en Begoña ARETXAGA, *Los funerales en el nacionalismo radical vasco: ensayo antropológico*, San Sebastián, Baroja, 1988; Jesús CASQUETE, «Música y funerales en el nacionalismo vasco radical», *Historia y Política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 15, 2006, p. 191-218.

de carácter religioso, familiar e íntimo (no exento de tensión, dado el modo en que se representa la figura de la madre del protagonista, que podría haber sido la causante de la muerte de su hijo); y otro político, instrumentalizado por la izquierda nacionalista radical para convertirlo en un acto de reivindicación de un mártir caído por la causa¹⁵. Esta película, que tuvo un gran éxito de público, es diferente a las dos primeras de Uribe, mucho más ideológicas. No obstante, hay que destacar que, de nuevo, los asesinatos de ETA ni se mencionan, pese a estar ambientado el filme en plenos *años de plomo*. De este modo, la trilogía refleja, lo mismo que sucedía con *Operación Ogro*, el contexto de una época en la que las víctimas del terrorismo eran olvidadas por la sociedad.

Dado que los condenados a muerte en el proceso de Burgos de 1970 fueron indultados por Franco, al no haber sido ejecutados no hubo duelo *post-mortem* por ellos, aunque sí fueron castigados con penas de prisión, hasta que recuperaron la libertad completa, gracias a la amnistía de 1977. No sucedió lo mismo con los dos únicos miembros de ETA ejecutados a lo largo de su historia. Se trató de Ángel Otaegi y Juan Paredes Manotas, alias *Txiki*, fusilados en septiembre de 1975, en las postrimerías de la dictadura, tras ser procesados por la jurisdicción militar.

Tras su ejecución, *Txiki* se convirtió en el paradigma del héroe-mártir de ETA, no solo por haber sido fusilado, sino porque se trataba de un inmigrante, nacido en Extremadura, lo que permitía a ETA presentarlo como ejemplo de integración de la clase obrera nacida fuera de Euskadi en la lucha por la liberación nacional y social del pueblo vasco. Además, frente a la actitud más temerosa de Otaegi en el momento de su muerte, *Txiki* la acogió con una gran entereza, hasta el punto de que algunas fuentes indican que fue fusilado mientras cantaba el *Eusko Gudariak*, el himno de los combatientes nacionalistas vascos de la Guerra Civil, reconvertido en el himno oficioso de ETA en la década de 1970¹⁶.

Su muerte fue el tema del largometraje de Iñaki Núñez *Toque de queda* (1978), pero también, aunque indirectamente, de *Mina, viento de libertad* (1976), un filme de género histórico, pero con una nítida intencionalidad política. Se trata de una coproducción cubano-mexicana, dirigida por Antxon Eceiza, un cineasta vasco vinculado a la izquierda *abertzale*, que desde 1973 se encontraba en el exilio. La película es un *biopic* –centrado en su etapa mexicana– del guerrillero liberal navarro del siglo XIX Francisco Javier Mina que, después de la Guerra de la Independencia contra Napoleón, marchó a América a combatir contra el absolutismo. Implicado en la lucha por la independencia de México frente a España, Mina fue finalmente capturado por las tropas realistas españolas y fusilado en 1817. Aparentemente, la historia no tiene nada que ver con ETA ni con el País Vasco reciente. Sin embargo, su secuencia final une una representación realista del fusilamiento de Mina por las tropas españolas en México con la banda sonora del *Eusko Gudariak*, el mencionado himno nacionalista vasco radical, compuesto más de un siglo después de su muerte. Por medio de este anacronismo, Mina se convierte en una metáfora histórica de la lucha de ETA, estableciendo una correlación entre su fusilamiento y el de *Txiki* en 1975.

En *Mina, viento de libertad*, esta referencia se hace explícita en las frases sobreimpresionadas al final del filme. Con alguna variación, se trata de una poesía,

¹⁵ Véase Rob STONE y María Pilar RODRÍGUEZ, *Cine vasco: una historia política y cultural*, Salamanca, Comunicación Social, 2015, p. 151-152; Igor BARRENETXEA, «La trilogía vasca de Imanol Uribe», p. 93-99.

¹⁶ Sobre este himno, puede verse Jesús CASQUETE, *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*, Madrid, Tecnos, 2009, p. 179-206.

escrita en el reverso de una fotografía familiar, que *Txiki* entregó a su hermano, poco antes de ser ejecutado: «Mañana, cuando yo muera, no me vengáis a llorar. Nunca estaré bajo tierra, soy viento de libertad». Este poema ha solido ser atribuido a Ernesto *Che* Guevara, pero, tal y como ha descubierto Gaizka Fernández Soldevilla, en realidad el famoso guerrillero argentino no fue su autor. *Txiki* se inspiró en la canción *Ay, Che camino*, compuesta en 1968 por el grupo francés Los Guerrilleros en honor al *Che*: «Mañana cuando yo muera/ oigan queridos hermanos/ quiero una América entera/ con el fusil en la mano». Tal y como indica este autor, «en el imaginario *abertzale* aquellas estrofas, erróneamente atribuidas al propio *Che*, y especialmente la expresión “viento de libertad” quedaron ligadas tanto a ETA como a la figura de *Txiki*, por lo que desde entonces se utilizan con frecuencia en la propaganda y en el discurso de líderes independentistas»¹⁷. Así sucede en el propio título de la película de Eceiza, que posiblemente contribuyó a extender el mito de la atribución del poema al famoso guerrillero argentino. De hecho, el cartel promocional del filme fusionaba la figura de Mina con la icónica imagen del rostro del *Che*, convertida en un icono revolucionario del siglo XX.

Por su parte, *Toque de queda* presenta una visión más realista de los últimos fusilamientos del franquismo, aunque en este caso no se cita expresamente a *Txiki* ni a los otros ejecutados (al mismo tiempo que los dos miembros de ETA, fueron ajusticiados tres componentes de otro grupo terrorista de extrema izquierda, el FRAP). Aquí, el duelo corresponde a un personaje de ficción, que es la mujer del protagonista, uno de los ejecutados. Ella está también en prisión y ha sido condenada a muerte pero, al estar embarazada, se le conmuta la máxima pena. Es significativo que, en el duelo que soporta por la muerte de su marido, el sentido político prevalezca sobre el humano. Así, ella lee la última carta de su esposo, donde este afirma que «mientras se metan las balas en mi cuerpo, volveré a cantar el *Eusko Gudariak* [...] y moriré por mi hijo y por ti, por todos los que piensan como nosotros». La mujer parece superar el dolor por el fusilamiento de su marido a través de una «maternidad patriótica», puesto que el futuro nacimiento de su hijo se relaciona sobre todo con una ulterior patria en libertad¹⁸.

En otras películas de la década de 1980 e incluso de 1990 se repite esta visión ambigua, que no da voz al dolor de las víctimas del terrorismo y centra el duelo en los miembros de la organización terrorista oprimidos por la dictadura o que sufren a causa de una injusta represión policial tras la muerte del dictador. No obstante, con el paso del tiempo comenzó a haber matices en esta representación predominante. Películas como *Golfo de Vizcaya* (1985), de Javier Rebollo; *Ander eta Yul* (1988), de Ana Díez, o *Sombras en una batalla* (1993) de Mario Camus, mostraban una visión diferente, que ya no justificaba el terrorismo de ETA ni lo veía como una reacción ante la represión franquista o un conflicto inmemorial entre el País Vasco y España. No obstante, incluso en estas películas seguía habiendo pocas referencias al sufrimiento de las víctimas del terrorismo.

¹⁷ Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, María JIMÉNEZ RAMOS y Josefina MARTÍNEZ ÁLVAREZ (coords.), *Terrorismo y represión: La violencia en el ocaso de la dictadura franquista*, Madrid, Tecnos, 2025, p. 162.

¹⁸ Sobre el concepto de «maternidad patriótica», véase Genevieve LLOYD, «Selfhood, War and Masculinity», en Carole PATEMAN y Elizabeth GROSS (eds.), *Feminist Challenges: Social and Political Theory*, Boston, Northeastern University, 1987, p. 76, citado en CASQUETE, *En el nombre*, p. 181.

Una ventana abierta al duelo

En 1997, el asesinato del joven concejal del Partido Popular de Ermua Miguel Ángel Blanco dio lugar a una reacción popular sin precedentes contra ETA. No es casual que a partir de ese momento comenzaran a aparecer películas que pusieron en primer plano a sus víctimas. Además, pocos años después se produjo también un cambio en la percepción del terrorismo a nivel internacional, tras los atentados del 11-S en Nueva York en 2001. En este contexto, en España se multiplicaron los documentales sobre víctimas, montados sobre todo con entrevistas a familiares de asesinados, o bien a amenazados o heridos por ETA. Es el caso de *Asesinato en febrero* (2001) y *Perseguidos* (2004), de Eterio Ortega; *Trece entre mil* (2005), *1980* (2014), *Contra la impunidad* (2016) o *Bajo el silencio* (2020), todos ellos de Iñaki Arteta; *Lagun y la resistencia contra ETA* (2020), de Belén Verdugo; o *Impuros* (2021) de Alberto Utrera. Como es lógico, muchos de estos documentales hacen referencia a cómo han vivido esos familiares el duelo ante el asesinato por ETA de sus seres queridos.

Entre estos largometrajes documentales destaca *Trece entre mil*, de Iñaki Arteta, autor de un buen número de filmes de este tipo, que tienen el objetivo confeso de recuperar la memoria de las víctimas de ETA. De hecho, la financiación de este documental fue posible gracias a la ayuda de la Fundación Víctimas del Terrorismo y de COVITE (el Colectivo de Víctimas del Terrorismo del País Vasco). El director bilbaíno aborda aquí el recuerdo de trece personas o familias damnificadas por ETA. Entre ellas no se encuentran las víctimas más famosas de la organización terrorista, sino más bien las más desconocidas, tanto por haberse producido, todas menos una, entre el final del franquismo y los años ochenta, cuando nadie se preocupaba por ellas, como por no ser personajes especialmente relevantes a nivel político. Salvo en el caso de un herido –en el que, al haber sobrevivido, se recoge su propio testimonio–, los que hablan son viudas, hermanos, padres o hijos de los asesinados.

Muchos familiares destacan que, a pesar de haber transcurrido décadas desde el asesinato, ningún medio de comunicación había intentado entrevistarles hasta ese momento, ni las instituciones se habían preocupado por ellos. En este sentido, puede hablarse del propio documental como un *duelo en diferido*, puesto que estas entrevistas sirven para verbalizar su dolor y, en ocasiones, pueden ayudar a cerrar una herida abierta desde hacía muchos años. Resulta especialmente impresionante la secuencia de *Trece entre mil* en la que los padres de María Ángeles Rey (una joven de veinte años asesinada en el atentado de la cafetería Rolando de Madrid en 1974) recuerdan a su hija, una chica que, como señala su padre, era «hermosa y bien parecida [...] y guapa, porque a los veinte años es cuando más guapa se está». La primera pregunta es si alguien, en los casi treinta años transcurridos desde el atentado, les había entrevistado o preguntado alguna vez por su hija. La respuesta es un escueto «No, no, no, nunca». El rostro silencioso de la madre de María Ángeles dice mucho sobre el sufrimiento de quienes padecieron en soledad durante muchos años la violencia de ETA. Frente al silencio de la madre, el padre recuerda su único comentario al reconocer el cadáver de su hija en el depósito: «¡Qué pronto nos has abandonado!»¹⁹.

Además, en las trece víctimas pueden verse también diferentes modos de superar el duelo provocado por la violencia de ETA. Algunas de ellas han caído en el desánimo y la desesperanza y no han sido capaces de sobreponerse a ese dolor. Es el caso del único

¹⁹ *Trece entre mil* (2005), 00:10:58 a 00:15:34. Sobre este atentado, véase Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y Ana ESCAURIAZA ESCUDERO, *Dinamita, tuercas y mentiras. El atentado de la cafetería Rolando*, Madrid, Tecnos, 2024, p. 201.

herido que aparece (Francisco Marañón, un chófer de un alto cargo militar, superviviente de un atentado, que le dejó en silla de ruedas desde 1985). Los familiares de otras víctimas han asumido su trauma de un modo distinto. Por ejemplo, hay quien decidió seguir la estela de su marido, entrando en política para continuar defendiendo sus ideales en un ambiente hostil, tal y como sucedió con Pilar Elías, la viuda de Ramón Baglieto, que fue después concejal del Partido Popular en la localidad guipuzcoana de Azkoitia. En otros casos, parecen haber superado en parte su tragedia a través de la amistad con otras víctimas. Es el caso de las viudas de Alberto López Jaureguizar y Vicente Zorita (ambos políticos de derechas asesinados en los *años de plomo*).

Asimismo, hay algunos que sobrellevan el duelo gracias a la oración y a sus creencias religiosas, como los padres de María Ángeles Rey. También hay quien acude a medios espirituales fuera de las religiones establecidas, como la madre que asegura que ha podido *ver* después de muerta a su hija, fallecida en un atentado, y que eso le ha dado mucha paz. En casi todos los casos, el mayor agarradero para superar el duelo es la familia: el hijo que ha sobrevivido al atentado, los hermanos, el marido o la mujer, etc. Otros, que precisamente perdieron a su cónyuge en el atentado terrorista, lo han hecho reconstruyendo su vida con una nueva pareja. Por último, no falta el caso del núcleo familiar que no ha podido soportar la tensión provocada por la muerte de su hijo, causada por una bomba dirigida contra el progenitor. A la tristeza provocada por la pérdida ha seguido el divorcio y la soledad, junto al complejo de culpabilidad, por no haber muerto él sino su hijo. Así sucede en el caso de Fabio Moreno, un niño de dos años al que mató una bomba colocada en el coche de su padre, que era guardia civil, en la localidad vizcaína de Erandio en 1991²⁰.

Un acercamiento diferente al de *Trece entre mil* es el de *Asesinato en febrero*, de Eterio Ortega, pues se centra en un solo atentado: el que provocó la muerte del dirigente del Partido Socialista de Euskadi Fernando Buesa Blanco y de su escolta, el *ertzaina* (policía autónomo vasco) Jorge Díez Elorza, que tuvo lugar el 22 de febrero de 2000 en el campus de la Universidad del País Vasco en Vitoria. Algunos testimonios, como los de la madre de Jorge Díez y la viuda de Fernando Buesa, tienen una gran carga emotiva. Esta última se caracteriza por la hondura de sus reflexiones y por su mirada hasta cierto punto esperanzada, frente a la comprensible amargura de otros testigos. Tal y como recogió el diario *ABC*, en este documental pueden verse «los diferentes tejidos que cubren el dolor familiar, desde la resignación al rencor y desde la indignación al miedo»²¹. Es decir, los distintos modos de vivir el duelo ante el asesinato de un ser querido.

Este mayor protagonismo de las víctimas de ETA en el cine se trasladó también a la ficción. De hecho, dos películas del año 2000 contaron la vida de sendas terroristas (significativamente, ambas mujeres) que pagan con su vida su decisión de abandonar ETA y tratar de construir una nueva vida al margen de la banda. Se trata de *El viaje de Arián*, de Eduard Bosch, y de *Yoyes*, de Helena Taberna. Si la primera es pura ficción, la segunda cuenta la historia real de Dolores González Katarain, alias *Yoyes*, asesinada por sus antiguos compañeros en Ordizia en 1986, delante de su hijo pequeño. Es cierto que en estas películas no es posible visualizar el duelo ante la muerte de las dos protagonistas, porque en ambos casos el filme termina con su asesinato. Sin embargo, puede decirse que el duelo posterior se representa previamente, a través de las escenas oníricas de caballos en otoño, en el caso de *Yoyes*, que enlazan con el cierre de la película.

²⁰ Un estudio a fondo de este documental en Santiago DE PABLO, *op. cit.*, p. 353-358.

²¹ *ABC*, 22 de febrero de 2003.

Además, una secuencia de la película de Helena Taberna presenta el dolor sobrevenido que algunas víctimas de ETA han experimentado, al ver que antiguos terroristas recuperan la libertad (e incluso llegan a vivir cerca de la familia de su víctima), mientras ellas no pueden recobrar a sus seres queridos. También destaca la impresionante secuencia final del asesinato de *Yoyes*, cuando en un plano las manos de la madre asesinada sueltan para siempre las de su retoño, que en este caso aparece como una hija y no como un hijo. Se trata de uno de los escasos aspectos de la historia real que el guión modifica expresamente. Ello puede ser debido a la necesidad de preservar la intimidad y el dolor del hijo real de *Yoyes*, pero, además, este cambio enfatiza el carácter de la protagonista, dando lugar a una emotiva relación materno-filial, rota brutalmente por el asesinato de la madre²².

Si estas dos películas del año 2000 se habían centrado en sendas figuras de victimarios-víctimas, *Todos estamos invitados* (2008), de Manuel Gutiérrez Aragón, dio un paso más, al contar la historia de Xabier, un profesor universitario amenazado por ETA, como consecuencia de sus opiniones críticas sobre el terrorismo y la situación vasca. El otro personaje clave de este largometraje es un joven miembro de ETA, Josu Jon, que pierde la memoria al quedar en coma tras realizar un atentado. La novia de Xabier es una italiana, Francesca, que trabaja como psicóloga en el centro donde se supervisan los progresos de Josu Jon, quien acaba enamorándose de ella. A pesar de las precauciones tomadas, Xabier es finalmente asesinado por ETA, aprovechando la animación que acompaña a la bulliciosa celebración de la popular Tamborrada de San Sebastián. Tal y como sucedió en la realidad con Pilar Elías, cuya historia recoge *Trece entre mil*, aquí también Francesca toma el testigo de su novio asesinado y adopta una actitud de valiente denuncia de ETA, que le ayuda a evitar verse atrapada en un dolor paralizante. Sin embargo, su valentía hace que ella sea también amenazada. Al final, es el propio Josu Jon quien impide que Francesca sea asesinada, lavando así su culpa. De este modo, Francesca supera su pena uniéndose a la lucha y a la denuncia de su novio contra ETA, mientras que Josu Jon recupera la memoria y supera otro tipo de duelo, al ser capaz de darse cuenta de las consecuencias de sus actos, redimiendo su pasado²³.

Otra película de ficción que abordó el tema del duelo ante el terrorismo fue *Zorion perfektua/Felicidad perfecta*, dirigida por Jabi Elortegi en 2009, a partir de la novela del mismo título de Anjel Lertxundi. La obra literaria trataba sobre las veinticuatro horas siguientes en la vida de Ainhoa, una adolescente estudiante de piano, que es testigo de un atentado de ETA en los años ochenta. En el filme, el hecho de presenciar ese asesinato deja a Ainhoa marcada para toda la vida. A pesar de su exitosa carrera artística como pianista, es incapaz de comunicarse y de mostrar sus emociones y sentimientos, a causa del trauma sufrido en su adolescencia. El título del filme, que a primera vista es contradictorio con una historia tan dramática, hace alusión a que, momentos antes de presenciar el atentado, Ainhoa estaba tratando de aprender a interpretar una obra de Robert A. Schumann titulada *La felicidad perfecta*. El director de la película trató de desmarcarse de una interpretación exclusivamente política, al señalar que *Zorion perfektua* «aborda la complejidad del ser humano en sus momentos límite y su manera de superar las mayores crisis, las que permanecen en el anonimato más absoluto»²⁴. La protagonista se convierte así en una *víctima indirecta* del terrorismo, pues sufre sus consecuencias sin haber sido afectada directamente por ETA. En este caso, la forma de superar su dolor es abandonar la localidad donde se

²² Para este enfoque, véase Rob STONE y María Pilar RODRÍGUEZ, *op. cit.*, p. 153-158.

²³ Véase Igor BARRENETXEA, «*Todos estamos invitados*: cine, terrorismo y sociedad vasca», *Sancho el Sabio*, 30, 2009, p. 137-160.

²⁴ *El País*, 1 de octubre de 2009.

produjo el trauma y marchar lejos, a una gran ciudad (Barcelona), donde espera poder vivir de modo anónimo, sin nada que le recuerde su pasado, y recuperar su equilibrio interior.

Tres películas estrenadas en los primeros lustros del siglo XXI se centraron en la posibilidad de que las víctimas de ETA ejercieran la venganza, tomándose la justicia por su mano. Se trata de algo que jamás se dio en la vida real, pero que, desde el punto de vista de la ficción dramática, puede convertirse en un buen punto de partida para una historia atractiva. Esos tres largometrajes fueron *La playa de los galgos* (2001), de Mario Camus; *Fuego* (2014), de Luis Marías; y *Lejos del mar* (2015), de Imanol Uribe. En este sentido, cabría preguntarse si la venganza puede considerarse un modo drástico de superar el duelo ante el asesinato de una persona cercana. Sin embargo, en estos filmes los directores tratan de dejar claro que la venganza y el odio no sirven para apagar el dolor, sino que lo incrementan aún más. Por ejemplo, en *Fuego* hay un reconocimiento –perceptible en la actitud de la hija del policía protagonista, que termina siendo mucho más sensata que su padre– de que la venganza jamás ayuda a superar el duelo. Asimismo, en *Lejos del mar* el final sin esperanza, triste y cerrado –subrayado por la ausencia de música extradiegética en el filme–, puede entenderse como un reflejo de la tremenda huella que la violencia deja en sus víctimas y de la imposibilidad de superar ese dolor a través de la venganza²⁵.

Cuando se estrenaron estos dos últimos largometrajes, ETA había anunciado el fin definitivo de su «actividad armada» en 2011, aunque no notificó su disolución definitiva hasta 2018. En este contexto, la producción audiovisual sobre ETA ha seguido dando frutos importantes en los últimos tiempos, tanto en cine (donde destaca el gran éxito de taquilla de *La infiltrada*, de Arantxa Echevarría, en 2024) como en televisión, con series, como *Patria* y *La línea invisible*, ambas de 2020, o la más reciente *La frontera*, de María Pulido y Yolanda Centeno, de 2025. En todas ellas el protagonismo de las víctimas del terrorismo es mayor que en la producción años anteriores, aunque cada una de ellas tenga un enfoque diferente. A la vez, esta tendencia es compatible con que sigan apareciendo, sobre todo en el terreno documental, obras que, desde la perspectiva de la izquierda nacionalista vasca radical, tratan de resguardar la memoria de *las otras víctimas*, a veces contraponiéndolas con las de ETA. Así ocurrió ya antes de 2011 con *Haizea eta sustraiak* (2007), de Iñaki Agirre o *Itsasoaren alaba* (2009), de Josu Martínez; y, desde el final del terrorismo, con la obra colectiva *Ventanas al interior* (2012); con *Echevarriatik, Etxeberriara* (2015), de Ander Iriarte; o *Caminho longe* (2020), de Josu Martínez y Txaber Larreategi.

Pasando ya al análisis de las series, *La línea invisible* fue dirigida por Mariano Barroso, a partir de una idea de Abel García Roure para Movistar +. Cuenta la historia de los dos primeros asesinatos cometidos por ETA, en 1968, en la persona del guardia civil de tráfico José Antonio Pardines y del inspector jefe de la Brigada de Investigación Social de Guipúzcoa Melitón Manzanos, así como la muerte de Txabi Echebarrieta, el etarra autor del asesinato de Pardines, en un enfrentamiento el mismo día con la Guardia Civil. Este enfoque permite a la serie enfrentarse a diversos tipos de duelo, pues se trata de tres muertes muy diferentes entre sí, tanto por su autoría como por la personalidad de los fallecidos (un miembro de ETA que acababa de asesinar a sangre fría, un guardia civil de tráfico que casualmente pasaba por allí y un policía de la

²⁵ Un análisis de estos filmes en Santiago DE PABLO, *op. cit.*, p. 396-403.

dictadura franquista con merecida fama de torturador, tal y como también refleja la serie)²⁶.

Al igual que sucede en otras producciones audiovisuales, dado que los tres fallecidos son varones, quienes más tienen que soportar el duelo son mujeres (madres y esposas o novias). Es especialmente interesante el personaje de la madre de *Txabi* Echebarrieta. Tal y como han destacado María Jiménez, Pablo Castrillo y Roncesvalles Labiano, hay que valorar positivamente su intervención final, «de gran poder dramático», pues revela «la necesidad imperiosa, ineludible, de pedir perdón por el crimen de su hijo»²⁷. De este modo, se evita también la posible mitificación de Echebarrieta que, al ser el primer miembro de ETA en morir (después de serlo también en matar), fue convertido en el «primer mártir de nuestra revolución» por ETA y por los sectores políticos que la justificaban. Por contraste, estos autores han criticado el montaje paralelo de los funerales de Echebarrieta y Pardines, que «podría sugerir una concesión al marco del conflicto entre españoles y vascos y, por tanto, a una cierta igualación moral entre los motivos que llevaron a la muerte a la víctima y su victimario»²⁸. Frente al carácter público del duelo por Echebarrieta –pese a las constricciones represivas impuestas por la dictadura–, la novia del guardia civil lo afronta en solitario y en silencio, puesto que su relación no era pública, y no tenía por tanto ocasión de manifestar su tristeza. De este modo, así como Pardines ha sido definido como el paradigma de la víctima, su novia puede representar a los familiares de los asesinados por ETA que, en los años de plomo, tuvieron que soportar sin ningún apoyo –personal, institucional o social– el dolor por el asesinato de sus seres queridos.

En cuanto a *Patria* (HBO), de Félix Viscarret y Óscar Pedraza, basada en la novela homónima de Fernando Aramburu, se trata de una obra muy compleja, que no es posible analizar aquí en profundidad²⁹. Destaca, en cualquier caso, el doble duelo de las dos mujeres protagonistas. Es especialmente interesante el caso de Bittori, viuda de *Txato*, el empresario asesinado por ETA, que se ha alejado del pueblo para olvidar y vive en San Sebastián. Su reacción es, en primer lugar, visitar la tumba de su marido en la capital donostiarra (pues ni siquiera ha sido posible enterrarlo en su propio pueblo) y hablar con él, como si estuviera vivo, para tratar de entender los motivos de su muerte y del aislamiento social al que ha sido sometida su familia. Sin embargo, después decide volver al pueblo para encarar la verdad, dejando de esconderse. El modo de afrontar lo sucedido es escribir una carta a Joxe Mari, el hijo de su amiga Miren, que ha participado en el asesinato de su marido y está en la cárcel por ello. Por su parte, Miren tiene que pasar su propio *duelo*, si se puede hablar así, en este caso por estar su hijo en la cárcel y por haber sido incapaz de dar la cara por su amiga Bittori, al no querer afrontar la participación de su hijo en ETA y en los hechos delictivos por los que ha sido condenado.

En cuanto al cine reciente, hay que resaltar dos filmes de ficción, muy distintos entre sí, que encarnan la tendencia a rescatar la memoria de las víctimas, pero también

²⁶ Para un análisis más profundo de esta serie, véase María MARCOS RAMOS, *ETA catódica: Terrorismo en la ficción televisiva*, Barcelona, Laertes, 2021, p. 255-322.

²⁷ María JIMÉNEZ RAMOS, Pablo CASTRILLO y Roncesvalles LABIANO, «Una ‘memoria emocional’ del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible* y *Patria*», *Araucaria*, 50, 2022, p. 37-59, p. 54. Sobre la madre de Echebarrieta, véase Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, «Hijos de los vencedores», *El Mundo*, 10 de junio de 2024.

²⁸ María JIMÉNEZ RAMOS, Pablo CASTRILLO y Roncesvalles LABIANO, *op. cit.*, p. 52.

²⁹ Véase María MARCOS RAMOS, *op. cit.*, p. 323-417; Álvaro ABELLÁN-GARCÍA BARRIO (dir.), *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: el pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2023.

plantean dos tipos de duelo casi opuestos: *Maixabel* (2021), de Iciar Bollain y *El comensal* (2022), de Ángeles González Sinde. El filme de Bollain se centra en un hecho real, el encuentro restaurativo entre Maixabel Lasa, la viuda del dirigente socialista Juan María Jáuregui, asesinado por ETA en el año 2000, y dos de los miembros de la organización que participaron en ese atentado mortal. Esas conversaciones entre víctimas y victimarios, tanto en la historia real como en la película, se produjeron en el marco de los encuentros propiciados por la denominada *Vía Nanclores*, pensada para condenados por delitos de terrorismo arrepentidos y desvinculados de ETA. Por este medio, se pretendía que estos ex terroristas pudieran manifestar a los familiares de las víctimas su dolor por los hechos que habían cometido, ayudándoles así a superar el duelo. De hecho, uno de los personajes reales del filme (Ibon Etxezarreta) ya había aparecido junto a Maixabel Lasa en documentales como *Zubiak*, el primer capítulo de la serie *ETA: el final del silencio* (Movistar +, 2019), de Jon Sistiaga y Alfonso Cortés-Cabanillas. Además, Lasa aportó también su testimonio en dos documentales previos: *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2000) y *El fin de ETA* (Justin Webster, 2016).

Maixabel Lasa, que fue directora de la Oficina de Atención a las Víctimas del Terrorismo del Gobierno Vasco entre 2001 y 2012, representa un tipo de víctima que afronta el duelo hablando con el etarra que ha colaborado en el asesinato de su marido. Su relación llega a ser tan estrecha que, entre otras cosas, incluso comen juntos en una sociedad gastronómica, un lugar tradicional de la sociabilidad vasca. Según Pepa Blanes, esta actitud ha traído la paz a la viuda de Jáuregui, tanto en su vida real como en su personaje cinematográfico: «Hace años dio un paso fundamental en su vida. No solo ha perdonado a la persona que asesinó a su marido, sino que es capaz de sentarse en la mesa con él y hablar de lo que ocurrió»³⁰. Según esta periodista, en el filme «hay dolor, culpa, arrepentimiento y perdón», aunque en realidad Etxezarreta ha declarado repetidamente que él no ha pedido nunca perdón a la viuda de Jáuregui, pues considera que es un concepto exclusivamente religioso, que él no comparte. Por último, en *Maixabel* Bollain da menos importancia a la figura de la hija de la protagonista, que adopta una postura distinta a la de su madre, cuando esta acepta entrevistarse con el miembro de ETA arrepentido³¹.

Otras víctimas asumen su duelo –tanto en la historia real como en su representación audiovisual– de manera muy diferente a la protagonista de *Maixabel*. Así sucede en *El comensal*, basada en la novela del mismo título, publicada en 2015 y escrita por Gabriela Ybarra, cuyo abuelo (Javier Ybarra Bergé) había sido secuestrado y asesinado por ETA en 1977. A diferencia de *Maixabel* y, en parte, de *Patria*, esta película se centra en el modo de confrontarse con el duelo por parte de los hijos y nietos de las víctimas del terrorismo. Presenta, por tanto, un análisis generacional, que resulta de especial interés. El hijo del asesinado opta por el silencio y el olvido, no solo institucional (tal y como denunciaban algunos de los entrevistados en *Trece entre mil*), sino también personal y familiar. Por el contrario, la nieta (que representa a la propia Gabriela,

³⁰ Pepa BLANES, «‘ETA, el final del silencio’: sentarse a comer con el asesino de tu marido», *El cine en la SER*. URL: https://cadenaser.com/programa/2019/11/01/el_cine_en_la_ser/1572616245_384573.html.

³¹ En torno a esta cuestión en *Maixabel*, pueden verse Claire PICOD, «Justice restaurative et terrorisme de l'ETA. *Maixabel* (film d'Iciar Bollain, 2021)», *Cahiers de la Sécurité et de la Justice: Revue de l'Institut des hautes études du ministère de l'Intérieur*, 60, 2025, p. 89-94; Patrick ESER, «Reflexiones para después de la violencia. Afectos, éticas del perdón y el deber de memoria en las narrativas del posconflicto vasco: el caso de *Maixabel* (2021)», *Filmhistoria Online*, 32 (2), 2022, p. 110-132. DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.110-132>.

autora de la novela original) se rebela contra ese silencio y trata de recuperar la memoria de su abuelo asesinado, enfrentándose para ello a la actitud de su propio padre. La investigación que ella realiza es una experiencia sanadora, que le permite romper el tabú que hasta ese momento suponía la muerte de su abuelo, que no obstante estaba presente, pues en las comidas familiares se ponía siempre un plato vacío, que representaba al comensal que ya no podía compartir la vida con sus seres queridos. La rebelión de Gabriela contra el silencio familiar puede verse también como una denuncia del mutismo social al que fueron sometidas durante mucho tiempo las víctimas de ETA. Escribir la novela fue una experiencia sanadora para la autora que, al final de la película, logra que su padre haga también su propio duelo, contando por fin a su hija cómo vivió en primera persona el secuestro y el asesinato de su padre. Ella le responde que todo hay que recordarlo “sin tormento”, dando una clave de esperanza al conjunto del filme.

Conclusión

Tal y como hemos visto a lo largo de este artículo, el cine sobre ETA ha evolucionado desde la Transición hasta nuestros días, del mismo modo que lo han hecho tanto la sociedad vasca como la española. Las víctimas del terrorismo han pasado de ser meros figurantes a protagonistas de muchas de las historias contadas en la gran y en la pequeña pantalla. En este sentido, también la representación del duelo ante la muerte de los damnificados por los atentados de ETA ha cambiado. Al principio, en el cine de la Transición y de los años ochenta del siglo XX, el sufrimiento de las víctimas de ETA se ocultaba y, por tanto, no había ningún duelo por ellas. Cuando salían en la pantalla era solo para ser asesinadas y no se sabía nada ni de su pasado ni de lo que sucedía después con su familia o sus allegados. En esta primera época, en el cine solo existía un duelo por los miembros de ETA víctimas de la dictadura o incluso de la represión indiscriminada que se achacaba a los cuerpos y fuerzas de seguridad del Estado en la España democrática. Muchas veces, los etarras aparecían como héroes o mártires, cuya memoria había que honrar, siguiendo el punto de vista de la izquierda nacionalista vasca radical. Así sucedía en filmes como *El proceso de Burgos*, *Toque de queda* o *Mina, viento de libertad*. Una vez más, el cine era inseparable de lo que sucedía en la sociedad vasca de la época, puesto que durante los *años de plomo* las víctimas de ETA eran ninguneadas y condenadas a un duelo solitario y silencioso.

A partir de comienzos del siglo XXI empezaron a aparecer las víctimas de ETA en la producción audiovisual. Es cierto que, en el marco de la batalla por el relato, también han seguido estrenándose documentales sobre *las otras víctimas*, algunos de ellos con una visión próxima a la izquierda nacionalista radical. Sin embargo, comenzó a representarse, tanto en el documental como en la ficción, cómo se vivía el duelo ante la muerte de las personas asesinadas por ETA. En algunos casos, las entrevistas montadas en los documentales realizados en esos años servían para que los familiares de los asesinados recuperaran su dignidad y quizás cerraran una herida abierta desde hacía años, ayudando a que al menos logran llevar a cabo un *duelo en diferido*. En la ficción aparecen personajes muy distintos, que viven su duelo de manera heterogénea, entre la esperanza o la superación, y una cierta desesperanza. En algunos casos (*Yoyes* o *El viaje de Arián*), el hecho de que la película termine con el asesinato de las protagonistas dificulta que el espectador se acerque al modo en que se desarrolla el duelo ante sus muertes, pero estos filmes supusieron un cambio en la ficción audiovisual en torno a las víctimas de ETA.

En otras películas y, más recientemente, series de televisión, se representan diversos tipos de duelo, hasta el punto de que la pantalla ha podido convertirse en un escaparate de los distintos modos en que las víctimas han afrontado el trauma posterior a la pérdida de un ser querido en un atentado terrorista. Series como *Patria* o *La línea invisible*; o documentales como *Trece entre mil* o *Asesinato en febrero* presentan un caleidoscopio de duelos, pues cada persona lo afronta de acuerdo a sus convicciones, a su carácter y a las circunstancias específicas de cada muerte. En otros filmes aparecen actitudes como el silencio y el querer saber de las sucesivas generaciones de familiares de las víctimas (*El comensal*); la necesidad de implicarse en la resistencia social contra ETA para seguir la estela de los familiares asesinados (*Todos estamos invitados*); o el acercamiento a los victimarios para tratar de que estos reconozcan su daño y de ese modo superar el trauma (*Maixabel*). No faltan tampoco filmes sobre el recurso a la venganza (*La playa de los galgos*, *Fuego* y *Lejos del mar*), que jamás se dio por parte de las víctimas de ETA. No obstante, en esas películas queda claro que las posibles represalias violentas no hubieran cerrado las heridas, sino que las habrían hecho aún más profundas.

Por último, es significativo que, en la mayor parte de las producciones audiovisuales, tanto documentales como de ficción, quienes tienen que superar el duelo ante las muertes provocadas por ETA sean mujeres. Esto tiene que ver con la realidad histórica, pues solo el 6,7 % de las víctimas de ETA fueron mujeres, por lo que quedaron muchas viudas o novias desconsoladas³². Pero, además, el cine también ha destacado más cómo afrontan el duelo las madres y las hijas (y nietas), y no tanto los padres y los hijos de las víctimas de ETA. En cualquier caso, un análisis del duelo ante el terrorismo vasco desde una perspectiva de género requeriría un estudio específico, que queda fuera de los límites y de la metodología de este artículo³³.

³² Véase Raúl LÓPEZ ROMO, Informe Foronda: los efectos del terrorismo en la sociedad vasca (1968-2010), Madrid, Los Libros de la Catarata, 2015; María Pilar RODRÍGUEZ (coord.), *Mujeres víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017.

³³ Este artículo forma parte del Proyecto PID2022-138385NB-I00 financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033, en el marco del Grupo de Investigación del Sistema Universitario Vasco *Historia urbana y culturas políticas en el mundo contemporáneo*.

Bibliografía

- ABELLÁN-GARCÍA BARRIO, Álvaro (dir.), *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: el pueblo, la novela, la serie*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2023.
- ARETXAGA, Begoña, *Los funerales en el nacionalismo radical vasco: ensayo antropológico*, San Sebastián, Baroja, 1988.
- BARRENETXEA, Igor, «La Transición y ETA: *La fuga de Segovia* (1981)», *Quaderns de Cine*, 2, 2008, p. 25-32.
- , «La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine», *Ikusgaiak*, 6, 2003, p. 77-101.
- , «*Todos estamos invitados: cine, terrorismo y sociedad vasca*», *Sancho el Sabio*, 30, 2009, p. 137-160.
- BLANES, Pepa, «ETA, el final del silencio': sentarse a comer con el asesino de tu marido», *El cine en la SER*. URL: https://cadenaser.com/programa/2019/11/01/el_cine_en_la_ser/1572616245_384573.html
- BOLUFER, Mónica, GOMIS, Juan y HERNÁNDEZ, Telesforo (eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través de la ficción*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 2015.
- CASQUETE, Jesús, *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*, Madrid, Tecnos, 2009.
- , «Música y funerales en el nacionalismo vasco radical», *Historia y Política: Ideas, procesos y movimientos sociales*, 15, 2006, p. 191-218.
- y CRUZ, Rafael (eds.), *Políticas de la muerte: usos y abusos del ritual fúnebre en la Europa del siglo XX*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2009.
- DE PABLO, Santiago, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Tecnos, 2017.
- , MOTA ZURDO, David, LÓPEZ DE MATURANA, Virginia, *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Beta III Milenio, 2019.
- ESER, Patrick, «Reflexiones para después de la violencia. Afectos, éticas del perdón y el deber de memoria en las narrativas del posconflicto vasco: el caso de *Maixabel* (2021)», *Filmhistoria Online*, 32 (2), 2022, p. 110-132. DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.110-132>
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, «Hijos de los vencedores», *El Mundo*, 10 de junio de 2024.
- , *El terrorismo en España. De ETA al Dáesh*, Madrid, Cátedra, 2021.
- y DE PABLO, Santiago, *Las raíces de un cáncer. Historia y memoria de la primera ETA (1959-1973)*, Madrid, Tecnos, 2024.
- y ESCAURIAZA ESCUDERO, Ana, *Dinamita, tuercas y mentiras. El atentado de la cafetería Rolando*, Madrid, Tecnos, 2024.

- , JIMÉNEZ RAMOS, María y MARTÍNEZ ÁLVAREZ, Josefina (coords.), *Terrorismo y represión: La violencia en el ocaso de la dictadura franquista*, Madrid, Tecnos, 2025.
- GÉAL, Pierre y RÚJULA, Pedro V. (coords.), *Los funerales políticos en la España contemporánea: cultura del duelo y usos públicos de la muerte*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.
- GÓMEZ SANCHO, Marcos, *El duelo y el luto*, Ciudad de México, El Manual Moderno, 2024.
- JIMÉNEZ RAMOS, María; CASTRILLO, Pablo y LABIANO, Roncesvalles, «Una 'memoria emocional' del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible y Patria*», *Araucaria*, 50, 2022, p. 37-59.
- LABIANO, Roncesvalles, *Las víctimas de ETA en el cine y la literatura. Realidad y representación de los damnificados por el terrorismo (1968-2018)*, Tesis doctoral, Pamplona, Universidad de Navarra, 2019.
- LLOYD, Genevieve, "Selfhood, War and Masculinity", en Carole PATEMAN y Elizabeth GROSS (eds.), *Feminist Challenges: Social and Political Theory*, Boston, Northeastern University, 1987.
- LÓPEZ ROMO, Raúl, *Informe Foronda: los efectos del terrorismo en la sociedad vasca (1968-2010)*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2015.
- MARCOS RAMOS, María, *ETA catódica: terrorismo en la ficción televisiva*, Barcelona, Laertes, 2021.
- PICOD, Claire, «Justice restaurative et terrorisme de l'ETA. *Maixabel* (film d'Iciar Bollain, 2021)», *Cahiers de la Sécurité et de la Justice: Revue de l'Institut des hautes études du ministère de l'Intérieur*, 60, 2025, p. 89-94.
- RANALLETI, Mario (coord.), *La escritura fílmica de la historia: problemas, recursos, perspectivas*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Tres de Febrero, 2017.
- RIVERA, Antonio, *20 de diciembre de 1973: el día en que ETA puso en jaque al régimen franquista*, Barcelona, Taurus, 2021.
- y MATEO, Eduardo (eds.), *Las narrativas del terrorismo: cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*, Madrid, Los Libros de la Catarata, 2020.
- , *Víctimas: ¿todas iguales o todas diferentes? Caracterización y respuestas ante un fenómeno complejo*, Vitoria-Gasteiz, Fundación Fernando Buesa Blanco/Instituto Universitario de Historia Social Valentín de Foronda, 2017.
- RODRÍGUEZ, María Pilar (coord.), *Mujeres víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2017.
- , *Imágenes de la memoria. Víctimas del dolor y la violencia terrorista*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.

- ROSENSTONE, Robert, *La Historia en el cine. El cine sobre la Historia*, Madrid, Rialp, 2014.
- SÁNCHEZ-CARRETERO, Cristina (coord.), *El archivo del duelo: análisis de la respuesta ciudadana ante los atentados del 11 de marzo en Madrid*, Madrid, CSIC, 2011.
- SORIANO, Arantxa, *Duelo complicado en víctimas del terrorismo y en población general: ¿Existe el duelo traumático?*, Tesis doctoral, Madrid, Universidad Complutense, 2023.
- TONE, Rob y RODRÍGUEZ, María Pilar, *Cine vasco: una historia política y cultural*, Salamanca, Comunicación Social, 2015.
- TREACEY, Mia E., *Reframing the Past. History, Film and Television*, Abingdon-Nueva York, Routledge, 2016.
- VIAR, Iñaki, «Terrorismo, duelo y reparación», *Claves de Razón Práctica*, 232, 2014, p. 82-87.