

index•comunicación | nº 14(1) 2024 | Páginas 301-321
E-ISSN: 2174-1859 | ISSN: 2444-3239 | Depósito Legal: M-19965-2015
Recibido el 26_05_2023 | Aceptado el 02_11_2023 | Publicado el 15_01_2024

FICCIÓN TELEVISIVA Y MEMORIA POLÍTICA SOBRE EL TERRORISMO EN ESPAÑA: EL CASO DE ETA

TELEVISION FICTION AND POLITICAL MEMORY
ABOUT TERRORISM IN SPAIN: THE CASE OF ETA

<https://doi.org/10.62008/ixc/14/01Ficcio>

Mar Chicharro-Merayo

Universidad de Burgos

mdchicharro@ubu.es

<https://orcid.org/0000-0001-7510-1373>

Fátima Gil-Gascón

Universidad de Burgos

fatimagg@ubu.es

<https://orcid.org/0000-0002-7920-2144>

Tamara Antona-Jimeno

Universidad Complutense de Madrid

tamaanto@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-8941-1708>



Para citar este trabajo: Chicharro-Merayo, M.; Gil-Gascón, F. y Antona-Jimeno, T. (2024). Ficción televisiva y memoria política sobre el terrorismo en España: el caso de ETA. *index.comunicación*, 14(1), 301-321.

<https://doi.org/10.62008/ixc/14/01Ficcio>

Resumen: Después de más de cuarenta años de acción armada, en 2011 la banda terrorista ETA (Euskadi Ta Askatasuna/País Vasco y Libertad) puso fin a su lucha por la independencia vasca. El presente estudio aborda el tratamiento de la banda terrorista ETA en la ficción televisiva. Se parte del supuesto general de que estas producciones colaboran en la construcción de memoria, la revisión de la historia y la gestión de traumas sociales. Se plantea el estudio de 15 producciones, principalmente dramáticas, en las que se ha identificado una presencia central de ETA en su lucha armada por la independencia del País Vasco. A través de la metodología del *close reading* se ha realizado un análisis narrativo, atendiendo a tres variables fundamentales: la identificación del protagonista y su relación con la banda; el rol narrativo de la banda y los escenarios en los que se desarrolla la acción. Los resultados señalan cómo es posible construir una tipología de estas producciones en la que se pone de manifiesto la diversidad de enfoques y tratamientos en torno a la banda.

Palabras clave: ficción televisiva; representaciones sociales; ETA; terrorismo; memoria; España.

Abstract: After more than forty years of armed action, in 2011 the terrorist group ETA (Euskadi Ta Askatasuna/Basque Country and Freedom) ended its armed fight for Basque independence. This study focuses on the treatment of the terrorist group ETA in Spanish television fiction. This research is based on the general assumption that television fiction products collaborate in the construction of collective memory, the revision of history and the management of social trauma. Audiovisual memory can be a tool that helps forgiveness and reconciliation processes. This research studies 15 productions, mainly dram, in which ETA and its armed struggle for the independence of the Basque Country has a central presence. Using the close reading methodology, a narrative analysis has been made concerning three main variables: the figure of the protagonist, the narrative role of ETA, and the scenery where the action takes place. The results indicate how it is possible to build a typology of these productions through which different approaches and treatments around the terrorist band are identified.

Keywords: Television fiction; Social representations; ETA; Terrorism; Memory; Spain.

1. Introducción

Esta investigación aborda la importancia de la ficción televisiva española en la reconstrucción de la reciente historia vasca. De forma más concreta, se plantea el estudio de las 15 producciones para televisión, principalmente dramáticas, en las que se ha identificado una presencia central del grupo terrorista ETA (Euskadi Ta Askatasuna/País Vasco y Libertad).

Fundada en 1959, la razón de ser de esta organización fue conseguir la independencia del País Vasco, así como recuperar su lengua y su cultura (Llera, 1992). A partir de 1962 pasa de ser una estructura reivindicativa para iniciarse en la lucha armada, convirtiéndose en una de las organizaciones terroristas más activas de Europa, con un saldo de 864 muertos y más de 7000 víctimas. En 2018 ETA entregó las armas poniendo punto final a la lucha armada, pero dejando abiertas las heridas sociales. Es en este momento cuando comienza la lucha por la reconstrucción «del relato» de la memoria colectiva en torno a este periodo (Labiano *et al.*, 2023).

Este trabajo analiza cómo el tratamiento de la banda ha evolucionado desde su ausencia en las producciones televisivas de ficción, hasta su presencia protagonista, pasando por el recuerdo crudo de las víctimas o su exaltación heroica. El análisis se sustenta en varios supuestos de partida. En primer lugar, se plantea el rol de los relatos de ficción histórica en la construcción de memoria, a modo de «tramas de identidad» (Iriarte, 2000). De ahí que tan a menudo se reclame su veracidad; se reproche su posicionamiento o el enjuiciamiento de situaciones o personajes. Así, estos textos pueden ser interpelados desde una perspectiva moral, en tanto que referentes en la construcción de la memoria colectiva. Si solo fuesen un artificio narrativo no se entenderían las polémicas que generan, tildados en ocasiones de «blanqueadores», equidistantes o culpabilizadores (Rodríguez Fouz, 2020).

En segundo lugar, la ficción participa en la construcción tanto de la cultura política en clave de entretenimiento (Chicharro-Merayo *et al.*, 2023) como de la memoria a medida que sus mensajes articulan diferentes lecturas y semánticas del recuerdo (Sánchez-Prieto, 2020). De este modo, un estudio evolutivo del tratamiento sobre ETA en la ficción televisiva identificará tratamientos y enfoques dominantes, así como las mutaciones en el imaginario audiovisual. Por ello, también interesa indagar en los paratextos, básicamente las declaraciones de los creadores de series y actores de la vida pública vasca (políticos y víctimas) que ayudan a dotar de sentido estas narraciones, proyectándolas en el espacio colectivo. En este sentido, se introducirán algunos de ellos.

En tercer lugar, las narraciones audiovisuales colaboran en la «lucha por el relato vasco», de tal manera que estos discursos pueden «naturaliza(r) las

lógicas del poder y sus imaginarios y pueden conformar creencias, convirtiéndose así en una herramienta fundamental para la construcción de hegemonía» (García López y Simancas, 2016: 142). Transcurrida más de una década desde el «cese definitivo de la violencia de ETA», el 20 de octubre de 2011, la ficción televisiva se integra en una competición por dotar de sentido el pasado y por «fijar una narración de lo que ha sucedido en el País Vasco durante el medio siglo de existencia de la organización armada» (Santos, 2011). De hecho, dos grandes lecturas excluyentes se enfrentan por la hegemonía: la primera señala que ETA aterrorizó a la sociedad vasca mediante la violencia física, social y simbólica; que la organización fue derrotada y que sus víctimas tienen derecho a la memoria y al resarcimiento. La segunda describe esta etapa como «conflicto bélico» en el que terroristas y estado hicieron uso de la violencia. Desde esta segunda perspectiva, se ha construido un imaginario victimista, que sitúa al nacionalismo vasco acorralado por la injerencia extranjera —o sea, española—, «(...) un imaginario en que lo vasco es victimizado y lo español encarna al agresor y lo indeseable» (Portela, 2016: 34). Ambas posiciones han creado su propio corpus de creencias y representaciones sociales.

En este sentido, las últimas producciones que abordan esta temática —y muy especialmente *Patria* (Viscarret y Pedraza, 2020) y *La línea invisible* (Barroso, 2020), e incluso su precedente inmediato, *Presunto culpable* (Hernández y Smith, 2018)— adquieren un doble significado. Por un lado, constituyen un aporte a la «batalla hermenéutica» (Portela, 2016: 31). Por otro lado, colaboran en la construcción de consensos mínimos para la convivencia. El recurso a una doble perspectiva (víctimas y victimarios), la humanización de los integrantes de la banda terrorista, el recuerdo de los damnificados, la exploración de los argumentarios y las motivaciones de los terroristas, la recreación de las prácticas violentas del estado, las referencias a las tensiones en la convivencia, así como la idea de una historia y un destino común, por citar piezas semánticas compartidas de algunas de las producciones más recientes, no solo pretenden suscitar una reacción emotiva en los espectadores (Jiménez *et al.*, 2002) sino, también, trabajar en la dirección del acercamiento y el diálogo (sin duda, la popularidad de *Patria* supone el punto álgido de estas propuestas que reivindicaban a las víctimas, pero que también abogan por un futuro de reconciliación).

2. Metodología

La presencia del terrorismo en la vida cotidiana de los españoles, especialmente durante los años ochenta y noventa, contrasta con su ausencia en los formatos de ficción televisiva de este periodo. Este trabajo solo ha identificado 15 producciones para televisión (*tv movies* y teleseries) que abordan esta temática como eje central de su relato. La primera se emitió en 2005 y la última en 2020.

Sin duda, las de mayor calado, tanto en términos de presupuesto y despliegue productivo, calidad visual y narrativa, duración e impacto de público, son las que se realizan a partir de 2018.

Tabla 1. Ficciones para televisión que incorporan la temática de ETA (cadena/s emisoras, productoras, formato/género y año de producción)

Título	Cadena	Productora/s	Formato/Género	Año de producción
<i>Zeru horiek (Esos cielos)</i> (Aitzpea Goenaga)	Televisión Vasca1 (ETB1)	Televisión Española (TVE) Televisión de Galicia (TVG) Compañía Vasca de Audiovisuales	tv movie dramática	2005
<i>48 horas</i> (Manuel Estudillo)	Antena 3 (A3)	A3, Mundoficción	tv movie dramática	2008
<i>Una bala para el rey</i> (Pablo Barrera)	A3	A3, Globomedia	tv movie dramática/thriller policial	2009
<i>El precio de la libertad</i> (emitida en ETB2 en 2018) (emitida en La 2 en 2018) (Amaya Murugaren)	Televisión vasca2 (ETB2) La 2	TVE, Blogmedia, ETB	miniserie dramática/biopic	2011
<i>Asesinato de Carrero Blanco</i> (Miguel Bardem)	ETB2, TVE	TVE, BocaBoca	miniserie dramática/thriller	2011
<i>Aupa Josu</i> (Borja Co-beaga)	ETB2	Sayaka	tv movie comedia	2014
<i>Umerzurtzak (Los huérfanos)</i> (Ernesto del Río)	ETB1	EITB	tv movie dramática	2013
<i>Le Sanctuaire (El Santuario)</i> Olivier Masset-Depasse	Canal+	Haut et Court TV, Versus Production (Francia) MOD Producciones Kowalski Films (España)	tv movie dramática	2015

<i>El padre de Caín</i> (Salvador Calvo)	Telecinco	Boomerang TV	miniserie dramática/policial	2016
<i>11 D. Una mañana de invierno</i> (Roberto Roldán)	Aragón TV	Factoría Plural	tv movie dramática	2017
<i>Presunto culpable</i> (Alejandro Bazzano, Alberto Ruiz Rojo y Menna Fité)	A3	Boomerang TV	serie dramática	2018
<i>Gàbia</i> (Cabotá)	Televisión Islas Baleares (IB3)	Nova	tv movie dramática/thriller	2018
<i>Ihesaldia</i> (<i>La Fuga</i>) (Jabi Elortegi)	ETB1	Pausoka	serie dramática/drama carcelario	2019
<i>La línea invisible</i> (Mariano Barroso)	Movistar+	Movistar+	serie dramática	2020
<i>Patria</i> (Félix Viscarret)	HBO	HBO	serie dramática	2020

Fuente: elaboración propia a partir de Filmaffinity, disponible en <https://bit.ly/2WWzQWx>

Este trabajo se articula en torno a la hipótesis central de que la ficción televisiva ha representado la banda terrorista y la reciente historia vasca conforme a claves que se han modificado en función del devenir político y social. En este sentido, la ficción emitida a partir de 2018 marca un punto de inflexión, en tanto que supera narrativas reduccionistas y personajes maniqueos, más propios de las primeras producciones. De este modo, las apuestas más recientes plantean una evolución hacia un discurso sobre el terrorismo de ETA más complejo y explicativo, en el que las tramas se diversifican, los personajes añaden matices y ambages morales, y en los que se integran los puntos de vista de víctimas y victimarios.

Con el fin de corroborar esta premisa, se propone un análisis narrativo que atiende a tres variables principales:

1. Definición del protagonista/s y su vinculación con la banda armada. Esta cuestión es fundamental puesto que la identificación del espectador con el personaje principal es uno de los mecanismos primordiales del entretenimiento mediático (Igartua y Muñiz, 2008).

2. Rol narrativo de ETA: qué función tiene en el relato, cuáles son los rasgos predominantes a la hora de definir su actuación y qué significados se le adjudican.
3. Escenarios de la acción: dónde se desarrolla la historia, con el fin de establecer si existe alguna correlación entre los lugares y la perspectiva general que se da sobre el conflicto.

La aplicación de esta lógica de análisis permitirá establecer una tipología de producciones televisivas sobre esta temática. En cada una de las categorías se agrupan producciones que convergen a la hora de representar el terrorismo de ETA. Si bien algunas ficciones podrían situarse en varias de las categorías enunciadas, se localizarán tan solo en una, utilizando el criterio del «discurso dominante».

La propuesta metodológica parte del análisis narrativo del contenido. Esta fórmula permite abordar un corpus heterogéneo en su construcción y arco temporal (Chase, 2011). La aproximación a través del *close reading* de los textos permite identificar los elementos más recurrentes a partir de una «sensibilidad teórica» (Glaser y Strauss, 1967; Lukic y Sánchez-Espinosa, 2011) y también apreciar sus formas de conexión para constituir una narrativa coherente y un relato sobre el asunto que aborda esta investigación (Holstein y Gubrium, 2000).

A pesar de las obvias conexiones entre producción cinematográfica y televisiva (Cabeza y Montero, 2012; De Pablo, 2017; De Pablo *et al.*, 2019; De Pablo, 2019; De Pablo y López, 2019; Herrero, 2021), la primera no se integra como objeto de estudio en esta investigación, por tratarse de un medio con características narrativas y pautas de consumo bien distintas. Del mismo modo la temática a analizar no incluye la trama adyacente de los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL), sobre la que también se han articulado algunas ficciones (Marcos, 2021) y cuyo estudio exigiría una contextualización particular. Ambas cuestiones quedan fuera para hacer el objeto de esta investigación manejable.

3. Resultados

El análisis de las variables enunciadas en la metodología ha permitido identificar cuatro grandes fórmulas de representación. En primer lugar, aquellas en las que el recurso al terrorismo genera una propuesta dirigida al entretenimiento en forma de *thriller* o a la comedia. En segundo lugar, aquellos relatos que priorizan la memoria de personajes o procesos significativos en este proceso de desaparición de la banda. En tercer lugar, las producciones que adoptan el punto de vista de ETA y que inciden en la evolución de la banda. Finalmente, las

producciones que abordan el problema del terrorismo como un problema multidimensional, trabajando la empatía y el acercamiento de las partes.

3.1. ETA en clave de *thriller* y comedia: *Una bala para el rey, Gàbia* y *Aupa Josu*

Dentro de este apartado se han incluido tres producciones con clara vocación de entretenimiento, en las que la presencia narrativa de ETA es un recurso de utilidad para construir un relato emocionante, dinámico y ágil. Se trata de producciones que carecen de sentido documental y en las que ETA es dibujada en clave de amenaza. Dos de ellas tienen una formulación dramática (*Una bala para el rey* y *Gàbia*), por lo que el tratamiento que proponen se aleja notablemente de la producción con forma de comedia (*Aupa Josu*).

Las dos primeras producciones recurren a enfoques propios del *thriller*. En ellas ETA tiene una presencia desigual, si bien en ninguno de los casos es protagonista. De hecho, los personajes que lideran la narración hacen las veces de antagonistas de la banda y la tensión narrativa se orienta a su objetivo de desenmascarar y/o desbaratar las pretensiones etarras. Las referencias a ETA sirven para evocar la muerte y el peligro, o para crear intrigas en torno a los personajes (Chicharro-Merayo y Gómez-García, 2014).

Ambas recurren al estereotipo de terrorista etarra a la hora de presentar algunos de sus personajes: una materialización del villano, que atenta contra la seguridad física de la ciudadanía, así como contra el orden establecido. Se tiende a una caracterización muy pobre de esta figura basada, sobre todo, en el aspecto físico (barbado, desaliñado), en el uso de algunas expresiones en euskera, sin apenas otros rasgos distintivos. Se presenta esta posición ideológica como algo vinculado a la familia de origen, institución que hace las veces de núcleo de transmisión ideológica. El *modus operandi* pivota entre su fanatismo, su inexperiencia y su ineficacia para alcanzar sus objetivos. Apenas se explora la dimensión ideológica (lo que piensan, el sentido de su militancia, sus objetivos, sus antecedentes...) presentando personajes en torno a los que no caben relativismos o dilemas morales. Su condición de villanos viene dada por su participación en la banda armada, sin que se ofrezca la posibilidad de matices.

Estas dos propuestas dramáticas se enmarcan en el terreno de la ficción histórica y recurren al escenario de la isla de Mallorca, como referente espacial de conocidos episodios en la historia de la banda: *Una bala para el rey* plantea un fallido intento de ETA por atentar contra el monarca español durante sus vacaciones estivales; *Gàbia* remite al espectador a los atentados de la banda terrorista en Palmanova en 2009, y a la posterior «operación jaula». Si bien utilizan acontecimientos reales como punto de partida, no destacan por un exhaustivo trabajo de documentación o por su compromiso con la realidad. La

invención y el entretenimiento son los valores dominantes en unos relatos de factura sencilla, que suelen cerrarse de la manera socialmente deseable (los villanos son apresados y/o se consigue evitar la situación del atentado).

Mención especial merece *Aupa Josu*. Destaca por su enfoque humorístico, del todo infrecuente en esta temática que, no obstante, tiene una presencia meramente tangencial y menor. ETA no es más que un tema conflictivo a resolver desde la arena política. En este caso el contacto con ETA y la pacificación se presentan como el instrumento que Josu Zabaleta, un ambicioso consejero vasco de Agricultura y Pesca, utiliza para promocionarse políticamente. El trabajo continúa la línea de producciones del propio Cobeaga para la gran pantalla, como *El negociador* (2104) o la comedia *Fe de etarras* (2017), en las que el humor es utilizado para realizar un acercamiento crítico y reflexivo a algunos estereotipos sobre la banda, haciendo las veces de ejercicio terapéutico.

3.2. Lucha y resistencia contra ETA: el protagonismo de las víctimas. 48 horas, 11 D. Una mañana de invierno y El padre Caín

Dentro de este apartado se incluyen tres producciones con una importante carga ideológica y que suscriben un punto de vista claramente antiterrorista. Sus narraciones se sitúan, ya sea desde el punto de vista de las víctimas, ya sea desde el enfoque de las fuerzas y cuerpos de seguridad del estado. Se trata de relatos realistas, con narrativas de complejidad desigual. En cualquiera de los casos, se ofrece una revisión de la acción de la banda que incide en los años y acciones más sangrientas, describiendo un escenario de violencia y amenaza constante para la población civil. Se recurre a la presentación y personalización de las víctimas, mientras que los agresores son referenciados, sobre todo a través de la muerte, como gran consecuencia de sus acciones.

Dos de estas producciones coinciden en recuperar personajes y episodios reales, especialmente dramáticos en la historia de la banda armada, convirtiendo a las víctimas en protagonistas. *48 horas*, recreando las horas previas al asesinato del concejal Miguel Ángel Blanco; *11D. Una mañana de invierno*, a través del atentado a la casa cuartel de Zaragoza. Ambas optan por el protagonismo coral de las víctimas y su entorno. Las dos utilizan el límite temporal (sus últimas horas) para añadir relevancia e interés a la historia. En ambos casos los protagonistas son colectivos —víctimas o familiares de víctimas, la sociedad civil, las fuerzas de seguridad— y reales. También en ambos casos, las figuras de los terroristas, con menor presencia narrativa, sirven para dotar de una mayor heroicidad y moralidad a los protagonistas. De hecho, la narrativa utiliza una lógica de oposición: la tranquila cotidianeidad de las víctimas, frente al

acercamiento peligroso de los terroristas; el dolor y desesperación de los agredidos, frente a la frialdad de los agresores.

En ambos casos se señala el valor de las víctimas y su entorno, así como el de las fuerzas de seguridad del estado como defensoras de la ley y de la paz social. Se trata de trabajos que tienen por objetivo visibilizar a las víctimas, preservar su memoria, conectando así con otros documentos audiovisuales coetáneos. De hecho, la ficción rescata personajes bien conocidos (Miguel Ángel Blanco, María del Mar Blanco...), escenarios (Ermua, Zaragoza...) y acontecimientos reales, con una fuerte dosis de documentación, si bien la recreación permite desarrollar la parte más emocional. Del mismo modo, estos trabajos tienen un claro componente ideológico e intencional: ejemplifican un ejercicio de postmemoria, «contra el olvido y a favor de la unidad contra ETA» (Público, 2008). De hecho, fueron emitidas coincidiendo con los respectivos aniversarios.

Los escenarios de la acción (Ermua y la casa cuartel de Zaragoza, sobre todo) refuerzan el efecto realidad y evocan escenarios terroristas bien presentes en el imaginario colectivo.

En tercer lugar, *El padre de Caín* es una miniserie que, si bien presenta una trama ficcional, contiene elementos que dotan a la narración de un realismo crudo. Basada en la novela homónima de Rafael Vera, ex secretario de estado del Ministerio del Interior y condenado por el caso Gal, recurre a referentes cargados de sentido. En primer lugar, está ambientada en los primeros ochenta (conocidos como «años de plomo») en los que ETA actuó con especial virulencia. En segundo lugar, la acción se sitúa en el cuartel de Intxaurre, durante mucho tiempo centro de la lucha antiterrorista y muy vinculado con la denominada «guerra sucia contra ETA».

La historia es protagonizada por un joven guardia civil que pide su traslado. En este escenario es presentado como un héroe de guerra. Viene a representar el valor del españolismo, así como la vocación de servicio público y de lucha contra la violencia. El relato describe prácticas policiales ilegales, convenientemente matizadas por la crueldad del escenario presentado, a las que el protagonista muestra su rechazo.

ETA es presentada como el enemigo a batir en una suerte de «estado de guerra» en el que el cuartel es descrito literalmente como Ford Apache. El clima de violencia dominante se traslada a un relato claustrofóbico, en el que se intentan transmitir el miedo, aislamiento, soledad y dolor que acuciaban a los personajes protagonistas.

«Esta historia cuenta, simplemente, lo que había, que un bando era mucho más malo que el otro», señalaba su director Salvador Calvo (El Mundo, 2016). El encuadre de esta ficción tan ideológica quedó convenientemente reforzado por la emisión, a renglón seguido del reportaje *Los años de plomo*, en el

que víctimas y periodistas reconstruyen el clima de polarización, miedo y violencia que se vivió entonces en el País Vasco.

3.3. La mirada de ETA. *El asesinato de Carrero Blanco, El precio para la libertad, Santuario, Ihesaldia y Zeru horiek*

Dentro de este apartado se incluyen cinco propuestas que, a pesar de su diversidad narrativa, adoptan, sobre todo, el punto de vista de ETA. Dotadas de cierta complejidad narrativa, con un trabajo de documentación muy relevante, huyen de enfoques emocionales y recrean personajes reales que, convenientemente ficcionalizados, indagan, especialmente, las razones del nacimiento de ETA en el contexto del franquismo; la presencia de diversas sensibilidades y corrientes internas; la difícil adaptación de la banda en el escenario de la democracia; o las dificultades de reinserción de sus miembros. Cuestiones como la represión franquista y la violencia de estado tienen aquí un eco importante. Aportan, además, una perspectiva más humana y personalizada sobre el terrorismo, a través de una presentación cercana y cotidiana de los personajes principales.

El protagonismo de estos relatos descansa en figuras que asumen la condición de etarras. En el caso de *El asesinato de Carrero Blanco*, la acción se focaliza en el etarra Arriaga (alter ego de Argala) y sus colaboradores durante la preparación del atentado. *El precio para la libertad* es un *biopic* que ensalza el viaje ideológico del controvertido Mario Onáindia, narrando su transición desde el activismo etarra hasta su abandono de las armas para defender la lucha dentro de la política institucional. *El Santuario* concede un importante valor a la mirada terrorista a través de personajes como Txomin o Yoyes, y acontecimientos reales como el asesinato de Enrique Casas. *Ihesaldia*, aunque es una historia coral, se focaliza en Peio Arzamendi y, en menor medida, en su compañero Josean Uriondo, ambos miembros de un comando de ETA. Irene (*Zeru horiek*) es una etarra excarcelada que vuelve a su San Sebastián natal, protagonizando así el primer telefilm rodado íntegramente en euskera y con reparto euskaldun.

En este sentido, la representación que se ofrece de la banda es diversa, y está especialmente conectada con el tiempo de la historia. Cabe distinguir entre aquellas ficciones que sitúan la acción en la etapa franquista, y aquellas que la abordan en el periodo democrático. *El asesinato de Carrero Blanco* o la primera parte de *El precio para la libertad* hacen especial hincapié en la acción terrorista como contrapeso a la represión franquista. De esta forma, los integrantes de la organización son presentados como jóvenes idealistas, con firmes convicciones políticas, lo que les aleja del estereotipo de «ejecutores implacables» (Guerra, 2017: 152). El mismo proceso de Burgos, narrado en *El precio para la libertad*, es presentado como un golpe al *statu quo* franquista.

Entre tanto, las dos producciones que sitúan el tiempo de la historia en el contexto democrático (*El Santuario* y la segunda parte de *El precio para la libertad*) se hacen eco de la crisis de legitimidad de la acción violenta en este escenario. Ambas se presentan como textos muy ligados a personajes y acontecimientos reales, y con una clara vocación informativa, si bien con escasa proyección entre los espectadores españoles. El origen franquista de la organización, así como las disensiones internas (los partidarios de la lucha política versus los que defienden el uso de la violencia) o la violencia institucional hacia la banda son otros de los lugares comunes (Pérez Sañudo, 2016). *Ihesalda*, drama carcelario que sitúa la acción en el comienzo de la transición hacia la democracia (1976), también se hace eco de otros de los problemas de la banda en el naciente escenario democrático: sus diferencias ideológicas con otros grupos en la clandestinidad, como los comunistas; su sentimiento de colectividad; el valor de la jerarquía interna de la organización; la esperanza de una amnistía o el sufrimiento de las familias son algunos de los temas aportados. *Zeru horiek* llega un paso más allá e incide en las dificultades de reinserción de una etarra amnistiada. La protagonista, que apenas muestra arrepentimiento por sus actos, es brutalmente hostigada por la policía y abandonada por su familia, quien la considera una traidora.

En términos de escenarios, las ficciones, que tienen un poso de realidad, recurren a la recreación de espacios en los que la banda desarrolló sus acciones: Madrid, Burgos, Bilbao, San Sebastián, la cárcel de Basauri. Especial interés tiene el territorio francés en *El Santuario*, que recrea el valor escapista de la frontera y la legislación francesa para los terroristas de los años ochenta. Esta coproducción (en la que colaboran España, Francia y Bélgica) integra la mirada gala y, por extensión, internacional.

3.4. ETA desde varios puntos de vista. *Umezurtzak, Presunto culpable, La línea invisible, Patria*

A partir de 2018 la banda terrorista incrementa su presencia en ficciones serias de más envergadura en términos de duración e impacto social. Es el caso de tres de las ficciones que se incluyen en este apartado (*Presunto culpable, La línea invisible* y *Patria*). Suponen un punto de inflexión en tanto que abandonan las recreaciones de acontecimientos o personajes reales y se instalan plenamente en la ficción. En la misma dirección, innovan en la medida en que incorporan personajes que asumen el rol de víctimas y victimarios (Marcos, 2021), aunque la presencia narrativa de ambas partes sea desigual. Las víctimas tienen más presencia en *Presunto culpable* y *Patria*. El punto de vista de los victimarios es el hegemónico en *La línea invisible*. En todos los casos se plantea una dialéctica que pretende huir del maniqueísmo «ofreciendo un enfoque alternativo

que permita entender todos los entresijos de las partes implicadas, invitando a la reflexión para favorecer la conciliación y dando voz tanto a la víctima como al terrorista» (Mota, 2020: 168). Para ello, se construyen personajes complejos, cargados de ambigüedades y matices morales. En buena medida, se trata de relatos que adoptan una narrativa pedagógica y didáctica, ya sea planteando los problemas de reinserción y los cambios sociales (*Presunto culpable*), indagando en los orígenes de la organización terrorista (*La línea invisible*), o apuntando los procesos de estigmatización que afectan a ambas partes (*Patria*). Las motivaciones de unos y otros, las pequeñas historias, la humanización y personalización de víctimas y victimarios, así como la idea de que la violencia genera más violencia, están detrás de estos trabajos (Puig, 2020).

Este tratamiento narrativo está ya presente en una producción previa: *Umezurtzak*. Se trata del primer filme de ficción ambientado en Euskadi tras el anuncio del cese definitivo de la violencia. Pensado para la pequeña pantalla y rodado en euskera, fue presentado en 2013 en el Zinexit, muestra de cine para la convivencia organizada por el Gobierno Vasco. Como sus propios creadores señalaron, este filme —íntimo y emocional— fue concebido diez años antes de su producción, que tuvo que retrasarse por la falta de un contexto histórico adecuado. La historia concede protagonismo a una red de personajes, entre los que se encuentran un ex miembro de la banda y la hija de una de sus víctimas. Las referencias a la banda terrorista sirven para separar a los personajes y abrir entre ellos brechas psicológicas y sociales. Además de sus lazos personales, el gran nexo entre los personajes es su sentimiento de soledad y orfandad (El País, 2013). En el telefilm se abordan cuestiones como el aislamiento de las víctimas, el desamparo, su dificultad para superar el sufrimiento, la ineludible relación entre víctimas y victimarios, el perdón o la necesidad de trabajar por la convivencia. El propio director señala el tono optimista y constructivo de un relato que narra «un cúmulo de acontecimientos que han ocurrido en estos 50 años que parece que ahora encuentran salida» (Araluzea, 2013) y que presenta a la juventud como «llave de futuro» (Cubero, 2013).

En forma de *thriller*, *Presunto culpable* también se hace eco de esta doble perspectiva. El protagonista, un joven investigador vasco que regresa a su pueblo tras un tiempo en el extranjero, va dirigiendo al espectador hacia otras figuras con menor presencia narrativa, pero con gran carga semántica. Así, a través del personaje de Joseba se observa el cambio de mentalidad —en ocasiones plasmado con excesiva ingenuidad— generado en la población vasca después de la desaparición de ETA. Tras salir de la cárcel, por colaborar en un asesinato, Joseba es recibido con cierta frialdad en su pueblo. Incluso sus antiguos compañeros están más preocupados por conseguir un buen trabajo que por festejar

su llegada o continuar con la lucha. Sin oficio, envejecido y con pocos amigos, el exterrorista debe hacer frente a una familia que no le aprecia y a una sociedad donde ya no tiene cabida. Por su parte, las víctimas reclaman su derecho a no tener miedo y a no callar, tal y como se observa en la figura de Leire, hija de un policía asesinado. Abandonará a su novio cuando descubra la relación de uno de sus familiares con la banda armada, pero también le perdonará. Tal y como le señala otra víctima de un atentado, «se pasa página cuando se perdona».

La ficción subraya la idea de que es necesario dejar atrás el pasado para poder construir un futuro colectivo. Su narrativa, así como buena parte de su carga simbólica, se retoma de manera mucho más poderosa en el relato de *Patria*.

Como en *Presunto culpable*, la historia da cabida a víctimas y victimarios, concediéndoles una presencia todavía más protagónica. Se adopta una mirada femenina puesto que la trama central pivota en torno a Bittori (Elena Irureta), viuda de un empresario asesinado por ETA, y Miren (Ane Gabarain), con un hijo en prisión por haber pertenecido a la banda terrorista y conectado con el asesinato del marido de Bittori. Unidas por una larga amistad y afectos intensos, ambas mujeres se caracterizan por un fuerte arraigo a su comunidad de pertenencia. Bittori y Miren liderarán dos tramas centrales entrelazadas que, a veces transcurren de manera paralela y espejada, a veces confluyen dando forma a su relación de amistad. Ejercen tanto de colaboradoras como de antagonistas y son la base de una estructura narrativa *multiplot*, con forma de drama, que se va dosificando a lo largo de ocho capítulos con final abierto.

Figura 1. Cartel promocional de *Patria* difundido a través de redes sociales



Fuente: <https://bit.ly/3px8Xo1> (cuenta oficial de @HBO Max)

A pesar de sus similitudes, remiten al espectador a dos universos familiares muy distintos, tanto en términos ideológicos como sociales. Bittori representa a una burguesía vasca, propietarios de medianas empresas, que fueron sometidos al impuesto revolucionario de ETA y que se sitúan en el rol de víctimas. Por otro lado, Miren ejemplifica la clase trabajadora, con un hijo que se incorpora a la banda terrorista y que opta por el camino de los victimarios y de la violencia. Las protagonistas van conduciendo a los espectadores hacia el resto de los personajes principales que van completando una suerte de microcosmos, que pretende ser una versión reducida de la sociedad vasca.

La serie avanza al tiempo que el espectador es testigo del arco de transformación de ambas mujeres, cuyo eje explicativo es el terrorismo vasco, en torno al que ellas y sus familias se posicionan diferencialmente. Así, la adhesión/oposición, pertenencia/resistencia a las actividades de la banda armada permiten distinguir a los personajes y dibujan una sociedad polarizada, marcada por el terrorismo como conflicto esencial. Se recurre al mito del viaje y del retorno al hogar (Fedele *et al.*, 2020) articulando un relato con un final cerrado, en el que las protagonistas van resolviendo conflictos emocionales e interiores. Un proceso que se narra a través de su red de relaciones y de experiencias de pasado, siempre conectadas con el terrorismo etarra.

La última de las producciones de este epígrafe, *La línea invisible*, también diversifica los puntos de vista. El protagonismo indiscutible de la ficción corresponde a Txabi Etxebarrieta, personaje decisivo en el nacimiento de ETA: activista, ideólogo y primer miembro de ETA en matar y morir. Aunque comparte, sin duda, lugares comunes con las producciones que ejemplifican «la mirada de ETA» (*El asesinato de Carrero Blanco, El precio para la libertad, El Santuario, Ihesaldia y Zeru horiek*), este relato concede también una gran relevancia narrativa a la voz de las víctimas. Si bien el punto de vista hegemónico se personaliza en la figura del protagonista, la serie apuesta intencionalmente por mostrar las posturas de las partes enfrentadas, señalando el sinsentido de la violencia, así como sus consecuencias destructivas para el conjunto de la comunidad.

Destacan, así, los personajes de José Antonio Pardines, joven guardia civil que se convierte en la primera víctima de ETA, y Melitón Manzanos, jefe de la Brigada Político Social de San Sebastián. Ambos mueren a manos de ETA, si bien el relato viene a distinguir entre víctimas inocentes y víctimas a las que la muerte golpea como consecuencia de la violencia que ellos mismos han ejercido. No en vano, uno de los hilos conductores del relato es la idea de que la violencia genera más violencia. Por ello, *La línea invisible* representa, sobre todo, un ejercicio de visibilidad y de normalización de la temática de ETA en las

producciones de ficción. Ese mismo papel, si bien amplificado, es ejercido por la ficción coetánea *Patria*.

Los cuatro relatos enunciados se sitúan en el País Vasco como escenario necesario para explicar el pasado de ETA, pero también para reconstruir los mimbres de la convivencia. De este modo, al tiempo que conectan con el espectador a través de personajes quebrados que habitan un entorno social no cohesionado, también proponen vías de reconstrucción y avance. Apelan a las raíces y a la identidad compartida, tan presente en la definición de las protagonistas, que enuncia el destino común de la sociedad vasca. La comunicación, el diálogo, la memoria de las víctimas y su resarcimiento a través del arrepentimiento, la autocrítica y el perdón aparecen también como recursos de convivencia.

Todos ellos inciden en los matices de la violencia. La muerte, el dolor, el desamor, el control social, el ostracismo, la desconfianza o el fracaso, entre otras, constituyen un amplio número de dimensiones físicas, sociales, emocionales y simbólicas de una violencia por la que todos los personajes se convierten en perdedores. Bien es verdad que la mirada de las víctimas tiene especial presencia cuantitativa y cualitativa. No obstante, el terrorismo y su entorno también es humanizado y presentado con claves que favorecen una cierta empatía, si bien es presentado de manera algo reduccionista y simplista.

4. Conclusiones

Este trabajo realiza un recorrido por 15 producciones de ficción televisiva que abordan la temática de ETA. Por extensión, permite identificar las claves en torno a las que estos relatos han articulado la representación de la banda armada. El estudio de los protagonistas, del rol narrativo de ETA, así como de los escenarios de la acción ha permitido identificar cuatro grandes fórmulas de representación. La propuesta analítica utiliza como criterio de diferenciación el discurso dominante de cada serie, de ahí que las producciones se incluyan en una única categoría (tabla 2).

Tabla 2. Tipología de las series que abordan la temática de ETA de manera central

Presencia narrativa de ETA	Escenario	Contenido	Producciones
Detonante/excusa narrativa encarnada por personajes secundarios	Espacio preciso en el que actúa la banda	ETA en clave de <i>thriller</i> y comedia. La temática del terrorismo es un recurso para proponer relatos trepidantes, misteriosos y realistas; o también para forjar una narración en clave de comedia	<i>Una bala para el rey</i> (2009) <i>Gàbia</i> (2018) <i>Aupa Josu</i> (2014)

Antagonista frente a las víctimas protagonistas	Espacio preciso en el que actúa la banda	Lucha y resistencia frente a ETA. Relatos que visibilizan a las víctimas y a las fuerzas de seguridad en su lucha contra ETA	<i>48 horas (2008)</i> <i>11 D. Una mañana de invierno (2017)</i> <i>El padre Caín (2016)</i>
Protagonista	País Vasco	La banda y su dinámica. El relato de sus orígenes; los condicionantes de su evolución; las fisuras internas; la jerarquía de la banda...	<i>El asesinato de Carrero Blanco (2011)</i> <i>El precio para la libertad (2011)</i> <i>Santuario (2015)</i> <i>Ihesaldia (2019)</i> <i>Zeru horiek (2005)</i>
Víctimas y victimarios tienen una importante presencia narrativa	País Vasco	Terrorismo como problema multidimensional. Relatos complejos que inciden en la diversidad de la ciudadanía vasca, así como en las consecuencias del terrorismo para la convivencia	<i>Umezurtzak (2013)</i> <i>Presunto culpable (2018)</i> <i>La línea invisible (2020)</i> <i>Patria (2020)</i>

Fuente: elaboración propia.

El análisis narrativo en torno a esta temática ha permitido detectar cuatro enfoques en las producciones de este periodo. En primer lugar, aquellas en las que el recurso al terrorismo genera una propuesta vinculada al *thriller* o a la comedia, que ofrecen una representación muy estereotipada de la figura del terrorista (fanatismo, juventud, irracionalidad, estrechez de miras, etc.). Seguidamente, aquellos relatos que priorizan la memoria de personajes o procesos significativos en este proceso de desaparición de la banda. En este conjunto domina la memoria de las víctimas y su dolor. En tercer lugar, las producciones que adoptan el punto de vista de ETA, y que inciden en la evolución de la banda, así como en sus fisuras y divergencias ideológicas. Una cuarta vía, más madura y contemporánea, en la que la ficción parece colaborar en una suerte de función terapéutica y rehabilitadora, que aboga por mostrar la cuestión vasca desde una doble perspectiva: incidir en la memoria de las víctimas, pero también en el diálogo y la superación del trauma. Es interesante destacar que las obras pertenecientes a este último conjunto, caracterizado por una marcada carga interpretativa o socializadora, eligen el escenario del País Vasco como marco para desarrollar sus narrativas. En este contexto, otorgan un papel protagónico a la población local y a su intrahistoria, dirigido tanto a la audiencia nacional como a la global. En este sentido *Patria* representa una suerte de punto de llegada, aportando una explicación compleja del conflicto y dotando de mirada a las diferentes partes. Esta disparidad se construye desde la intrahistoria de dos familias que reflejan a parte de la sociedad vasca. Bittori y Miren, las amas de casa

de ambas familias, vehiculan la narración, mientras se constituyen en baluartes de la defensa de sus hogares. Tanto en la búsqueda de lo sucedido como en la negación y posterior redención del pasado. Particularmente relevante se plantea la relación con sus descendientes, como extensión de esa convivencia, y la construcción del relato del pueblo vasco con su pasado y su futuro. De esta manera, la memoria y el diálogo aparecen como condiciones indispensables para la convivencia y la cohesión social.

En cualquier caso, el análisis señala la diversidad de puntos de vista utilizados a la hora de representar a la banda, siempre dentro del marco del realismo. Incluso los relatos más distendidos, aquellos que adoptan la forma de *thriller*, establecen una suerte de compromiso con la realidad. La relevancia social del tema lo convierte en un asunto sacralizado, en torno al que la libertad creativa es limitada. La revisión ofrecida por la ficción no ha estado liderada por la voz de las víctimas. De hecho, se ha señalado cómo algunas producciones relevantes (especialmente *La muerte de Carrero Blanco* y, en menor medida, *La línea invisible*) priorizan el punto de vista de los terroristas. No en vano, y a pesar de la incorporación de nuevas perspectivas y visiones (Mota *et al.*, 2022), no se percibe un enfoque hegemónico a la hora de plasmar este periodo.

La ficción televisiva es tan solo uno de los caminos para relatar y dialogar sobre la cuestión vasca. De hecho, estas propuestas conviven en el tiempo con discursos y declaraciones políticas, regulaciones, productos audiovisuales de no-ficción y otras propuestas que emanan de la cultura popular (literatura, fotografía, cine, música...). La suma de todos ellos constituye un lienzo socio-comunicativo que refleja la complejidad y las aristas de la cuestión vasca en el contexto español de las últimas décadas. Así, por ejemplo, la producción literaria sobre este tema (Aramburu, Portela, Cano, Etxenike, Uribe...) también ha contribuido a normalizar esta temática en el escenario de la ficción. Todo ello indica la capacidad de los medios de comunicación para conducir imaginarios, así como sus conexiones con las relaciones de poder y las estrategias de propaganda (Vázquez y Leetoy, 2016).

Ha sido necesario el paso del tiempo para avanzar en la superación del trauma y para que los espectadores se puedan enfrentar, e incluso disfrutar, de historias de ficción que aluden a temas tan dolorosos como el terrorismo de ETA. Entre tanto, la revisión que realiza la ficción ha de ayudar a asumir una etapa que, aunque dolorosa, se entiende como pasada. Cobra así sentido el concepto de «memoria ejemplar» según el que el pasado puede ser utilizado de manera constructiva, para aprender y renacer (Todorov, 2000: 31-32).

Referencias bibliográficas

- ARALUZZA, A. (24 de noviembre 2013). Umezurtzak, un filme sobre cómo afrontar el dolor en tiempo de paz. *Noticias de Guipúzcoa*. Recuperado de <https://bit.ly/3Ej2b9z>
- CABEZA, J. y MONTERO, J. (2012). El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas. *Palabra clave*, 15(3), 461-481. Recuperado de <https://tinyurl.com/ycxtaruh>
- CUBERO, R. (23 de noviembre 2013). Se estrena el film Los Huérfanos, la grieta entre una víctima y un etarra. *La información*. Recuperado de <https://bit.ly/3m7IFGF>
- CHASE, S. (2011). Narrative inquiry: Still a field in the making. En N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research* (pp. 421-434). Thousand Oaks.
- CHICHARRO-MERAYO, M. y GÓMEZ-GARCÍA, S. (2014). Memoria de un golpe de estado televisivo: ficción histórica sobre el 23-F. *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, 21(65), 219-245. Recuperado de <https://bit.ly/d4Fg14R>
- CHICHARRO-MERAYO, M., GIL GASCÓN, F. y BAPTISTA, C. (2023). Spanish-Portuguese Serial Fiction as a Politainment Tool: Representations of Politics on Iberian Television. *Media and Communication*, 11(2), 255-265. doi.org/10.17645/mac.v11i2.6319
- DE PABLO, S., MOTA, D. y LÓPEZ DE MATURANA, V. (2019). *Testigo de cargo: la historia de ETA y sus víctimas en televisión*. Ediciones Beta III Milenio.
- DE PABLO, S., MOTA, D. y LÓPEZ DE MATURANA, V. (2019). La mirada cambiante: el terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 834, 14-28. Recuperado de <https://tinyurl.com/5n7ua4yn>
- DE PABLO, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.
- EL MUNDO (6 de diciembre de 2016). *El padre Caín: Ya ha pasado tiempo suficiente para hablar de ETA*. Recuperado de <https://bit.ly/3EeqRzX>
- EL PÚBLICO (30 de junio de 2008). *El secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco llega a la televisión en su undécimo aniversario*. Recuperado de <https://bit.ly/3mc94Dd>
- EUROPA PRESS (2 de septiembre 2020). *Fundación Víctimas de Terrorismo pide la retirada del cartel de 'Patria' y la prohibición de campañas "similares"*. Recuperado de <https://bit.ly/3J3robH>
- FEDELE, M., PLANELLS-DE-LA-MAZA, A. J. y REY, E. (2021). La ficción seriada desde el mitoanálisis: aproximación cualitativa a los argumentos universales en

- Netflix. Prime Video y HBO. *Profesional de la Información*, 30(2), 1-19
doi.org/10.3145/epi.2021.mar.21
- FERNÁNDEZ, J. (14 de marzo de 2015). ETB no convertirá en serie Aupa Josu, la comedia sobre el Gobierno vasco. *El Español*. Recuperado de **https://bit.ly/3z8J6qK**
- FÓRMULA TV (17 de marzo de 2009). *Hay alguien por ahí, por delante de una bala para el rey*. Recuperado de **https://bit.ly/3Rz6nJD**
- GARCÍA LÓPEZ, M. y SIMANCAS GONZÁLEZ, E. (2016). La lucha está en el relato: movimientos sociales, narrativa transmedia y cambio social. *Cultura, lenguaje y representación*, 15, 139-151. **doi.org/10.6035/clr.2016.15.10**
- GLASER, B. & STRAUSS, A. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Aldine de Gruyter.
- GUERRA, A. (2017). El asesinato de Carrero Blanco como primera muerte del franquismo. *Historia Actual Online*, 42(1), 143-155.
doi.org/10.36132/hao.vi42.1379
- HERALDO DE ARAGÓN (12 de diciembre de 2017). *11.D. Una mañana de invierno, la película más vista de Aragón TV*. Recuperado de **https://bit.ly/3AQgCDq**
- HERRERO IZQUIERDO, J. (2021). Televisión Española y terrorismo etarra: los "años de plomo" en la pequeña pantalla (1979 - 1980). *Doxa Comunicación*, (33), 137-155. **doi.org/10.31921/doxacom.n33a1468**
- HOLSTEIN, J. A. & GUBRIUM, J. F. (2000). *The self we live by: Narrative identity in a postmodern world*. Oxford University Press.
- IGARTUA, J. J. y MUÑIZ, C. (2008). Identificación con los personajes y disfrute ante largometrajes de ficción. Una investigación empírica. *Comunicación y sociedad*, XXI(1), 25-52. **doi.org/10.24310/espsiescpsi.v2i1.13358**
- IRIARTE, I. (2000). *Tramas de identidad*. Biblioteca Nueva.
- JIMÉNEZ, M., CASTRILLO, P. y LABIANO, R. (2022). Una "memoria emocional" del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en La línea invisible y Patria. *Araucaria*, 24(50), 37-59.
doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.02
- LABIANO, R., HERNÁNDEZ, V. y URQUÍA, I. (2023). La recepción de la novela Patria y la memoria del terrorismo en España: cobertura, tratamiento y valoración en la prensa nacional y regional vasca. *Doxa Comunicación*, (36), 43-64. **doi.org/10.31921/doxacom.n36a1682**
- LARDIES, A. (7 de octubre de 2020). El eurodiputado de Bildu ataca a Patria porque Aramburu vivía en Alemania. *Vox Populi*. Recuperado de **https://bit.ly/3jxUowo**
- LUKIC, J. & SÁNCHEZ-ESPINOSA, A. (2011). *Feminist Approaches to Close Reading*. In Buikema, R., Griffin, G. & Lykk, N. (Eds.), *Theories and Methodologies in*

- Postgraduate Feminist Research: Researching Differently* (85-160). Routledge.
- LLERA, F. (1992). ETA: ejército secreto y movimiento social. *Revista de Estudios Políticos*, 78, 161-198. Recuperado de <https://tinyurl.com/uh57decp>
- MARCOS, M. (2021). *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva*. Editorial Laertes.
- MARCOS, N. (28 de junio de 2019). Solo cuatro de cada diez estrenos en horario estelar han sido un éxito esta temporada. *El País*. Recuperado de <https://bit.ly/3z6FC83>
- MARÍN, F. (6 de diciembre de 2016). El padre Caín, un retrato de la lucha contra ETA en los años de plomo. *ABC*. Recuperado de <https://bit.ly/3vIkCRL>
- MOTA, D., CAÑAS, S. y MORENO, I. (2022). Una memoria audiovisual. La historia de ETA y sus víctimas en la pantalla (2018-2022). *Filmhistoria Online*, 32, 2, 133-161. doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.133-161
- MOTA ZURDO, D. (2020). Historia y memoria de ETA y las víctimas del terrorismo en Cuéntame cómo pasó. *Historia Actual Online*, 50, 155-168. doi.org/10.36132/hao.vi50.1813
- MOTA ZURDO, D. (2019). ETA, Presunto culpable. El tratamiento del terrorismo vasco y sus víctimas en una serie de ficción. *Historia Actual Online*, 52(2), 157-170. doi.org/10.36132/hao.v2i52.1903
- PÉREZ SAÑUDO, D. (2016). Autodeterminación, transnacionalidad, multiculturalismo y universalismo en la *tv movie Sanctuaire* (Olivier Masset-Depasse, 2015). *Área Abierta*, 17(3), 349-365. doi.org/10.5209/ARAB.52506
- PORTELA, E. (2016). *El eco de los disparos*. Galaxia Gutenberg.
- RODRÍGUEZ FOUZ, M. (2021). Memorias y ficciones en la recreación de un pasado violento. El caso de ETA. *Papeles del CEIC*, 2021/1(244), 1-17. doi.org/10.1387/pceic.21724
- SÁNCHEZ-PRIETO, J. M. (2020). *Por una semántica de la memoria*. En C. Sánchez Capdequí (Ed.), *Creatividad: entre transgresión y normalización* (31-174). Catarata.
- SANTOS, A. (30 de octubre de 2011). La batalla del relato. *El Diario Vasco*. Recuperado de <https://bit.ly/3m9P44i>
- TODOROV, T. (2000). La memoria amenazada. En *Los abusos de la memoria* (11-60). Paidós.
- VÁZQUEZ, M. y LEETOY, S. T. (2000). Memoria histórica y propaganda. Una aproximación teórica al estudio comunicacional de la memoria. *Comunicación y Sociedad*, (26), 71-94. doi.org/10.32870/cys.v0i26.5436