

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIOLOGÍA**  
**Y FACULTAD DE PSICOLOGÍA**  
**CAMPUS DE SOMOSAGUAS**



**MÁSTER EN PSICOLOGÍA SOCIAL**  
**TRABAJO FIN DE MÁSTER**  
**LA REPRESENTACIÓN EN EL CINE DE LA**  
**VIOLENCIA DE ETA EN LOS PERÍODOS PRE Y POST**  
**ALTO AL FUEGO**

**Alumna: Elena Gutiérrez Díaz**  
**Tutor: Florentino Moreno Martín**  
**Fecha: 11 de septiembre del 2023**

## INDICE

<b><i>INTRODUCCIÓN</i></b> .....	<b>2</b>
<b><i>MARCO TEÓRICO</i></b> .....	<b>4</b>
El concepto de violencia y tipos de violencia en Psicología Social y Antropología .....	4
Interés temático del cine: representación de la violencia audiovisual y desplazamiento del agresor a la víctima .....	8
Legitimación de la violencia política .....	12
Violencia psicológica y violencia física .....	15
Memoria colectiva y lugares de memoria.....	17
<b><i>OBJETIVOS E HIPÓTESIS</i></b> .....	<b>20</b>
<b><i>METODOLOGÍA</i></b> .....	<b>22</b>
Universo y muestra de estudio .....	22
Instrumentos .....	23
Procedimiento .....	26
<b><i>RESULTADOS</i></b> .....	<b>29</b>
Narrativa focalizada del agresor a la víctima.....	29
Expresión de la violencia.....	37
<b><i>CONCLUSIONES</i></b> .....	<b>40</b>
<b><i>REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS</i></b> .....	<b>42</b>
<b><i>ANEXO I: SINOPSIS PELÍCULAS</i></b> .....	<b>46</b>
<b><i>ANEXO II: FICHA BLOQUES TEMÁTICOS</i></b> .....	<b>59</b>

## INTRODUCCIÓN

El 20 de octubre de 2011 ETA anunciaba el cese definitivo de la violencia. Siete años más tarde, el 4 de mayo de 2018, anunciaba su desaparición como organización. Hasta llegar hasta este punto han transcurrido más de cinco décadas de violencia etarra en toda España desde que en 1968 cometiera su primer asesinato del guardia civil José Antonio Pardines. ¿Las consecuencias? Más de 845 asesinatos, 77 secuestros, miles de víctimas directas e indirectas, amenazas y multitud de atentados y anuncios bomba. En el período de los años 80', conocido como los 'años de plomo' donde cometieron la mayoría de los atentados y asesinatos, llegaron a provocar un clima generalizado en todo el país de miedo, terror e inseguridad. Sembrar el caos en la sociedad fue la política terrorista empleada por ETA para reivindicar la independencia del País Vasco (Sancho, 2003).

La violencia de ETA es una violencia muy reciente. Tan reciente que resulta sencillo tener recuerdos vinculados a atentados y asesinatos que en su día fueron las noticias que abrieron las portadas de periódicos y las cabeceras de los telediarios. De un tiempo a esta parte las instituciones políticas y académicas, los medios de comunicación y la sociedad civil en su conjunto han incorporado el discurso de los Derechos Humanos y la memoria colectiva a la hora de hablar de violencia política (Jelin, 2003). En este sentido, el cine no sólo es un canal de entretenimiento, sino también una herramienta audiovisual que contribuye a construir la memoria colectiva sobre hechos concretos de la historia de un determinado lugar. Claro que para ello el filme debe tener este propósito, y como veremos más adelante, la mirada que predispone la película no siempre persigue los mismos objetivos.

En este contexto de violencia sostenida en el tiempo no es de extrañar que la sociedad española en su conjunto buscase, a través de diferentes vías, explicar y entender dicha violencia. Sin duda alguna el cine ha sido una de ellas. En 1979 se estrenó *Operación Ogro* de Gillo Pontecervo: una de las primeras película sobre ETA que narraba el atentado de Carrero Blanco. No obstante, desde *Operación Ogro*, *El proceso de Burgos* (1979) o *La fuga de Segovia* (1981) de Imanol Uribe hasta películas más recientes como *Maixabel* (2021) de Icíar Bollaín o *El comensal* (2022) de Ángeles González Sinde, ha habido un salto cualitativo importante. Y no sólo por el tiempo que ha transcurrido entre una y otras -más de 40 años-, sino principalmente por los cambios sociopolíticos acaecidos en nuestro

país. La mirada sobre el agresor y la víctima de las primeras películas a las últimas, pese a interesarse por el mismo fenómeno, es completamente distinta. En las primeras el protagonismo recae en la violencia ejercida por el franquismo hacia la población vasca y la violencia de ETA aparece como una respuesta legitimada a esa violencia. Las últimas películas, sin embargo, adoptan una postura más revisionista de los efectos que ha provocado la violencia en las víctimas y la sociedad en su conjunto. Como decía al principio, en el año 2011 ETA anunció el fin de la lucha armada. Esta fecha constituye un hito que ha marcado un antes y un después en cómo se han acercado los cineastas a la violencia de ETA.

Este TFM, por tanto, ha consistido en analizar cómo es representada la violencia de ETA en el cine en dos períodos específicos atendiendo a un eje histórico: el antes (1970-2011) y el después (2012-2023) del anuncio del cese definitivo de la violencia de ETA en el 2011. En una primera aproximación al objeto de estudio se plantearon preguntas como: ¿Cuántas veces aparecen en los filmes las figuras de víctima y agresor? ¿De qué manera aparecen? ¿Qué tipo de protagonismo se les da? ¿Quién tipo de violencia aparece? ¿La violencia escenificada es legitimada o deslegitimada? ¿Qué tipo de memoria se construye en torno al conflicto? A partir de estas preguntas el propósito de este trabajo ha sido analizar en ambos períodos la representación de las figuras de víctima y agresor; la expresión de la violencia y la construcción de la memoria en torno al conflicto.

Mi hipótesis general de partida es que las películas de ETA en el primer período estaban más centradas en la figura del agresor y en el discurso en torno a la legitimación de su violencia, mientras que las últimas inciden más en la figura de la víctima, su sufrimiento y la memoria se formula en torno a la reparación de las víctimas. Una posible explicación es que la situación sociopolítica post alto al fuego favoreció las condiciones de posibilidad necesarias para que las películas centraran su atención en las víctimas, la reparación y la memoria. Esto demuestra que el cine no deja de ser, en cierta forma, un reflejo del panorama político actual en el que vivimos.

En el marco teórico he implementado una mirada interdisciplinar entre la Psicología Social y la Antropología, ya que considero que el objeto de estudio se puede trabajar desde ambas disciplinas. Para hacer el análisis he seleccionado un total de ocho películas para ambos períodos y primero he empleado una metodología cualitativa en la que he categorizado de forma inductiva el contenido de cada película, y que me ha permitido construir después una ficha de bloques temáticos con los elementos audiovisuales más destacados en ambos períodos. Y, después, he empleado una metodología mixta y a partir de la observación de la frecuencia de aparición de algunos elementos de los bloques temáticos, he realizado un análisis de contenido de los elementos audiovisuales vinculados a las hipótesis planteadas.

## **MARCO TEÓRICO**

### **El concepto de violencia y tipos de violencia en Psicología Social y Antropología**

La historia de la especie humana, lamentablemente, está colmada de acontecimientos violentos: colonizaciones, cruzadas religiosas, guerras mundiales y civiles, o revueltas sociales son sólo algunos de ellos. Las consecuencias que trajeron consigo provocaron que intelectuales como Gramsci (1975) desde el binomio hegemonía cultural y subalternidad; Hannah Arendt (1998) desde su análisis del poder totalitario; y Foucault, (2009) desde el concepto de biopolítica, se interesaran por la relación entre violencia y poder. Los tres autores comparten la idea de poder como un ejercicio que instrumentaliza la violencia. También desmitifican la creencia de que el poder es algo que se ejerce sólo de manera vertical.

La narrativa cinematográfica sobre la violencia de ETA, que es el objeto de investigación de este trabajo, tiene mucho que ver con el poder. Según sean las condiciones sociopolíticas, el poder reside en un tipo de discurso u otros. Así, durante la represión franquista el cine ha reflejado cómo el poder residía en el discurso de ETA, justificando y legitimando la violencia que llevó a cabo la organización durante esos primeros años. Sin embargo, el cese de la violencia de ETA ha cambiado de orientación el discurso del cine centrándose en las víctimas y su sufrimiento.

La forma en la que se designa la violencia, lejos de ser una cuestión baladí, lleva consigo implicaciones políticas que no se pueden obviar en la investigación. A la hora de analizar un determinado fenómeno, con independencia de cuál sea su naturaleza, conviene prestar atención a la utilización de los conceptos y los fines que persigue. Los conceptos no son en absoluto asépticos, por el contrario, llevan implícita una carga valorativa que puede condicionar significativamente el resultado final de nuestra investigación. Especialmente en temas vinculados a la violencia, donde la sensibilidad que evoca el caso en cuestión puede estar a flor de piel, es importante ser rigurosa en cuanto a qué conceptos utilizar.

La violencia es un fenómeno que se ha tratado explicar a lo largo de la historia desde diferentes áreas del saber, y en torno a su definición y clasificación han existido -y todavía existen- múltiples discrepancias. Es un tema tan complejo, provoca tantas suspicacias y polémicas, que no es de extrañar que abarque buena parte de la discusión académica. Mi intención en este epígrafe, y en coherencia al enfoque interdisciplinar que me he comprometido adoptar, es vislumbrar las principales aportaciones de la Psicología Social y la Antropología al estudio de la violencia.

En Psicología Social, en el siglo XX se produce un cambio de paradigma y se deja de hablar de ‘violencia social’ entendida como una desviación de la norma para empezar a hablar de una ‘violencia social’ centrada en los factores estructurales que motivan su aparición. En la actualidad, a medida que han ido surgiendo otras categorías más específicas como ‘violencia de género’, ‘violencia sexual’ o ‘violencia juvenil’ entre otras, el concepto de ‘violencia social’ se ha quedado obsoleto para explicar la violencia. Se sobreentiende que toda violencia es inherentemente social debido a su carácter relacional, y por tanto resulta redundante decir que la violencia es social.

En su lugar se ha ido extendiendo cada vez más el uso del concepto de ‘violencia colectiva’ como el más apropiado para analizar la violencia referida a “todo tipo de violencia no interpersonal” (Moreno, 2009, p.23). Aunque tenga dos posibles definiciones: por un lado, hace alusión a “todos los fenómenos violentos que afecten directamente a un número significativo de personas”, y por otro refiere a “fenómenos de colectivos humanos, con nula o escasa organización que actúan violentamente en situaciones especiales” (Moreno, 2009, p.23). Se considera un concepto que, debido a su

ambigüedad política, resulta muy versátil para agrupar en la misma categorías distintos fenómenos violentos grupales con independencia de su nivel de organización.

En Antropología, Ferrándiz y Feixa (2004) definen la violencia como un fenómeno poliédrico “de múltiples caras y anclajes en las distintas realidades históricas y sociales” (Ferrándiz y Feixa, 2004, p.159). Esta visión supone pluralizar el estudio de la violencia, de tal manera que, cartografiando/definiendo los elementos políticos, económicos y sociales implicados en ella, podamos obtener una mirada holística de la misma. Habría que hablar de ‘violencias’ en lugar de ‘violencia’, ya que cada violencia tiene un carácter único y, aunque pueda presentar ciertas similitudes con otras violencias, no corresponden a los mismos contextos sociohistóricos. Estos autores proponen pensar la violencia de la siguiente manera:

“estudiar la violencia no tanto como un acto sino como un continuo, no tanto como una excepción sino como normalidad, no tanto como política sino como cotidianidad, no tanto como estructura sino como símbolo, no tanto como amenaza de guerra sino como negociación de paz” (Ferrándiz y Feixa, 2004, p.160).

Para facilitar el reconocimiento de la violencia se han ido creando todo un conjunto de categorías que, además de tipificar la violencia, enuncian una serie de características propias a cada tipo de violencia. Si bien categorizar la violencia puede ayudarnos a detectarla y analizarla, hay que tener en cuenta que en algunos casos pueden ser profundamente limitantes. Como investigadores debemos pensar las categorías a modo de ‘tipos ideales’ que delinear y caracterizan, de manera muy general, el fenómeno que queremos estudiar, pero que en ningún caso constituyen una verdad absoluta. Hay que tratarlas como lo que son: una guía y no el prospecto de un medicamento. De hecho, ocurre a menudo que, en un determinado evento, diferentes violencias interactúan entre sí.

El antropólogo Philippe Bourgois (2001) a partir del caso de El Salvador propuso cuatro tipos de violencias que me parece interesante rescatar:

- La violencia política que abarca todas las formas de agresión física ejercidas tanto por las instituciones oficiales como por los grupos que se oponen a ellas. Algunos

ejemplos serían la represión militar, las torturas policiales, las desapariciones forzadas o la resistencia militar.

- La violencia estructural corresponde al orden político y económico desigual de una determinada sociedad. Una sociedad que se rige por altos índices de mortalidad, malas condiciones de trabajo y políticas sociales nulas o deficientes.

- La violencia simbólica se puede entender muy bien a través de la diferencia de capitales culturales (Bourdieu y Wacquant, 1992) interiorizados por los miembros de una sociedad -por ejemplo, en términos de género o etnia- que legitima la desigualdad social.

- La violencia colectiva, como su propio nombre indica, incluye el conjunto de prácticas violentas que se producen en un contexto local, generalmente a nivel interpersonal. Se centra en la experiencia individual, muchas veces naturalizada por la sociedad, de cómo se insertan estas “pequeñas” violencias en las vidas de quienes la sufren.

En el contexto vasco la forma de nombrar la violencia no ha estado -ni está- exenta de controversias. Mientras que algunos sectores de la población se refieren a ella como violencia política o conflicto vasco, otros utilizan términos como terrorismo o violencia armada. Las connotaciones de estos conceptos, aunque aluden al mismo hecho, no son las mismas. Andrea González (2021) considera que no es lo mismo hablar de Euskal Herria que hablar de Euskadi, de igual manera que no significa lo mismo hablar de terrorismo que hablar de lucha armada por la libertad. Los conceptos se inscriben en el marco de la batalla del relato y no tienen otro fin que disputarse la narrativa sobre lo ocurrido a través de la representación del conflicto. En este sentido coincido con Crumbaugh (2007) cuando señalaba que, en general, los discursos en torno a las víctimas de ETA resultan muy limitantes porque deshistorizan la violencia.

## **Interés temático del cine: representación de la violencia audiovisual y desplazamiento del agresor a la víctima**

Quién piense que el cine es sólo un canal de entretenimiento, se equivoca. El cine ha ampliado considerablemente nuestros horizontes vitales, ofreciéndonos un sinfín de historias que nos ayudan a conocernos mejor a nosotros mismos/as y también a los otros/as, abarcando desde lo más trivial hasta lo más trascendental de la naturaleza humana. Es un intento por dar respuesta a fenómenos psicosociales que escapan de nuestra comprensión. También es la constatación de la universalidad de fenómenos como el amor, la muerte o la violencia, convertidos en los temas fetiche de directores de cine de todo el mundo y de todas las épocas. La universalidad, por supuesto, no implica que la forma de experimentar estos fenómenos sea idéntica, o tan siquiera similar, en todas las sociedades. Una forma de definir el cine sería la siguiente:

“(…) el cine es, primordialmente, una forma de experiencia humana, un fenómeno estético y cognitivo más allá de un lenguaje, una tecnología, una disciplina artística o una industria. Podemos afirmar que hay cine cuando se da una interacción entre determinada secuencia de imágenes y un sujeto dispuesto a navegar a través de ellas” (Zirón, 2014, p. 53).

Casetti (1989) considera que filme y espectador/a constituyen una relación indisoluble, ya que “el film, incluso antes de ser visto, se da a ver: por el hecho mismo de asomarse a la pantalla, presupone la existencia de alguien a quien dirigirse, al mismo tiempo que traza sus caracteres; al presentarse, se construye un interlocutor ideal al que pide colaboración y disponibilidad” (Casetti, 1989, p.13). En definitiva, nos invita a pensar el cine de manera dialógica donde los sujetos no son sólo informantes sino también interlocutores. En las películas se produce un *feedback* constante entre el filme y el espectador.

Desde el punto de vista de la Psicología Social el cine tiene un gran potencial por varios motivos. Primero porque encuadra la trama y los personajes en un determinado contexto sociopolítico que nos ayuda a conocer la narración en una doble dimensión individual y

colectiva. Segundo, porque cumple una función socializadora importante creando aptitudes y valores en los imaginarios colectivos sobre hechos que a priori pueden incluso no resultarnos cercanos a nuestra experiencia. Y tercero porque el cine no deja de ser un producto cultural de su tiempo y en consecuencia no es ajeno a elementos políticos, económicos y culturales que explican cuáles son las condiciones de posibilidad de la narrativa del filme (Moreno y Muiño, 2003).

No es ninguna novedad que el cine lleva años interesándose por los episodios violentos más atroces acontecidos en la historia, sirva de ejemplo el Holocausto y toda la filmografía que se ha producido -y se sigue produciendo- en torno a él a lo largo de los años. De igual forma que historiadores, periodistas o activistas, los/as cineastas han aportado una mirada propia sobre el pasado acercándonos a realidades incómodas, a veces ajenas y otras no, y situándonos en el lugar de las personas que la ejercen o la sufren. Curiosamente, la historia del cine demuestra que tras la finalización de determinados procesos violentos sostenidos en el tiempo -ya sea una guerra, una dictadura o el terrorismo-, después suele haber un apogeo cinematográfico de películas que tratan de ofrecer una narrativa acerca de lo sucedido. No obstante, las narrativas cinematográficas no son las mismas en unos casos y otros, aunque se refieran a los mismos hechos. No es lo mismo dar cuenta de la violencia desde quiénes la ejercen a quiénes la sufren.

Ahora bien, ¿de qué manera se ha interesado el cine por la violencia de ETA? ¿qué considera violencia y qué no? ¿cómo es representada? ¿desde qué agentes es enunciada la violencia? ¿se les atribuye la misma importancia a todos los tipos de violencia o existe una jerarquización implícita entre ellas? Gerbner y Gross (1976) definieron la violencia audiovisual como “la expresión manifiesta de comportamientos que implican forzar físicamente a otra persona o a uno mismo, incluyendo así cualquier acción contra el propio deseo que cause heridas o muerte o que amenace con hacerlo” (Gerbner y Gross, 1976, p.178). Se puede apreciar que la definición se centra exclusivamente en la violencia física explícita dejando de lado, por ejemplo, la violencia psicológica o un tipo de violencia más sutil. Para ampliar el horizonte de lo que estos autores entienden por violencia audiovisual, Marcos (2019) propone la siguiente definición:

Todo acto, implícito o explícito, que tenga intención de dañar —lo consiga o no— utilizando para ello agresiones físicas, verbales y emocionales, producidas de

forma intencionada o de manera fortuita e independientemente de que provoque o no lesiones físicas o psíquicas. (Marcos, 2019, p. 27).

En mundo del cine también ha querido dejar un testimonio de lo ocurrido desde el surgimiento de ETA hasta su disolución en 2018. No obstante, el enfoque desde el que se ha abordado el conflicto no ha sido siempre el mismo. Durante la transición, las primeras películas de ETA simpatizaban con la lucha armada, sirviendo como ejemplo *Toque de queda* (1978) de Iñaki Núñez; *El proceso de Burgos* (1979) de Imanol Uribe; u *Operación Ogro* (1979) de Gillo Pontecorvo. De Pablo (2017) señala que, en los años posteriores al fallecimiento de Franco, las películas de ETA se centraron en el carácter represivo del régimen franquista en la lucha antiterrorista.

Conforme fue pasando el tiempo, en los años 80' y 90', especialmente duros en cuanto a la violencia perpetrada por ETA, los directores de cine empezaron a desmitificar “la imagen del heroico gudari de ETA que lucha contra la dictadura franquista” (Rodríguez, 2019: p.49). Películas como *Días contados* (1994) de Imanol Uribe o *A ciegas* (1997) de Daniel Calparsoro ofrecen una imagen de ETA muy vinculada a la delincuencia y marginalidad donde el ideal político de independencia destaca por su ausencia. No obstante, pese a el dolor causado a las víctimas seguía sin formar parte de la narrativa.

Finalmente, el anuncio del cese definitivo de las armas en el año 2011 sirvió como punto de inflexión en el mundo cinematográfico, haciendo aflorar un tipo de cine más centrado en la víctima y menos en el victimario. Algunos ejemplos son: *Negociador* (2014) de Borja Cobeaga; *Patria* (2020) de Aitor Gabilondo; *Maixabel* (2021) de Iciar Bollaín y *El Comensal* (2022) de Ángeles González Sinde. El cese de la violencia tiene como efecto que en el cine focalice la atención en las víctimas y sus emociones. Se interrogan, como nunca habían hecho, por cómo han vivido el conflicto y se han sentido al respecto. Si bien en las primeras películas la trama era contada desde el militante de ETA y sus motivaciones políticas, en las últimas la historia es vivida a través de las víctimas.

En definitiva, tal y como propone Sol Worth (1981) planteo el cine sobre la violencia de ETA como un determinado lenguaje y, por ende, como un medio de representación que está impregnado de otros elementos culturales y simbólicos que refleja los esquemas cognitivos de un determinado fenómeno en función del contexto. Por ejemplo, la

representación del paisaje es utilizado en las películas para provocar determinadas emociones, desde la identificación con el protagonista hasta el miedo o incluso el rechazo hacía el mismo. Concretamente la lluvia es un recurso muy habitual en cine que simboliza diferentes tipos de emociones -tristeza, nostalgia o rechazo entre otras- en función del resto de elementos cinematográficos a los que esté vinculada.

En definitiva, “el cine muestra la verdad del cine, no la verdad del acontecimiento histórico; el cine es la creación de una nueva realidad” (Ardèvol, 1998, p. 232). En este mismo texto el autor propone pensar el formato audiovisual como una tecnología capaz de producir conocimiento y presenta dos posibles líneas de trabajo:

- La primera piensa la imagen como un producto cultural centrándose en sus usos sociales y en la creación y transformación de identidades. La imagen sería un espejo de la realidad social que permite conocer las ideas, valores y emociones que están inscritas en los imaginarios colectivos. No obstante, esta forma de pensar la imagen resulta reduccionista principalmente por un motivo, y es que implica creer que sólo existe una realidad posible y la cámara sólo tiene que capturarla siendo inocua al proceso de producción.

- La segunda piensa la imagen como objeto -dato de una cultura- y sujeto -modo de representación-. Esto significa analizar la imagen como un producto cultural, pero también como una determinada forma de mirar la realidad. Detrás de una cámara siempre hay un sujeto que mira, y mirar implica hacerse preguntas como: ¿qué se decide mirar? ¿por qué? ¿desde qué posición? No prestar atención sólo al qué se mira, sino al cómo y por qué. “La potencialidad de la cámara no está en la objetividad del medio, sino en el reconocimiento de nuestra mirada en la imagen” (Ardèvol, 1998, p.219). Considero que la segunda línea de investigación se ajusta más al tema del trabajo, puesto que en las películas de ETA de ambos períodos van implícitas tanto una determinada información como una determinada mirada.

## **Legitimación de la violencia política**

Para entender por qué las primeras películas de ETA eran directa o indirectamente legitimadoras de la violencia que desarrollaban, es necesario conocer el contexto sociopolítico que se vivía en País Vasco en los años 70' y 80' y las ideas políticas hegemónicas que circulaban entonces. En un momento de transición, de una dictadura de casi 40 años a una democracia, lo cierto es que especialmente en el País Vasco -cuya cultura fue duramente perseguida por el franquismo- existía un profundo anhelo por alcanzar esa libertad política. Pero la historia local no puede entenderse sin prestar atención a sus relaciones con una historia más global. Al otro lado del Atlántico, en Latinoamérica, ya habían surgido movimientos revolucionarios de orientación guevarista cuya ideología se basaba en el anti-imperialismo y el marxismo. Intelectuales como Ernesto Guevara, conocido como *el Che* -uno de los líderes de la revolución cubana-, consideraban la lucha armada como una solución a la tiranía de los imperios. Elaboró una teoría sobre la guerrilla, denominada foquismo, que consistía en aprovechar las condiciones sociales, aunque fueran pequeños focos, para desencadenar una revolución. El guevarismo sirvió de fuente de inspiración y modelo a seguir para muchos militantes de ETA que exportaron al contexto vasco las ideas relacionadas con la política de guerrillas (Sancho, 2003). Este discurso traspasó fronteras y sirvió de inspiración para muchos jóvenes, y un ejemplo de ello es la juventud vasca, quienes adoptaron a su causa política las ideas revolucionarias de cambio sociopolítico del guevarismo. No hay que olvidar que ETA en sus orígenes se formó a partir de un grupo de jóvenes jesuitas cuya ideología política se basaba en las doctrinas marxista-leninistas.

Para entender los movimientos sociales revolucionarios latinoamericanos, resulta imprescindible conocer las teorizaciones de Martín-Baró (2006). Su propuesta en los años 70' reivindicaba, sobre todo en el contexto latinoamericano, que la Psicología Social debía ser políticamente comprometida con las personas. Esto implica, principalmente, revisar su pasado colonial, así como el marco teórico y metodológico desarrollado en sus orígenes. Es por ello que, con la finalidad de desmarcarse de los presupuestos positivistas, ahistoricistas e individualistas a los que la Psicología estuvo ligada desde su surgimiento,

esbozó la propuesta teórica de la Psicología de la liberación para ofrecer a las personas herramientas que les permitan ser autónomas y desarrollar su capacidad crítica. No se trataría, por tanto, de decirles a las personas desde una posición académica privilegiada cómo tienen que vivir sus vidas, sino acompañarlos en el proceso de autodescubrimiento que conlleva toda investigación.

Si bien es cierto que Martín-Baró nunca legitimó abiertamente el uso de la violencia armada, comprendió que en algunos contextos determinados sectores de la población pudieran utilizarla cuando no existieran alternativas no violentas.

Durante el juicio de Eichmann en 1962 Hanna Arendt detectó que las barbaridades por las que se le juzgaban no se debían a ningún trastorno psicopático, sino más bien, al hecho de renunciar a su agencialidad en aras de cumplir con las órdenes del régimen nazi para el que trabajaba. La conclusión que extrajo fue que era un hombre normal y que simplemente había asimilado el relato antisemita oficial sin cuestionarse nada al respecto.

El concepto de banalidad del mal de Hanna Arendt (1998) nos puede ayudar a entender por qué en las películas legitimadoras no aparecía el sufrimiento de las víctimas. Tampoco se cuestionaban los asesinatos perpetrados por ETA apareciendo como el medio para conseguir un fin. Lo cierto es que la normalización con la que trataban las películas los atentados estaba en sintonía con cómo era vivido por una parte relevante de la sociedad. La insensibilidad a la que podemos llegar las personas ante el horror puede resultar pasmosa y abrumadora, pero no deja de responder a mecanismos psicosociales de supervivencia. Por ejemplo, Moreno (2004) señala que en aquellas situaciones en las que la violencia se ha generalizado, es habitual que se active en la población una especie de anestesia social ante el sufrimiento ajeno como fórmula para cuidar su salud mental.

Asimismo, en algunas películas de ETA los etarras aparecen representados como sujetos desprovistos de toda individualidad. Existe en la organización una jerarquía que hace que las decisiones sean tomadas por unas pocas personas de la cúpula directiva, que son quienes plantean los objetivos a cumplir, y el resto de los miembros tienen que acatarlas sin cuestionarse nada al respecto. En el período pre alto el fuego se observa una disolución de las fronteras entre individuo y colectivo que implica una negación de la responsabilidad individual. El “yo solo cumplía órdenes” es negar la responsabilidad

sobre las acciones realizadas, y puede aparecer como una forma de legitimación indirecta de la violencia el hecho de que los individuos ejerzan esa violencia en nombre de la organización.

Por otro lado, ¿cómo podemos explicar las ausencias o los silencios en las primeras películas sobre el sufrimiento de las víctimas? Algunos silencios, como veremos ahora, están lejos de ser involuntarios y nos permiten comprender mejor por qué en las películas legitimadoras de ETA no se habla del sufrimiento de las víctimas. La génesis de este silencio es, por tanto, sociopolítica y puede explicarse a partir de múltiples factores de diferente naturaleza.

En su investigación sobre el apartheid en Sudáfrica Castillejo (2005) planteó el silencio como una herramienta metodológica que permite dar cuenta de los condicionamientos históricos que la sumieron en un régimen de silenciamiento. Se percató que no todos los silencios respondían a las mismas causas: por un lado “el silencio se había convertido en la mejor manera de manejar las fracturas ideológicas” (Castillejo, 2005, p.41), y por otro, como consecuencia de la mala praxis de algunos académicos interesados en el estudio del apartheid, quienes reinscribían las violencias sufridas a través del proceso investigativo.

El silencio y las diferentes formas que adopta en contextos de violencia sostenida en el tiempo, tienen que enmarcarse en un determinado contexto sociopolítico para poder ser entendidos. En el caso que nos ocupa, el País Vasco ha estado durante mucho tiempo sumido en un silencio intencionado. Por supuesto, no todos los silencios responden a los mismos factores, sino que difieren en su intencionalidad. En algunos casos el silencio responde a un mecanismo de defensa para evitar confrontaciones ideológicas en un contexto en el que tu supervivencia puede depender de ello. Otras veces el silencio evoca complicidad, sintonía y aprobación, blindando la información que se posee con el fin de proteger o encubrir a una persona o grupo de personas.

El contexto vasco y los elementos referidos a él como la cultura, el idioma (euskera) o las tradiciones populares (auresku, herriko taberna...) pueden ser también planteados en el período pre como factores legitimadores de la violencia de ETA. La representación de un pueblo oprimido y reprimido en su libertad de poder vivir de acorde a sus costumbres plantea la violencia como la única opción posible de liberación. También en estas

primeras películas aparece en el espacio público una simbología abertzale anti-franquista que dan cuenta de la violencia del Estado ejercida en el País Vasco. En definitiva, la violencia ejercida por el estado español y la nostalgia de no poder ser como uno se siente, vasco/a, justifican la violencia de ETA como una vía de liberación ante la opresión (Zulaika, 1998).

### **Violencia psicológica y violencia física**

Las ciencias sociales no sólo se han interesado en investigar las causas o características exclusivas de cada tipo de violencia, también ha teorizado -sobre todo el campo de la Psicología- sobre los efectos que ocasiona en las personas que la han padecido directa o indirectamente. A día de hoy es incuestionable que el TEPT -Trastorno de Estrés Postraumático- ha tenido un éxito incommensurable, traspasado inclusive las fronteras y estando presente en ámbitos científicos como en el argot popular. Pero ¿de dónde emerge su éxito? ¿Y desde cuándo?

El surgimiento del TEPT como categoría diagnóstica en el DSM se remonta a dos hechos históricos: por un lado, el regreso a EE. UU de los soldados de la guerra de Vietnam, y por otro, la primera descripción de los síntomas de mujeres víctimas de violación (Blanco y Díaz, 2004). En los años 70' se llegó a la conclusión de que los síntomas que experimentaban las mujeres víctimas de violación eran muy parecidos a los que padecían los soldados: pesadillas, flashbacks, irritabilidad crónica, etc. La inclusión de este trastorno en el DSM supuso un punto de inflexión importante, ya que dentro del abanico de trastornos mentales fue el primero cuya causalidad se situó externamente al individuo. Es decir, a diferencia de otros trastornos, el TEPT no surgía del interior de las personas, sino que era la reacción a un suceso externo.

Pero para hablar de TEPT primero es necesario deslegitimar la violencia y reconocer el sufrimiento infringido a las víctimas y a la sociedad en su conjunto. Esta es una condición sine qua non para las consignas de *verdad, justicia y reparación*, porque hablar de trastorno postraumático es sobre todo reconocer el daño causado a alguien. No obstante, autores como Sztompka (2000), Martín-Baró (2003) o Blanco y Díaz (2004) proponen

incorporar una dimensión psicosocial al trauma que se aleje de su explicación biologicista original para dar cabida a las consecuencias sociales del trauma, no sólo de manera individual, sino sobre toda la sociedad en su conjunto. Se trata, pues, de ir más allá de su dimensión individual para colectivizar el trauma. “Historizar el dolor: de dónde procede, la razones que lo generan, los personajes que lo protagonizan como actores y como pacientes” (Blanco y Díaz, 2004, p.240). De igual forma, Martín-Baró (2003) consideraba que el trauma debía ser conceptualizado en su doble dimensión -individual y social- a través de las siguientes premisas:

- En primer lugar, resalta el carácter dialéctico del trauma en tanto es fruto del proceso de relaciones en el que están inscritas las personas y los acontecimientos. La vida de las personas no transcurre en el vacío, sino que se enmarcan en unas determinadas coordenadas geográficas, las cuales a su vez presentan unas determinadas características políticas, económicas y culturales. Prestar atención sólo a la dimensión individual del trauma, centrándose únicamente en los efectos físicos y emocionales que ocasiona en la persona, supone atajar sólo una parte del problema, pero no su totalidad. Asimismo, es un error pensar que el trauma sólo afecta a las personas a nivel individual cuando en realidad, directa o indirectamente, afecta a toda la sociedad en su conjunto.

- Y, en segundo lugar, aceptar que el trauma no emana del interior de la persona que lo sufre, implica poner la mirada también, de forma diacrónica, en la situación concreta que lo ha generado. Supone echar la vista atrás y rastrear en el tiempo el conjunto de sucesos, instituciones y agentes sociales que han posibilitado el llegar a esa situación extrema, o inclusive la siguen manteniendo. No se trata de centrarse de manera exclusiva en las consecuencias, sino que, en la medida de nuestras posibilidades, ir a la raíz del hecho traumático. Reconocer que la causalidad del trauma es externa a la persona nos invita a pensar que la solución, por tanto, también puede estar fuera de ella. Desde este punto de vista el trauma sería “una consecuencia normal de un sistema social basado relaciones sociales de explotación y opresión deshumanizadoras... el trauma social puede ser parte de una ‘normal anormalidad’ social” (Martín-Baró, 2003, p.295).

En las primeras películas se incide en la justificación de la violencia de ETA, pero no hay lugar para las víctimas cuya presencia es mínima o inexistente a lo largo de los filmes. Es más, se puede decir incluso que pierden su carácter humano siendo cosificadas y

retratadas como efectos colaterales de la causa independentista. En el escenario post alto al fuego, por el contrario, las películas adquieren otra conciencia y aunque no hablan directamente de TEPT, indirectamente sí que reflejan algunos de los síntomas que, por ejemplo, han quedado asociados al trauma y son evocados en la cotidianidad del día a día a través de objetos. Pero, sobre todo, prestan atención al amplio abanico de emociones que las víctimas atraviesan a lo largo del tiempo: shock, incompreensión, rabia, miedo, tristeza y soledad son sólo algunas ellas.

Moreno (2004) señala dos acontecimientos que pueden operar como predictores de trastornos emocionales en situaciones de violencia política:

- “La elaboración de las pérdidas afectivas” (Moreno, 2004, p. 259): se ha demostrado que, en situaciones de violencia, la pérdida de seres queridos tiene un gran impacto en la salud mental de las personas. Por esta razón, la elaboración del proceso de duelo se ha constituido como un eje clave en intervención con víctimas de violencia política. En lugar de centrarse en los síntomas del TEPT, se busca incidir en el duelo como una experiencia normal ante la pérdida de una persona querido, permitiendo a quien lo transita la aceptación, la expresión de emociones evocadas por la pérdida y la reubicación de los afectos. En las películas post se aborda la importancia de que las víctimas indirectas de ETA realicen un duelo por los familiares asesinados por ETA.

- “Los cambios forzosos de carácter negativo” (Moreno, 2004, p. 259): esta idea está inspirada en la acción transformadora propuesta por Martín Baró sobre las víctimas de la guerra de El Salvador. La somatización de la guerra se podía trabajar desde la articulación de una conciencia política colectiva que brindase a la población la oportunidad de otorgar una nueva lectura a lo experimentado. En este sentido, podemos plantear las últimas películas sobre ETA como un soporte cultural de memoria que busca afrontar lo sucedido deslegitimando la violencia empleada para fines políticos y poniendo en el centro a las víctimas. La visibilidad del sufrimiento, valga la redundancia, ayuda a aliviar dicho sufrimiento.

## **Memoria colectiva y lugares de memoria**

A la hora de hablar de memoria, primero es necesario diferenciar entre memoria como un fenómeno exclusivamente psicológico (Ebbinghaus, 1885) y memoria como un fenómeno psicosocial (Bartlett, 1932). De ahora en adelante me referiré a la memoria como un fenómeno psicosocial, o colectivo tal y como denomina Halbwachs (2004). En los últimos años, cada vez más, desde diferentes campos como el académico, el social o el institucional, se están vinculando los procesos memorialísticos de reparación de episodios violentos con el lenguaje de los DDHH. El caso argentino generó un precedente en esta materia, abriendo el camino a otros países, como por ejemplo España sin ir más lejos, donde varias asociaciones memorialistas se acogieron a la querrela argentina para denunciar las torturas del franquismo y exigir al Estado las exhumaciones de los restos de personas que pueblan por todo lo ancho y largo peninsular (Ferrándiz, 2010). Su éxito reside en que constituyen un marco a nivel internacional que posibilita que movimientos locales puedan elevar sus demandas de *verdad, justicia y reparación* a instancias jurídicas y gubernamentales de mayor rango.

Los medios de comunicación, en muchos casos, también han incorporado a sus temas de interés el discurso de los DDHH con el objetivo de abrir las puertas a que las víctimas de violencia puedan expresar el sufrimiento padecido. En este sentido, juegan un papel crucial puesto que brindan información diaria y masivamente en prácticamente todas las partes del mundo. En el período post, por ejemplo, se observa la aparición de la memoria en los noticieros de los medios de comunicación. Porque hablar de DDHH es sobre todo hablar de víctimas y reparación. Y para reparar un daño ocasionado en el pasado, aunque sus secuelas perduren hasta el presente, es imprescindible recordar y construir memoria. Los efectos políticos y psicológicos de la construcción de la memoria colectiva son inconmensurables, y permiten tanto a nivel individual como social una catarsis de las emociones vinculadas a unos hechos concretos.

Asimismo, el concepto de lugar de memoria fue propuesto por Pierre Nora (1997) y definido como aquellos lugares conservados y/o creados para conservar la memoria sobre determinados sucesos traumáticos. Esta cuestión también es de suma importancia en el escenario post alto al fuego, porque una vez la violencia cesa se corre el riesgo de que lo ocurrido acabe olvidándose. Precisamente porque las películas post apelan al recuerdo y a la memoria individual y colectiva, aparecen los lugares de memoria como un espacio físico donde el recuerdo sobre algo y/o alguien y las emociones que evoca están

concentradas en él. A su vez cumplen la función de construir una representación sobre aquello que se pretende recordar colectivamente (Piper, 2013). En el caso de las películas post, esta representación se plantea en clave de reconciliación y homenaje a las víctimas.

Por otro lado, todos aquellos lugares del mundo -Chile, Argentina, Colombia o Sudáfrica- donde se han producido eventos violentos prolongados en el tiempo, se han acogido a los DDHH a la hora de iniciar sus procesos de recuperación de memoria. Más allá de las singularidades de cada proceso, me parece relevante destacar el hecho de que la figura de víctima se haya erigido como el eje central que guía todos los discursos y políticas que se despliegan en torno a la memoria. Es muy significativo el hecho de que, en los procesos de reconstrucción de memoria de hechos históricos violentos llevados a cabo en lugares donde media mucha distancia entre sí, como el terrorismo de Estado de Pinochet en Chile y de Videla en Argentina, por un lado, y el terrorismo de ETA en País Vasco por otro, se hayan articulado de manera que la víctima constituya el núcleo del proceso. “La víctima es el actor principal, y su verdad, el epicentro de la memoria” (Piper y Montenegro, 2016, p.102). Ahora bien, ¿cómo ha sido definida la figura de víctima en estos procesos?

Antes de exponer la definición de víctima con la que se ha trabajado en Chile y España quiero aclarar que, tanto en el caso chileno como en el vasco, se distinguen dos formas de violencia. Por un lado, la violencia desplegada por el Estado hacía la población -vertical descendente; y por otro la violencia terrorista o insurgente hacía la autoridad-vertical ascendente-. La figura de víctima en Chile viene referida sólo a las personas que sufrieron la violencia del terrorismo de Estado, mientras que en España se habla de víctimas de la violencia de ETA, aunque en algunos contextos minoritarios se intenta ampliar la categoría a los dos tipos de violencia.

Piper y Montenegro (2016) hablan, en el contexto chileno, de la existencia de una definición hegemónica de víctima referida a quienes sufrieron directamente la violencia del terrorismo de Estado. De acuerdo a esta definición, la víctima es concebida como un ser dañado física, psíquica y emocionalmente que sufre en todos los ámbitos de su vida, y por tanto incapaz de vivir una vida plena y satisfactoria, configurando así una nueva identidad de víctima. No obstante, a través de las entrevistas realizadas a protagonistas de la lucha armada, estas autoras se dieron cuenta que esta categoría de víctima no era

asimilada por muchos de los sujetos a los que pretendía definir, sino que, al contrario, era más bien cuestionada y negada por muchos de ellos. Tampoco asimilaban la categoría de ‘héroe’ por la cual eran idealizados y definidos estoicamente como personas dispuestas a dar la vida por sus ideas. Tanto la victimización como el heroísmo coinciden, aunque por caminos diferentes -la víctima en términos de debilidad y el héroe en términos de fortaleza-, en la individualización y despolitización de las personas.

En el contexto del País Vasco, Andrea García (2022) considera que la categoría de víctima ha jerarquizado las experiencias de la violencia sufrida a partir del sufrimiento como elemento central de las representaciones llevadas a cabo en determinados espacios. En el período post la representación de las víctimas en el período post se articula en base al sufrimiento y el dolor infringido por la violencia de ETA. La autora también considera que la representación pública de este sufrimiento no solo define a quien lo expresa, también a quien lo escucha exigiendo su atención, aflicción y empatía. En lugar de recurrir a la utopía, que puede ser una herramienta insuficiente que aborda las violencias de manera superficial “cuando lo que llega es empatía y no hospitales” (Buchely, 2017, p.364) y además corre el riesgo de convertir el sufrimiento en un espectáculo alimentado por el morbo, García propone la “escucha vulnerable” como herramienta metodológica para ampliar la escenificación de la violencia, dejándose afectar por lo que el otro te cuenta sin caer en la cosificación del dolor ajeno.

“Escucha vulnerable entendida como un proceso y no como un objetivo. La vulnerabilidad es una condición de apertura a ser afectada y afectar, lo cual implica tanto la exposición al sufrimiento como al gozo” (García, 2022: p. 231).

## **OBJETIVOS E HIPÓTESIS**

Objetivo principal: comparar la narrativa cinematográfica de ocho películas sobre el conflicto vasco en dos períodos históricos: pre alto al fuego (1970-2011) y post alto al fuego (2012-2023).

- Objetivo 1: Estudiar las condiciones políticas de posibilidad de las producciones audiovisuales sobre ETA en función del momento histórico -pre y post alto al fuego-.
- Objetivo 2: Analizar los cambios que el cese de la violencia de ETA ha originado en la narrativa audiovisual vasca relacionada con la violencia.
- Objetivo 3: Analizar los elementos audiovisuales centrales que contribuyen en cada período a formar un determinado relato sobre el conflicto.
- Objetivo 4: Estudiar el cambio de paradigma de las figuras que ostentan el protagonismo en las películas de ambos períodos.

Hipótesis principal: El mundo cinematográfico no es indiferente a los elementos sociopolíticos de un determinado contexto histórico. Mientras ETA estuvo activa la mirada cinematográfica se centraba en la figura de etarra y la legitimación de su violencia, a partir del alto al fuego han emergido otro tipo de relatos audiovisuales más centrados en las víctimas y su sufrimiento.

- Sub-hipótesis 1: El cese de la violencia de ETA ha originado un cambio de paradigma en la narrativa audiovisual trasladando el protagonismo de la violencia de ETA al sufrimiento de las víctimas.
- Sub-hipótesis 2: las películas pre alto al fuego legitiman la violencia de ETA a través de la violencia del Estado español -vertical descendente-.
- Sub-hipótesis 3: las películas pre alto al fuego inciden más en la violencia física, mientras que en el período post alto al fuego se centran en otros tipos de violencia.
- Sub-hipótesis 4: el cine puede funcionar como un artefacto de memoria que contribuya a construir una narrativa colectiva de la violencia desde el punto de vista de los agentes implicados.

## METODOLOGÍA

Tras realizar una revisión filmográfica de las películas que se han hecho sobre ETA desde los años setenta hasta la actualidad, mi trabajo ha consistido, en realizar una comparación de la representación de la violencia en las películas realizadas antes y después del alto al fuego de 2011 a partir del proceso metodológico que se describe a continuación

### Universo y muestra de estudio

El Universo (N) está compuesto por todas las películas que se han producido sobre la violencia de ETA desde 1975 hasta el 2023 divididas en dos bloques: pre y post alto al fuego. En total forman un corpus de 41 películas (véase anexo I).

De las 41 películas sobre la violencia de ETA, he visto un total de diez películas para realizar la comparación temporal en los escenarios pre y post alto al fuego. La visualización de estas películas se ha basado principalmente en tres criterios. Primero, en las sinopsis consultadas en Filmaffinity que más se ajustaban a los objetivos e hipótesis planteados. Segundo, en dos artículos consultados de Barrenetxea (2003, 2019) sobre la representación en el cine de la violencia de ETA. Y, tercero, en las reuniones mantenidas con mi tutor de TFM acerca de los contenidos de las películas que resultaban más pertinentes para el análisis. Las películas que visualizado son las siguientes:

Período pre alto al fuego:

- *Operación Ogro* (1979), Gillo Pontecorvo
- *El Proceso de Burgos* (1979), Imanol Uribe
- *La fuga de Segovia* (1981), Imanol Uribe
- *El Pico* (1983), Eloy de la Iglesia
- *La muerte de Mikel* (1984), Imanol Uribe
- *Días Contados* (1994), Imanol Uribe

Período post alto al fuego:

- *Negociador* (2014), Borja Cobeaga
- *Patria* (2020), Aitor Gabilondo
- *Maixabel* (2021), Icíar Bollaín

- *El Comensal* (2022), Ángeles González Sinde

Finalmente, la elección de la muestra (m) se ha basado en un muestreo incidental habiendo seleccionado un total de ocho películas (cuatro en el período pre y cuatro en el período post) para realizar el análisis de contenido comparativo entre ambos períodos. La selección de estas películas se debe a los siguientes criterios: las críticas cinematográficas que han recibido, los titulares que han acaparado en prensa y su éxito en taquilla. Las películas son las siguientes:

Período pre alto al fuego:

- *Operación Ogro* (1979), Gillo Pontecorvo
- *El Pico* (1983), Eloy de la Iglesia
- *La muerte de Mikel* (1984), Imanol Uribe
- *Días Contados* (1994), Imanol Uribe

Período post alto al fuego:

- *Negociador* (2014), Borja Cobeaga
- *Patria* (2020), Aitor Gabilondo
- *Maixabel* (2021), Icíar Bollaín
- *El Comensal* (2022), Ángeles González Sinde

## **Instrumentos**

Para la realización del trabajo he empleado, según los datos que necesitaba extraer, dos procedimientos: el primero corresponde a una metodología cualitativa y el segundo a una cuantitativa. He partido de una metodología cualitativa para realizar, de forma inductiva, una categorización abierta de las películas seleccionadas que me permitiera ver qué elementos troncales y diferenciales observaba en la representación del conflicto en cada período. Esto me permitió después construir una ficha de bloques temáticos que, en un periodo preanálisis se configuró en elementos operativos de observación ligados a las hipótesis de estudio. A partir de esta ficha he utilizado una metodología mixta: desde la cuantificación de observaciones concretas he realizado un análisis de contenido de los fragmentos cinematográficos categorizados vinculándolos con mis hipótesis de partida.

La metodología cuantitativa me ha permitido detectar qué elementos se repiten más en ambos períodos y cuáles están ausentes. No obstante, mi objetivo en este trabajo no ha sido hacer una descripción *per se* de lo que he observado en las películas, sino acercarme a la verificación de las hipótesis de las que he partido para hacer este trabajo. No he tratado únicamente de cuantificar la violencia o los agentes que aparecían en las películas, sino que sobre todo he querido analizar su forma de representación en un período u otro. Por esta razón, he llevado a cabo un análisis cualitativo posterior sobre determinadas escenas, elementos visuales, personajes y verbatim en relación a las hipótesis planteadas y la ficha de los bloques temáticos.

La operativización de la ficha de bloques temáticos de acorde a las hipótesis me ha servido para detectar las siguientes cuestiones:

Relacionado con el cambio de paradigma de la violencia de ETA al sufrimiento de las víctimas (sub-hipótesis 1), detecté que, en las películas del período post alto al fuego se da a conocer la identidad de las víctimas, a diferencia del período pre que suelen aparecer como anónimas.

Relacionado con la sub-hipótesis 2, he comprobado que en el período pre se produce una legitimización de la violencia de ETA a través de factores como la simbología abertzale en contra del franquismo, las ideas políticas guevarista, la sumisión del individuo a la organización y los silencios intencionales respecto a la violencia que aparece en escena.

Relacionado con la sub-hipótesis 3, en el período pre hay un mayor protagonismo de la violencia física basada en los asesinatos -o intentos de asesinato- de etarras, autoridades de las fuerzas del Estado (guardias civiles, policías o políticos) y personas anónimas. En el período post se hace más hincapié en la violencia psicológica -coerción, humillación, amenazas, chantaje y aislamiento entre otras- que padecen las víctimas.

Relacionado con la sub-hipótesis 4, en las películas post se adopta un visión más crítica y revisionista sobre la representación de la violencia de ETA centrándose en la reparación del daño de las víctimas y la importancia de la construcción de memoria colectiva sobre el pasado.

El análisis de contenido es una técnica que a partir del S.XX empezó a ganar una gran popularidad dentro de las Ciencias Sociales y ha sido definido como:

“el conjunto de procedimientos interpretativos de productos comunicativos (mensajes, textos o discursos) que proceden de procesos singulares de comunicación previamente registrados, y que, basados en técnicas de medida, a veces cuantitativas (estadísticas basadas en el recuento de unidades), a veces cualitativas (lógicas basadas en la combinación de categorías) tienen por objeto elaborar y procesar datos relevantes sobre las condiciones que puedan darse para su empleo posterior” (Piñuel, 2002, p.2).

El objetivo de esta técnica reside en encontrar el sentido procedente de las prácticas sociales y cognitivas, en ser “una empresa de des-ocultación o revelación de la expresión, donde ante todo interesa indagar sobre lo escondido, lo latente, lo no aparente, lo potencial, lo inédito (lo no dicho) de todo mensaje” (Piñuel, 2002, p.4).

El análisis de contenido, además, es una técnica muy versátil que se adapta al tipo de material con el que estemos trabajando, en este caso las películas. En definitiva, si pensamos el filme como un “transporte de significaciones de un emisor a un receptor” (Bardin, 1986, p.22), el análisis de contenido es una técnica que me ha permitido analizar las películas de acorde a los objetivos e hipótesis propuestos.

Conviene señalar que, si bien el análisis de contenido en sus orígenes tenía un marcado carácter cuantitativo, a partir de los 60' se empezó a incorporar una mirada cualitativa. En este sentido, la teoría fundamentada desarrollada por Glaser y Strauss (1967) propone el método inductivo -bottom up- para que, a partir de los datos analizados en la investigación, podamos construir la teoría.

En el caso de este trabajo he utilizado el método inductivo (teoría fundamentada) en la primera parte para categorizar las películas y desde esa primera categorización orientar mi mirada teórica al objeto y elaborar una ficha de bloques temáticos, y en la segunda parte he utilizado el método deductivo -top down- (análisis de contenido) para contrastar mis hipótesis a partir de la teoría y la ficha de bloques temáticos.

## Procedimiento

Después de seleccionar las películas en base a los criterios mencionados anteriormente, a modo de categorización abierta, fui apuntando los elementos más relevantes de cada película vinculados con la trama dramática y con la representación de la violencia, y el minuto exacto en el que aparecían en pantalla y su duración. Algunos elementos relacionados con la idiosincrasia vasca aparecían con mucha frecuencia en casi todas las películas: la gastronomía, los paisajes naturales, las tradiciones populares, la lluvia, etc. Pero también se repetían elementos relacionados con la representación de víctimas y etarras, la expresión de la violencia o los medios de comunicación. Aunque aparecían representados de forma distinta en un período y otro.

En base a la concurrencia y significación de estos elementos, elaboré una ficha de bloques temáticos (Véase anexo II) que me permitiese poner a prueba los objetivos e hipótesis propuestas. Establecí un total de cinco bloques temáticos,

1. Contexto vasco: está formado por cuatro categorías (paisajes naturales, simbología abertzale, elementos climatológicos y tradiciones). En cada una de las categorías de los bloques desarrollé varias subcategorías con el objetivo de analizar el contenido de los filmes y operativizar la ficha en base a las hipótesis.

Las categorías y subcategorías del contexto vasco me permitieron, por ejemplo, detectar una vinculación con las sub-hipótesis 1 y 2. Por un lado, el desplazamiento de la atención de la violencia de ETA al sufrimiento de las víctimas en el período post puede deberse a cómo están representados los paisajes naturales y elementos climatológicos, y su conexión con las emociones de las víctimas.

Por otro lado, la simbología abertzale en el espacio público, la lluvia vinculada a la violencia del Estado y la representación nostálgica de la cultura vasca pueden ser elementos legitimadores de la violencia de ETA (sub-h2) en el período pre.

2. Representación de las víctimas: está formado por cuatro categorías (visibilidad, tipos de víctimas, elementos humanizadores y elementos deshumanizadores).

Las categorías y subcategorías de este bloque me ayudaron a vislumbrar las siguientes relaciones con las sub-hipótesis 1 y 2. Por un lado, que se dé a conocer la identidad de las víctimas, se ponga el foco de atención en sus emociones y aparezcan acciones memorialistas vinculadas a ellas, puede explicar el cambio a una narrativa más centrada en las víctimas (sub-h1) del período post.

Por otro lado, que no aparezca la identidad de la víctima, ni nada de su vida personal y tampoco se presta atención a sus emociones puede explicar la legitimación de la violencia (sub-h2) en el período pre.

Para el análisis de los resultados de este bloque, se ha elaborado una tabla respecto a la visibilidad de las víctimas en las películas en cada período, donde se diferencia entre víctimas anónimas y víctimas con identidad. Las víctimas anónimas son aquellas de las que no se da a conocer su nombre, mientras que las víctimas con identidad son aquellas de las que se da a conocer su nombre, profesión o vínculos familiares.

3. Representación del etarra: está formado por cuatro categorías (visibilidad, tipos de agresor, elementos legitimadores y elementos deslegitimadores).

A partir de las categorías y subcategorías de este bloque pude establecer una relación con la sub-hipótesis 2, en tanto en el período pre se legitima la violencia de ETA exponiéndola como una respuesta a la violencia del Estado, también a través de las motivaciones políticas revolucionarias de libertad e independencia y la existencia de una idiosincrasia propia.

Para el análisis de los resultados de este bloque, se ha elaborado una tabla respecto al tipo de asesinatos que aparecen en las películas en ambos períodos, donde se diferencia entre los asesinatos perpetrados por ETA y los asesinatos motivados por el Estado.

4. Expresión de la violencia: está formado por cuatro categorías (tipos de violencias, agentes que ejercen la violencia, si es explícita o implícita y medios de ejecución).

Las categorías y subcategorías de este bloque me permitieron explicar la sub-hipótesis 3. El cambio en la expresión de una violencia física a una violencia psicológica se debe a que se reconoce el sufrimiento mental de las víctimas, la violencia aparece de manera más implícita en detrimento de la violencia física explícita.

Para el análisis de los resultados de este bloque, se ha elaborado una tabla sobre tipos de violencia que aparecen en un período y otro, donde se diferencian los siguientes:

- La violencia física como el conjunto de acciones que directa o indirectamente atentan contra la integridad física de otras personas.

- La violencia psicológica como el conjunto de acciones que directa o indirectamente atentan contra el bienestar mental de otras personas.

- La violencia verbal como el conjunto de palabras proferidas a otras personas con el objetivo de hacerles daño.

- La violencia de género como el conjunto de acciones físicas y psicológicas que atentan contra las mujeres.

- La violencia institucional como el conjunto de políticas articuladas por el Estado que perjudican directa o indirectamente a otras personas.

5. Medios de comunicación: está formada por cuatro categorías (tipos de medio, noticias vinculadas a la violencia de ETA, noticias vinculadas a la reconciliación y construcción de la memoria)

A partir de las categorías y subcategorías de este bloque, vi que el cine puede funcionar como un artefacto de memoria (sub-hipótesis 4) debido a que en el período post aparecen noticias en los medios vinculadas a la reconciliación y la memoria, y no sólo a la violencia.

Para el análisis de los resultados de este bloque, se diseñó una tabla diferenciando entre las noticias vinculadas a la violencia de ETA y las noticias ligadas a las víctimas y a la memoria en el período pre y post. Se entiende por noticias vinculadas a ETA aquellas noticias en TV, radio o prensa que aparezcan en los medios de comunicación relacionadas a la violencia de ETA. Por noticias vinculadas a la memoria colectiva se entienden aquellas noticias en TV, radio o prensa que hablen la reparación y reconciliación de las víctimas.

Finalmente, en la ficha fui volcando el contenido de cada película con la finalidad de que me permitiese más tarde analizarlo y verificar las hipótesis. La ficha de bloques temáticos, por tanto, consistió en una selección focalizada, partiendo del marco teórico, de aquellos aspectos que se relacionan con los objetivos e hipótesis: el contexto vasco, la representación de la violencia, los agentes implicados y su legitimación. Los bloques temáticos, por tanto, son una construcción que deriva de mi mirada hacia el objeto de estudio.

## **RESULTADOS**

### **Narrativa focalizada del agresor a la víctima**

#### **Legitimación del agresor en el período pre**

**Tabla 1**

*Representación de víctimas en las películas en el período pre alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Anónimas	6	75%
Identidad	2	25%
Total	8	100%

La tabla 1 evidencia que en el período pre alto al fuego el 75% de las víctimas que aparecen en las películas son anónimas, mientras que del 25% restante se da a conocer su identidad.

Como se aprecia en la tabla 1, en el período pre no se da a conocer a la mayoría de las víctimas que aparecen en las películas. Son anónimas: no tienen nombre ni aparecen apenas elementos de su vida personal. En algunos casos están contextualizadas y por el entorno que aparece se puede deducir a qué se dedican. Tal es el caso de dos escenas de asesinatos de ETA en *Días Contados*. La primera de ellas corresponde a un coche bomba que es detonado azarosamente por una persona en situación de calle cuando, al ver el coche abandonado, intenta romper con una piedra una de las ventanillas para ver que había dentro y estalla. En este caso se sobreentiende fácilmente que el hombre está situación de calle por su indumentaria y el carro de la compra en el que lleva todos sus enseres. La segunda escena aparece un hombre uniformado de policía leyendo el periódico en la boca del metro cuando el personaje de “Antonio” le dispara por la espalda. En ambas escenas es muy significativo que apenas se vislumbra el rostro de las víctimas: en la primera por la distancia que media entre la cámara y el suceso, y en la segunda porque se está enfocando desde atrás a la víctima.

No obstante, de las víctimas que aparecen en *Operación Ogro*, *El Pico* y *La muerte de Mikel* hay un salto cualitativo hasta llegar a las víctimas que aparecen en *Días Contados*. La violencia ejercida por ETA en las tres primeras películas aparece como respuesta a la violencia franquista o estatal y va dirigida a personas que forman parte del aparato franquista (Carrero Blanco, guardias civiles o policías), mientras que en *Días Contados* la violencia no responde a otra violencia y además va dirigida hacia toda la sociedad.

**Tabla 2**

*Asesinatos perpetrados en el período pre alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Asesinatos ETA	7	63,63%
Asesinatos Estado	4	36,36%

Total	11	100%
-------	----	------

La tabla 2 evidencia que en el período pre alto al fuego el 63,63% de los asesinatos que aparecen en la película son perpetrados por ETA, mientras que el 36,36% restante son perpetrados por el Estado español.

Asimismo, como se aprecia en la tabla 2 en el período pre la violencia no está ligada sólo a ETA sino también al Estado. Aparecen asesinatos perpetrados por ambos agentes. Es una forma de concebir la violencia de ETA como una respuesta a la otra violencia. Tanto la representación de las víctimas de forma anónima y despersonalizada, la representación de la violencia etarra como una respuesta a la violencia del Estado, como la idea de una cultura vasca propia confirma la sub-hipótesis 2 en cuanto a cómo las películas pre alto al fuego legitiman la violencia de ETA.

En la misma línea, la simbología abertzale que aparece en el espacio público va dirigida a la represión franquista o al abuso policial. Pintadas en las fachadas de los edificios como “La policía tortura y asesina” (De la Iglesia, 1983: 00’30) en *El Pico*, o las manifestaciones abertzales que aparecen en *La muerte de Mikel* en repulsa de las torturas efectuadas por la policía son una forma de legitimación de la violencia de ETA. Una violencia, además, respaldada por toda la población vasca. No sólo cuentan con la simpatía de las gentes de los pueblos, sino que en algunos casos cuentan con su colaboración. Tal es el caso de *Operación Ogro* en la que, una vez efectuado el atentado contra Carrero Blanco dos paisanos ayudan a los cuatro etarras a esconderse en un camión de leña previamente preparado para cruzar la frontera a Francia.

Los elementos idiosincrásicos relacionados con la cultura vasca aparecen constantemente en las primeras películas. La idea de una cultura propia y diferente a la del resto del país que es violentamente reprimida es transmitida a través de diversos elementos audiovisuales: el euskera, la ikurriña, las txosnas o las herriko tabernas entre otros. Por ejemplo, en *Operación Ogro* la escena en la que aparece, como si fuera un recuerdo de la infancia, el profesor de la escuela golpeando en las manos con una regla a dos de los etarras que cometen el atentado contra Carrero Blanco. Después de golpearles les dice: “Esta es una escuela española. Aquí sólo se habla español. El vasco está prohibido porque vosotros sois españoles” (Pontecorvo, 1979: 01:35) a lo que ellos reaccionan diciendo:

“somos vascos” (Pontecorvo, 1979: 01:36). Y a partir de aquí se genera un bucle de varios segundos donde el profesor les golpea en la mano mientras dice “españoles” y ellos responden “vascos” con lágrimas en los ojos.

Esta idea de nostalgia hacía una cultura negada por el Estado se repite mucho en estas películas. En algunas escenas la cultura llega a ser incluso especializada, tratándola como algo que se posee de manera más auténtica en función de tus orígenes y antepasados. Tal es el caso de la siguiente escena de *El Pico* en la que Paco le dice a Mikel: “Tú como buen vasco serás muy antimilitarista” y éste le responde: “Aunque seas un vasco de Badajoz basta con que hayas hecho la mili para que te caigan fatal los militares” (De la Iglesia, 1984: 01:36). Este diálogo refleja la existencia de dos estereotipos: por un lado, que ser vasco significa ser antimilitarista, y por otro que existen los vascos auténticos y los vascos de otros lugares.

Por el contrario, la idiosincrasia vasca está drásticamente ausente en *Días Contados*. Este hecho puede explicarse por el tiempo que media entre las películas. Las primeras películas fueron estrenadas sucesivamente en los años 1979, 1983 y 1984. En esos años la existencia de ETA, a pesar de la escisión entre ETA político y ETA político militar después de la muerte de Franco, todavía estaba muy asociada a la lucha contra el franquismo y la mayoría de sus víctimas -que no todas- eran agentes de las fuerzas de seguridad del Estado. Contaban con la simpatía de una parte importante de la población, especialmente dentro de Euskadi. Sin embargo, en 1994 cuando se estrenó *Días Contados* ETA ya llevaba 26 años de violencia a sus espaldas esparcida por todo el ancho y largo peninsular. Si bien en las primeras películas las víctimas son políticos, guardias civiles o policías, en la película de Uribe se amplía el repertorio de víctimas a la población civil. En las primeras películas se representa una violencia selectiva y en la última es una violencia indiscriminada.

La lluvia es otro elemento que no pasa desapercibido. Aparece en muchas de las películas, tanto antes como después del cese de la violencia. No obstante, la lluvia aparece con una connotación diferente en un caso y otro. Por ejemplo, en *La muerte de Mikel* la escena del único asesinato que aparece en la película es una escena en la que llueve intensamente. En ella una pareja de jóvenes, mientras se encuentran en una persecución policial en coche, es tiroteada a manos de las fuerzas de seguridad del Estado. Es de noche y no para

de llover. La lluvia aparece como un elemento que refuerza la dramatización de la situación y realiza una asociación entre la lluvia, la oscuridad de la noche y la violencia del Estado ejercida en el País Vasco. Este efecto no puede comprenderse de manera aislada, sino viendo el contraste a lo largo de la película con otras escenas de cielos despejados y paisajes bucólicos como por ejemplo cuando aparecen la escena de las fiestas de Lekeitio. De la pareja que es asesinada no se dice nada, no se sabe quiénes son, sólo que son del pueblo. Esta forma de vincular la lluvia y la noche a un episodio violento realizado por la policía puede entenderse también como una forma de justificar la existencia de ETA. En la película, además, no se hace referencia explícita a ETA, sólo aparece la violencia policial tanto en el asesinato de la pareja como cuando aplican a Mikel la ley anti-terrorista. En la película es visible el abuso de poder policial, la opresión del pueblo vasco y las ideas políticas de la militancia abertzale. Sin embargo, no hay rastro de ETA a pesar de que sólo en 1984 -año en el que se estrena la película- habían matado a más de 30 personas y llevaban 16 años de actividad violenta en el país.

### **Focalización de la víctima en el período post**

**Tabla 3**

*Representación de víctimas en las películas en el período post alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Anónimas	0	-
Identidad	4	100%
<b>Total</b>	<b>4</b>	<b>100%</b>

La tabla 3 evidencia que en el período post alto al fuego se da a conocer la identidad del 100% de las víctimas.

Como se observa en la tabla 3, en las películas del período post hay un cambio de paradigma en cuanto a qué sujetos ostentan el protagonismo. Las víctimas pasan de ser invisibles en el período pre alto al fuego a situarse en el centro de la narrativa. Si bien el conflicto antes era visto desde los ojos de quien ejercía la violencia, ahora es contado desde quién ha sufrido los estragos de esa violencia. Las víctimas dejan de ser anónimas para ser, en primer lugar, reconocidas y reivindicadas como víctimas. En cuanto a quiénes

son reconocidos como víctimas en las películas, la tabla 2 pone de manifiesto que el 100% de los asesinatos que aparecen corresponden a víctimas de ETA y que, por tanto, las personas reconocidas como víctimas son principalmente los asesinados, así como el sufrimiento de sus familiares. No obstante, en *Patria* y *Maixabel* la categoría de víctima es más plural abarcando también el sufrimiento de los familiares de los presos e incluso de los propios presos.

En *El Negociador*, a diferencia del resto, no aparece ni violencia ni víctimas de manera explícita. El conflicto se traslada a la arena política y a la necesidad del diálogo entre ambas partes que puede ser interpretado como un período de latencia donde gobierna la palabra y no la acción violenta durante prácticamente toda la película, aunque al final, el personaje de Manu aparece vistiéndose para asistir a un funeral de una víctima de ETA. No obstante, esta película refleja que para llegar al reconocimiento de las víctimas primero ha sido necesario el diálogo para poner fin al conflicto.

**Tabla 4**

*Asesinatos perpetrados en el período post alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Asesinatos ETA	4	100%
Asesinatos Estado	0	-
<b>Total</b>	<b>4</b>	<b>100%</b>

La tabla 4 evidencia que en el período post alto al fuego el 100% de los asesinatos que aparecen en las películas son perpetrados por ETA.

Tanto en *Patria*, *Maixabel* como *El Comensal* el punto de partida es el asesinato, el secuestro o extorsión de tres hombres: los tres padres de familia y oriundos de Euskadi. No aparecen en las películas post, a diferencia del período pre, asesinatos vinculados a la violencia del Estado. A partir de estos asesinatos se desarrolla la trama, con diferentes saltos espaciotemporales a cómo era la vida de los protagonistas antes del asesinato, y muy centradas en las emociones evocadas en los personajes. Representar el sufrimiento de las víctimas en las películas también ha supuesto narrar el proceso de duelo en el que

han estado inmersas los familiares de las víctimas, dando cuenta de todas las emociones que han ido transitando a lo largo del tiempo desde el asesinato del ser querido. El duelo no se ha representado como algo homogéneamente transversal a todas las víctimas, sino que las películas atribuyen diferentes procesos a los personajes. Así, por ejemplo, en *Patria* el duelo por el asesinato del Txato es vivido de diferentes maneras por su familia. Su mujer, Bittori, vive el duelo desde la entereza, el hastío y la búsqueda de la verdad. Su hijo Xabier, en cambio, lo hace desde la tristeza y la responsabilidad del bienestar de su madre y su hermana. Y su hija Nerea desde la huida y la evasión. No obstante, aunque desde diferentes lugares, se percibe su dolor.

En *Maixabel* abundan los paisajes de montañas, valles verdes, bosques y olas que se rompen en la orilla del mar. Todos ellos están orientados a acompañar y fortalecer las emociones de la víctima, en este caso la propia Maixabel. Por ejemplo, en una escena en la que camina por el paseo marítimo de Donosti junto a una amiga -también viuda porque ETA asesinó a su marido- van hablando y Maixabel, en relación a los encuentros con los presos, le habla sobre el miedo a volver a abrir el duelo, los cambios personales que le supuso el asesinato de Juan Mari, el compromiso político, las segundas oportunidades y como el hecho de tener una hija significó para ella una fuente de motivación para seguir adelante. “Había que vivir, no quedaba otra” (Bollaín, 2021: 01:26).

En *Patria*, *Maixabel* y *El Comensal* el dolor de la pérdida del otro está presente constantemente en diferentes escenas. Por ejemplo, en *Patria* cuando aparece Bittori hablando en el cementerio con el Txato o con una foto suya. En *Maixabel* cuando le cuenta a Ibon que después de que lo mataran seguía llamando a su teléfono de Chile para escuchar su voz en el contestador. En *El Comensal* el dolor se manifiesta a través de la negación de Fernando a querer hablar de ello con su hija.

Otro aspecto destacable en las películas es que aparecen síntomas característicos del TEPT como por ejemplo las pesadillas, los flashbacks o los elementos que se quedan anclados al episodio traumático. En *Patria* es la lluvia que está conectada una y otra vez con el asesinato del Txato. A diferencia de *La muerte de Mikel*, donde la lluvia estaba vinculada a la violencia policial, aquí está asociada a la violencia de ETA. En *Maixabel* es el teléfono que cuando suena le hace revivir la llamada que recibió la mañana en la que dispararon a su marido. Y en *El Comensal* son las hortensias que Fernando relaciona con

el caserío donde vivía con su padre antes de que lo secuestrasen. Por otro lado, además del duelo y las emociones, también está presente en las películas la importancia de sanar las heridas emocionales a través de diferentes vías: Bittori en *Patria* sabiendo quién mató al Txato, Maixabel reuniéndose con los presos e Iciar en *El Comensal* escribiendo un libro sobre su historia familiar. La búsqueda de la reconciliación y el perdón se plantea como una cuestión compleja, que requiere de mucho tiempo y dejar macerar las ideas y sentimientos.

La importancia de la reparación del daño causado aparece de forma muy clara en los encuentros que tiene Maixabel en la película con los presos que asesinaron a Juan Mari. Se genera un espacio en el que, tanto ella como Luis e Ibon, expresan lo que sienten verbal y corporalmente. El lenguaje corporal es importante porque refuerza y otorga valor a las palabras. Por ejemplo, cuando Maixabel se encuentra primero con Luis al principio ella está cruzada de brazos con semblante serio y a él le cuesta mantener la mirada (Bollaín, 2021: 00:55'). La conversación que entablan parte del arrepentimiento de Luis y a partir de ahí ella le pregunta sobre por qué mataron a Juan Mari y él responde sin oponerse. En el segundo encuentro con Ibon, a diferencia del primero, se produce en casa de la mediadora. Aparecen en la conversación cuestiones más personales sobre la vida de ambos. Maixabel le habla de Juan Mari, de cómo se conocieron, de su militancia en ETA durante el franquismo y su compromiso político. Ibon le habla de sus ideas políticas de adolescente y de cómo los movimientos guerrilleros latinoamericanos eran el ideal a seguir. El poder hablar de sus emociones tiene un efecto catártico en Maixabel, quien aparece en una escena en el coche, después de haber tenido el primer encuentro, llorando de satisfacción.

Finalmente, la importancia de los lugares de memoria está presentes en las tres películas. Aunque aparecen dos memorias: una individual y otra social. Una corresponde a espacios privados y la otra a un espacio público. En *Patria* y *El Comensal* es una memoria más íntima y personal, como son las casas familiares que constituyen una fuente inmensa de recuerdos valiosos para las víctimas que necesitan recuperar. En *Maixabel* es una memoria más colectiva tratándose de un monolito conmemorativo en lo alto de una montaña donde se reúnen los compañeros de partido para homenajear a la víctima. La ritualización de estos actos está plagada de elementos iconográficos como las rosas rojas o la canción de los mineros En el pozu María Luisa, orientados a un mismo fin: preservar

la identidad grupal y otorgar solemnidad al recuerdo de la persona. No obstante, de una forma u otra, en ambos casos subyace el deseo y la necesidad de recordar y no olvidar a sus seres queridos.

### **Expresión de la violencia**

**Tabla 5**

*Expresión de violencia en el período pre alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Física	13	61,92%
Verbal	4	19,04%
Psicológica	-	-
Género	4	19,04%
Institucional	-	-
<b>Total</b>	<b>21</b>	<b>100%</b>

La tabla 5 explica que en el período pre alto al fuego aparece en las películas un 61,92% de violencia física, un 19,04% de violencia verbal y un 19,04 de violencia de género - esta última también es física-.

**Tabla 6**

*Expresión de la violencia en el período post alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Física	4	19,04%
Verbal	-	-
Psicológica	15	71,42%
Género	-	-
Institucional	2	9,52%
<b>Total</b>	<b>21</b>	<b>100%</b>

La tabla 6 explica que en el período post alto al fuego aparece en las películas un 19,04% de violencia física, un 71,42% de violencia psicológica y un 9,52% de violencia institucional.

En este aspecto también se observa un cambio en la expresión de la violencia del período pre al período post. Las películas del período pre se centran en la violencia física - ejecuciones, atentados, peleas- en detrimento de otras formas de violencia. Por el contrario, las películas del período post dan más protagonismo a otras formas de violencia como la psicológica en el caso de las víctimas. Este cambio puede explicarse a través de la sub-hipótesis 1, ya que en el momento en el que se reconoce y se da espacio a las víctimas en la narrativa, se pone el foco de atención en la violencia psicológica que han recibido. Y esto es importante principalmente por dos motivos. El primero, porque reconoce que la violencia física suele ir acompañada de una violencia psicológica - extorsiones, amenazas, ostracismo, etc.-. Y, el segundo porque nos permite pensar que la víctima no es sólo la persona que padece la violencia física -en este caso la persona asesinada-, también sus familiares están expuestos a la violencia psicológica.

Esto también nos ayuda a entender que la violencia de ETA no ocurría de forma aislada a la población local, sino que existía toda una red social que legitimaba y sostenía esa violencia. Es fácil observar esto en *Patria* y *El Comensal* donde las víctimas, Bittori y Fernando, acaban abandonando su lugar de residencia debido a la soledad, el miedo y el rechazo de sus coetáneos. En el caso de Bittori se aprecia especialmente bien la violencia psicológica a través de pintadas, llamadas telefónicas y el ostracismo al que tanto ella como su marido fueron sometidos antes de que le asesinaran. En *Maixabel* se percibe la violencia psicológica a partir del miedo de la protagonista, cuando en varias escenas va acompañada por escoltas, y también cuando el monolito que hay en el monte en recuerdo a su marido aparece vandalizado en varias ocasiones.

Finalmente, aunque en un porcentaje menor, también aparece en *Patria* y *Maixabel* la violencia institucional a la que se ven sometidas las familias de los presos por la política de dispersión de los presos etarras, teniendo que hacer cientos de kilómetros para poder visitarles en cárceles ubicadas por todo el territorio peninsular. De igual manera, también se recoge el sufrimiento de los presos etarras, sobre todo en *Maixabel* cuando se narra el proceso desde la euforia y celebración que sienten tras haber matado a Juan Mari, hasta

el arrepentimiento que experimentan años después en la cárcel. Se plantea también la dicotomía individuo-colectivo a través de Ibon, por ejemplo, que, a pesar de no estar de acuerdo con algunas decisiones de la cúpula directiva, no quiere hacerlo públicamente porque siente que se debe al colectivo. También cuando la mediadora le plantea a un grupo de presos la posibilidad de arrepentirse pública e individualmente algunos de ellos reaccionan diciendo que es la organización la que tiene que pedir perdón. También las consecuencias de arrepentirse públicamente se perciben cuando, en los permisos, se observa la soledad al volver a casa, las miradas huidizas y las pintadas de “traidor” en la fachada de un edificio.

### **Construcción de la memoria colectiva**

**Tabla 7**

*Noticias en los medios de comunicación en el período pre alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Noticias ETA	8	100%
Noticias memoria	-	-
<b>Total</b>	<b>8</b>	<b>100%</b>

La tabla 7 muestra que en el período pre alto al fuego sólo aparecen noticias de medios de comunicación vinculadas a la violencia de ETA.

**Tabla 8**

*Noticias en los medios de comunicación en el período post alto al fuego*

	Frecuencia	Frecuencia ponderada
Noticias ETA	6	66,66%
Noticias memoria	3	33,33%
<b>Total</b>	<b>9</b>	<b>100%</b>

La tabla 8 muestra que en el período post alto al fuego aparece 66,66% de noticias vinculadas a la violencia de ETA y un 33,33% de noticias vinculadas a la memoria de las víctimas.

El cese definitivo de la actividad armada ha permitido abrir nuevos horizontes en la narrativa audiovisual sobre ETA, desplazando el foco de la violencia al reconocimiento, la reconciliación y la memoria. Los medios de comunicación no se han mantenido al margen de este proceso y de ello dan cuenta en las películas de ambos períodos. Dicho esto, aunque la tabla refleje que en el período post aparecen noticias vinculadas a la memoria, todavía siguen apareciendo más noticias vinculadas a ETA.

La memoria nos ayuda a mantener vivos los procesos históricos, aunque hay que diferenciar la memoria entre los hechos en sí y las narrativas que se formulan al respecto. En el caso de este trabajo, me refiero a las narrativas y cómo estas van resignificándose en función de las condiciones sociopolíticas presentes. El interés por la memoria en los últimos años ha ido creciendo de forma transversal en las esferas políticas, académicas y sociales. La disyuntiva no radica tanto en el olvido como en qué se recuerda y la variabilidad de formas de recordar. Partiendo de la premisa de que la memoria consiste en una reelaboración constante de un pasado en común a colación de las particularidades del presente, los medios de comunicación juegan un papel fundamental en su rol de transmisores de información. Especialmente la televisión, la radio, la prensa y las redes sociales operan como medios de comunicación masivos que llegan a millones de personas, de ahí que cumplan una función tan importante a la hora de construir una memoria colectiva.

Por ejemplo, en la película de *Maixabel* se le otorga mucha importancia a la memoria y los lugares de memoria. En las primeras escenas enseguida aparece el valle donde está situado un monolito en recuerdo a su marido asesinado por ETA. Este lugar de memoria sirve de encuentro, no sólo para su viuda, sino también para conmemorar su pérdida de manera colectiva junto al resto de compañeros/as del PSOE.

## CONCLUSIONES

En este trabajo he partido de la hipótesis de que el cine no es ajeno a los elementos sociopolíticos del contexto en el que se enmarca. El cese definitivo de la violencia de ETA ha supuesto un cambio de paradigma en la narrativa audiovisual sobre el conflicto, trasladando el protagonismo de la legitimación de la violencia de los agresores en el período pre, al sufrimiento de las víctimas en el período post. De acuerdo a los resultados extraídos del análisis he podido poner a prueba las sub-hipótesis planteadas que a continuación procedo a explicar.

En primer lugar, la narrativa audiovisual focalizada en la legitimación de la violencia de ETA en el período pre se explica principalmente a través de tres elementos. El primero es que 75% de las víctimas que aparecen en los filmes son anónimas; no se conocen sus nombres ni su historia de vida. En algunos casos inclusive no se les ve el rostro. El segundo corresponde al hecho de que un 36,36% de los asesinatos que aparecen son efectuados por las fuerzas del Estado, frente al 63,63% restante vinculado a ETA. De esta forma, se busca representar la violencia dividida en dos bandos: la violencia de ETA contra la violencia del Estado. La violencia del Estado sería la causa y la violencia de ETA el efecto de ella. Así lo corroboran las escenas en las que se alude a las torturas llevadas a cabo a manos de la policía y la simbología abertzale que aparece en el espacio público ligadas a la represión. Y, el tercero, la cultura vasca aparece de forma esencialista y romántica, siendo representada como una cultura totalmente diferente a la española (Zulaika, 1998), que es castigada y oprimida. Así lo corrobora las escenas donde aparecen aspectos tradiciones de la cultura como las txosnas o las tabernas.

En segundo lugar, la focalización en la víctima en el período post se manifiesta a través de tres cuestiones. La primera es que se da a conocer la identidad del 100% de las víctimas que aparecen en las películas. Sabemos sus nombres, ciertos aspectos de su vida personal y la red de familiares que han sufrido su pérdida. La segunda porque el 100% de los asesinatos que aparecen son perpetrados por ETA, y de esta manera no se evoca una relación de causa-efecto entre la violencia de un bando y otro. Más bien, se expone la violencia de ETA como la causante del sufrimiento de las víctimas. Y, tercero, porque se enfatiza en las emociones de los familiares de las víctimas ligadas a los procesos de duelo (Moreno, 2009), algunos síntomas característicos del TEPT (Blanco y Díaz, 2004) y sus discursos se articulan en torno al sufrimiento padecido (González, 2021).

En tercer lugar, la expresión de la violencia en el período pre aparece un 61,92% de violencia física, un 19,04% de violencia verbal y otro 19,04% de violencia de género. La violencia física se escenifica a través de coches-bomba, disparos y persecuciones, dejando de lado otro tipo de violencias. Sin embargo, en el período post, al reivindicar la categoría de víctima, aparece también la violencia psicológica. Empieza a prestarse atención al mundo emocional y con él a las microviolencias cotidianas a las que estuvieron expuestas las víctimas en un contexto en el que una parte importante de la población simpatizaba con ETA. En el período post aparece un 71,42% de violencia psicológica frente a un 19,04% de violencia física y un 9,52% de violencia institucional. Hablar de la violencia política de ETA implica también reconocer tanto la violencia física como psicológica ejercida hacia las víctimas (Echeburúa, de Corral y Amor, 2002).

En cuarto y último lugar, el cine también participa activamente en la construcción de la memoria colectiva. Mientras que en el período pre el 100% de las noticias que aparecen están vinculadas a la violencia de ETA, en el período post aparece un 33,33% de noticias relacionadas con la memoria colectiva y la reparación de las víctimas. La violencia de ETA se aborda desde el presente haciendo una crítica de las grandes ausencias que hubo en las primeras películas: las víctimas. Aunque la memoria en el cine puede ser pensada de diferentes maneras: como una forma de recordar eventos históricos, como una herramienta política o como una herramienta de reparación en torno a las violaciones de los DDHH. En las películas post, se centran en la memoria colectiva, la reparación del daño a las víctimas y la reconciliación social. En definitiva, la memoria colectiva se torna un concepto central para abordar y revisar los procesos violentos del pasado (Pipper, 2013).

## **REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS**

Ardèvol, E. (1998). Por una antropología de la mirada: etnografía, representación y construcción de datos audiovisuales. *Dialectología y tradiciones populares*, 3 (2), 217-240.

Arendt, H. (1998). *Los orígenes del totalitarismo*. Alianza Editorial.

Bardin, L. (1986). *El análisis de contenido*. Akal.

Barrenetxea, I. (2003). La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine. *Ikusgaiak. Cuadernos de cinematografía*, (6), 77-101.

Barrenetxea, I. (2019). ¿Y si nos reímos? La comedia cinematográfica tras el fin de ETA. *Olivar*, 19 (30), 1-13.

Bartlett, F. (1932). *Remembering. A study in experimental and Social Psychology*. Cambridge University Press.

Blanco, A. y Díaz, D. (2004). Bienestar social y trauma psicosocial: una visión alternativa al trastorno de estrés postraumático. *Clínica y Salud*, 15 (3), 227-252.

Bourdieu, P. y Wacquant, L. (1992). *Una invitación a una sociología reflexiva*. Siglo XXI.

Bourgois, P. (2001). The continuum of violence in war and peace: post-cold war lessons from El Salvador. *Ethnography*, 2 (1), 5-34.

Buchely, L. (2017). Estado empático y ciudadanía precaria: reflexiones en torno al caso emblemático de de Bellavista. *Revista da Faculdade de Direito*, 62, 211-230.

Casetti, F. (1989). *El film y su espectador*. Catedra.

Castillejo, A. (2005). Las texturas del silencio: violencia, memoria y los límites del quehacer antropológico. *Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 9, 39-59.

Crumbaugh, J. (2007). Are we all (still) Miguel Angel Blanco? Victimhood, the media afterlife, and the challenge for historical memory. *Hispanic Review*, 75 (4), 365-384.

De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.

Ebbinghaus, H. (1885). *Memory. A contribution to experimental psychology*. Columbia University.

Echeburúa, E., de Corral, P. y Amor, P.J. (2002). Evaluación del daño psicológico en las víctimas de delitos violentos. *Psicothema*, 14, 139-146.

Ferrándiz, F. y Feixa, C. (2004). Una mirada antropológica sobre las violencias. *Alteridades*, 14 (24), 159-174.

Ferrándiz, F. (2010): De las fosas comunes a los derechos humanos: El descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea. *Revista de Antropología social*, 19, 161-189.

Foucault, M. (2009). *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores.

García, A. (2022). Del sufrimiento en disputa a la escucha vulnerable. Exploraciones sobre el reconocimiento, encuentros y memoria en el caso vasco, *Antropología Social*, 31 (2), 223-237.

Gerbner, G. y Gross, L. (1976). Living with television: The violence profile. *Journal of Communication*, 26 (2), 173-199.

Glaser, G. y Strauss, L. (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine.

Gramsci, A. (1975). *Quaderni del carcere*. Einaudi.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Iñiguez-Rueda, L. y Antaki, C. (1994). El análisis de discurso en Psicología Social. *Boletín de Psicología*, 44, 57-75.

Jelin, E. (2003). Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de campo nuevo en las ciencias sociales. *Cuadernos del IDES*, 2, 1-27.

Marcos, M. (2019). Aproximaciones teóricas al concepto de violencia y violencia audiovisual. *Studia Iberica et Americana*, 6, 19-30.

Martín-Baró, I. (2003). *Poder, ideología y violencia*. Trotta.

Martín-Baró, I. (2006). Hacia una Psicología de la liberación. *Intervención Psicosocial y Psicología Comunitaria*, 1 (2), 7-14.

Moreno, F. y Muiño, L. (2003). *El factor humano en la pantalla. Un paseo por la psicología desde el patio de butacas*. Editorial Complutense.

Moreno, F. (2004). Reflexiones sobre el trauma psicológico y la violencia política: de las guerras centroamericanas de los 80 al 11 de marzo de 2004. *Clínica y Salud*, 15 (3), 253-271.

Moreno, F. (2009). Violencia colectiva, violencia política, violencia social. Aproximaciones conceptuales. En I, Markez, A. Fernández-Liria y P. Pérez-Sales (Eds.). *Violencia y salud mental. Salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva* (pp. 19-36). Asociación Española de Neuropsiquiatría.

Nora, P. (1997). *Los lugares de memoria*. Gallimard.

Piñuel, J.L. (2002). Epistemología, metodología y técnicas de análisis de contenido. *Estudios de Sociolingüística* 3 (1), 1-42.

Piper, I. (2013). Psicología Social de la Memoria: espacios y políticas del recuerdo, *Psyche*, 22 (2), 19-31.

Piper, I. (2017). Ni víctimas, ni héroes, ni arrepentidos/as. Reflexiones en torno a la categoría “víctima” desde el activismo político. *Estudios Sociales*, 59, 98-109.

Rodríguez, M. y Roldán, C. (2019). Transformaciones en la representación de la violencia y del terrorismo en el cine: el caso del País Vasco (2000-2017). *Studia Iberica et Americana*, 6, 47-62.

Sabucedo, J.M., Rodríguez, M. & Fernández, C. (2002). Construcción del discurso legitimador del terrorismo. *Psicothema*, 14, 72-77.

Sancho, R. (2003). *Guerrilla y terrorismo en Colombia y España: Eln y Eta*. Unab.

Sztompka, H. (2000). Cultural trauma: the other fase of social change. *European Journal of Social Theory*, 3 (4), 449-466.

Worth, S. (1981). *Studying Visual Communication*. University of Pennsylvania Press.

Ziri6n, A. (2015). Miradas c6mplices: cine etnogr6fico, estrategias colaborativas y antropolog6a visual aplicada. *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, 78, 45-70.

Zulaika, J. (1998). *Violencia vasca: met6fora y sacramento*. Nerea.

## **ANEXO I: SINOPSIS PEL6CULAS**

**1. Madrid, J. L. (Director). (1976). Comando Txikia: muerte de un presidente [Film]. Servi Films.**

Madrid, 20 de diciembre de 1973. El comando Txikia, de la banda terrorista ETA, planific6 y ejecut6 el atentado que caus6 la muerte del presidente del Gobierno Luis Carrero Blanco.

**2. Pontecorvo, G. (Director). (1979). Operaci6n ogro [Film]. Action Film.**

Historia del atentado con coche bomba de ETA que mat6 a Carrero Blanco en diciembre de 1973. Tiempo atr6s varios hombres que formaban un comando de ETA ten6an una

misión: secuestrar al almirante Carrero Blanco para intercambiarlo por presos políticos. Sin embargo, cuando estaban a punto de cumplir su objetivo, Carrero fue nombrado presidente del Gobierno, y los planes cambiaron. Tiempo después, uno de los hombres de aquel comando sigue siendo partidario de la lucha armada, mientras que sus antiguos correligionarios creen que ha llegado la hora de seguir los cauces democráticos.

**3. Uribe, I. (Director). (1979). El proceso de Burgos [Film]. Cobra Films.**

Documental sobre el consejo de guerra celebrado como consecuencia del asesinato de Melitón Manzanas, comisario de la Brigada Político-Social de Guipúzcoa, en un atentado perpetrado por la ETA el 2 de agosto de 1968. La película incluye una serie de entrevistas y testimonios de los encarcelados y encausados en ese consejo de guerra. A raíz del atentado, se proclamó en Guipúzcoa el estado de excepción y fueron detenidas cientos de personas.

**4. Uribe, I. (Director). (1981). La fuga de Segovia [Film]. Frontera Films Irún, S.A.**

En el verano de 1977, un preso político, que vive en el exilio, relata las circunstancias de su fuga a un reportero: en abril de 1976, un grupo de etarras planea fugarse de la cárcel, pero el proyecto fracasa cuando los guardias descubren el túnel que están excavando. Los reclusos, lejos de desanimarse, empiezan un segundo túnel. Tras ocho meses de dificultades, consiguen fugarse. Dadas las delicadas circunstancias de los últimos meses del franquismo y el despertar de los primeros brotes de democracia, la fuga del grupo tuvo sorprendentes consecuencias.

**5. Uribe, I. (Director). (1983). La muerte de Mikel [Film]. Frontera Films Irún, S.A.**

Mikel es un farmacéutico de un pueblo cercano a Bilbao, cuyo matrimonio se ha deteriorado hasta el punto de llegar incluso a la violencia. Un día va a una sala de fiestas donde actúa Fama, un famoso travestí de la capital, con el que inicia una relación sentimental. Cuando Mikel fallece en extrañas circunstancias, sus correligionarios abertzales intentarán sacarle partido político a su muerte.

**6. De la Iglesia, E. (Director). (1983). El Pico [Film]. Ópalo Films.**

Bilbao, años 80. Un Comandante de la Guardia Civil descubre que su hijo Paco de 17 años, que espera que ingrese en la Academia Militar, es heroinómano. Urko, el mejor amigo de Paco e hijo de un dirigente abertzale, también es heroinómano. En un momento dado, Paco huye de casa llevándose una pistola de su padre. Mientras el Comandante inicia la búsqueda de su hijo acompañado del padre de Urko, empieza a descubrir un mundo desconocido y poco a poco se producen en él importantes cambios.

**7. De la Loma, J. A. (Director). (1984). Goma 2 [Film]. Golden Sur & Producciones Esme.**

Chema, ex militante de ETA, se acoge al perdón oficial y compra un camión. Casado con Elisa, se dedica al transporte internacional. Es un momento de conflictos con los agricultores franceses. En uno de sus viajes, sus antiguos camaradas atentan contra su vida, pero sale ileso. Como su esposa está a punto de dar a luz, decide escapar con ella, pero sufre una encerrona y le queman el camión con Elisa dentro, la cual fallece a consecuencia de las quemaduras. En el juicio contra los culpables, declara el mafioso Julot, quien controla a los agricultores franceses. El testimonio de Julot deja en libertad a los criminales. Es cuando Chema decide vengarse utilizando su arma predilecta, la Goma-2.

**8. Costa, P. (Director). (1984). El caso Almería [Film]. Multivideo, S.A.**

El Caso Almería es el nombre con que se conoce un trágico suceso acontecido el 10 de mayo de 1981 en España. Ese día, tres jóvenes cántabros, que se dirigían por carretera desde Santander hasta Almería para asistir a una Primera Comunión, fueron torturados y asesinados por miembros de la Guardia Civil, que los confundieron con tres etarras.

**9. Miñón, J. (Director). (1989). La blanca paloma [Film]. Cartel & Xaloc P.C.**

La Blanca Paloma es un antiguo tablao flamenco, ahora taberna y antro, situado al margen izquierdo de la ría que divide la ciudad de Bilbao. Domingo, su propietario, mantiene relaciones incestuosas con su hija Rocío. Ambos se mantienen al margen de una sociedad que les acosa por no ser de la tierra. Hasta que aparece en sus vidas Mario, un joven radical de origen andaluz que se enamora de Rocío.

**10. Díez, A. (Directora). (1989). Ander y Yul [Film]. ETB & RTVE.**

Ander vuelve a casa de sus padres después de haber pasado unos cuantos años en la cárcel por tráfico de drogas. Cuando llega a casa, se encuentra con una familia que ya no existe. Todo ha cambiado para él, incluso los paisajes que recordaba. Volverá a encontrarse con Yul, un antiguo compañero de seminario.

**11. Eceiza, A. (Director). (1989). Días de humo [Film]. Bertan Filmeak S.A, Trenbideko Filmeak & RTVE.**

Un buen día Pedro Sansinenea abandonó familia, amigos y país, un ambiente que le ahogaba. Veinte años después por diversas razones regresa al País Vasco, donde reencuentra viejos odios, nuevos conflictos y hasta una dramática historia de amor.

**12. Izaguirre, K. (Director). (1992). Amor en off [Film]. Productora.**

Una joven vasca, cuyo marido cumple condena en el Puerto de Santa María, se replantea rehacer su vida sentimental, pero su entorno se lo impide.

**13. Camus, M. (Director). (1993). Sombras en la batalla [Film]. Cayo Largo Films.**

En el pueblo donde trabaja como veterinaria, Ana conoce a un portugués con quien comparte un secreto.

**14. Imanol, U. (Director). (1994). Días Contados [Film]. Ariane Films.**

Antonio, un pistolero de la banda terrorista ETA, días antes de cometer un atentado, conoce a Charo, una drogadicta de dieciocho años que, a pesar del ambiente sórdido en el que ha crecido, conserva todavía la ingenuidad. Él ha dedicado su vida a una causa en la que ya no cree y su malestar crece al sentirse atrapado en un callejón sin salida donde todo es destrucción y muerte.

**15. Calparsoro, D. (Director). (1997). A ciegas [Film]. Star Line TV Productions.**

Marrubi, una joven terrorista que quiere dejar las armas y vivir en paz, pierde los nervios en su primer atentado y, además de negarse a disparar contra la víctima, mata a tiros a su compañero de comando. A partir de ese momento se verá forzada a huir de sus familiares, compañeros, de la policía y de un rico comerciante que está obsesionado con ella. Con su acción, Marrubi desencadena una serie de situaciones contradictorias que permiten vislumbrar el horror de la violencia.

**16. Taberna, H. (Directora). (1999). Yoyes [Film]. MACT Productions.**

Yoyes, la primera mujer que ocupó puestos de responsabilidad dentro de ETA, vuelve de su exilio en México e intenta rehacer su vida. Pero su regreso no es fácil. Ella ha evolucionado, ha estudiado una carrera universitaria, ha trabajado en la ONU, ha sido madre... Mientras tanto, en España la violencia sigue siendo la principal noticia de las portadas de los periódicos. Yoyes intenta olvidar y ser olvidada, pero sus años de exilio la han convertido en un mito. Sus antiguos correligionarios interpretarán su retorno como una traición. Ella ama a su tierra, su paisaje, pero el otoño traerá consigo algo más que hojas muertas.

**17. Bosch, E. (Director). (2000). El viaje de Arián [Film]. Montjuïc Entertainment.**

Arián (Ingrid Rubio) es una joven de carácter romántico e idealista; se ha movido desde niña en ambientes radicales vascos y participa activamente en la lucha callejera. A través de Vivaldi (Abel Folk), un terrorista obsesionado por la música clásica y del que está enamorada, Arián se integra en la organización terrorista realizando tareas de información. Al ser identificada por la policía, durante una manifestación, tiene que

abandonar su casa y refugiarse en el piso franco en el que se esconde el comando. Colabora entonces con el grupo terrorista en el secuestro de la hija de un conocido industrial navarro.

**18. Martínez, E. (Director). (2001). La voz de su amo [Film]. Lolafilms.**

Bilbao, año 1980. En un ambiente dominado por la corrupción y el terrorismo, Charli, un treintañero taciturno, trabaja como chófer y hombre de confianza del señor Oliveira, un empresario de origen portugués que se dedica a negocios poco claros. Alarmado por una serie de amenazas y atentados, Oliveira decide confiar a Charli la protección de su hija Marta. A partir de ese momento, todo se complica: surge inesperadamente el amor, la violencia genera más violencia y, por si fuera poco, los amigos no son lo que parecen.

**19. Ortega, E. (Director). (2001). Asesinato en febrero [Film]. Mediapro.**

Año 2000, un día cualquiera en una pequeña y hermosa ciudad de provincias. La primavera queda cerca y se nota en los árboles y en las colinas y en los prados del alrededor. Como cada día, atravesando el ordenado entorno, dos hombres, el parlamentario socialista vasco Fernando Buesa y su escolta Jorge Díaz, caminan hacia su lugar de trabajo. Cuando avanzan entre árboles centenarios son asesinados por miembros de la banda terrorista ETA. ¿Por qué? ¿Para qué?

**20. Camus, M. (Director). (2002). La playa de los galgos [Film]. Urbanafilms.**

Mientras busca a su hermano desaparecido, Martín Alcorta conoce a una misteriosa mujer que decide seguirle y empezar una nueva vida con él. Al principio Martín se muestra un tanto reticente respecto a las intenciones de la chica, pero con el paso del tiempo confiará en ella, aunque no dejará de buscar a su hermano.

**21. Medem, J. (Director). (2003). La pelota vasca: la piel contra la piedra [Film]. Alicia Produce.**

Documental sobre las Vascongadas realizado a partir de entrevistas a ciudadanos, material de archivo y una espléndida banda sonora.

**22. Courtois, M. (Director). (2004). El lobo [Film]. Mundo Ficción & Castelao Productions.**

Mikel Lejarza, alias "Lobo", fue un agente de los servicios secretos españoles que consiguió infiltrarse en ETA entre 1973 y 1975. Provocó la caída de unos 150 activistas y colaboradores, incluyendo a los miembros más destacados de los comandos especiales y a la cúpula dirigente. La "Operación Lobo", supuso un mazazo a la organización terrorista en un momento en el que sus sangrientos atentados se estaban convirtiendo en la excusa perfecta para que los sectores más involucionistas del franquismo intentaran bloquear la instauración de la democracia. El infiltrado era el mayor seguro policial contra ETA. Cuando ETA lo descubrió, lo condenó a muerte y empapeló el País Vasco de carteles con su fotografía bajo la leyenda "Se busca". "El Lobo" tuvo entonces que cambiar de identidad y de rostro y desaparecer sin dejar rastro.

**23. Courtois, M. (Director). (2006). Gal [Film]. Mundo Ficción & Mai Juin Productions.**

Los periodistas que investigaron el Gal (Grupo Antiterrorista de Liberación) narran la "guerra sucia" que el gobierno de Felipe González emprendió contra ETA entre 1983 y 1987. Los Gal cometieron más de treinta atentados con el resultado de 27 muertos y más de cincuenta heridos en el sur de Francia. La acción de estos grupos se basaba en la máxima "ojo por ojo, diente por diente", y en la creencia de que, trasladando la guerra a territorio galo, el gobierno francés no tendría más remedio que colaborar en la lucha contra ETA. Y así fue. Gracias a las investigaciones periodísticas, la justicia española pudo demostrar que los atentados fueron organizados y financiados por el Gobierno español, y en 1994 fueron condenados el Ministro del Interior José Barrionuevo y once funcionarios públicos a penas que oscilaban entre los cuatro y los diez años de prisión. La investigación, que fue llevada a cabo por periodistas de Diario 16, supuso también el cese del director del periódico y de sus principales colaboradores; el resultado fue el nacimiento de un nuevo diario, "El Mundo del siglo XXI", que prosiguió con éxito las investigaciones de un caso que algunos comparan con el Watergate.

**24. Hens, A. (Director). (2007). Clandestinos [Film]. Malas Compañías P.C.**

Xabi (Israel Rodríguez) ha pasado la infancia y adolescencia de centro en centro de acogida. En una de sus escapadas conoció a Iñaki (Luis Hostalot), que forma parte del entramado abertzale vasco. Iñaki le ayuda a forjarse una identidad y se convierte en su mentor, maestro e inspirador ideológico. En uno de sus acercamientos a la violencia callejera, Xabi es detenido por lanzar un cóctel molotov contra un ertzaina y recluido en un centro de menores. Xabi, junto a su colega Joel (Hugo Catalán), un joven mexicano con ganas de comerse el mundo; y Driss (Mehroz Arif), un chico marroquí con los 18 recién cumplidos y en trámites de expulsión, consiguen escaparse del centro y viajar a Madrid. Xabi quiere encontrar a Iñaki y entrar a formar parte de la organización terrorista ETA. Pero Iñaki no da señales de vida. Sin darse por vencido, decide, con la ayuda de sus colegas, perpetrar un atentado en el centro de la capital con el que demostrar a Iñaki y a la organización que está preparado para integrarse en la banda.

**25. Gutiérrez, M. (Director). (2008). Todos estamos invitados [Film]. Telecinco Cinema.**

Josu Jon (Óscar Jaenada), un joven etarra, se recupera de un problema de amnesia sufrido tras cometer un atentado terrorista. Mientras, Xabier (José Coronado), un profesor de la Universidad vasca, recibe amenazas de muerte de la organización criminal por sus ideas políticas. Francesca (Vanessa Incontrada), novia de Xabier y psicóloga de profesión, ayudará a Jon a recuperar la memoria.

**26. Estudillo, M. (Director). (2008). Futuro: 48 horas [Film]. Antena 3 Televisión & Mundo Ficción.**

El 10 de julio de 1997, Miguel Ángel Blanco, un edil del Partido Popular de Ermua, es secuestrado por ETA exigiendo el acercamiento de presos. 48 horas después, la banda cumple su amenaza y lo asesina provocando una reacción masiva de rechazo a la violencia en la sociedad española. La película muestra las angustiosas 48 horas en el seno de la familia, los cuerpos policiales y la sociedad vasca coincidiendo con el undécimo aniversario del secuestro y asesinato del joven concejal. Todo en un lugar indeterminado del País Vascofrancés, donde un hombre de espaldas escribe una nota en un papel: es la orden de “levantar un concejal del PP”, dando un ultimátum de cuarenta y ocho horas

vinculado al traslado de los presos a cárceles de Euskadi. Si el Gobierno no accede el rehén, será asesinado. 10 de julio de 1997, son las 14:10 horas, Miguel Ángel Blanco Garrido, concejal en Ermua del PP, come en su casa acompañado de su madre y se marcha a su trabajo en Eibar como cada día. Miguel Ángel es abordado por una mujer que consigue que la acompañe unos metros para, más tarde, introducirlo a punta de pistola en el coche conducido por su cómplice...

**27. Rosales, J. (Director). (2008). Tiro en la cabeza [Film]. Fredesval Films.**

El 2 de diciembre del 2007, tres etarras asesinaron a dos guardias civiles (Fernando Trapero y Raúl Centeno) con los que casualmente se encontraron en una cafetería en Capbreton, en la región francesa de Las Landas.

**28. Bardem, M. (Director). (2011). El asesinato de Carrero Blanco [Film]. RTVE.**

Miniserie de TV (2011). 2 episodios. El miembro de ETA Argala (Unax Ugalde) se instala en Madrid con el objetivo de atentar contra el régimen de Francisco Franco. En un principio se encuentra solo porque desde el núcleo duro de ETA no quieren apoyar sus acciones porque le consideran un iluso... Al final consigue los apoyos necesarios para que le ayuden 3 miembros más del talde. El objetivo era matar a Luis Carrero Blanco (José Ángel Egido), el cual, pese a ser recién nombrado presidente del Gobierno no parecía tener mucha seguridad personal. Todos los días salía en coche desde la calle Hermanos Bécquer, donde residía, para ir a la Iglesia de San Francisco de Borja.<sup>2</sup> Argala pretende dispararle por la espalda en la Iglesia, pero más tarde cree que es muy arriesgado porque no tendría escapatoria.<sup>3</sup> Al final deciden trazar un plan letal. Alquilan un local a pie de la calle Claudio Coello a la altura del número 104. Desde allí excavan un agujero hacia la calle para meter los explosivos. Fue tal el potencial de explosivos que metieron, que el coche se elevó por encima del edificio contiguo.

**29. Merino, A. & Merino, A. (Directores). (2013). Asier eta Biok [Film]. Productora.**

Asier y el actor y director Aitor Merino crecieron juntos en Pamplona. Fueron juntos a la ikastola y se hicieron grandes amigos. Años después, Aitor se trasladó a vivir a Madrid

en su deseo de ser actor. Cuando, en 2002, Asier ingresó en la banda terrorista ETA, Aitor se preguntaba cómo podría hacer entender a sus amigos de Madrid lo que ni él mismo lograba comprender. En cuanto Asier salió de prisión, se propuso hacer una película en la que su amigo pudiera explicar el porqué de su decisión.

**30. Merino, A. & Merino, A. (Directores). (2013). Asier eta Biok [Film]. Productora.**

Asier y el actor y director Aitor Merino crecieron juntos en Pamplona. Fueron juntos a la ikastola y se hicieron grandes amigos. Años después, Aitor se trasladó a vivir a Madrid en su deseo de ser actor. Cuando, en 2002, Asier ingresó en la banda terrorista ETA, Aitor se preguntaba cómo podría hacer entender a sus amigos de Madrid lo que ni él mismo lograba comprender. En cuanto Asier salió de prisión, se propuso hacer una película en la que su amigo pudiera explicar el porqué de su decisión.

**31. Cobeaga, B. (Director). (2014). Negociador [Film]. Sayaka Producciones.**

Manu Aranguren, un político vasco, ejerce de interlocutor del gobierno español en las negociaciones con ETA. En lugar de asistir, tal como esperaba, a un acto solemne y calculado, pronto verá que las casualidades, los errores o los malentendidos marcan el diálogo entre ambas partes y que la relación personal entre los negociadores será clave para la resolución del conflicto. Comedia basada en las negociaciones entre el presidente del PSE vasco, Jesús Eguiguren y ETA en 2005 y 2006.

**32. Malo, P. (Director). (2014). Lasa y Zabala [Film]. Abra Producciones.**

En octubre de 1983, desaparecen en Bayona los miembros de ETA Lasa y Zabala. Doce años después, sus cuerpos, torturados y enterrados en cal viva por los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación), son identificados. Comienza entonces un proceso en el que el abogado de las dos familias (Unax Ugalde) y su ayudante intentarán que se haga justicia y que los asesinos se sienten en el banquillo de los acusados.

**33. Uribe, I. (Director). (2015). Lejos del mar [Film]. Suroeste Films & Maestranza Films.**

Santi sale de la cárcel y viaja al sur para visitar a Emilio, un antiguo compañero de celda que está enfermo. La casualidad hace que tropiece con Marina, la médico que atiende a su amigo. Con ella tuvo Santi un encuentro terrible hace muchos años que marcó la vida de ambos. Este reencuentro les hará enfrentarse al pasado.

**34. Calvo, S. (Director). (2016). El padre de Caín [Film]. Mediaset España.**

Miniserie de TV (2016). 2 episodios. País Vasco, años ochenta. En una atmósfera de tensión y miedo, donde el acoso abertzale y la violencia etarra son una constante, Eloy (Quim Gutiérrez) es un joven guardia civil que acaba de pedir el traslado al cuartel de Intxaurrondo, en San Sebastián. Allí encuentra un entorno hostil que hace estragos entre sus compañeros: alcoholismo, depresión, suicidios. El llamado “Síndrome del Norte”. Eloy ha dejado a su esposa Mercedes en Madrid embarazada de seis meses. Ella espera cada noche sus llamadas para saber que todo está bien, que sigue vivo. Él la tranquiliza porque la quiere y la echa de menos, pero no le habla de Begoña, la dueña de la pensión donde se aloja: una chica joven y sensible que le ayuda a sortear la soledad sin hacer preguntas, creyendo que es un empleado de Telefónica. Eloy vivirá una doble vida, pero lo que no sabe es que el mayor peligro le llegará del lado que menos espera.

**35. Schulz, A. & Fernández, C. (Directores). (2018). Mudar la piel [Film]. Labyrint Films.**

Juan es un mediador que trató de alcanzar la paz entre ETA y el gobierno español. Roberto es un espía de los servicios secretos que se infiltró en su vida durante años. Mudar la piel es la historia de Juan, el padre de la directora, y Roberto, el hombre que le espío. Ambos cultivan una insólita amistad a pesar de la traición. Mudar la piel también es la crónica de la relación de los cineastas con el espía y su dificultad para atrapar su escurridiza identidad.

**36. Sistiaga, J. (Director). (2019). ETA, el final del silencio [Series]. Movistar Plus+.**

Serie de TV. 7 episodios. Un homenaje a todas las víctimas del terrorismo de ETA.

**37. Gabilondo, A. (Director). (2020). Patria [Series]. Alea Media.**

Miniserie de TV (2019). 8 episodios. Basada en la novela de Fernando Aramburu, que abarca 30 años del conflicto vasco y estudia el impacto del mismo sobre la gente común, como la viuda de un hombre asesinado a tiros por la banda terrorista ETA, que vuelve a su pueblo natal tras el alto el fuego de 2011, o la madre de un etarra encarcelado.

**38. Barroso, M. (Director). (2020). La línea invisible [Series]. Sentido Films.**

Miniserie de TV (2020). 6 episodios. Miniserie sobre los comienzos de ETA. El 7 de junio de 1968, el líder de ETA, Txabi Etxebarrieta, cruzaba "la línea invisible" asesinando a la primera de las 853 víctimas de la organización terrorista, el guardia civil gallego José Antonio Pardines, de sólo 25 años. Pocas horas después, el propio Txabi Etxebarrieta era abatido en un enfrentamiento con la guardia civil, convirtiéndose así en el primer terrorista en matar y el primero en morir en la historia de ETA. Tras la muerte de su líder, los compañeros de Txabi decidieron vengarle asesinando a su principal perseguidor, el inspector Melitón Manzanas. No eran conscientes de que estaban a punto de abrir un camino plagado de dolor y venganza, de miedo y terror, que marcaría los siguientes cincuenta años de la historia de España.

**39. Bollaín, I. (Directora). (2021). Maixabel [Film]. Kobalski Films.**

Maixabel Lasa pierde en el año 2000 a su marido, Juan María Jaúregui, asesinado por ETA. Once años más tarde, recibe una petición insólita: uno de los asesinos ha pedido entrevistarse con ella en la cárcel de Nanclares de la Oca (Álava), en la que cumple condena tras haber roto sus lazos con la banda terrorista. A pesar de las dudas y del inmenso dolor, Maixabel accede a encontrarse cara a cara con las personas que acabaron a sangre fría con la vida de quien había sido su compañero desde los dieciséis años.

**40. Gómez, M. (Director). (2021). Érase una vez en Euskadi [Film]. La Canica Films.**

Euskadi, 1985. El colegio ha terminado y por fin llegan las ansiadas vacaciones. Marcos y sus tres amigos, José Antonio, Paquito y Toni, reciben expectantes la llegada del verano, el cual resulta siempre prometedor, sobre todo porque a sus doce años poco importa dónde, ni cuándo, ni cómo. Pasarán las horas en el lugar que la vida les ha deparado, una Euskadi convulsa, lastrada por el terrorismo.

**41. González, A. (Directora). (2022). El Comensal [Film]. Tornasol Films.**

Iciar y Fernando son jóvenes. Los dos atraviesan la experiencia más traumática de sus breves vidas: La pérdida de uno de los progenitores. Pero Fernando e Iciar no pueden compartir el dolor ni las estrategias para manejarlo. Viven en tiempos distintos. Fernando en 1977 en Bilbao se enfrenta al secuestro de su padre por parte de ETA. Iciar en 2011 en Navarra afronta el cáncer fulminante de su madre. A partir de esta inesperada pérdida, Iciar toma conciencia del trágico secuestro y asesinato de su abuelo, al que nunca conoció, a manos de ETA en 1977. Ante la negativa de Fernando, su padre, de hablar del asunto. Iciar se embarca por su cuenta en una reconstrucción de los tensos días del secuestro cuarenta años atrás. Gracias a su esfuerzo por sacar a la luz la memoria familiar, su padre y ella se reencontrarán en una nueva manera de mirar al pasado para vivir el futuro... Adaptación de la novela homónima autobiográfica de Gabriela Ybarra.

## ANEXO II: FICHA BLOQUES TEMÁTICOS

### 1. Contexto vasco

#### a. Paisajes naturales

- i. Vinculados a emociones de las víctimas (calma, esperanza, soledad...)
- ii. Vinculados a lugares de memoria

#### b. Simbología abertzale en el espacio público

- i. Si es una simbología en contra del franquismo: todas aquellas pintadas en el espacio público que sean en contra del franquismo.
- ii. Si es una simbología pro-ETA: todas aquellas pintadas en el espacio público que apoyen a ETA.

#### c. Elementos climatológicos

- i. Lluvia ligada a emociones negativas como la tristeza.
- ii. Cielos despejados ligados a emociones positivas como la esperanza.

#### d. Tradiciones

- i. Reivindicación del euskera y de la cultura en clave de nostalgia
- ii. Fiestas: Herriko Taberna, Aurreku (baile ceremonial), Antzar Eguna (Día de los gansos)

En base a las categorías y subcategorías del bloque 1 del contexto vasco, he podido establecer las siguientes relaciones con las hipótesis:

- El cambio de protagonismo de la violencia de ETA al sufrimiento de las víctimas (sub-hipótesis 1) se debe a:
  - 1ai.): Los paisajes naturales están conectados a las emociones de las víctimas
  - 1aai.): La aparición de los lugares de memoria
  - 1ci.): La lluvia está asociada al dolor de las víctimas de ETA
- Los elementos que legitiman la violencia de ETA (sub-hipótesis 2) son:

- 1bi.): La simbología abertzale en el espacio público contra el franquismo
- 1ci.): La lluvia está asociada a la violencia del Estado
- 1di.): La representación de la cultura vasca en clave de nostalgia

## **2. Representación de las víctimas**

### **a. Visibilidad**

#### **i. ¿Son anónimas o se da a conocer su identidad?**

**Para la concreción de la identificación versus anonimato, se consideró como “anónima” aquellos asesinatos en los que no apareciera el nombre de la víctima, y en “identidad” cuando se hubiera presentado alguno de estos elementos: nombre, profesión o vínculos familiares.**

#### **ii. ¿Qué elementos de su vida personal aparecen en caso de darse a conocer su identidad?**

- **Si se da a conocer el nombre de la víctima**
- **Si se da a conocer su lugar de origen**
- **Si se da a conocer la profesión que ejerce**
- **Si se da a conocer la red de relaciones familiares en la que está inscrito**

### **b. Tipos de víctimas**

#### **i. Víctimas directas:**

- **Asesinados por ETA: las personas que aparezcan asesinadas por ETA.**
- **Asesinados por el Estado (guardia civil, policía o GAL): las personas que aparezcan asesinadas por el Estado.**

#### **ii. Víctimas indirectas:**

- **Familiares de los asesinados por ETA**
- **Familiares de los presos etarras**

**c. Elementos humanizadores**

**i. ¿Qué emociones se resaltan?**

- **Se resaltan emociones negativas vinculadas al duelo: tristeza, rabia, enfado, miedo o culpa.**
- **Se resaltan emociones positivas vinculadas a la reconciliación: alivio, alegría, satisfacción, esperanza o perdón.**

**ii. Acciones memorialistas**

- **Si se conmemora el aniversario de los asesinatos en las películas.**
- **Si se ritualiza la pérdida de los seres queridos: flores, música solemne o fotografías.**
- **Si se crean lugares de memoria que sirvan de encuentro para recordar y homenajear a las víctimas.**

**d. Elementos deshumanizadores**

- **Si no se da a conocer su identidad**
- **Si no se presta atención a las emociones de las víctimas**
- **Si se justifica la violencia que reciben**

En base a las categorías y subcategorías del bloque 2 de representación de las víctimas, he establecido las siguientes relaciones con las hipótesis:

- El cambio de protagonismo de la violencia de ETA al sufrimiento de las víctimas (sub-hipótesis 1) se debe a:
  - 3ai.) Se da a conocer la identidad de la víctima
  - 3ci.) Se presta atención a sus emociones
  - 3cii.) Aparecen acciones memorialistas vinculadas a las víctimas

- Los elementos que legitiman la violencia etarra en las películas pre alto al fuego (sub-hipótesis 2) son:
  - 2ai.) No se da a conocer la identidad de la víctima
  - 2aii.) No aparecen elementos de su vida personal
  - 2aiii.) No se presta atención a sus emociones
  
- Los elementos que explican el cambio en la expresión a otras formas de violencia (sub-hipótesis 3) son:
  - 3ai.) Se da a conocer la identidad de las víctimas
  - 3ci.) Se presta atención a sus emociones
  - 3cii.) Se homenajea la pérdida de los seres queridos

### **3. Representación del etarra**

#### **a. Visibilidad**

##### **i. ¿Son anónimas o se da a conocer su identidad?**

**Para la concreción de la identificación versus anonimato para la categoría de etarra, se consideró como “anónima” aquellos casos en los que no apareciera el nombre del agresor, y en “identidad” cuando se hubiera presentado alguno de estos elementos: nombre, motivaciones o vínculos familiares.**

##### **i. ¿Qué elementos de su vida personal aparecen si se da a conocer su identidad?**

- **Si se da a conocer el nombre del agresor**
- **Si se da a conocer su lugar de origen**
- **Si se da a conocer su profesión**
- **Si se da a conocer sus vínculos familiares**

#### **b. Tipos de agresor**

##### **i. Referente a la estructura de la organización:**

- **Si pertenecen a la cúpula directiva de la organización**
- **Si pertenecen a comandos**
  
- ii. Referente a las motivaciones del agresor:**
  - **Si actúan de acorde a unas ideas políticas**
  - **Si actúan de acorde al reconocimiento social**
  - **Si actúan de acorde a otros factores**
  
- c. Elementos legitimadores**
  - **Si la violencia aparece ligada a la represión franquista**
  - **Si la violencia aparece ligada a la ideología política**
  - **Si la violencia se justifica a partir de la existencia de una cultura propia**
  
- d. Elementos deslegitimadores**
  - **Si se condena la violencia que ejercen**
  - **Si aparecen representados como victimarios**
  - **Si manifiestan arrepentimiento**

En base a las categorías y subcategoría del bloque 3 de representación del etarra, he establecido las siguientes relaciones con las hipótesis:

- Los elementos que explican que en el período pre alto al fuego la violencia de ETA no fuera condenada (sub-hipótesis 2) son:
  - 3ci.) Su violencia aparece como una respuesta a la violencia del franquismo
  - 3cii.) Las motivaciones políticas de la organización
  - 3ciii.) La existencia de una cultura propia

#### **4. Expresión de la violencia**

##### **a. Tipos de violencia**

###### **i. Física**

Se entiende por violencia física todas aquellas acciones que, directa o indirectamente, atentan contra la integridad corporal de otra persona.

###### **iii. Psicológica**

Se entiende por violencia psicológica todas aquellas acciones que, directa o indirectamente, atentan contra el bienestar mental de las víctimas.

###### **iv. Verbal**

Se entiende por violencia verbal a todas las palabras que tengan como finalidad herir a la persona a la que van dirigidas.

###### **v. Género**

Se entiende por violencia de género al conjunto de acciones físicas, verbales o psicológicas que atentan contra la integridad de las mujeres.

###### **v. Institucional**

Se entiende por violencia institucional al conjunto de acciones desplegadas por el Estado que son abusivas contra las personas.

##### **b. Agentes que ejercen la violencia**

###### **i. Estado español (policía nacional, guardia civil o ertzaintza)**

###### **ii. Etarra: cúpula directiva y comandos**

**iii. Disturbios abertzales: el conjunto de acciones colectivas de ideología independentista que tengan como propósito la alteración del orden en el espacio público.**

**iv. Simpatizantes: los personajes locales que, sin formar parte de ETA, legitiman y apoyan su violencia ejerciendo un tipo de violencia más sutil.**

##### **c. ¿Es explícita o implícita?**

**i. Se entiende por violencia explícita aquellas agresiones físicas que aparecen de forma directa en los filmes.**

**ii. Se entiende por violencia implícita aquellas acciones que, si bien también tienen como finalidad dañar a otra persona, no aparece en los filmes de forma directa sino sugerida.**

**d. ¿Qué medios se utilizan para ejecutarla?**

**i. Si es violencia física: armas de fuego, coches-bomba o secuestros.**

**ii. Si es violencia psicológica: amenazas, coerción u ostracismo.**

En base a las categorías y subcategorías del bloque 4 de representación del etarra, he establecido las siguientes relaciones con las hipótesis:

- El cambio de la expresión de la violencia física en el escenario pre a la violencia psicológica en el escenario post (sub-hipótesis 3) se debe a:
  - 4a.iii.) El reconocimiento del sufrimiento mental de las víctimas
  - 4c.ii.) La violencia aparece de manera implícita
  - 4d.i.) Disminución de la presencia de la violencia física

## **5. Medios de comunicación**

**a. Tipo de medio de comunicación: si es TV, radio o prensa.**

**b. Noticias vinculadas a las acciones terroristas: las noticias en TV, radio o prensa que aparezcan en los medios de comunicación de ligadas a la violencia de ETA.**

**c. Noticias vinculadas a la reparación de las víctimas y la construcción de la memoria colectiva: las noticias en TV, radio o prensa que hablen directamente de la memoria de las víctimas de la violencia de ETA.**

En base a las categorías y subcategorías del bloque 5 de medios de comunicación, he establecido las siguientes relaciones con las hipótesis:

- Los elementos que explican que el cine puede operar como un artefacto de memoria (sub-hipótesis 4) son:
  - 5b.) En el período pre las noticias están asociadas a la violencia de ETA
  - 5c.) En el período post aparecen noticias vinculadas a la reparación de las víctimas y la construcción de la memoria colectiva