

LAS VÍCTIMAS EN LOS PRIMEROS
LARGOMETRAJES DEL CINE ESPAÑOL
SOBRE ETA (1977-1981)
SÍMBOLOS, UNIFORMES Y AUSENCIAS

VICTIMS IN EARLY SPANISH FILMS ABOUT ETA (1977-1981)
SYMBOLS, UNIFORMS AND ABSENCES

Roncesvalles Labiano^a

Fechas de recepción y aceptación: 19 de febrero de 2018, 26 de mayo de 2018

Resumen: El cine es producto y agente de su tiempo, y los filmes sobre ETA y sus víctimas no son una excepción. Las películas pueden ser una fuente de conocimiento de la realidad social y política presente o pasada: algunas aspiran a recrear un hecho histórico o una época, pero pueden mostrar además –de manera intencionada o no– rasgos del momento histórico de la producción o de la ideología de sus creadores. Al mismo tiempo, los filmes transmiten ideas, valores y representaciones del mundo que pueden influir en el imaginario colectivo. Este artículo explora y muestra esas relaciones a través del análisis de la representación de las víctimas en los primeros largometrajes cinematográficos españoles sobre ETA que vieron la luz entre 1977 y 1981, *años de plomo* de la organización y de profundo cambio político y social en España.

Palabras clave: víctimas, ETA, cine, terrorismo, transición, violencia, España.

^a Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra (PIF becada por la Asociación de Amigos de la Universidad de Navarra).

Correspondencia: Universidad de Navarra. Facultad de Comunicación. Campus Universitario. 31009 Pamplona. Navarra. España.

E-mail: rlabiano.1@alumni.unav.es.



Abstract: Cinema is a product and agent of its time, and films about ETA and its victims are no exception. Movies usually show traces of the time they were produced; they are a source of knowledge about present or past social and political reality and, at the same time, they transmit ideas, values and representations of the world that can influence the collective imagination. This paper explores and shows those relations through the analysis of the representation of victims in early Spanish films about ETA. These first movies were released between 1977 and 1981, ETA's *years of lead* and a period of deep political and social change in Spain.

Keywords: victims, ETA, cinema, terrorism, transition, violence, Spain.

§1. EL FILME COMO PRODUCTO Y AGENTE DE SU TIEMPO

Tras varias jornadas de bombardeos, el 19 de febrero de 1945 las tropas norteamericanas, comandadas por el almirante Chester William Nimitz, desembarcaron en la isla de Iwo Jima, un terruño de origen volcánico de apenas veinte kilómetros cuadrados. Mientras parte de los 250000 estadounidenses trataban de avanzar, 21000 soldados japoneses respondían al ataque desde sus escondites subterráneos en el monte Suribachi y otros puntos de la isla. El general Tadamichi Kuribayashi había ordenado excavar túneles y preparar búnkeres que permitirían a los nipones protegerse y disparar al enemigo sin ser vistos. Las tropas japonesas resistieron hasta el 26 de marzo, cuando Estados Unidos declaró la isla bajo su control definitivo tras una de las batallas más encarnizadas de la Segunda Guerra Mundial (Rodríguez, 2017). Este episodio histórico es el centro de dos películas muy distintas que vieron la luz en 2006: *Banderas de nuestros padres* y *Cartas desde Iwo Jima*. La primera narra la historia desde el punto de vista estadounidense, mientras que la segunda se pone en el lugar de los japoneses: los mismos hechos son observados desde posiciones opuestas. Lo más curioso es que ambos filmes están dirigidos por la misma persona: Clint Eastwood. Con ellos, el director norteamericano no solo da a conocer un episodio histórico, también muestra lo distinta que puede ser la percepción (y la representación) de un mismo hecho según el punto de



vista que se adopte. Este influye incluso en aspectos formales como el ritmo de la película o la banda sonora.

Toda película cuenta los hechos desde un punto de vista determinado. En algunos casos, como el de Eastwood, la elección es claramente consciente, pero no siempre tiene por qué ser así. La mayor parte de las veces, el punto de vista que muestra un filme se deriva de decisiones inconscientes que están influenciadas por la personalidad y convicciones del director, y por el contexto en el que crea su obra.

“A veces las películas nos hablan más de cómo es la sociedad que las ha realizado que del hecho histórico que intentan evocar”, señalaba hace unos años el historiador y crítico cinematográfico Caparrós Lera (1998, p. 16), citando a Pierre Sorlin. Ciertamente toda película es *testigo* de la sociedad en la que se crea, como muestran los estudios de Marc Ferro (1980, 1995), uno de los historiadores que más se ha dedicado a la relación entre el cine y la historia. También Siegfried Kracauer, periodista y teórico del cine alemán, ha señalado que la gran pantalla refleja la mentalidad de una nación en un momento determinado, como recoge Castrillo (2017, p. 4). Los filmes se crean, por una parte, en un contexto que inevitablemente deja huellas explícitas e implícitas en ellos, de manera que se convierten en un espejo de la realidad en la que nacen. Esto es todavía más claro cuando se piensa que las películas son obras colectivas cuya producción requiere un presupuesto considerable, que generalmente buscan atraer a una audiencia amplia para ser rentables y que, por ello, es habitual que se ciñan a unos géneros y a unas expectativas de la audiencia (Gustrán Loscos, 2008, p. 245; O’Leary, 2011, p. 12).

Por otra parte, las películas también pueden dejar huella en el público y su forma de ver la realidad. Desde sus inicios, el potencial del cine como arma de propaganda no pasó desapercibido, y líderes como Hitler o Stalin no dudaron en sacarle provecho. “Tan pronto como los dirigentes de una sociedad advirtieron cuál podía ser la función que desempeñara el cine, intentaron apropiárselo y ponerlo a su servicio”, ha afirmado Ferro (1980, p. 12). Por ejemplo, en 1934 Leni Riefenstahl rodó *El triunfo de la libertad* por encargo del propio Adolf Hitler. Este filme, que mostraba la concentración del Partido Nazi en el Campo Zeppelin de Nüremberg aquel mismo año, fue uno de los documentales propagandísticos más efectivos jamás filmado, una pelícu-



la que, a juicio de Sánchez Alarcón (1996, p. 309), “constituye el momento cumbre de la relación entre un líder y las masas” por su capacidad para transmitir y convencer de algo al gran público. Ese deseo y ese potencial, sin embargo, no se limitan a los filmes producto de un encargo tan claro, sino que se encuentran en el trabajo de todos los cineastas. Estos, decía Ferro (1995, p. 22), “consciente o inconscientemente están al servicio de una causa”. En definitiva, toda película transmite una visión del mundo, en el sentido más general y en el más concreto. Así ha sido también en el caso de ETA: intencionalmente o no, todo filme sobre la banda armada refleja una idea sobre el terrorismo o el llamado *conflicto vasco*.

Taylor (1979. pp. 29-30) señalaba que el cine podría considerarse el único medio verdaderamente de masas. Argumentaba que es un medio visual y, por tanto, universal, sin barreras creadas por el lenguaje o la cultura. Se trata del único medio, continuaba el experto, que apela a una audiencia que es una masa: mientras la radio o la televisión envían su mensaje al receptor individual que se encuentra en su casa. El producto cinematográfico llega al individuo como miembro de una multitud, la que está en la sala de cine. Así, como el espectador de un teatro, el de un largometraje cinematográfico es sensible tanto a sus emociones como a las de aquellos que le rodean. Además, el cine atrae a personas de todas las clases y grupos sociales. En teoría, decía Taylor, toda la población mundial podría estar viendo la misma película al mismo tiempo.

Sin duda, el panorama mediático actual no es el mismo que el de finales de los setenta, sobre todo debido a la aparición y expansión de la televisión privada y de internet, así como a los cambios en los hábitos de consumo de la audiencia y a la nueva situación política y social. Sin embargo, el cine conserva esa capacidad de difusión e influencia que se le atribuía décadas atrás, especialmente en una sociedad tan ligada a la imagen como la occidental. “Por cada persona que lee un libro sobre un tema histórico sobre el que se ha rodado una película (...) –dice el historiador Robert Rosenstone– es probable que muchos millones de personas encuentren ese mismo pasado en la pantalla”. Por eso, continúa, los historiadores profesionales y los periodistas no deberían seguir despreciando esos trabajos como mera ficción, productos de entretenimiento o lamentando sus imprecisiones, sería más juicioso admitir



que “vivimos en un mundo configurado, incluso en su conciencia histórica, por los medios visuales” e investigar de qué modo las películas funcionan en ese sentido (Rosenstone, 2006, p. 12)¹.

Al tratarse de un medio potencialmente universal y con mayor capacidad de atracción de audiencias masivas que otros medios de transmisión cultural e histórica, como los libros académicos, los filmes llegan más fácilmente al público y se convierten en una fuente de conocimiento histórico relevante. Incluso llegan a ser la principal fuente de saber para muchos espectadores.

Autores como Ferro (1980, 1995) y Rosenstone (1997, 2006) se han centrado en las relaciones entre el cine y la historia. Sin embargo, las películas también moldean la representación del presente, nos ayudan a construir nuestra concepción del universo. El medio cinematográfico, junto con otros, actúa como mediador entre los hechos que tienen lugar en el mundo y el público, como señala, por ejemplo, Rodríguez Pérez (2009, p. 12). Esa influencia ha sido entendida de forma bastante negativa por algunos expertos, entre ellos Michele Lagny, quien considera que el cine es un “agente que vehicula representaciones (estereotipadas) o que presenta ‘modelos’ más o menos estúpidos y peligrosos (violencia, sexo, etc.)” (1997, p. 187). Para otros, como Martínez Álvarez (2017, p. 118), esa influencia no tiene por qué ser tan negativa. La autora señala que la atención que el cine español reciente –no así el de la Transición, como se verá– ha prestado a las víctimas del terrorismo ha permitido a la sociedad acercarse a su sufrimiento y, al mismo tiempo, ha colaborado en la defensa de la democracia y el Estado de Derecho.

El cine es capaz, como pocos productos culturales, de cautivar la atención y provocar emociones. Como ha señalado Shaw (2015, p. 287), una película sobre un acto terrorista puede llevar al espectador a “sentarse en el asiento del pasajero”², a vivir la historia al lado de las víctimas o de los perpetradores del ataque. Ante ese poder, la cuestión esencial es en qué asiento se invita al público a sentarse: en el de la víctima o en el del terrorista. Y esa invitación no solo depende de lo que se cuenta, sino también de cómo se cuenta. Como señalan Cabeza y Montero (2012, p. 476), “la forma de recoger la realidad es tan

¹ Cita original en inglés, traducción de la autora.

² Cita original en inglés, traducción de la autora.



decisiva en la creación de sentido como la propia realidad”. El director puede decidir qué propiedades destaca, cuáles relega a un segundo plano y cuáles oculta, y ello influye en la interpretación del filme por parte del espectador.

Esa doble relación entre los filmes y el contexto en el que se producen se puede condensar en la noción de “texto social”, tomada del trabajo de Alan O’Leary, investigador de las representaciones del terrorismo en Italia, que a su vez la recoge del ámbito literario. O’Leary viene a decir que cualquier texto (sea una novela, un poema, una película) no es únicamente resultado de la creatividad del autor, sino que es producto de la unión de relaciones sociales y funciones productivas (2011, p. 11). El cineasta siempre se encuentra en un tiempo y un espacio concretos, en un contexto social, político y cultural, y siempre trabaja con la presencia (física o mental) del “otro”, del público, en mente. Por eso, buscar el significado de un texto implica buscar el de todo su contexto socio-histórico y, en ese sentido, se puede hablar del carácter social de las películas. McSweeney (2014, p. 9) recoge una tesis similar en referencia a las películas de Hollywood sobre la llamada *guerra contra el terrorismo*: son textos dinámicos, llenos de ambigüedades y discontinuidad, que no pueden entenderse ingenuamente solo en sentido literal ni como un reflejo simple de la cultura en la que nacen. En definitiva, cada filme es un producto cultural que tiene “vida propia” (De Pablo, 2017, p. 13) y su interpretación por parte del espectador no siempre coincidirá con la que el creador tenía en mente a la hora de producirlo.

Esa interconexión y permeabilidad entre los productos cinematográficos, su contexto de creación y el imaginario colectivo del público es patente en el caso de los filmes sobre ETA. Como ha explorado a fondo Santiago de Pablo (2017), historiador experto en cine vasco y sobre la organización terrorista, la imagen cinematográfica de esta ha evolucionado al compás de los cambios sociales y políticos y, además, es reflejo de las distintas versiones sobre el terrorismo o el llamado *conflicto vasco* que se encuentran en liza en la denominada *batalla del relato* vasco (De Pablo, 2016)³. Como en el caso de Iwo Jima, los mismos hechos pueden verse desde distintos puntos de vista. No todos los *relatos* pueden situarse en el mismo nivel porque la realidad es

³ Sobre la batalla del relato, *cfr.* Pérez Pérez (2016).



una, y sobre ella puede hacerse “ciencia” o “propaganda”, como ha señalado López Romo (2018). Eso afecta no solo a la representación y percepción de ETA, sino también a la de sus víctimas. A su vez, el modo de representar a las víctimas puede tener influencia en la consideración social sobre ellas, algo que, como ha mostrado López Romo (2014), guarda relación con la actitud y acción de los ciudadanos hacia ese colectivo. Además, el testimonio de quienes han sufrido es una parte esencial de la historia del terrorismo, como destaca Jiménez (2017), y puede contribuir a la deslegitimación de los discursos de odio que alimentan la violencia, a juicio de expertos como Alonso Zarza (2017), Avilés Farré (2017) o Duplá (2016).

Por todo ello, este artículo explora la representación de las víctimas en los primeros largometrajes del cine español sobre ETA, que llegaron a las salas de cine en el momento de máxima actividad de la organización y de gran cambio político y social en el país. El análisis está guiado por las siguientes cuestiones: ¿Qué representación o representaciones de las víctimas de ETA transmiten los primeros largometrajes sobre la organización y su entorno? ¿Se puede obtener un conocimiento ajustado a la realidad sobre las víctimas de ETA (número, tipología, origen, etc.) en los *años de plomo* a través del cine? ¿Se puede considerar que la representación de las víctimas en el cine sobre ETA se derivó de posiciones ideológicas o políticas o que contribuyó a afianzarlas? ¿Existen productos cinematográficos estrenados entonces que, por su representación de las víctimas, puedan considerarse herramientas útiles para la deslegitimación y prevención de la violencia?

§2. CAMBIO POLÍTICO Y VIOLENCIA EN LA TRANSICIÓN: ESCENARIO DE LOS PRIMEROS LARGOMETRAJES SOBRE ETA

En 1977, cuando se estrenó *Comando Txikia: muerte de un presidente* (Madrid, 1977), el primer largometraje cinematográfico sobre ETA, la organización ya había asesinado a más de sesenta personas. La dictadura había acabado, pero, a la vista de muchos, los etarras seguían siendo idealistas que luchaban contra el franquismo y su continuación, que se veía encarnada en los cuerpos policiales, el Ejército o los alcaldes que habían alcanzado su cargo



durante la dictadura. ETA gozaba de un apoyo popular importante en Euskadi y de la simpatía o, al menos, de la indiferencia de bastantes ciudadanos del resto del país. También había muchos que callaban. La sobrerrepresentación del nacionalismo en el País Vasco y el miedo a un ataque directo o al aislamiento social alimentaban la “espiral del silencio”, como ha explicado Domínguez (2003, pp. 39-46).

España estaba atravesando un momento histórico de cambio político y social. Franco había muerto en 1975 y, tras cuarenta años de dictadura, en 1977 se celebraron las primeras elecciones generales a Cortes, que dieron la victoria a UCD. De la votación salió un gobierno cuyo objetivo primordial era elaborar una constitución, pero al que se le presentaban otros problemas como la crisis económica que acuciaba a España desde 1973, el creciente sentimiento nacionalista o autonómico de las llamadas regiones históricas, la radicalización de grupos de izquierdas y derechas, y la escalada terrorista de ETA, cada vez más sangrienta.

Era una época convulsa, un contexto propicio para la gestación de un ambiente de incertidumbre, tensión y violencia. Las manifestaciones de distinto signo con frecuencia acababan en enfrentamientos entre radicales de posiciones opuestas y actuaciones policiales desproporcionadas. En muchas ocasiones, la violencia tomó las calles y, en ocasiones, las consecuencias fueron irreparables. Sucesos como los acontecidos en Vitoria y Montejurra en 1976 y en los Sanfermines de 1978 son bien conocidos. En Vitoria, cinco personas murieron en el violento desalojo por parte de la Policía Armada de cientos de trabajadores reunidos en asamblea en la iglesia de San Francisco de Asís, el 3 de marzo de 1976. Dos meses después, los partidarios de la facción carlista que apoyaba a Carlos Hugo Borbón-Parma, que había derivado hacia posturas progresistas y socialistas, fueron atacados cuando ascendían a Montejurra en la primera gran romería carlista tras la muerte de Franco. Los atacantes –se insistió en la versión oficial– fueron los partidarios de su hermano Sixto, que defendían el tradicionalismo político. Sin embargo, estos iban acompañados de elementos de extrema derecha de distintas procedencias que, además, parece que contaron con el apoyo –por inacción– de las Fuerzas de Seguridad que se encontraban en el lugar. El ataque, que se saldó con dos muertos y varios heridos, no parecía una simple “pelea entre hermanos”, como la calificó



el entonces ministro de la Gobernación Manuel Fraga, sino que, según han señalado algunos historiadores, parecía promovido, o al menos aceptado, por integrantes del Gobierno y de la Guardia Civil (Marrodán, 2013, pp. 50-52). En 1978, las fiestas de Pamplona fueron suspendidas tras los incidentes que dejaron 170 heridos y un muerto, el joven Germán Rodríguez, a causa de un disparo de la Policía en lo que fue una auténtica “batalla campal” (Marrodán, 2013, pp. 129-136). Según recoge Marrodán (2013, p. 129), al menos otras nueve personas murieron aquel año en el país en choques con los cuerpos policiales, cuya actuación recordaba todavía, como ha señalado Elorza (2006, p. 305), a la “represión generalizada e indiscriminada” de finales del franquismo.

Se desconoce la cifra exacta de víctimas de las actuaciones desproporcionadas e indebidas de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad, aunque números como los que sugiere Isabel Urkijo, miembro del colectivo Gesto por la Paz, que habla de 82 víctimas mortales (entre las que incluye tanto muertos en manifestaciones como a manos del Batallón Vasco Español y los GAL)⁴, dan una idea de las dimensiones del problema. Gran parte de los ciudadanos percibían, no sin razones, que los cuerpos policiales mantenían actitudes franquistas (Iglesias González, 2009, p. 231; Uriarte Bengoechea, 2003, p. 78), en ocasiones violentas y desproporcionadas⁵. También influía que se practicaran algunas detenciones masivas o sin pruebas, como ha señalado Elorza (2006, pp. 305-306), aunque lo cierto es que desde muy pronto las Fuerzas del Orden desarrollaron estrategias más sofisticadas para identificar y detener a los miembros de ETA (Labiano y Marrodán, 2018).

La mala imagen de los cuerpos policiales explica por qué gran parte de los ciudadanos se sintieran alejados de las primeras víctimas de ETA, que eran en su mayoría miembros de la Policía, la Guardia Civil y civiles a los que se acusaba de colaboradores policiales o “españolistas”. Entre ellas había también, aunque en cifras inferiores, algunas personalidades bien conocidas por su relevancia dentro del régimen franquista, como el jefe del Gobierno

⁴ *Diario Vasco*, 22 de julio de 2011.

⁵ *Cfr.* más sobre la violencia y la estrategia policial entre 1968 y 1977 en la tesis doctoral de Casanellas (2011). Aunque establece relaciones causales cuestionables entre la represión y ETA, cuya violencia presenta como consecuencia lógica y casi necesaria ante la actuación policial, aporta datos novedosos y exhaustivos sobre la desproporción de la acción de los cuerpos de seguridad en aquellos años.



Luis Carrero Blanco, o por sus métodos violentos, como el jefe de la Brigada Político-Social de Guipúzcoa Melitón Manzanas⁶.

Esa lejanía se incrementaba a través de la estrategia de la estigmatización y deshumanización, rasgo típico de los discursos de odio (Alonso Zarza, 2017, p. 39), que fomentaban ETA y su entorno. Arteta (2010, p. 109) explica el mecanismo:

Hay que deshumanizar a las víctimas mediante el uso de categorías referidas a criaturas subhumanas o inhumanas, en todo caso denigratorias. Se les despoja de su identidad individual, definiéndolas por presuntos rasgos de su grupo entero; o se les aparta directamente de la gran familia humana. O sencillamente se oscurecen sus imágenes personales, moralmente significativas, bajo los estereotipos abstractos en que se clasifican y que las sitúan fuera del ámbito de la moralidad.

Para conseguir ese objetivo, se utilizaban términos como *madero* o *txakurra* ('perro' en euskera) para referirse a los miembros de las Fuerzas del Orden, y se consideraba a estos no de forma individual y personal, sino como parte de un grupo represor y representante de un Estado opresor. El éxito *abertzale* en este aspecto fue patente, basta observar que la palabra *madero* todavía se utiliza para hablar de un policía.

Todo ese contexto tuvo su reflejo en la gran pantalla, que a finales de los setenta comenzaba a reproducir largometrajes centrados en ETA.

§3. PRIMEROS LARGOMETRAJES: ETA CONTRA EL RÉGIMEN Y EL RÉGIMEN CONTRA ETA. ENTRE LAS VÍCTIMAS SIN ROSTRO Y LAS VÍCTIMAS OBJETIVO (1977-1981)

Los primeros filmes de larga duración sobre ETA abordan acontecimientos reales bien conocidos por los espectadores del momento: el juicio de Bur-

⁶ Puede verse una lista exhaustiva de las víctimas de ETA y otros grupos terroristas españoles en el *Informe Foronda* sobre la consideración social de las víctimas en Euskadi entre 1968 y 2010 (López Romo, 2014, pp. 127-163).



gos de 1970, el atentado contra el presidente Luis Carrero Blanco en 1973, los últimos fusilamientos del franquismo en 1975 y la fuga de presos de la cárcel de Segovia en 1976. Esos cuatro hitos en la historia de ETA, que la fortalecieron como símbolo de la lucha contra el franquismo y la represión, son los temas centrales de los cinco primeros largometrajes españoles sobre la organización: el documental *El proceso de Burgos* (Imanol Uribe, 1979) y cuatro películas de ficción que reconstruyen hechos históricos reales, *Comando txikia: muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1977); *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978); *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979) y *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981). Algo posterior es el documental *Euskadi hors d'Etat* (Arthur McCaig, 1983), de producción vasco-francesa y nunca estrenado en salas de cine españolas, que aporta una perspectiva más amplia, pero incide en la misma idea que los anteriores. Esas similitudes y el deseo de ampliar la muestra de documentales llevan a incluir esta cinta en el análisis. Desde un punto de vista u otro, todos los filmes nombrados transmiten la idea de que hay dos violencias enfrentadas: la de ETA y la del franquismo y su continuación. En ello incide también el modo en que seleccionan, integran y representan a las víctimas de la organización terrorista.

Aunque ETA había matado a personas de perfiles variados (como personalidades del régimen, políticos de la democracia, miembros de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado y del Ejército, civiles acusados de colaborar con la policía o víctimas colaterales de atentados no dirigidos a ellas), solo algunos de esos grupos están representados en esos filmes. Además, no todos juegan el mismo papel dentro de la trama y los rasgos que se destacan de cada uno son distintos. Sin embargo, su representación tiene algo en común: apenas tienen presencia ni voz como víctimas. Son sujetos pasivos de acciones ajenas y las referencias a ellos se suelen poner en boca de quienes decidieron matarlos.

En línea con el enfoque, las víctimas a las que se da mayor visibilidad, por el número y duración de sus apariciones y su relevancia dentro de la historia, son aquellas a las que se presenta como símbolo del franquismo y la represión, entre las que se pueden distinguir dos grupos principales: las personalidades conocidas y las anónimas uniformadas. A continuación se profundiza en la representación de cada uno de esos colectivos en el cine de aquellos años.



3.1. *Víctimas conocidas y simbólicas: hitos en la historia de ETA*

En primer lugar, aparecen los casos de personalidades conocidas cuyos asesinatos premeditados se justificaron por el papel personal que esas personas tenían o podían tener en la continuidad de la dictadura, el ejercicio de la violencia y el abuso de poder. Estos asesinatos fueron “éxitos” de ETA, pues “sirvieron para incrementar la represión, para granjearle prestigio y para dejar en un plano secundario el simultáneo asesinato de otras personas a las que pocos recuerdan”, explica López Romo (2014, p. 31). Entre estas víctimas hay dos figuras recurrentes: Melitón Manzanos y Luis Carrero Blanco.

Melitón Manzanos, jefe de la Brigada Político-Social de Guipúzcoa, acusado repetidas veces de maltratar y torturar a detenidos, asesinado en 1968, aparece en los dos documentales mencionados, *El proceso de Burgos* (1979) y *Euskadi hors d’Etat* (1983), y ambos destacan su faceta violenta. En el primero se le cita en el discurso de un entrevistado, Xabier Izko de la Iglesia, entonces responsable de los *comandos especiales* de ETA y, según la sentencia del Proceso de Burgos, autor material de los disparos que acabaron con la vida de Manzanos. En una declaración que dura casi dos minutos, el etarra señala que se ejecutó “a un verdadero asesino del pueblo vasco, a un torturador desde el 36 en las fronteras, en las cárceles, en las comisarías”. La referencia al 36 en el discurso de Izko liga la lucha de ETA con la Guerra Civil y a sus miembros con los *gudaris* que lucharon entonces, una interpretación habitual de la izquierda *abertzale*: a su juicio, la violencia de los militantes de ETA (los *nuevos gudaris*) mantiene una continuidad moral con la de quienes pelearon en el 36. En ambos casos se trata de proteger la patria frente a la agresión española. También en *Euskadi hors d’Etat* (1983), un miembro de ETA, Goierri, hace referencia y describe a Manzanos como “un torturador muy conocido”, una afirmación que es apoyada por el testimonio de Gerardo Bujanda, del PNV, que lo califica como “un hombre muy muy malo”. Según los dos nacionalistas, eso explica que la gente aceptara su muerte y que se alegrara por ella. En ambos documentales, Manzanos queda caracterizado más como verdugo, “asesino” y “torturador”, que como víctima.

En segundo lugar, es recurrente, y no solo en el cine de este período, la figura de Luis Carrero Blanco, vicepresidente y luego presidente del Gobierno



franquista asesinado en Madrid en 1973. Su muerte tuvo una gran relevancia histórica y social, y se convirtió en una herramienta propagandística de primer orden para la ETA de los primeros años. Eliminar a Carrero, considerado continuador de Franco, significaba golpear el centro del régimen, una idea presente y formulada explícitamente en varios filmes. Como señala Goiherri en *Euskadi hors d'Etat* (1983), aquel asesinato supuso el “mayor desmembramiento y el mayor desgaste del franquismo, quizá es el punto más culminante de la historia de ETA”. Esa relevancia explica que este atentado sea el tema central de dos de las primeras películas sobre la organización, *Comando txikia: muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1977) y *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979), ambas producidas fuera del País Vasco.

Los dos largometrajes giran en torno a la preparación y ejecución del atentado, sobre el que plantean perspectivas algo distintas.

Por una parte, *Operación Ogro* (1979) presenta una visión favorable e incluso mitificadora (Caparrós Lera, 1992, p. 89) de la acción de ETA, cercana a la que tenía entonces buena parte de la izquierda española, según señala Juaristi (1999, p. 145). Esto no sorprende, conocida la militancia del director en la izquierda italiana y dado que basó el guion en el libro *Operación Ogro: cómo y por qué ejecutamos a Carrero Blanco*, escrito por Eva Forest, que estuvo detenida por presunta colaboración con ETA (De Pablo, 2017, p. 154). A pesar de ello, como recuerda el profesor Germán Labrador, Forest no recibió bien la obra de Pontecorvo, que le resultó “desmovilizadora y reaccionaria”. Labrador supone que la película que a Eva Forest le hubiera gustado ver sería una en la que el magnicidio fuera representado como un acto de “justicia popular” en el que todo el pueblo vasco estuviera implicado y no una que mostrara el atentado como la acción de un comando aislado que recibe órdenes lejanas. Esa soledad del comando explicaría también la “pésima” acogida de la cinta por el público vasco (Labrador, 2016, pp. 185-186).

En la película, Carrero aparece de forma directa tan solo dos veces, ambas en el mismo lugar: la iglesia, donde es vigilado por sus atacantes. Únicamente toma la palabra para participar en la celebración y en ningún momento interviene en la acción de la película. Ejerce, en suma, el papel de sujeto pasivo del magnicidio. De hecho, ni siquiera se muestra al personaje en el momento del atentado, escena en la que tan solo se ve cómo el coche se acerca al lugar en el



que los terroristas han colocado el explosivo, cómo se produce la detonación y el vehículo vuela por encima de un edificio contiguo debido a la potencia de la bomba. Es una escena en la que los protagonistas son los miembros de ETA que se encuentran esperando, nerviosos, el momento exacto de activar la bomba. La música, que transmite tensión, enfatiza ese nerviosismo de los etarras por la espera y la incertidumbre ante el éxito o el fracaso del atentado que llevan tanto tiempo preparando.

Cuando aparece de forma indirecta, lo hace en boca de los miembros de ETA, que perfilan a Carrero Blanco como un enemigo cuya ejecución es un “deber moral”. Así, la idea que el espectador se forma del asesinado es aquella que tienen y expresan los asesinos: Carrero no es una víctima, sino un objetivo al que hay que eliminar para “salvar” al pueblo (no solo al vasco) de la dictadura.

Por otra parte, *Comando txikia* (1977) se ha visto como “la única manifestación cinematográfica del discurso en contra de ETA auspiciado por el franquismo” (De Pablo, 2017, p. 149) y como una película que idealiza a Carrero y, por extensión, la dictadura (Caparrós Lera, 1992, p. 143; De Pablo, 2017, p. 150). Esa misma idea quedó recalcada en la presentación que la propia productora, Servifilms⁷, hizo de la cinta, en la que se decía que esta pretendía “narrar un hecho histórico”, “condenar el terrorismo” y “rendir homenaje a la figura del almirante asesinado, que con su muerte cumplió el último servicio a su patria”. La productora manifestó además que el guion había sido “leído por muchas personas y organismos, así como por miembros de la familia del presidente asesinado” que habían dado su visto bueno a la producción.

La mitificación de Carrero se aprecia sobre todo en el prólogo, de casi siete minutos. En él se repasa su biografía de forma bastante detallada y se destacan rasgos de su personalidad: “Fue un hombre austero, profundamente religioso, un hombre fiel a sí mismo, convencido de sus ideales a los que entregó todo su esfuerzo y dedicó toda su vida”. En la narración en *off* se utilizan expresiones poéticas e imágenes literarias que, junto a los paisajes que aparecen en pantalla y la música, ayudan a ensalzar e idealizar la figura histórica de Carrero, cuya humanidad trata de destacarse: “Un futuro que él

⁷ *La Vanguardia*, 2 de febrero de 1977, p. 39.



no verá, pero que, con su esfuerzo, con su lucha, con sus ideas, a veces acertadas, a veces equivocadas, como todo ser humano, ayudó a construir”. La idealización se repite en algunos momentos de la película por parte de los propios miembros de ETA, que califican a Carrero como “hombre de reconocido valor” y “persona de esa categoría”, expresiones poco verosímiles en boca de sus verdugos.

Ese protagonismo inicial y la idealización en el prólogo contrastan con el resto de la cinta, con excepción de expresiones puntuales como las mencionadas. Tras la presentación, la víctima apenas vuelve a aparecer ni tiene voz a lo largo de todo el metraje. Los protagonistas de la trama son los miembros de ETA que, según señala Caparrós Lera (1992, p. 189), “quedan muy bien parados” en la cinta. Esa aparente contradicción no sorprende tanto si se atiende la explicación de Martínez Álvarez (2017, p. 104): el prólogo no estaba en el guion original, Madrid tuvo que añadir esos siete minutos, además de algunas “frases facilitadas por la Dirección General de Seguridad que resaltan la correcta actuación de la policía española”, y eliminó otras “frases duras” para conseguir la licencia de exhibición. Así, la mitificación de Carrero en determinados momentos del filme no sería tanto por convicción cuanto por obligación.

En un punto medio, Labrador (2016, p. 177) ha señalado que la inclusión del prólogo parece buscar “una suerte de protección ante las críticas esperables por parte de sectores ultras” y destaca el espíritu “consensual” de la película al incluir perspectivas variadas. Labrador interpreta este enfoque como una muestra de los cambios en las relaciones entre el poder y los agentes de representaciones culturales: “A partir de 1976, cineastas, escritores y otros agentes culturales disputarán explícitamente al régimen el monopolio de la historia, tratando de ofrecer a una ciudadanía en construcción nuevas perspectivas sobre el pasado”. Eso no impidió, sin embargo, la pervivencia de la censura y las sanciones.

Cuando termina el prólogo y comienza la reconstrucción del atentado, verdadero núcleo de la película, Carrero solo vuelve a aparecer en la secuencia de su visita a la iglesia y posterior asesinato. Cuando sale en pantalla, Carrero nunca toma la palabra ni realiza acciones que afecten a la trama organizada por los terroristas. Durante los segundos que se ve al presidente sentado en



el coche antes de morir, la cámara graba un primer plano de su rostro, que se muestra adusto y sereno. Este tipo de plano es el expresivo por excelencia, sin embargo en este caso apenas hay expresividad en el rostro. La música tampoco transmite empatía hacia la víctima, sino que trata de crear tensión. Además, las muertes de uno de sus escoltas (Juan Antonio Bueno Fernández) y chófer (Luis Pérez Mogena) no se mencionan en ningún momento: se presentan como colaterales e irrelevantes.

En definitiva, si se elimina el prólogo, la mayor parte de la película representa a Carrero únicamente como un sujeto pasivo que no interviene en modo alguno en la historia. El título del filme, *Comando Txikia: muerte de un presidente*, ya indica que el verdadero protagonista será el grupo de etarras que prepara el atentado. Además, el uso de la palabra *muerte* evita utilizar la de *asesinato*, que lleva implícita la responsabilidad de alguien en esa muerte. Si bien se da una imagen globalmente positiva del régimen, incluido Carrero Blanco, el filme no entra en cuestiones políticas, lo que, a juicio de Seguin (2007, p. 719), convierte la obra “en una intriga que más tiene que ver con el género policiaco que con una película política”.

Ninguna de las dos cintas se detiene en la reacción social general que generó el atentado, celebrado por gran parte de la población dentro y fuera de Euskadi, algo que sí se muestra en *Euskadi hors d’Etat* (1983), en la que se incluye una grabación en la que decenas de personas cantan y bailan a raíz de ese atentado. Esa imagen de celebración se repetirá en películas posteriores como *Yoyes* (Helena Taberna, 2000).

3.2. Víctimas anónimas: las escogidas por su uniforme y otras

El segundo grupo de víctimas con presencia en estos primeros filmes lo forman los miembros de la Guardia Civil o de la Policía, a los que ETA y el mundo *abertzale* veían como fuerzas de ocupación españolas en Euskadi. Los agentes aparecen en varias películas, pero generalmente son personajes anónimos cuyo rasgo principal es su uniforme, es decir, su pertenencia a los Cuerpos y Fuerzas de Seguridad del Estado. El espectador rara vez llega a conocer la identidad o algún rasgo personal de los guardias o policías que



aparecen en las películas y, en muchas ocasiones, no sabrá si se corresponden con víctimas reales o son personajes de ficción. A diferencia de las de otros grupos, estas víctimas quedan despersonalizadas en la gran pantalla.

Además, en todas las películas, excepto en *Comando txikia* (1977), hay un esfuerzo por transmitir la idea de que, como colectivos, se trata de cuerpos violentos, represores, que torturan y maltratan. Ello hace que su victimización parezca justificada o, al menos, tenga menor relevancia que otras. Esto ocurre incluso en *Euskadi hors d'Etat* (1983), el único filme de aquellos años en el que se incluye el testimonio real de dos miembros de los cuerpos de seguridad, uno de ellos víctima directa de ETA. Aunque se les da voz y presencia en pantalla, su identidad queda oculta y su intervención apenas revela ninguna información que permita al espectador empatizar con ellos. Lo contrario sucede cuando aparecen familiares de Juan Paredes Manot (*Txiki*), miembro de ETA y uno de los últimos fusilados por el franquismo, o cuando intervienen personas que cuentan cómo fueron torturadas por los cuerpos policiales. Esos testimonios, además de superar en número y duración a los anteriores, tienen mucha más fuerza emotiva, son más intensos y revelan más información.

La excepción al anonimato dentro de este grupo es el guardia civil José Antonio Pardines, cuyo nombre se menciona en *El proceso de Burgos* (1979). El 7 de junio de 1968, José Antonio, de 25 años, abrió la lista de asesinados por ETA. En el documental, la referencia a esta primera víctima es muy indirecta y muy breve, apenas se le dedican diez segundos. Aparecen en pantalla imágenes de la noticia en prensa (“Guardia civil de tráfico muerto a tiros en Villabona (Guipúzcoa)”) y Pardines aparece nombrado por el narrador, que tan solo menciona su apellido y cargo, y que no da ninguna información personal sobre la víctima, de la que tampoco se muestra imagen. Lo hace como parte de la explicación sobre la figura de Txabi Echebarrieta, el primer miembro de ETA que mató y que, poco después de asesinar a Pardines, murió a manos de la Guardia Civil en Tolosa, lo que le convirtió en mártir de la causa *abertzale* radical. El modo de relatar lo ocurrido casi parece excusar la acción del miembro de ETA, como si no hubiera tenido más remedio que asesinar al guardia civil: “Txabi Echebarrieta, para evitar ser detenido, dispara sobre el agente Pardines causándole la muerte”. Mientras el narrador pronuncia estas palabras, las imágenes en pantalla no se refieren a Pardines



sino a Echebarrieta: carteles y pintadas a su favor e imágenes del lugar en el que murió en su enfrentamiento con la Guardia Civil. Así, la importancia del agente asesinado en la narración y en la construcción de sentido en este documental es mínima y se encuentra subordinada al discurso sobre el otro implicado, verdadero protagonista del fragmento.

La mención es breve, pero al menos aparece cuando se hace referencia a Echebarrieta. Eso no ocurre en *Euskadi hors d'Etat* (1983), que, a pesar de incluir testimonios de guardias civiles y policías, no menciona en ningún momento a Pardines cuando explica la muerte del etarra al ser “perseguido y abatido por la Guardia Civil”, lo que le convirtió en “uno de los primeros mártires de la organización”, una muerte con la que ETA “da el salto definitivo hacia la lucha armada”. La omisión del asesinato de Pardines a manos de Echebarrieta es relevante porque, de ese modo, se sugiere que la organización solo comienza a matar como respuesta a un ataque previo, que la responsabilidad de la violencia no es suya sino del “otro bando”.

En definitiva, la presencia de víctimas de determinados estatus (cuerpos policiales y personalidades del régimen) y su representación apoyan la idea del enfrentamiento entre ETA y el franquismo, del que quedan restos después de la muerte de Franco. Sin embargo, en estos primeros filmes aparecen algunas víctimas representantes de otros perfiles.

Se menciona, por ejemplo, a varios secuestrados por ETA: en *Comando txikia* (1977) se nombra al empresario Felipe Huarte; en *La fuga de Segovia* (1981), al industrial vasco Ángel Berazadi; y en *Euskadi hors d'Etat* (1983), al cónsul honorario de la República Federal de Alemania Eugenio Beihl y a los industriales Lorenzo Zabala y Felipe Huarte. A excepción del de Beihl, secuestrado como medida de presión durante el proceso de Burgos de 1970, el resto de secuestros tuvo motivaciones económicas (se pidió un rescate) o estaban relacionados con conflictos o reivindicaciones laborales. En el caso de Huarte concurren las dos exigencias: ETA pretendía conseguir que su empresa Torfinasa readmitiera a varios despedidos y que subiera los salarios, además de recibir cincuenta millones de pesetas (Pérez, 2008, pp. 26-35). Los secuestrados nunca aparecen en pantalla, las menciones son breves e indirectas: en *Comando txikia* (1977) aparece en boca de un personaje, en *La fuga de Segovia* (1981) se conoce a través de una retransmisión radiofó-



nica y en *Euskadi hors d'Etat* (1983) lo apunta el narrador. Mientras en este último caso la mención se incluye como muestra de la fuerza de ETA para realizar *acciones* tras el apoyo popular que gana durante el proceso de Burgos de 1970, en los dos primeros pretende dar realismo y contexto a la historia a través de la referencia a hechos reales conocidos por el espectador. Los secuestros de Huarte y Zabala fueron “éxitos” de ETA, pues tras erigirse en defensora de los intereses de los trabajadores vascos consiguió que se cediera a sus exigencias, tanto económicas como laborales, y liberó a los secuestrados. Berazadi, que aparece en *La fuga de Segovia* (1981), fue el único de esos secuestrados que ETA no liberó. Sin embargo en la película no se cuenta que, tras pasar veinte días retenido, fue asesinado por sus captores porque no habían recibido el rescate.

Por último, en *Euskadi hors d'Etat* (1983) se menciona un tipo de víctima que no aparece en ningún otro filme del momento: la colateral. Al hablar de la escisión entre ETA militar (ETA-m) y ETA político-militar (ETA-pm), el narrador señala que una prueba y pretexto de ella fue el atentado del 13 de septiembre de 1974 en la cafetería Rolando de Madrid, frecuentada por policías, un ataque que dejó 13 muertos y 80 heridos, y que “marca con sangre las primeras acciones del terrorismo ciego”. La alusión negativa al primer atentado indiscriminado no extraña si se tiene en cuenta que el productor ejecutivo era Ángel Amigo (había sido miembro de ETA-pm) y que el director Arthur MacCaig se apoyó en otros miembros de ETA-pm y Euskadiko Ezkerra para realizar el documental, lo que explica que la visión que se da sobre el problema vasco sea cercana a la de ese sector de la izquierda nacionalista (De Pablo, 2017, p. 210). Mientras los futuros miembros de ETA-m defendieron la reivindicación del atentado, a pesar de las víctimas civiles y las críticas cosechadas, los futuros *polimilis* fueron críticos con la acción.

3.3. *La violencia del régimen: una justificación*

Por otra parte, los filmes, a excepción de *Comando txikia* (1977), hacen énfasis en la violencia del régimen y en la represión por parte de cuerpos como la Guardia Civil o la Policía durante y después del franquismo.



Las víctimas de esa violencia son a veces las protagonistas de la trama, como ocurre en *Toque de queda* (Iñaki Núñez, 1978), que cuenta la historia de los últimos fusilados por el franquismo y que no menciona en ningún momento las siglas de ETA ni sus atentados, pero que deja el mensaje de que “la lucha” debe continuar aunque el franquismo haya terminado. Para Seguin, “más que un análisis de la situación referida, la película es la traducción de las inquietudes del momento de la realización: la fragilidad de la transición, la violencia asumida como respuesta a la opresión y a la dictadura” (2007, p. 720). El personaje principal del filme es Marta, la mujer de uno de esos fusilados que también estaba condenada pero cuya pena se conmutó por años de cárcel por estar embarazada, una situación que recalca aún más la crueldad del régimen. También son protagonistas en *El proceso de Burgos* (1979), en el que, si alguien queda caracterizado como víctima, es en general el *pueblo vasco*, que sufre la violencia del régimen franquista y, en particular, el grupo de acusados que eran los *nuevos gudarís* que trataban de proteger la identidad de ese pueblo frente a la agresión y fueron por ello castigados.

También en *Euskadi hors d'Etat* (1983) la mayoría de testimonios hace referencia a las torturas y abusos policiales, que aparecen en mucha mayor medida que las acciones violentas de ETA. De hecho, el documental se abre y se cierra con las palabras de una mujer torturada e incluye también la intervención de familiares de víctimas del régimen muy conocidas, como el fusilado *Txiki*.

Este también aparece mencionado, junto a su compañero asimismo fusilado Otaegi, en *La fuga de Segovia* (1981), en la que los presos huidos son los protagonistas y héroes de la película, que se cuenta desde su punto de vista y su propia voz, pues el narrador es uno de los presos que está recordando los hechos e, incluso, algunos de los actores eran los propios fugados que hacían de sí mismos. La mención de los últimos fusilamientos del franquismo y el modo de presentarla (los presos se van pasando la noticia y la escena acaba con el sonido de un grito y la imagen de hojas caídas en el suelo del patio de la cárcel) despertaría en el público el recuerdo de la conmoción y las peticiones populares de clemencia, el de Franco ignorando esas peticiones y, después, el de la policía reprimiendo las protestas por las ejecuciones. Así, la mención a *Txiki* y Otaegi en la película de Uribe tiene una carga simbólica importante. No es un mero detalle del contexto. Enfatiza su imagen de mártires.



La representación de los caídos a manos del régimen o las fuerzas de seguridad como mártires no se limita a ese momento y a esos personajes. Al final del mismo filme tiene lugar un enfrentamiento entre la Guardia Civil y algunos de los presos huidos en el que uno de los fugados (Oriol Solé, miembro del Movimiento Ibérico de Liberación) muere. Sus compañeros recogen el cuerpo y lo bajan del monte casi en procesión y escoltados por la Guardia Civil. La música y el paso de un primer plano a uno general del bosque envuelven una escena emotiva, con tintes religiosos, en la que el muerto es tratado como un héroe caído, como un mártir. La misma idea se puede ver en otras películas, como *Operación Ogro* (1979): Txabi, uno de los miembros de ETA protagonistas de la cinta, resulta herido por un guardia civil al que ha atacado. La herida lo convierte en mártir de la causa vasca y, por tanto, en héroe para los suyos. Juaristi (1999, pp. 144-145) ha relacionado a este personaje con el etarra *Argala*, que participó en el magnicidio y que fue asesinado cinco años después, el 21 de diciembre de 1978, en Anglet (Francia), en un atentado reivindicado por el Batallón Vasco Español.

Así, en el conjunto de filmes de aquellos años, el sufrimiento de los afectados por la violencia policial o la represión del régimen queda esbozado como el principal, cuando no el único, de manera que el concepto de víctima se identifica sobre todo o solo con los afectados por la dictadura y sus reminiscencias. Los etarras acusados, ejecutados o presos son protagonistas y se convierten en símbolos de la lucha por la libertad y contra el franquismo, pero apenas se indica por qué se les ha acusado, ejecutado o detenido.

Todo ello puede influir en que, a pesar de la intención de algunos directores de ser fieles a la realidad, sus trabajos se puedan entender como visiones sesgadas de la historia o adolecidas por una excesiva complacencia hacia ETA y sus acciones, si bien hay quien disiente de esa calificación. Encontramos un caso muy claro en los trabajos de Imanol Uribe. Hay quienes, como Ugarte (2000, pp. 112, 120), consideran que *El proceso de Burgos* es un documental con “vocación notarial” que busca la fidelidad a lo ocurrido y que está alejado del cine de tesis o militante. Sin embargo, en esa alabanza el propio Ugarte señala que en ese alejamiento hay excepciones: la secuencia introductoria, un prólogo en el que el dirigente de HB Francisco *Ortzi* Letamendía explica el nacimiento de la organización, y las fotos fijas del final.



Estos detalles, sin embargo, no son menores y no son lo único que aleja el filme de la pretendida neutralidad. A ello contribuye también la selección de entrevistados: los encausados y sus abogados. Así, aunque el documental es, sin duda, un “interesantísimo documento de historia oral”, como lo califica De Pablo (2017, p. 139), y, según ha apuntado Roldán Larreta (2004, p. 553), sirve para entender un acontecimiento decisivo de la historia contemporánea vasca, la única interpretación del problema que transmite es la de la izquierda *abertzale* radical. Por esa razón, explica Zunzunegui (1985, p. 259), se ha calificado al Uribe de *El proceso de Burgos* como “el cineasta de Herri Bata-suna”. Su segunda producción sobre ETA, sin embargo, le valió el calificativo de “cineasta de EE [en referencia a Euskadiko Ezkerra, una coalición que surgió de ETA-pm]”, recuerda De Pablo (2017, p. 197), de nuevo en referencia a la visión sesgada de *La fuga de Segovia* (1981). Sobre ella, el crítico Augusto Torres declaraba que “está narrada con minuciosidad y se sitúa entre las grandes películas de fugas, pero el resultado aparece ligeramente viciado por una excesiva apología de la banda terrorista” (Torres, 1997, p. 341, citado en Barrenetxea Maraño, 2003, p. 92). En un tono menos crítico pero en el mismo sentido, De Pablo (2017, p. 198) opina que el mero hecho de convertir a los miembros de ETA en protagonistas de un filme de aventuras y acción puede apoyar la imagen romántica y épica de la banda que calaba entonces en la representación social de ETA.

§4. CONCLUSIONES

En conclusión, los cinco primeros largometrajes sobre ETA, estrenados entre 1977 y 1981, más el documental *Euskadi hors d’Etat* (1983), dejan una representación de las víctimas de la organización bastante pobre. Su presencia es escasa y, cuando aparecen, es en un plano secundario, como detalles del contexto histórico o como objetivos pasivos de los “éxitos” de los terroristas.

En ninguno de los casos, salvo en el prólogo de *Comando Txikia* (1977), se profundiza en la personalidad y la vida de una víctima ni en su sufrimiento, ni siquiera en *Euskadi hors d’Etat* (1983), que incluye testimonios de víctimas en primera persona. El espectador casi nunca conoce el rostro del asesinado



o secuestrado, a veces ni el nombre. Apenas puede ver sus facciones en pantalla durante unos segundos o escuchar algunas palabras, pero el personaje no interviene de forma activa en la trama. Esa despersonalización dificulta mucho la empatía por parte del espectador. Además, mientras el cine da preeminencia a víctimas individuales y simbólicas como Carrero y Manzanas –los “éxitos” propagandísticos de ETA en aquella época–, ignora a algunos de los grupos de víctimas que más y con mayor continuidad sufrieron la violencia de ETA en aquellos años, como los civiles considerados “confidentes” de las Fuerzas de Seguridad. Solo en 1980 fueron asesinados 15 de ellos, pero en la pantalla no aparecen. Su omisión se encuentra en línea con lo que ocurría fuera de los cines: estas víctimas pasaban casi desapercibidas en los medios de la oposición, en los generalistas e, incluso, recibían poca atención en las investigaciones policiales, tal como ha señalado López Romo (2014, p. 31). Tampoco aparecen en el cine casos de asesinatos más sonados, como el del periodista Portell en 1978 o los de políticos de la democracia.

El cine, por tanto, ofrece una muestra más de la actitud general de la sociedad hacia las víctimas durante los *años de plomo*. El silencio era entonces la respuesta más común a los atentados de ETA. Por un lado, porque mucha gente conservaba todavía la simpatía –o, al menos, la tolerancia– hacia una organización que había atacado el franquismo. Por otro lado, porque existía miedo a convertirse en objetivo. Muchos familiares de asesinados han denunciado que, tras sufrir el ataque de ETA, se vieron marginados por vecinos, amigos e incluso familiares que dejaron de relacionarse con ellos. Ponerse al lado de las víctimas significaba arriesgarse a convertirse en una de ellas. Ese ambiente explica que las víctimas –más allá de aquellas que representaban un éxito para la organización, como Carrero Blanco– apenas tuvieran presencia en la gran pantalla.

Además, en estos filmes todo el protagonismo es para los miembros de ETA a los que, en cinco de las seis películas, se presenta como víctimas de la violencia de un régimen represivo al que se ven obligados a responder para proteger al *pueblo*. Son filmes que denuncian más la represión franquista que la violencia etarra y, en general, contribuyen a afianzar la imagen de *la ETA buena* del franquismo y el *relato* de las dos violencias enfrentadas: por un lado, la organización como representante del pueblo vasco; por el otro, el Es-



tado español que mantiene rasgos de la dictadura. En ese relato, las acciones etarras quedan, en cierto modo, justificadas o compensadas por la violencia “del otro lado”. Además, las víctimas que deja este “bando” reciben mayor atención que las de la organización terrorista. Los peligros de ese *relato* que falsea la historia han sido destacados, entre otros, por Fernández Soldevilla (2015, 2016), quien ha explicado el riesgo de mantener y difundir “mitos que matan”.

Por todo ello, ninguno de los largometrajes analizados puede ser considerado una buena herramienta para deslegitimar o prevenir la violencia, pues esta no se condena de forma clara y los filmes no dan visibilidad ni voz a las víctimas. Su testimonio, el “antídoto más poderoso” contra el discurso del odio que alimenta la violencia (Alonso Zarza, 2017, p. 49), no aparece en ningún momento.

Esa ausencia se revertirá en el cine posterior, aunque habrá que esperar varios años más para que el cine español, reflejo de la sociedad, dirija una mirada empática y solidaria hacia las víctimas del terrorismo. Desde finales de los años ochenta, conforme aumentan las voces contrarias a la violencia de ETA, el cine va incorporando la figura de la víctima como personaje. Su presencia irá creciendo hasta llegar al protagonismo, evidente sobre todo en la primera década del siglo XXI en documentales como *Trece entre mil* (Iñaki Arteta, 2005) y películas de ficción como *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008). Al *relato* combativo contra ETA de estos filmes se opondrá, como ha mostrado De Pablo (2016), el de películas que dan protagonismo a *las otras víctimas* y que retoman el *relato del conflicto* entre vascos y españoles.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso Zarza, M. (2017). Los discursos de odio. *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 29-52.
- Arteta Aisa, A. (2010). *Mal consentido. La complicidad del espectador indiferente*. Madrid: Alianza.



- Avilés, J. (2017). Medio siglo de terrorismo en Europa occidental. *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 13-27.
- Barrenetxea Marañón, I. (2003). La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine. *Ikusgaiak*, 6, 77-101.
- Cabeza, J., y Montero, J. (2012). El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas. *Palabra clave*, 15(3), 461-481.
- Caparrós Lera, J. M. (1992). *El cine español de la democracia. De la muerte de Franco al “cambio” socialista (1975-1989)*. Barcelona: Anthropos.
- Caparrós Lera, J. M. (1998). *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza.
- Casanellas, P. (2011). *Morir matando. El franquismo en crisis ante la violencia política, 1968-1977*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Castrillo Maortua, P. (2017). *The Hollywood political thriller film. Conceptualization, dramatic conventions, and historical evolution*. Universidad de Navarra.
- De Pablo, S. (2016). El último combate. La memoria del terrorismo vasco en el cine del siglo XXI. En R. Cueto (ed.), *The act of killing. Cine y violencia global* (pp. 27-42). San Sebastián-Donostia: Donostia Zinemaldia.
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Madrid: Tecnos.
- Domínguez Iribarren, F. (2003). *Las raíces del miedo. Euskadi, una sociedad atemorizada*. Madrid: Santillana.
- Duplá, A. (2016). Violencia política en Euskadi: entre el tiranicidio y el olvido de las víctimas. En P. Eser y S. Peters (eds.), *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria: narraciones históricas y representaciones culturales* (pp. 197—124). Madrid: Iberoamericana.
- Elorza, A. (2006). *La historia de ETA*. Madrid: Temas de hoy.
- Fernández Soldevilla, G. (2015). Mitos que matan. La narrativa del “conflicto vasco”. *Ayer*, 98, 213-240.
- Fernández Soldevilla, G. (2016). *La voluntad del gudari. Génesis y metástasis de la violencia de ETA*. Madrid: Tecnos.



- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. (J. Elías, Trans.). Barcelona: Editorial Gustavo Gili (ed. original francés 1976).
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. (R. de España, Trans.). Barcelona: Ariel (ed. original en francés).
- Gustrán Loscos, C. (2008). Cuando el cine nos habla de la Historia: la Guerra Civil española en el cine de oposición al franquismo (1939-1975). En *Sociedad de masas, medios de comunicación y opinión pública (Vol. 1)*. Logroño: Instituto de Estudios Riojanos, Historia del tiempo presente.
- Iglesias González, M. A. (2009). *Memoria de Euskadi. La terapia de la verdad: todos lo cuentan todo*. Madrid: Aguilar.
- Jiménez, M. (2017). ETA: de la barbarie terrorista al reto de escribir el relato. *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 54-72.
- Juaristi, J. (1999). *Sacra némesis. Nuevas historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa.
- Labiano, R., y Marrodán, J. (2018). La lucha policial contra ETA: los atentados que no se cometieron. En G. Fernández Soldevilla y F. Domínguez Iribarren (eds.), *Pardines. Cuando ETA comenzó a matar*. Madrid: Tecnos.
- Labrador, G. (2016). Contingencia y democracia: las luchas por la representación del magnicidio de Carrero Blanco durante la Transición española (1973-1980). En P. Eser y S. Peters (eds.), *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria: narraciones históricas y representaciones culturales*. Madrid: Iberoamericana.
- Lagny, M. (1997). *Cine e Historia. Problemas y métodos en la investigación cinematográfica*. (L. Fecé, Trans.). Barcelona: Bosch Comunicación (ed. original en francés 1992).
- López Romo, R. (2014). *Informe Foronda. Los contextos históricos del terrorismo en el País Vasco y la consideración social de sus víctimas 1968-2010*. Vitoria-Gasteiz: Instituto de Historia Social Valentín de Foronda, de la Universidad del País Vasco-Euskal Herriko Unibertsitatea.
- López Romo, R. (2018, 29 de enero). ¿La batalla del relato? *El Correo*. Recuperado de: <http://www.elcorreo.com/opinion/batalla-relato-20180129203938-nt.html>.



- Marrodán, J. (dir.) (2013). *Relatos de plomo. Historia del terrorismo en Navarra (1960-1986)*. Pamplona: Gobierno de Navarra.
- Martínez Álvarez, J. (2017). Relatos del sufrimiento: el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre terrorismo. *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 98-119.
- McSweeney, T. (2014). *The "war on terror" and American film: 9/11 frames per second*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- O'Leary, A. (2011). *Tragedia all'italiana. Italian Cinema and Italian Terrorism 1970-2010*. Oxford/Bern: Peter Lang.
- Pérez, K. (2008). *Secuestrados. Símbolo de libertad. Todos los secuestros de ETA 1970-1997*. Bilbao: Asociación para la Defensa de la Dignidad Humana.
- Pérez Pérez, J. A. (2016, 6 de junio). El complicado papel de la historia (y los historiadores) en el País Vasco tras el final del terrorismo. *Pasos a la izquierda* (en línea). Recuperado de: <http://pasosalaizquierda.com/?p=1659>.
- Rodríguez, H. (2017, 24 de febrero). La batalla de Iwo Jima en imágenes. *National Geographic*. Recuperado de: http://www.nationalgeographic.com/es/historia/grandes-reportajes/batalla-iwo-jima-imagenes_11221/3#article-text.
- Rodríguez Pérez, M. P. (2009). *Cultura audiovisual: el cine europeo como espacio para la reflexión social*. Vitoria: Arabako Foru Aldundia-Diputación Foral de Álava.
- Roldán Larreta, C. (2004). Paisaje después de la batalla. Una aproximación al cine vasco contemporáneo. *Revista internacional de Estudios Vascos*, 49(2), 551-595.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. (S. Alegre, Trans.). Barcelona: Ariel (ed. original 1995).
- Rosenstone, R. A. (2006). *History on film. Film on History*. Harlow (UK): Pearson Longman.
- Sánchez Alarcón, M. I. (1996). Leni Riefenstahl: la estética del triunfo. *Historia y Comunicación Social*, 1, 301-317.



- Seguin, J. C. (2007). ETA y el nacionalismo vasco en el cine. En B. Mariscal y M. T. Miaja de la Peña (eds.), *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Monterrey, México del 19 al 24 de julio de 2004* (Vol. III, pp. 715-730). Fondo de Cultura Económica et. al.
- Shaw, T. (2015). *Cinematic terror. A global history of terrorism on film*. New York: Bloomsbury.
- Taylor, R. (1979). *Film propaganda. Soviet Russia and nazi Germany*. London: Croom Helm.
- Ugarte, J. (2000). Los orígenes documentales de Imanol Uribe: El proceso de Burgos. En S. De Pablo (ed.), *La historia a través del cine. Europa del Este y la caída del muro/El franquismo* (pp. 109-122). Bilbao: UPV-EHU.
- Uriarte Bengoechea, E. (2003). *Cobardes y rebeldes. Por qué pervive el terrorismo*. Madrid: Temas de hoy.
- Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Bilbao: Diputación Foral de Vizcaya.

ANEXO: DATOS TÉCNICOS DE LAS PELÍCULAS ANALIZADAS⁸

Comando txikia: muerte de un presidente

Dirigido por: José Luis Madrid (madrileño)

Fecha de Estreno: 29/06/1977

Año de Producción: 1977

Recaudación: 217.732,44 €

Espectadores: 416.485

Duración original: 103 minutos

Empresas productoras: Servifilms (española)

⁸ Fuente: Catálogo de películas clasificadas del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Accesible en <http://infoicaa.mecd.es/CatalogoICAA/Buscador/BuscadorPelículas>.



Toque de queda

Dirigido por: Iñaki Núñez (vasco)

Fecha de estreno: 04/10/1978

Año de producción: 1978

Recaudación: 42.593,63 €

Espectadores: 46.814

Duración original: 55 minutos

Empresas productoras: José Ignacio Núñez Rozados (española)

El proceso de Burgos

Dirigido por: Imanol Uribe (vasco de origen salvadoreño)

Fecha de estreno: 08/01/1980

Año de producción: 1979

Recaudación: 182.050,49 €

Espectadores: 203.548

Duración original: 134 minutos

Empresas productoras: Cobra Films, Irrintzi Zinema, Severino (españolas)

Operación Ogro

Dirigido por: Gillo Pontecorvo (italiano)

Fecha de estreno: 20/03/1980

Año de producción: 1979

Recaudación: 486.594,12 €

Espectadores: 547.500

Duración original: 105 minutos

Empresas productoras: Sabre Films (española), Vides Cinematografica (italiana), Action Film (francesa)



La fuga de Segovia

Dirigido por: Imanol Uribe (vasco de origen salvadoreño)

Fecha de estreno: 06/11/1981

Año de producción: 1981

Recaudación: 718.576,38 €

Espectadores: 658.634

Duración original: 135 minutos

Empresas productoras: Frontera Films Irún (española)

Euskadi hors d'Etat

Dirigido por: Arthur McCaig (estadounidense de origen irlandés)

Fecha de estreno: No estrenada en España

Año de producción: 1983

Recaudación: –

Espectadores: –

Duración original: 99 minutos

Empresas productoras: Frontera Films (española), Dathanna (francesa)

