

La representación filmica de ETA en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián

María Marcos Ramos*

<https://orcid.org/0000-0003-3764-7177>

<https://ror.org/02f40zc51>

mariamarcos@usal.es

Ester Hernández Bejarano

<https://orcid.org/0000-0002-8373-5701>

<https://ror.org/02f40zc51>

esbejarano@usal.es

Fecha de finalización: 26 de marzo de 2026.

Recibido: 27 de marzo de 2026.

Aceptado: 29 de agosto de 2026.

Publicado: 2 de octubre de 2026.

DOI: <https://doi.org/10.26422/aucom.2026.1503.her>

Resumen

El artículo analiza el papel del Festival Internacional de Cine de San Sebastián como agente cultural en la construcción del relato social sobre ETA a través de su programación cinematográfica. Parte de la idea de que los festivales no son espacios neutrales, sino mediadores que influyen en la memoria colectiva y en la interpretación de fenómenos políticos como el terrorismo.

A partir de una metodología cualitativa, el estudio examina 13 obras (12 películas y una serie) proyectadas en la Sección Oficial entre 1953 y 2025 cuya temática central es ETA. Aunque su presencia es escasa, ya que de las 1492 películas que desde el año 1953 se han seleccionado para esta sección tan solo el 0,0087%, hace alusión directa a ETA, una cifra anecdótica, pero significativa que permite identificar una evolución clara en el tratamiento del terrorismo.

En las primeras décadas, especialmente durante el final del franquismo y la Transición, predomina una representación mitificada de ETA, acorde con una



percepción social que la vinculaba a la lucha contra la dictadura. Con el tiempo, y especialmente a partir de los años noventa, esta visión cambia hacia enfoques más críticos y complejos. Desde entonces, se diversifican las perspectivas, incluyendo el cuestionamiento moral de la violencia.

Tras el cese de la actividad armada en 2011, el cine refleja un consenso social de rechazo al terrorismo y desplaza el foco hacia las víctimas, sus experiencias y procesos de memoria, perdón y reconciliación. Además, aumenta el protagonismo femenino, generalmente asociado a roles de víctimas.

En conclusión, el artículo demuestra que el relato cinematográfico sobre ETA en el festival ha evolucionado en paralelo a los cambios sociales, pasando de la legitimación implícita a la condena explícita, y contribuyendo a la construcción de la memoria colectiva y al debate público sobre el terrorismo.

Palabras clave: terrorismo, ETA, cine, Festival Internacional de Cine de San Sebastián, programación, representación.

The portrayal of ETA in film at the San Sebastián International Film Festival

Abstract

The article analyzes the role of the San Sebastián International Film Festival as a cultural agent in shaping the social narrative surrounding ETA through its film programming. It is based on the premise that film festivals are not neutral spaces, but rather mediators that influence collective memory and the interpretation of political phenomena such as terrorism.

Based on a qualitative methodology, the study examines 13 works (12 films and one series) screened in the Official Selection between 1953 and 2025 whose central theme is ETA. Although its presence is limited, as only 0.0087% of the 1,492 films selected for this section since 1953 make direct reference to ETA, this figure, while anecdotal, is nevertheless significant, as it makes it possible to identify a clear evolution in the treatment of terrorism.

In the early decades, especially during the end of the Franco regime and the Transition, a mythologized representation of ETA predominated, in line with a social perception that linked it to the struggle against the dictatorship. Over time, and

especially from the 1990s onward, this view shifted toward more critical and complex approaches. Since then, perspectives have diversified, including the moral questioning of violence.

Following the cessation of armed activity in 2011, cinema reflects a social consensus rejecting terrorism and shifts the focus toward the victims, their experiences, and the processes of remembrance, forgiveness, and reconciliation. Furthermore, the prominence of female characters has increased, though they are generally cast in the role of victims.

In conclusion, the article demonstrates that the cinematic narrative regarding ETA at the festival has evolved in parallel with social changes, shifting from implicit legitimization to explicit condemnation, and contributing to the construction of collective memory and the public debate on terrorism.

Keywords: terrorism, ETA, film, San Sebastián International Film Festival, program, screening.

A representação cinematográfica da ETA no Festival Internacional de Cinema de San Sebastián

Resumo

O artigo analisa o papel do Festival Internacional de Cinema de San Sebastián como agente cultural na construção do discurso social sobre a ETA através da sua programação cinematográfica. Parte da ideia de que os festivais não são espaços neutros, mas sim mediadores que influenciam a memória coletiva e a interpretação de fenómenos políticos como o terrorismo.

A partir de uma metodologia qualitativa, o estudo analisa 13 obras (12 filmes e uma série) exibidas na Seção Oficial entre 1953 e 2025, cuja temática central é a ETA. Embora a sua presença seja reduzida, uma vez que apenas 0,0087% dos 1.492 filmes selecionados para esta seção desde 1953 fazem referência direta à ETA, trata-se de uma cifra anedótica, mas significativa, que permite identificar uma evolução clara no tratamento do terrorismo.

Nas primeiras décadas, especialmente durante o fim do franquismo e a Transição, predomina uma representação mitificada da ETA, em consonância com uma perceção social que a associava à luta contra a ditadura. Com o tempo, e especialmente a partir

dos años 90, esta visión muda para abordagens mais críticas e complexas. Desde então, as perspectivas diversificam-se, incluindo o questionamento moral da violência.

Após o fim das atividades armadas em 2011, o cinema reflete um consenso social de rejeição ao terrorismo e desloca o foco para as vítimas, as suas experiências e os processos de memória, perdão e reconciliação. Além disso, aumenta o protagonismo feminino, geralmente associado a papéis de vítimas.

Em conclusão, o artigo demonstra que a narrativa cinematográfica sobre a ETA no festival evoluiu em paralelo com as mudanças sociais, passando da legitimação implícita à condenação explícita, e contribuindo para a construção da memória coletiva e para o debate público sobre o terrorismo.

Palavras chave: terrorismo, ETA, cinema, Festival Internacional de Cinema de San Sebastián, programação, representação.

Introducción

El Festival Internacional de Cine de San Sebastián (SSIFF) es uno de los festivales más importantes de España y el único que tiene la categoría A que identifica a los que están en *Competitive Feature Film Festivals* que establece la Federación Internacional de Asociaciones de Productores, la FIAPF¹. La primera edición se celebró el 21 de septiembre de 1953 y en 1954 se convirtió en Festival Internacional. A lo largo de las 74 ediciones que se han celebrado, su repercusión y relevancia ha ido en aumento y se convirtió en el motor cinematográfico y turístico de la ciudad de San Sebastián, además de un referente cultural y un rito de paso para quienes son seleccionados.

Tan solo cinco años después, en 1959, nace la organización terrorista vasca ETA, casi en paralelo al festival por lo que, es indudable, que ha habido a lo largo de la historia del certamen cierta relación entre ambas. La actividad terrorista de la banda armada y la respuesta del Estado a ella han sido un elemento constitutivo de conflicto político y social en el País Vasco, por lo tanto, hablamos de una intersección histórica entre el certamen y su entorno². El hecho de que compartan contexto temporal y

¹ Los catorce festivales que tienen esta categoría son: Berlín, India, Teherán, Cannes, Goa, Karlovy Vary, Locarno, Mar de Plata, San Sebastián, Shanghai, Tallín, Tokio, Venecia y Varsovia.

² Ejemplos documentados de esta relación se plasman en los archivos del propio Festival:

<https://artxiboa.sansebastianfestival.com/>

espacial no ha hecho más que incrementar la simbiosis entre ambas realidades. Cada vez que el Festival Internacional de Cine de San Sebastián ha programado, a concurso o fuera de este, una película de temática terrorista, la polémica ha estado servida (Fernández, 2016). Así ha sucedido con Imanol Uribe en dos ocasiones –*El Proceso de Burgos* (1979) y *Días Contados* (1994)-, con Julio Médem con *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (2003), con Pablo Malo, director de *Lasa y Zabala* (2014). Si ha habido polémicas con diversas películas proyectadas, también la ha habido con aquellas que no se seleccionaron, como *Barrura begiratzeko leihoiak* (*Ventanas para mirar al interior*), largometraje documental colectivo de 2012 dirigido por Josu Martínez, Eneko Olasagasti, Mireia Gabilondo, Enara Goikoetxea y Txaber Larreategi que no fue finalmente exhibido en la sección de cine vasco Zinemira del Festival, sino que solo se exhibió su tráiler, o *La infiltrada* (Arantxa Echevarria, 2024), que no fue seleccionada para la 72ª edición del Festival y fue proyectada en la siguiente edición en la sección Made in Spain.

A pesar de que la banda terrorista ya no está en activo y que el debate sobre ella es residual y con cierta unanimidad en la sinrazón de esta, el estreno en la 71ª edición del Festival del documental *No me llame Ternera* (Jordi Évole y Màrius Sánchez, 2023), volvió a reabrir el debate sobre la posición del certamen en la condena del terrorismo. Diversas voces mostraron su desacuerdo a que el Festival acogiese este estreno, mientras José Luis Rebordinos, director del certamen, aludía al valor de la obra: “es un buen reportaje periodístico que usa el audiovisual, y que se centra en la historia de nuestro pueblo, con lo que tiene todo el interés del mundo” (Belinchón, 2023). En todas y cada una de las ocasiones que el Festival ha exhibido una película sobre el tema ha tenido que hacer declaraciones defendiendo que la programación de estas películas no es una campaña de *blanqueamiento* del terrorismo y proclamando su adherencia a los principios y defensa de los Derechos Humanos. Sin embargo, ha habido ciertas voces críticas con la posición del Festival con respecto al terrorismo. Sirva de ejemplo la denuncia que realizaba Fernando Savater en su libro *El gran fraude* (2005), en el que indicaba que el certamen jamás se alzó contra la banda terrorista, ni siquiera cuando se produjeron atentados durante los días de su celebración.

No se debe obviar que los festivales no son solo unos espacios de exhibición cinematográfica, sino dispositivos de mediación cultural que operan como agentes activos en la construcción de discursos sociales y políticos, que establecen

interpretaciones específicas de los acontecimientos sociales. A través de sus programaciones, se legitiman relatos, perspectivas y representaciones al seleccionar y enfatizar ciertos aspectos de la realidad, definiendo problemas, atribuyendo responsabilidades, emitiendo juicios morales y proponiendo interpretaciones específicas de los acontecimientos. En este sentido, el Festival puede analizarse como un agente comunicativo que contribuye a la construcción simbólica del terrorismo y de sus consecuencias sociales mediante la selección y difusión de determinadas narrativas audiovisuales, ya que la programación cinematográfica no constituye un acto neutral, sino un proceso de encuadre que orienta la percepción pública sobre el terrorismo mediante la visibilización de determinados actores, temáticas y posicionamientos morales.

Las películas programadas constituyen un elemento más que ayuda a la creación y mantenimiento de la memoria colectiva (Halbwachs, 1950; Assmann, 2011). Según este posicionamiento, el cine es un agente capaz de realizar una elaboración simbólica del trauma y de negociación social del pasado, especialmente en contextos de violencia política. Su análisis, por tanto, permite indagar en cómo las representaciones cinematográficas construyen posiciones ideológicas, atribuyen responsabilidades y articulan procesos de victimización, reconciliación o legitimación, lo que contribuye a la configuración de marcos interpretativos sobre el conflicto.

Este artículo tiene como objetivo identificar cuál ha sido el relato a través de las películas programadas sobre ETA construido por el certamen a lo largo de su historia a través de las películas programadas en la sección oficial, y si este ha ido variando a medida que la banda terrorista perdía apoyo en la sociedad. Una vez analizadas cada una de las películas, se podrán contestar las siguientes preguntas de investigación:

P.I. 1. ¿Qué demografía cinematográfica se ha programado? ¿En qué años y quiénes han sido los directores? ¿Han recibido algún premio estas películas?

P.I. 2. ¿Quiénes son los protagonistas de estas películas? ¿Qué temáticas han primado? ¿Cuál ha sido el enfoque de estas?

Metodología

Uno de los grandes valores del cine es su capacidad para mostrar las problemáticas del mundo gracias a representaciones que permiten a las personas un mejor entendimiento de sí mismas y de sus preocupaciones. Es entretenimiento, cultura,

arte, etcétera, pero también es una fuente de la historia y analizar su contenido sirve para, como si fuese un documento histórico, construir un retrato cinematográfico de la realidad social. En este sentido afirma Caparrós que “el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo” (2007, p. 25) y tiene la capacidad de “crear realidades invisibles, o irrealidades cómplices para una mejor comprensión del mundo” (Martín Patino, 2009, p. 47). Es capaz, además, de crear imágenes que perviven en nosotros, construyendo retratos, ideas, juicios, reflexiones o creencias que perduran más de lo que podemos imaginar.

Para la realización del estudio, encuadrado en los Estudios Culturales (Grossberg, 2010), se han analizado las películas seleccionadas en la sección oficial del Festival cuya temática haya sido el terrorismo vasco y hayan sido proyectadas en el marco del certamen, y se ha empleado una metodología cualitativa (Flick, 2002) en la que se utiliza el análisis histórico y contextual (Montiel, 2002), además de la descomposición de los aspectos formales (Gómez Tarín, 2006) y temáticos. Para articularlo, se ha desarrollado una ficha de análisis elaborada *ad-hoc* basada en estudios previos (Calvo de Castro y Marcos-Ramos, 2023; Mateos-Pérez y Marcos-Ramos, 2024; entre otros) en la que se han delimitado y estructurado las dimensiones establecidas para alcanzar resultados según los objetivos planteados. Las categorías de análisis están divididas en varios bloques. En el primero se realiza una delimitación contextual con la que se ubica la película en su contexto de producción y argumental, además de un análisis de la trayectoria de su realizador/a, y del contexto histórico de la trama siendo imprescindible detenerse en los momentos que se representan, así como los hechos referenciados y representados. En el segundo de los bloques se analizan los temas, tanto primarios como secundarios, la tesis del relato, esto es, el argumento conductor, y las tramas principales. En el tercero se diseccionan los personajes: quiénes, cuántos y puntos de vista, además de identificar si se trata de una víctima y/o victimario en función de la categoría establecida por Bilbao y Sáez de la Fuente (2015, pp. 65-88). Por último, son objeto de análisis los aspectos formales de la obra filmica: composición y perspectiva, color e iluminación, movimientos de cámara, movimiento interno, montaje, análisis del sonido y estructura narrativa.

Muestra

El Festival ha ido variando en cuanto a las diferentes secciones, pero siempre ha tenido, como obliga su categoría A, una sección oficial con un número variable de películas; con una media de 20 películas por edición ha sido la tercera, celebrada en 1955, la que programó menos películas a competición (n=13), y la que se celebró en 1991, la trigésimo-novena, la que más películas tuvo (n=32). Ha habido diversas secciones cuya temática ha ido variando y también su periodicidad.

Para esta investigación, que pretende medir el relato que se ha realizado desde el Festival sobre el terrorismo, se han seleccionado las películas que han sido proyectadas en la sección oficial por ser esta categoría la única que se ha mantenido estable desde la creación del certamen. Así, desde el año 1953 se han proyectado en la Sección Oficial 1492 películas, una media de 20,43 por edición (hasta el año 2025). De estas, trece (doce películas y una serie de televisión) hacen alusión directa a ETA, una cifra muy baja (0,0087%) y casi anecdótica en los setenta y tres años que lleva en activo el Festival, y serán, por tanto, la muestra que se ha analizado en esta investigación (ver Tabla 1), aunque habría que indicar que hay otras películas, como *Ama Lur* (Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert, 1968), *El Pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985), *27 horas* (Montxo Armendáriz, 1986), *Loreak* (Jon Garaño y José Mari Goenaga, 2014) o *Handia* (Jon Garaño y Aitor Arregi, 2017)³, que, a pesar de que están relacionadas, temáticamente o espacialmente, con el País Vasco, su trama principal no gira en torno a ETA, por lo que no se han tenido en cuenta para esta investigación. Para elaborar la muestra, se ha revisado cada una de las películas programadas en la sección oficial y han sido seleccionadas aquellas que estaban directamente relacionadas con el objeto de estudio.

Tabla 1. Muestra de películas sobre terrorismo vasco en sección oficial

EDICIÓN FESTIVAL	AÑO	PELÍCULA	DIRECTOR/A	PREMIO
26	1978	<i>Sonámbulos</i>	Manuel Gutiérrez Aragón	Concha de Plata al mejor director

³ Se pueden aglutinar estas películas en varias categorías. Así *Ama Lur* o *Handia* analizan aspectos relacionados con la historia y mitología vasca. Otras, como *El pico*, *Golfo de Vizcaya* o *27 horas*, son un reflejo de la convulsa sociedad vasca de los ochenta. *Loreak* es un retrato intimista de tres mujeres en torno al misterio de que alguien les regale un ramo de flores.

27	1979	<i>El proceso de Burgos</i>	Imanol Uribe	Premio Perla del Cantábrico a la mejor película de habla hispana
29	1981	<i>La fuga de Segovia</i>	Imanol Uribe	
37	1989	<i>Ke arteko egunak (Días de humo)</i>	Antxon Ezeiza	Premio San Sebastián
42	1994	<i>Días Contados</i>	Imanol Uribe	Concha de Oro a la mejor película
48	2000	<i>Plenilunio</i>	Imanol Uribe	Concha de plata al mejor actor: Javier Bardem
56	2008	<i>Tiro en la cabeza</i>	Jaime Rosales	Premio Fipresci
62	2014	<i>Lasa eta Zabala</i>	Pablo Malo	
63	2015	<i>Lejos del mar</i>	Imanol Uribe	
64	2016	<i>El hombre de las mil caras</i>	Alberto Rodríguez	Concha de Plata al mejor actor para Eduard Fernández
68	2020	<i>Patria</i>	Félix Viscarret y Óscar Pedraza	Premio Feroz Zinemaldia
69	2021	<i>Maixabel</i>	Icíar Bollaín	Premio Irizar al Cine Vasco
73	2025	<i>Un fantasma en la batalla</i>	Agustín Díaz Yanes	Premio SIGNIS

Fuente: elaboración propia.

Resultados

P.I. 1. ¿Qué demografía cinematográfica se ha programado? ¿En qué años y quiénes han sido los directores? ¿Han recibido algún premio estas películas?

La primera película proyectada en el Festival cuya trama gira sobre ETA es *Sonámbulos* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1978), que tiene su origen en la realidad social de la España que estaba saliendo del franquismo y en la que el terrorismo estaba muy presente debido a la celebración, entre otras cuestiones, del Proceso de Burgos. Gutiérrez Aragón indica que la historia surge de “una especulación puramente intelectual y otra casi histórica” (Antolín, 1978). En *Sonámbulos*, la represión y la protesta ante el Proceso de Burgos influyen en la vida familiar. Un acontecimiento tan

relevante como el Proceso de Burgos que, además, había reforzado la imagen de ETA “tanto en el mundo nacionalista, que consideraba valientes patriotas a sus miembros, como entre los demócratas y partidos de la oposición al franquismo, que los vieron como unos heroicos luchadores contra una dictadura brutal” (Hernández Nieto, 2011, p. 144), se convierte en protagonista de la película de Imanol Uribe que, siguiendo la “buena imagen” que la banda tenía en esa época, ofrece una imagen “mitificada” (De Pablo, 1998, p. 177) de ETA lo que se refleja en *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981). La película, basada en hechos reales, narra la huida de un grupo de presos, en su mayoría miembros de ETA, de una cárcel de Segovia.

Coincidiendo con la eclosión del denominado cine vasco (Zunzunegui, 1985; Seguin, 1995), el Festival programa *Ke arteko egunak (Días de humo)* (Antxon Ezeiza, 1989). Esta película refleja, a través de la mirada de Pedro Sansinenea, quien regresa a San Sebastián después de estar 20 años en México, la convulsa sociedad vasca de los ochenta en la que los problemas sociales –marginalidad, drogadicción, delincuencia juvenil...- se funden en una estética de realismo sucio con los derivados de la época más cruenta de la lucha armada, en la que atentados, represiones policiales y manifestaciones aparecen de forma constante en el día a día de sus protagonistas.

Seis años después, en 1994, Imanol Uribe estrenó en San Sebastián *Días contados*, una adaptación de la novela de Juan Madrid en la que cambió el personaje del fotógrafo por un terrorista enfrentando, de esta forma, los actos de este con la marginalidad de drogadictos y prostitutas. Con esta película, Uribe abrió un nuevo camino en el cine terrorista que había perdido el fervor del público e influyó en las películas que sobre esta temática se harían con posterioridad, como *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 1997) o *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), cuyas tramas están protagonizadas por terroristas, en ambos casos mujeres, pero sobresalen por su crítica y cuestionamiento de la actividad armada. Se cumple, así, lo señalado por De Pablo (1998, p. 177), quien indicaba que las películas realizadas a finales del franquismo e inicios de la Transición mitificaron la imagen de la banda para dar paso, a medida que se recrudecía la actividad de la banda y la sociedad comenzaba a cuestionar los fines de esta, a “una mayor diversidad en la visión”, aunque algunas de estas películas mostraban “cierta ambigüedad ante ETA” (De Pablo, 1998, p. 177).

En el año 2000, Uribe compitió en el Festival con una nueva película que incluía una subtrama terrorista: *Plenilunio* (Imanol Uribe, 2000). En este caso, se narra la

investigación policial en una ciudad de provincias en la que una niña aparece brutalmente agredida. El policía que investiga los hechos había estado de servicio en el País Vasco y su mujer se deprime ante el acoso y el vacío que sintieron en el Norte. Ella no ha sufrido un atentado directo, pero el clima de violencia, amenaza y miedo constante ha afectado a su vida y a salud. Su personaje refleja los efectos psicológicos y emocionales derivados de haber vivido durante años en un entorno hostil, donde la posibilidad de un atentado formaba parte de la vida cotidiana. Ella sufre lo que se denominó “síndrome del norte” un término que se empleaba para describir las secuelas, como ansiedad, miedo, estrés, que afectaron a miembros de las fuerzas de seguridad y a sus familias destinados en el País Vasco durante los años de mayor actividad de ETA.

Jaime Rosales estrenó en el Festival *Tiro en la cabeza* (Jaime Rosales, 2008), que no estuvo exenta de polémica. Basada en un hecho real: el 1 de diciembre de 2007 dos jóvenes guardias civiles sufrieron unos disparos por parte de un comando de ETA mientras realizaban labores de investigación⁴. Con una muy particular forma de rodar -sin diálogos, sólo con sonido ambiente, filmada con teleobjetivos-, Rosales, además, centra su historia no en las víctimas sino en el terrorista, reflejando su vida y humanizándole, lo que generó polémica en su estreno y le sirvió para recibir unas críticas muy contundentes⁵. Para Stone y Rodríguez, la ausencia y el vacío que predomina en la película es un reflejo de “todo lo que falta en el conflicto de Euskadi: diálogo, progreso y cierre” (2015, p. 163).

Significativo también fue el estreno de *Lasa y Zabala* (Pablo Malo, 2014) en el Festival. La película narra el caso de dos terroristas desaparecidos en Bayona en 1983, cuyos cadáveres fueron identificados doce años después tras una ardua investigación que demostró que fueron enterrados en cal viva por los GAL⁶. Para crear el guion,

⁴ “Me perturbó mucho. No era como los demás atentados, en realidad no era un atentado, sino un encuentro fortuito, evitable, y a la vez terrorífico”, estas fueron las razones que motivaron a Rosales (Belinchón, 2008).

⁵ Carlos Boyero, tras su visionado en el pase de prensa del Festival, realizaba la siguiente reseña: “Todo lo que me cuenta Rosales me provoca un tedio excesivo, pero también lo que pretende sugerirme, o lo que me oculta. La visualización de la grisácea cotidianeidad de este profesional del horror me parece tan estéril como pretenciosa” (Boyero, 2008).

⁶ GAL son las siglas de los Grupos Antiterroristas de Liberación que fue una organización parapolicial española que practicó terrorismo de Estado contra ETA entre 1983 y 1987.

sabiendo que era un caso muy controvertido, el director decidió basarse “en el sumario porque es un tema especialmente delicado (...) está basada, dato por dato, en los hechos probados, juzgados y ratificados por los tribunales internacionales” (García, 2014). La película, bastante irregular a pesar de contar con una cuidada ambientación, tiene el mérito de “ayudar a no olvidar la pesadilla de los policías reconvertidos en justicieros por detrás de los magistrados, en los años de plomo del auge del terrorismo etarra; el canallesco episodio de los GAL” (Torreiro, 2014).

Lejos del mar (Imanol Uribe, 2015) es, hasta la fecha, la última película de Uribe en la que ETA está presente. En esta, además, de forma muy notoria ya que el director narra la extraña historia de amor entre un terrorista, Santi, quien tras cumplir su condena se va a vivir al sur, y la hija de una de sus víctimas, Marina.

Algunas de las personas implicadas en el GAL, como Francisco Paesa o Luis Roldán, son el eje vertebrador de *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016). El *thriller* no ahonda en la guerra sucia contra ETA, sino en la huida de Paesa, responsable de una de las operaciones más importantes contra la organización terrorista. Rodríguez ha demostrado lo hábil que es realizando una descripción de las cloacas de la sociedad, como ya hiciera con *Grupo 7* (Alberto Rodríguez, 2012) o *La isla mínima* (Alberto Rodríguez, 2014) o más recientemente con *Modelo 77* (Alberto Rodríguez, 2022) o *Los Tigres* (Alberto Rodríguez, 2025).

En el año 2020, el Festival incluyó en la Sección Oficial de la 68ª edición el estreno de la serie *Patria* (HBO, 2020), adaptación de la célebre y exitosa⁷ novela de Fernando Aramburu que narra la vida de dos familias amigas en un pequeño pueblo guipuzcoano cuya relación se ve afectada por el terrorismo y por el asesinato del cabeza de familia de una de ellas a manos del comando al que pertenece uno de los hijos de la otra familia.

⁷ Se han vendido más de un millón de ejemplares de *Patria*, y es la novela del año desde hace años (Velasco, 2020). Para José-Carlos Mainer (2016), crítico literario y experto en historia literaria, “*Patria* es, sobre todo, una gran y meditada novela. Pero la tradición del género lleva incluida la virtud de explicar a sus contemporáneos algo del mundo que les ha tocado vivir, o que forma parte de su herencia: amalgamar evocación y análisis”.

Iciar Bollain trasladó a la pantalla, con la película *Maixabel* (2021), el atentado de Juan María Jauregi⁸, exgobernador civil de Guipúzcoa, quien fue asesinado en Tolosa (Guipúzcoa) cuando había regresado a su ciudad para celebrar sus bodas de plata, y la valiente postura de su viuda, Maixabel Lasa, quien participó en unos encuentros, dentro de las acciones llevadas a cabo de la justicia restaurativa, en la cárcel con los asesinos de su marido once años después de su asesinato, ya que esta iniciativa, tal y como ella misma afirma:

Era buena para la futura convivencia, pensando que a estos presos algún día les tocaría salir de prisión y tendrían que convivir con nosotros. Yo solo quería aportar mi granito de arena a ese camino, a esa futura convivencia en la que todos pensábamos (Martín y Rodríguez, 2015, p. 151).

Un fantasma en la batalla (Agustín Díaz Yanes, 2025) recurre a un hecho real, la infiltración de una joven guardia civil,⁹ quien permanece más de una década haciéndose pasar por terrorista en la banda, y cuya acción desemboca en una de las acciones más exitosas en la lucha contra ETA, la Operación Santuario, en la que se encontraron los *zulos*¹⁰ que había en territorio francés.

P.I. 2. Protagonistas y temáticas

Una vez analizada la demografía de las películas seleccionadas, resulta fundamental analizar a los protagonistas de estas, esto es, quién cuenta el relato y desde qué enfoque, profundizar en lo que se cuenta y en quién lo hace. Si se estudian

⁸ Resulta cuanto menos sorprendente que ETA matara a Juan Mari Jáuregui, una “figura clave en la investigación del 'caso Lasa-Zabala', que desembocó en el encarcelamiento de su antecesor en el cargo Julen Elgorriaga y del general Enrique Rodríguez Galindo” (Belategui, 2020). La banda terrorista pagó los servicios prestados de Jáuregui por haber luchado contra Franco y haber ayudado a esclarecer la muerte de Lasa y Zabala matándolo con dos tiros en la cabeza.

⁹ Otra película que retrata una historia similar es *La infiltrada* (Arantxa Echevarria, 2024) basada en hechos reales, que relata la experiencia de una agente de policía que logró infiltrarse en ETA durante varios años. La protagonista real en la que se basa la película fue una agente de la Policía Nacional española que utilizó el pseudónimo de Aranzazu Berradre Marín, aunque diversas fuentes periodísticas identifican su nombre real como Elena Tejada, aunque por motivos de seguridad y protección institucional, muchos datos sobre su identidad continúan reservados.

¹⁰ Un *zulo* es un espacio oscuro, cerrado y que está oculto. La traducción al castellano de este término en euskera sería agujero.

cronológicamente, se observa una tendencia que, en cierta manera, está ligada con el contexto y con lo indicado en De Pablo (1998), ya que se aprecia en las películas realizadas en el final del franquismo e inicios de la Transición un tratamiento con un poso de “mitificación” que ha ido dando paso a

una mayor diversidad en la visión que el cine ha dado del problema vasco, pero la mayor parte de películas se han caracterizado por cierta ambigüedad ante ETA, lo que ha podido tener cierta repercusión a nivel social y político (De Pablo, 1998, p. 177).

Se observa este posicionamiento en películas como *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia* o *Ke arteko egunak*, por ejemplo, para mostrarse más tibio en películas como *Días Contados* o *Tiro en la cabeza*.

Tras el cese definitivo de la actividad armada en octubre de 2011, el consenso social sobre la condena del terrorismo aumenta y el rechazo social a la violencia es rotundo (Aizpeolea, 2021). Este cambio en la sociedad vasca se evidencia en el cine, con una mayor pluralidad de miradas, enfoques y protagonistas. Así, se estrenan películas cuyo eje argumental gira en torno al terrorismo de Estado (*Lasa eta Zabala* o *El hombre de las mil caras*), en las víctimas (*Lasa eta Zabala*, *Lejos del mar*, *Patria* o *Maixabel*) o en otras miradas del terrorismo, como sucede en *Un fantasma en la batalla*.

ETA desde dentro: la banda como organización, evolución y perfiles destacados

Cuando el foco se pone en los terroristas como protagonistas mayoritarios, caso de *El proceso de Burgos*, *La fuga de Segovia*, *Días contados*, *Tiro en la cabeza*, *Patria* o en *Un fantasma en la batalla*, se incide en un aspecto central: mostrar la banda terrorista “desde dentro”. ETA plasmada como organización terrorista, como una estructura que abarca aspectos tan diversos como la gestación de un comando, la selección de las víctimas, la financiación o, incluso, la vida en prisión. Permite, además, marcar periodos de transformación en la banda y entender su evolución a partir de cambios relevantes en el panorama social y político del país, así como descubrir, en algunos casos, el perfil más personal de los terroristas. Se trata, por tanto, de una temática amplia que pone el foco en ETA como eje central de las tramas desde diferentes ángulos.

La visión y, especialmente, el posicionamiento político y ético, han ido variando a lo largo de los años. Se observa cómo en las primeras películas se ofrece una imagen ciertamente romantizada de la banda y de sus miembros en busca de que el espectador

simpatice con ellos y no se les identifique como terroristas violentos, sino más bien como luchadores contra el franquismo. Se espera que la ciudadanía conecte con la imagen de la “ETA buena”, la anterior a la muerte de Franco, que luchaba para que en España llegase la democracia, con retratos un tanto exaltados y maniqueos. El punto de inflexión a esta “mitificación” lo marca Uribe con la representación que hace de los terroristas y de sus acciones en la película *Días Contados*. El director vasco une

El mundo de la “posmovida” de Malasaña, lleno de gente que se había quedado colgado en el caballo y en la nada a mitad del camino hacia ninguna parte, y el mundo de la gente del entorno de ETA que (...) parecen inmersos en una dinámica que no los lleva a ningún sitio (Uribe, 2007, p. 212).

Antonio es un terrorista desilusionado y desencantado con la lucha armada y sin un rumbo fijo, que se enfrenta a la dirección y que cuestiona sus decisiones¹¹, una imagen muy alejada de los terroristas de *El proceso de Burgos* o *La fuga de Segovia*, hombres idealistas y con arrojo que luchan por un objetivo, no como Antonio, quien parece haber abandonado la “ilusión” con la que se integró en ETA. Habría que destacar que la caracterización que se hace de los terroristas es más compleja y redonda que en películas anteriores donde estos parecen responder a cierta esquematización, por lo que resultan personajes planos y pobres. En *Días Contados* los etarras muestran sus miedos, deseos y conflictos emocionales, aspecto muy criticado en el estreno de la película, pero que, sin duda, fue algo intencionado por parte del director, quien señalaba en una entrevista que pensaba

que probablemente hay gente en ETA que después de cometer un atentado terrible, si tiene un hijo pequeño, va a la cuna y le da un beso después de acostarse. Hay que entender al personaje en esa ambivalencia (Aguirresarobe, 2004, p.152).

Así, los terroristas abordan sus conflictos personales a través de los diálogos y actuaciones, pero también de manera simbólica, como cuando se les ve, tras cometer un atentado, observando desde una terraza al horizonte evidenciando con su mirada y silencio el vacío de su vida.

Hay una escena en *Días Contados* que muestra, de manera clara y directa, el desprecio de Uribe por la utilización de la violencia con fines políticos, ya que cuando

¹¹ El personaje de Antonio está inspirado en el histórico militante de ETA enfrentado a la dirección por su carácter conflictivo y su indisciplina (Aguirresarobe, 2004, p. 153).

Charo se entera de que Antonio es un terrorista, se droga, y sufre una sobredosis. El hecho de saberse rechazado por una prostituta heroinómana, un desecho de la sociedad, que ha preferido matarse al darse cuenta de que ha querido a un terrorista, marca la decadencia de Antonio y la película, con esta escena, condena toda forma de terrorismo.

El ensayo observacional de Jaime Rosales, *Tiro en la cabeza*, gira en torno al terrorista, a quien se ve mediante la utilización de largos planos generales y sin diálogos audibles, siguiendo los preceptos del documental de naturaleza. Como indican Stone y Rodríguez (2015, p. 163) la película no realiza un retrato psicológico porque

la figura humana a la que seguimos permanece sin definir hasta la penúltima escena, en la que finalmente descubrimos si se trata de víctima o verdugo. En lugar de llevar a cabo un retrato, el metraje muestra la rutina cotidiana, y por su ausencia de acción, de dirección, de diálogo y de profundidad podríamos pensar que se trata de un esfuerzo elitista, manierista y minimalista.

La muerte final “carece de sentido, y precisamente en ello es donde reside su significado” (Stone y Rodríguez, 2015, p. 163), en la que la ideología que instiga este asesinato sin explicación se revela igualmente inútil y vacua, en línea con el sentimiento social generalizado que cuestiona abiertamente a la banda terrorista y sus actos.

En *Patria* se muestra cómo funciona una organización terrorista enseñando, por ejemplo, los entrenamientos de los terroristas, el paso de la frontera, la ayuda que reciben por parte de simpatizantes y, en definitiva, el día a día de un comando etarra, y se detiene en la entrada en la banda terrorista de un joven vasco, Joxe Mari, tras su paso por la *kale borroka*¹². Este personaje ejemplifica a los jóvenes vascos que se integraban en la banda tras su paso en la *kale borroka* y a los cuales no les importaban tanto las cuestiones políticas como la lucha: “A mí no me gusta la política, solo lucho por liberar Euskal Herria y por todos los que han caído por este pueblo”, les dice a sus amigos en una *herriko taberna*¹³.

Joxe Mari transita por tres etapas: la primera es de juventud, en la que comete varios actos de violencia callejera o *kale borroka* y entra en contacto con la

¹² Significa lucha callejera y hace referencia a los actos de violencia urbana ocurridos en el País Vasco y Navarra entre los años 90 y la primera década de los 2000.

¹³ Es un bar o centro social y cultural vasco frecuentado, principalmente, por afiliados y simpatizantes de la izquierda *abertzale*. Por *abertzale* se alude al movimiento político independentista del País Vasco y Navarra que defiende la soberanía y el socialismo.

organización. La segunda etapa se centra en su integración en ETA y en su preparación como terrorista en Francia cuando su familia y amigos desaparecen, y se ve acompañado solo por sus compañeros de la organización, especialmente Jokin, su amigo del pueblo con quien se inicia en la lucha armada. En esta etapa cobra especial atención el atentado con el que acaba con la vida de Txato, amigo de su familia y con el que él mismo ha convivido. La tercera fase es la de su estancia en prisión en la que se vuelve una persona depresiva, que se encierra aún más en sí mismo.

Los personajes terroristas que aparecen en *Un fantasma en la batalla* son los antagonistas del relato, ya que ETA es representada como una amenaza para el Estado y para la sociedad al crear un clima de miedo e inseguridad. Resulta paradójico el retrato que se hace de estos, al ser la protagonista, Amaia, una agente de la guardia civil infiltrada en la banda. Así, los miembros de ETA que aparecen como personajes, excluyendo a Amaia, están convencidos ideológicamente de su lucha justificando la violencia como un medio legítimo para lograr la independencia, y, aunque se muestra su radicalización, hay espacio para sus dudas y conflictos internos, lo que hace de ellos personajes nada esquemáticos y cuya posición es fruto de una mezcla de ideología, presión del grupo y contexto político. El personaje de Amaia resulta paradójico, ya que, por un lado, es una guardia civil infiltrada en el comando y busca, por tanto, la detención de sus miembros, pero al mismo tiempo debe mostrarse como una terrorista violenta y comprometida con los ideales de la banda. Dentro del grupo se muestra leal a la organización, aceptando las normas estrictas y el funcionamiento clandestino, disciplinada y obediente con las órdenes que recibe, rasgos típicos de los miembros de la organización, y participa de manera activa en las acciones del comando. Sin embargo, como miembro de las fuerzas de seguridad del Estado busca con tenacidad el fin del comando, por lo que permanece varios años infiltrada en este paralizando su vida personal. Vive, por tanto, en una doble clandestinidad, la de no ser descubierta por parte de ETA ni por parte de las fuerzas de seguridad.

Del impacto social a lo íntimo: la huella del terrorismo

Cuando ETA y sus miembros no son protagonistas directos, una de las temáticas centrales es la marca que deja en la sociedad, especialmente en la vasca, y en cómo se convierte en un elemento más de su día a día, como sucede en *Sonámbulos*, *Ke arteko egunak* o en *Plenilunio*, películas que muestran cómo ETA era capaz de permear en

todos los estamentos y acciones para cambiar el paisaje y los modos de vida de la gente. “No quiero hablar de política. Lo que quiero es que mis hijos puedan ir tranquilos”, es lo que le espeta Paula, una exnovia, a Kepa, un exiliado que vuelve al País Vasco tras estar años huido en México. Son los años 80, el periodo de actividad más cruel y sanguinario de ETA, que llevó a cabo numerosos atentados masivos e indiscriminados¹⁴, pero también la época en la que se consolidaron los avances derivados de la organización autonómica del Estado y el consiguiente Estatuto de Gernika firmado en 1979. La política y ETA eran, sin lugar a duda, un tema de conversación muy recurrente en esos años.

Se incide en el impacto social y las consecuencias que para la convivencia tiene la acción terrorista. El clima social generado en la sociedad vasca a raíz del terrorismo se convierte en una amplia temática que entrecruza diversidad de películas; de ahí que, en gran medida, el protagonismo recae en víctimas y su entorno.

Vinculada a estas consecuencias en el tejido social vasco, es relevante también la incidencia que tiene en lo que podemos denominar “lo íntimo”, que se ha mostrado poco en la literatura y en largometrajes, como es el acoso, la persecución en los círculos familiares y en las redes más cercanas... En *Plenilunio* se muestra contra familiares de los miembros y fuerzas de seguridad del Estado, un tema que apenas ha sido analizado en la literatura y en el cine (Portela, 2017, p. 83), a través del personaje de la mujer del inspector, quien está en un sanatorio mental tras haber vivido en el País Vasco cuando su marido estaba destinado allí. Ambos hacen alusión al vacío que sintieron en el norte y al acoso, ejemplificado con las llamadas de teléfono constantes que recibían en su domicilio amenazándolos de forma directa o simplemente con el uso del silencio que les recordaba que estaban siendo vigilados de manera constante.

Con el paso de los años, los terroristas han ido perdiendo protagonismo en el relato fílmico, como también ha sucedido en el social, para otorgárselo a las víctimas, protagonistas, con mayor o menor peso, en *Plenilunio*, *Lasa y Zabala*, *Lejos del mar*, *Patria* o *Maixabel*. Bilbao y Sáez de la Fuente (2015, pp. 65-88) han realizado una categoría que permite determinar la tipología de las víctimas. Los autores distinguen

¹⁴ Entre otros, destacan el realizado el 15 de julio de 1986 en la Plaza de la República Dominicana en Madrid, el de Hipercor, el 19 de junio de 1987, o el de la Casa Cuartel de Zaragoza, el 11 de diciembre de 1987.

entre víctimas *radicales*, las asesinadas; *vivas*, las heridas, secuestradas, extorsionadas u hostigadas; *directas*, que padecen la acción terrorista; e *indirectas*, como los familiares; *pretendidas*, señaladas como posibles objetivos; *causales*, las colaterales.

En *Plenilunio* el inspector de policía es una víctima, aunque la ficción no deja claro si será radical o viva, ya que el final abierto de la película no permite saber si el terrorista habrá conseguido matarle, pero sí queda claro que es directa y pretendida, ya que le vigilan desde hace tiempo y le disparan cuando ya no está ni destinado al País Vasco. Su mujer es una víctima indirecta.

En *Lasa y Zabala* las dos víctimas son radicales, directas y pretendidas. El hecho de que Malo se centre en el sufrimiento de unos “supuestos etarras” y no en las víctimas, causó polémica en el Festival y motivó que el director tuviese que justificar el punto de vista y la historia narrada como él mismo señalaba:

En ningún momento me he olvidado del sufrimiento de las víctimas de ETA. No hay justificación política ninguna, pero el sufrimiento de los otros también merece ser contado. Una forma de avanzar es que se empiece a asumir estas barbaridades y se reconozca la culpa, que cada uno asuma sus responsabilidades, que abramos las ventanas y entre aire nuevo (Bermejo, 2016).

Lejos del mar centra su protagonismo en Marina, la hija de una víctima, por lo que habla de una víctima viva e indirecta que, en una conversación con Santi, el terrorista que mató a su padre y que se convierte en su amante, le dice lo que ha sido vivir con la muerte de su padre:

Tenía ocho años, iba con mi padre de la mano y le pegasteis dos tiros. Y me lo arrancasteis para siempre, ¿joder! Iba con mi padre de la mano y le pegasteis dos tiros y me lo quitasteis para siempre. No se trata de que te perdonen Santi, se trata de conseguir olvidar (...) Llevo toda la mía soñando con que fuese otra. No sabes cómo he soñado con tener una vida distinta. Una vida normal

La película no ha estado exenta de críticas pues ha sido tildada de inverosímil (Bermejo, 2016), un disparate (Rodríguez Marchante, 2016), fallida (García, 2015), entre otras opiniones. Quizá sea porque su historia es demasiado arriesgada al mezclar a la víctima y al victimario en una extraña relación amorosa. Uribe ha indicado: “es una ficción en la que no me he querido amparar en ninguna realidad (...), hemos inventado y fantaseado sobre lo que les podía pasar a estos dos personajes” (García, 2015).

Patria presenta el abanico de víctimas que genera el conflicto: la viuda, los huérfanos, los familiares de los terroristas y los que conviven con el terrorismo. Hay personajes que se encuadran en casi todas las categorías, como Bittori, la mujer de Txato, el empresario al que asesinan, y sus hijos. Este tipo de víctimas establecen una dicotomía entre las que han superado el sentimiento de victimización, supervivientes, y las que no lo han hecho -como Bittori, que necesita que Joxe Mari, el terrorista e hijo de su amiga íntima, le pida perdón-. En la ficción hay representación de víctimas directas, como Txato; o indirectas, como son sus familiares. Todas las víctimas expuestas son pretendidas -Txato por cuestiones económicas- y no hay causales. Paradójicamente, Joxe Mari pasa de ser victimario a víctima cuando le detienen y sufre torturas.

Una víctima indirecta es la protagonista absoluta de la película de Iciar Bollaín, como bien indica el título y el cartel de la película ya que el relato está centrado en la viuda de Juan Mari Jaurégui: Maixabel Lasa. En la película son relevantes otros personajes, como su marido, que es una víctima radical, directa y pretendida y cuyo asesinato es el motor de la historia, y su hija, María, una víctima indirecta que debe aprender a vivir sin su padre y entendiendo a una madre que quiere perder a quien se lo arrebató. Se muestran, además, otras víctimas vivas, directas y pretendidas, como son los compañeros de partido, y de otros, del político, además de las víctimas indirectas y colaterales como son los familiares de estos. Por tanto, el relato está centrado en poner de relieve a las víctimas de la banda terrorista.

Sobre el perdón y el olvido: las complejas relaciones entre víctimas y victimarios

Este apartado entremezcla terroristas y víctimas que interaccionan y dialogan (o no), con una temática relevante en torno a aspectos como la reinserción, la justicia, el perdón y el olvido. Resultan significativas *Lejos del mar*, *Patria* o *Maixabel*, ya que abordan estas cuestiones muy presentes en el debate social tras la disolución de ETA, por lo que el cine se convierte en un elemento que propicia la conversación y que recoge el sentir social. De entre todas estas películas, en *Maixabel* estas cuatro cuestiones están muy presentes al acceder Maixabel Lasa a participar en una iniciativa que se está realizando en el Centro Penitenciario de Nancles de la Oca (Álava) en la que, en el marco de la justicia restaurativa, se reúnen víctimas y victimarios. Estos encuentros sirven en varios niveles: las víctimas experimentan cierto empoderamiento y les permite cerrar emocionalmente sus heridas; los victimarios pueden demostrar su arrepentimiento

y un cambio de actitud, produciéndose una humanización de su condición de delincuente; y, por último, se permite la recuperación de ciudadanías perdidas o muy limitadas (Bilbao y Sáez de la Fuente, 2019, pp. 77-78). Txema Urkijo¹⁵ incide en el papel que desempeñaron en estos encuentros los terroristas:

Como personas que cargaban sobre sus conciencias con decenas de asesinatos, cometidos a partir de una intencionalidad política, fueron capaces de mostrar su arrepentimiento y pedir perdón, cara a cara, a víctimas de la organización a la que pertenecían, ETA; e incluso a familiares directos de las propias víctimas causadas por ellos (Urkijo, 2015, p. 92).

La película de Bollaín pone en el eje central del relato la reinserción, la justicia, el perdón y el olvido como cuestiones fundamentales en las que trabajar de cara a poder avanzar en lo que el terrorismo significó para la sociedad vasca, en particular, y española, en general.

Esta temática también está presente en *Lejos del mar* o *Patria*, que giran en torno al perdón y a cómo seguir viviendo cuando ETA ha cercenado una vida matando a una persona fundamental como un padre o marido. En todas estas películas, el atentado se convierte en aquello a lo que W. G. Sebald (2003) denominó “mito de la hora cero”, es decir, en ese acontecimiento que rompe de manera abrupta la continuidad personal, provoca la división de la trayectoria vital en dos mitades perfectamente definidas e implica el comienzo de una nueva etapa.

En paralelo a esta amplitud de temas y los personajes que los encarnan, se observa cómo hay un cambio en el género de los protagonistas, ya que, si bien los protagonistas son de género masculino en la gran mayoría de las películas, en las historias más recientes el protagonismo recae en las mujeres, como sucede en *Lejos del mar*, *Patria*, *Maixabel* o *Un fantasma en la batalla*. Parece que el fin de la lucha armada aumentó la presencia de mujeres en las películas sobre terrorismo. Curiosamente, además, en ninguna de ellas la mujer realiza el papel de terrorista, sino de víctima. Quizá esto se deba a que, si se analiza la historia de ETA y, más en concreto, de sus miembros,

¹⁵ Txema Urkijo es un experto en derechos humanos y memoria, conocido especialmente por su trabajo con las víctimas del terrorismo y por impulsar los encuentros restaurativos entre víctimas de ETA y exmiembros de la banda armada.

“hablar de los militantes de ETA es hacerlo de varones, jóvenes y solteros¹⁶” (Reinares, 2001, p. 20), Sin duda alguna hay una infrarrepresentación de la mujer terrorista en el cine¹⁷, pues, aunque en las cifras oficiales también son menos las mujeres que los hombres terroristas, su representación fílmica es tan escasa que podría tildarse de excepcional, algo que también parece relacionado con la tendencia general del cine de invisibilizar a las protagonistas femeninas, en general, y de forma más aguda, en edad madura.

Resulta cuanto menos curioso que en la última película programada hasta la fecha la protagonista sea una mujer que hace el “papel de terrorista”, ya que es una guardia civil que se infiltra en ETA para desarticular a la banda y localizar unos zulos que estaban en territorio francés. Así, si los terroristas que se muestran en las primeras películas son “los buenos”, los que aparecen en estas últimas son los antagonistas a los que hay que detener. En cierta manera, este posicionamiento está ligado con la pérdida de legitimidad de la lucha armada, con la condena de sus acciones y con un contexto en el que pueden hacerse películas más diversas en cuanto a historias, pero también a personajes. De hecho, en las últimas ficciones que han otorgado un papel relevante a los terroristas lo que han hecho “es sacar a pasear al monstruo, desnudarlo, indagar en sus contradicciones” (Ordaz, 2020). Esta afirmación se muestra de manera clara en lo que Lourdes le dice a Antonio, ambos terroristas en la película de Uribe, *Días Contados*: “algunas noches me da por pensar, pienso en mí, en lo que he hecho con toda mi vida. Pienso en todos nosotros (...). No puedo seguir. No puedo. Se me cae el mundo”. Años

¹⁶ Tan solo el 6,4% de la militancia de ETA fueron mujeres, aunque es cierto que esta tasa se incrementó con los años y del 4,2% que había entre 1970 y 1977 se llegó a alcanzar el 11,2% entre 1983 y 1995 (Reinares, 2001, pp. 20 y 198).

¹⁷ Algunas de las películas en las que hay un personaje femenino terrorista son *Golfo de Vizcaya* (Javier Rebollo, 1985), *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987), *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993), *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), *A ciegas* (Daniel Calparsoro, 2018), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), *El viaje de Arián* (Eduard Bosh, 2001). Resultan paradigmáticos dos ejemplos recientes, como *La infiltrada* (Arantxa Echevarría, 2024) o *Un fantasma en la batalla* (Agustín Díaz Yanes, 2025) en el que se narra, en ambos filmes, la historia de una guardia civil que se infiltró en ETA. Por tanto, no sería una terrorista de “verdad” la protagonista de la película, pero sí que actuaría como tal. Marcos-Ramos (2019) realiza una investigación sobre la representación de la mujer terrorista en el cine español, concretamente en los años de plomo.

más tarde, este cuestionamiento está más presente en *Lejos del mar*, en la que Santi, el terrorista, le dice a Marina, la hija de la persona a la que mató: “Poco antes de salir, no sé cuándo exactamente, empezó... No sé. A creer que podía vivir con eso. He empezado a perdonarme”. En ambas películas de Uribe, y por extensión, en la producción fílmica realizada con posterioridad al cese de la actividad armada, la crítica a ETA es palpable, pero también lo es el cambio en la focalización de quién narra las historias, ya que los terroristas ceden el testigo a las víctimas, habitualmente relegadas a meros agentes pasivos. Así, esta deslegitimación social de ETA fue paralela a la visibilidad de sus víctimas, “en una concepción integral de la seguridad que incluyó la humanización del daño causado, la dignificación de las personas que lo padecieron directamente, un daño que no fue ni colateral ni inevitable, dos prejuicios inaceptables de los terroristas” (Rodríguez Uribe, 2013, p. 23).

Discusión y conclusiones

El estudio aquí planteado tenía como objetivo analizar las películas participantes en el Festival de Cine de San Sebastián que han tenido a la banda terrorista ETA como trama central. Tras el análisis, se manifiestan una serie de cambios del cine sobre esta temática, en paralelo a las propias transformaciones de la sociedad vasca y española, cambios que afectan a la centralidad y la percepción de los protagonistas, encarnados en dos roles esenciales: víctimas y victimarios. Unos y otros intercambian protagonismo y maneras de representarlos a medida que el conflicto en el País Vasco evoluciona y se convierte en una problemática.

De este modo, se puede observar, en primer lugar, que la visión de la banda armada evoluciona a lo largo del tiempo en consonancia con el desarrollo del conflicto y la actividad de ETA. Si en los inicios se denota una visión más idealizada del espectro terrorista, en línea con la visión de parte de la sociedad que vieron el nacimiento de la banda como una forma de luchar contra el franquismo, como se puede observar en películas como *Sonámbulos* o en *La fuga de Segovia*, a medida que se endurece la acción de la banda y que la democracia se asienta en el país, la óptica se torna en una postura mucho menos “amigable” respecto al entorno etarra y su representación fílmica. Podemos señalar la película de Uribe, *Días Contados* (1994), como la que marca un antes y un después en el relato que sobre ETA aparece reflejado en la filmografía del Festival. Se inicia un periodo fílmico de cuestionamiento de la actividad terrorista y el

inicio de una mayor diversidad de enfoques y de maneras de abordar a la banda armada. En este panorama, la figura de Imanol Uribe adquiere una relevancia particular. Su filmografía incluye varias obras que, de manera directa o indirecta, abordan el fenómeno del terrorismo. Entre ellas se encuentran *El proceso de Burgos* (1979), *La fuga de Segovia* (1981), *La muerte de Mikel* (1983), *Días contados* (1994), *Plenilunio* (2000) y *Lejos del mar* (2015). A través de estas películas puede observarse una evolución en el tratamiento del terrorismo que va desde una cierta idealización inicial hasta una postura más crítica y desencantada en etapas posteriores. En la última de sus películas sobre esta temática, Uribe introduce un discurso crítico explícito hacia la violencia, visible tanto en los diálogos como en las situaciones que plantea, incluyendo debates sobre la reinserción, la culpa y el perdón (Marcos-Ramos, 2021).

En esta pluralidad de acercamientos destaca la evolución de los personajes que afectan, en gran medida, a las mujeres representadas. Si en los inicios de las películas a concurso en San Sebastián el protagonismo recae en hombres y, además, fundamentalmente, en el papel de terroristas, a medida que se producen cambios sociales que reclaman una mayor presencia de las mujeres en todos los estamentos sociales, aumenta la representación femenina. Y ese incremento cuantitativo lleva aparejado un rol muy determinado de estas, ya que son mujeres que encarnan, sobre todo, a víctimas de la lucha armada. En línea con lo que sucedía en la organización, ya que se consideraba que podrían ocasionar problemas “por posibles relaciones sentimentales inapropiadas para una situación de clandestinidad, como por su menor competencia en las acciones armadas” (De Pablo, 2017, pp. 281-282), hay pocas mujeres terroristas y además, cuando las hay no son tales, sino mujeres de su entorno o quienes asumen, en ciertos casos, el papel de infiltradas, como en la película más reciente presentada en Zinemaldia, *Un fantasma en la batalla*. Es decir, son terroristas “a medias”, ya que las mujeres parecen ser una anomalía cuando tienen que interpretar en sentido estricto el rol de personajes duros o violentos. En cambio, protagonizan, principalmente, las tramas en las que encarnan el perdón como *leitmotiv* de muchas de las narraciones presentadas, víctimas que asumen la redención y el reencuentro como atributos esenciales. Parecen asimilarse los estereotipos típicos del afecto y el cariño, tradicionalmente vinculados a las mujeres que, en estas películas, se concentran en los papeles de víctimas asumidos, mayoritariamente, por ellas.

Esta representación está en consonancia con algunos análisis sobre la mujer en contextos de terrorismo en los que se plasma una distribución de roles basada en el género en los que ellas son frecuentemente asociadas a la esfera civil, familiar y afectiva, quedando excluidas de la violencia directa y la confrontación (Sedeño, 2012). En el caso del cine parece plasmarse en una identificación de la mujer con la víctima que perdona, que concilia y asume la redención como su corpus identitario esencial. Habría que destacar, además, que esta mirada de perdón y reconciliación se produce cuando es una mujer, Iciar Bollaín, quien dirige la película y pone en el lugar central de la historia a otra mujer, Maixabel Lasa. En línea con lo que sucede con el cine español, predominante masculinizado, como señalan diversos informes (Cuenca Suárez, 2021, 2022, 2023), tan solo hay una mujer directora en la muestra de películas analizadas y, curiosamente, la temática y el enfoque es diferente a la línea argumental ya que “cuando las directoras son mujeres esta representación tiende a ser más diversa y se difuminan las diferencias entre personajes masculinos y femeninos” (Martín García, Marcos-Ramos y Calvo de Castro, 2025, p. 158). *Maixabel* supone un hito en la representación cinematográfica del terrorismo al centrarse en el proceso de encuentro entre víctimas y victimarios. Basada en hechos reales, la película narra la experiencia de Maixabel Lasa, viuda del político asesinado Juan María Jáuregui, quien accede a reunirse con uno de los miembros de ETA responsables del crimen. El filme aborda cuestiones fundamentales como el perdón, la justicia restaurativa y la posibilidad de convivencia tras la violencia, ofreciendo una mirada profundamente humana y compleja.

Una cuestión que no se debe obviar es el origen de las películas analizadas. Así, de las trece producciones que forman parte de la muestra, el 46% están basadas, en mayor o menor medida, en hechos acontecidos, el 23% en adaptaciones literarias y el resto son fruto de la libertad creativa que ha tejido historias ficcionales con el terrorismo como eje argumental. Así, la revisión de acontecimientos reales es la forma predominante en la que los cineastas se han aproximado a esta temática. Habría que indicar que cuando se han realizado adaptaciones literarias estas partían del reconocimiento del público y de la crítica, ya que tanto la novela de Juan Madrid (*Días Contados*, 1983), como la de Antonio Muñoz Molina (*Plenilunio*, 1997) o la de Fernando Aramburu (*Patria*, 2016) habían sido obras significativas en la literatura española. Curiosamente, dos de estas fueron adaptadas por Imanol Uribe, quien realizó

dos obras fílmicas que, aunque no eran adaptaciones fieles, mantenían el espíritu de la obra de la que partían.

Cabe destacar que, aunque la presencia de películas centradas en el terrorismo vasco en la Sección Oficial no ha sido especialmente numerosa, aquellas que han formado parte de esta sección han obtenido, en distintos casos, un reconocimiento significativo mediante la concesión de diversos premios. De las 12 películas y la serie presentadas en el Festival, cuatro han logrado premios principales: Concha de Oro a Mejor Película para *Días Contados* (1994) de Imanol Uribe; Concha de Plata al Mejor Director a Manuel Gutiérrez Aragón por *Sonámbulos* en 1978; y, finalmente, dos Conchas de Plata al Mejor Actor a Javier Bardem por *Días Contados* en 1994 y Eduard Fernández por *El hombre de las mil caras* en 2016, además de otros premios menores del Festival a estos y otros largometrajes. Puede entenderse como un reconocimiento en el propio entorno del conflicto a la memoria histórica del territorio en aras de exponer una especial conexión con la memoria colectiva del pueblo vasco. El cine, no se debe obviar, es un espacio de reflexión “sobre la sociedad y trata de buscar ciertas respuestas sobre problemas éticos en la sociedad actual” (Dufuur, 2010, p. 336), pues “el fundamento de la narrativa cinematográfica está en dar a conocer situaciones humanas” (Martínez-Salanova Sánchez, 2010, p. 48) y el Festival, tal y como ha manifestado en numerosas ocasiones, no se ha mantenido alejado de esta problemática y ha declarado, especialmente en los últimos años, su rechazo a la violencia etarra. Según su actual director, José Luis Rebordinos, cuando se han programado películas que abordan el terrorismo como argumento narrativo se ha hecho porque

El cine es, entre otras muchas cosas, fuente de la historia y se ha ocupado a menudo de llevar a la pantalla a protagonistas, perpetradores de episodios de violencias injustificables, pero sobre las cuales sí ha tenido la voluntad de indagar” (Festival de San Sebastián, 2023).

Al margen del relato que se ha hecho desde el Festival, a estas obras fílmicas hay que reconocerles el poder que tienen para que la sociedad pueda conversar sobre ciertas cuestiones que quizá de otro modo no hubiera sido posible (Portela, 2017). Así, el arte se convierte en una conversación inicial (Huete, 2019) con la que poder expresar el punto de partida de un diálogo posterior. El visionado de algunas de estas ficciones, especialmente aquellas que giran en torno a las víctimas y sitúan su sufrimiento y dolor en primer plano, hace que brote en el espectador la lágrima que

Es una buena compañera de viaje. Nos mantiene atentas, sensibles, abiertas, receptivas (...) Sirve de prisma para resituar el yo en ejes que lo obligan a pensarse en comunicación con Otro, haciendo de puente doliente. La lágrima nos invita a ponernos en el lugar de la víctima (...). La lágrima es, a fin de cuentas, un exceso que nos apela, un ejercicio de empatía que debería exigirnos poco esfuerzo por ser una respuesta humana natural, pero que, sin embargo, cuesta (Martín, 2019, p. 105).

Estas ficciones cumplen con el “deber de memoria” (Mate, 2018) que deben realizar las comunidades traumatizadas y no consiste solo en recordar a las víctimas, sino en reconocer que el ser humano es y ha sido capaz de hacer lo que siempre fue inimaginable con la clara intención de que no vuelva a suceder.

Referencias

- Aguirresarobe, J. (2004). *Luces y sombras en el cine de Imanol Uribe*. Semana Internacional de Cine.
- Aizpeolea, L. R. (2021). *ETA. Del cese del terrorismo a la disolución*. Los Libros de la Catarata.
- Antolín, M. (26 de septiembre de 1978). “Sonámbulos”, la pesadilla del franquismo. *El País*. https://elpais.com/diario/1978/09/26/cultura/275608806_850215.html
- Assmann, A. (2011). *Cultural memory and Western civilization: Functions, media, archives*. Cambridge University Press.
- Marcos-Ramos, M. (2019). Los años de plomo: Representación de la mujer terrorista. En J. L. Sánchez Noriega (Ed.), *Imaginarios y figuras en el cine de la postransición* (pp. 115–138). Laertes.
- Marcos-Ramos, M. (2021). *ETA catódica. Terrorismo en la ficción televisiva*. Laertes.
- Belategui, O. (2020, 15 de octubre). Las dos muertes del Txato. *El Correo*. <https://www.elcorreo.com/butaca/series-tv/muertes-txato-20201015121137-ntrc.html>
- Belinchón, G. (2008, 29 de febrero). Jaime Rosales, en el bosque de ETA. *El País*. https://elpais.com/diario/2008/02/29/cine/1204239601_850215.html
- Belinchón, G. (2023, 22 de septiembre). Llega la 71.ª edición del festival de San Sebastián: De la polémica de Josu Ternera a C. Tangana. *El País*. <https://elpais.com/cultura/cine/2023-09-22/llega-la-71-edicion-del-festival-de-san-sebastian-de-josu-ternera-a-c-tangana.html>

- Bermejo, A. G. (31 de agosto de 2016). Crítica de Lejos del mar. *Cinemanía*.
<https://www.20minutos.es/cinemanía/criticas/lejos-del-mar-48255/>
- Bilbao, G., y Sáez de la Fuente, I. (2015). Protagonismo de víctimas en los procesos de reconciliación en Euskadi. En A. Martín y M. P. Rodríguez (Eds.), *Tras las huellas del terrorismo en Euskadi: Justicia restaurativa, convivencia y reconciliación* (pp. 65–89). Dykinson.
- Boyero, C. (24 de septiembre de 2008). Vacuidad sobre ETA del “artista” Rosales. *El País*. https://elpais.com/diario/2008/09/24/cultura/1222207204_850215.html
- Calvo de Castro, P., y Marcos-Ramos, M. (2023). Memoria desde la diáspora colombiana: Un análisis del documental Pizarro, de Simón Hernández. *Palabra Clave*, 26(1), e2617. <https://doi.org/10.5294/pacla.2023.26.1.7>
- Caparrós, J. M. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través de la ficción. *Quaderns de Cine*, 1, 25–35.
- Cuenca Suárez, S. (2021). *Informe CIMA 2021: La representatividad de las mujeres en los puestos de mayor responsabilidad del sector cinematográfico*. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA).
<https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2022/06/INFORME-CIMA-2021.pdf>
- Cuenca Suárez, S. (2022). *Informe anual CIMA 2022: La representación de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA).
<https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2023/07/Informe-Anual-CIMA-2022.pdf>
- Cuenca Suárez, S. (2023). *Informe anual CIMA 2023: La representación de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA).
<https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2024/06/INFORME-CIMA-2023.pdf>
- De Pablo, S. (1998). El terrorismo a través del cine: Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco. *Comunicación y Sociedad*, 11(2), 177–200.
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras: ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.

- Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine documental. *FRAME*, (6), 312–349.
<https://idus.us.es/items/2f5f571d-26ef-4699-9930-c5bb8e073928>
- Fernández, J. (2016). Razones y contextos de cuatro polémicas en el cine documental vasco. *Bulletin of Hispanic Studies*, 93, 1081–1102.
<https://doi.org/10.3828/bhs.2016.68>
- Festival de San Sebastián. (2023, 12 de septiembre). *Comunicado del Festival de San Sebastián*. <https://www.sansebastianfestival.com/2023/noticias/1/21000/es>
- Flick, U. (2002). *An introduction to qualitative research*. Sage.
- García, R. (14 de septiembre de 2014). Lasa y Zabala, la polémica llega al cine. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2014/09/14/actualidad/1410710134_826272.htm
- García, R. (24 de septiembre de 2015). Imanol Uribe narra la atracción entre un exetarra y la hija de su víctima. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2015/09/24/actualidad/1443096723_926745.html
- Gómez Tarín, F. J. (2006). *El análisis de un texto fílmico*. Beira Interior.
- Grossberg, L. (2010). *Estudios culturales: Teoría, política y práctica*. Letra Capital.
- Halbwachs, M. (1950). *La mémoire collective*. Presses Universitaires de France.
- Hernández Nieto, M. (2011). *El antifranquismo ante el fenómeno ETA en la prensa española de los años 70* (Tesis doctoral, Universidad Nacional de Educación a Distancia). <https://espacio-pre.uned.es/entities/publication/d41bbe0b-aeb5-41db-9069-85f600fd5a39/full>
- Huete, C. (2019, 3 de febrero). Literatura para esclarecer uno de los primeros crímenes de ETA. *El País*.
https://elpais.com/cultura/2019/02/02/actualidad/1549134979_033500.html
- Mainer, J. C. (29 de agosto de 2016). Patria voraz. *El País – Babelia*.
https://elpais.com/cultura/2016/08/29/babelia/1472488716_680855.html
- Martín, A. (2019). Palabras con piel, oídos que hablan: la búsqueda del otro en los procesos de justicia restaurativa. En A. Martín y P. Rodríguez (Eds.), *Tras las huellas del terrorismo en Euskadi: justicia restaurativa, convivencia y reconciliación* (pp. 105–124). Dykinson.
- Martín, R., y Rodríguez, R. (2015). *Tras las huellas del terrorismo en Euskadi: Justicia restaurativa, convivencia y reconciliación*. Dykinson.
- Martín García, T., Marcos-Ramos, M. y Calvo de Castro, P. (2025). Cuando las mujeres miran: Análisis de la representación de la sociedad en el cine español

- contemporáneo. En J. C. Suárez Villegas y S. Marín Conejo (Coords.), *Comunicación y género en el siglo XXI: Debate transdisciplinar en inglés, portugués, español e italiano* (p. 140-158). Dykinson.
- Martín Patino, B. (2009). Mi cine, mi ciudad. *Minerva: Revista del Círculo de Bellas Artes*, 10, 45–48.
- Martínez-Salanova Sánchez, E. (2010). Los sistemas educativos en la memoria heterodoxa del cine europeo. *Comunicar*, 35, 113–118.
<https://doi.org/10.3916/C35-2010-02-05>
- Mate, R. (2018). *El tiempo, tribunal de la historia*. Editorial Trotta.
- Mateos-Pérez, J., y Marcos-Ramos, M. (2024). El relato televisivo sobre ETA después del cese de la violencia: Ficción, docuseries y reportajes documentales (2019–2020). *Revista de Comunicación*, 23(1), 331–361.
<https://doi.org/10.26441/RC23.1-2024-3386>
- Montiel, A. (2002). *El desfile y la quietud: Análisis filmico versus historia del cine*. Generalitat Valenciana.
- Ordaz, P. (2020, 4 de abril). La línea invisible de ETA. *El País*.
<https://elpais.com/television/2020-04-03/la-linea-invisible-de-eta.html>
- Portela, E. (2017). *El eco de los disparos: Cultura y memoria de la violencia*. Galaxia Gutenberg.
- Reinares, F. (2001). *Patriotas de la muerte: Quiénes han militado en ETA y por qué*. Taurus.
- Rodríguez Marchante, O. (2016). Crítica de Lejos del mar. *ABC*. [Recuperada de Wayback Machine:
<https://web.archive.org/web/20160904220103/http://hoycinema.abc.es/critica/20160902/abci-critica-lejos-201609011935.html>]
- Rodríguez Uribes, J. M. (2013). *Las víctimas del terrorismo en España*. Dykinson.
- Savater, F. (2012). *El gran fraude*. Aguilar.
- Sebald, W. G. (2003). *Sobre la historia natural de la destrucción* (M. Sáez, Trad.). Anagrama.
- Sedeño, E. P. (2012). Terrorismo y estereotipos de género. *Isegoría*, (46), 233–247.
<https://doi.org/10.3989/isegoria.2012.046.10>
- Seguin, J. C. (1995). *Historia del cine español*. Acento Editorial.

- Stone, R., y Rodríguez, M. P. (2015). *Cine vasco: Una historia política y cultural*. Comunicación Social Ediciones y Publicaciones
- Torreiro, M. (27 de agosto de 2014). Crítica: Lasa y Zabala. *Fotogramas*.
<https://www.fotogramas.es/peliculas-criticas/a1679631/lasa-y-zabala-1679631>
- Uribe, I. (2007). La relación autor-director: ¿Quién es el asesino? En A. Martín Escribá y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Informe confidencial: La figura del detective privado en el género negro* (pp. 209–216). Difácil.
- Urkijo, T. (2015, 29 de julio). *A Maixabel Lasa*. <https://txemaurkijo.com/2015/07/>
- Velasco, C. (29 de septiembre de 2020). “Patria”. De cuerpo presente. *Las Provincias*.
<https://www.lasprovincias.es/comunitat/opinion/patria-20200929010201-ntvo.html>
- Zunzunegui, S. (1985). *El cine en el País Vasco*. Editora Regional de Murcia.

***Roles de autoría**

Las autoras manifiestan no tener conflicto de interés alguno.

María Marcos Ramos: Conceptualización. Análisis formal. Investigación.

Metodología. Supervisión. Redacción-borrador original. Escritura-revisión y edición.

Ester Bejarano: Conceptualización. Análisis formal. Redacción-borrador original.

Escritura-revisión y edición.

Obra bajo licencia internacional [Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/).