

Recibido: 08/02/2026 --- Aceptado: 24/04/2026 --- Publicación Anticipada: 03/08/2026

Publicado: 01/01/2027

RELATO AUDIOVISUAL DE ETA: DEL VERDUGO A LA VOZ DE LA VÍCTIMA EN EL CINE ESPAÑOL

AUDIOVISUAL NARRATIVE OF ETA:
FROM THE PERPETRATOR TO THE VOICE OF THE VICTIM IN SPANISH
CINEMA

 **Santiago Fernández Escamilla:** Universidad de Sevilla. España.
sanferesc@alum.us.es

Cómo citar el artículo:

Fernández Escamilla, Santiago (2027). Relato audiovisual de ETA: del verdugo a la voz de la víctima en el cine español [Audiovisual narrative of ETA: From the perpetrator to the voice of the victim in spanish cinema]. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 60, 1-28. <https://doi.org/10.15198/seeci.2027.60.e976>

RESUMEN

Introducción. Se analiza la evolución de la representación audiovisual del terrorismo de ETA en el cine español en 21 películas sobre la banda terrorista. Se percibe cómo han cambiado las narrativas sobre la violencia política y la memoria colectiva, así como la construcción de víctimas, verdugos y sociedad. **Metodología.** Se procede a aplicar un análisis de contenido cuantitativo basado en la codificación de variables narrativas, representaciones de personajes y desenlaces argumentales en una muestra de películas producidas entre 1976 y 2025, permitiendo comparar etapas históricas y tendencias discursivas. **Resultados.** Las principales consecuencias evidencian un desplazamiento narrativo desde la centralidad del terrorista como protagonista hacia la visibilización del sufrimiento de las víctimas, junto con una mayor complejidad en la caracterización moral de los personajes y en la visión histórica. **Discusión.** Visto lo anterior se reflexiona sobre el papel del cine como agente de construcción de memoria colectiva, capaz de influir en percepciones sociales, legitimar discursos políticos y promover procesos de reconocimiento, empatía y debate sobre la violencia terrorista histórica. **Conclusiones.** Al final, la evolución del relato audiovisual refleja cambios éticos y culturales en la sociedad española, evidenciando la progresiva humanización de las víctimas, la deslegitimación de la violencia armada y la consolidación del cine como mecanismo de reconciliación social.

Palabras clave: ETA; víctima; verdugo; cine español; sociedad.

ABSTRACT

Introduction. It analyzes the evolution of the audiovisual representation of ETA terrorism in Spanish cinema through 21 films about the terrorist group. It examines how narratives about political violence and collective memory have changed, as well as the construction of victims, perpetrators, and society. **Methodology.** It proceeds by applying a quantitative content analysis based on the coding of narrative variables, character representations, and plot outcomes in a sample of films produced between 1976 and 2025, allowing comparisons between historical periods and discursive trends. **Results.** The main consequences show a narrative shift from the centrality of the terrorist as the main character toward the visibility of victims' suffering, along with greater complexity in the moral characterization of characters and the historical perspective presented. **Discussion.** In view of the above, it reflects on the role of cinema as an agent in the construction of collective memory, capable of influencing social perceptions, legitimizing political discourses, and promoting processes of recognition, empathy, and debate about historical terrorist violence. **Conclusions.** Ultimately, the evolution of audiovisual narratives reflects ethical and cultural changes in Spanish society, highlighting the progressive humanization of victims, the delegitimization of armed violence, and the consolidation of cinema as a mechanism for social reconciliation.

Keywords: ETA; victim; perpetrator; Spanish cinema; society.

1. INTRODUCCIÓN

El terrorismo de ETA dejó una profunda huella en la historia de España. Por ello, su representación en la ficción audiovisual ha desempeñado un papel fundamental en la construcción de la memoria colectiva. Tanto el cine como la memoria colectiva se relacionan entre sí, debido a que el cine necesita de la memoria colectiva para convertirse en aquello que da significado a los acontecimientos vividos por una sociedad, ya que, con el paso del tiempo, será precisamente esa interpretación la que perdure en el recuerdo (Mendoza García, 2007). El cine y la televisión han actuado como espejos del cambio social, mostrando cómo las percepciones sobre los terroristas, las víctimas y el propio conflicto vasco han ido transformándose con el tiempo. Desde las primeras películas de los años setenta, centradas en justificar la lucha armada, hasta las producciones actuales, que dan voz al sufrimiento de las víctimas, la evolución de estos relatos revela una profunda transformación ética y narrativa. Este estudio propone un análisis de estas representaciones, poniendo el foco en la figura del verdugo y de la víctima como ejes del discurso cinematográfico sobre ETA. La relevancia de este análisis radica en que la imagen de ETA en el audiovisual no solo contribuye a la construcción de la memoria colectiva, sino que sigue teniendo impacto en el debate público actual.

1.1. La representación audiovisual de grupos terroristas en la ficción

El cine puede ser, según De Pablo, un "agente que crea modelos de representación y a su vez influye en la sociedad, cambiando el modo en que esta se representa a sí misma y moldea su memoria colectiva" (como se citó en Sánchez Recio, 2017, p. 9).

Todo ello apoyado por los archivos históricos que se deben usar antes de grabar una película o serie de televisión; análisis de escenas, frases o composición de los personajes; ambientes en el que sucede la historia etc. Al fin y al cabo, podemos comprender acontecimientos pasados gracias a una serie de visionados en la gran pantalla o en televisión. Esto es debido a que, "desde sus orígenes, el cine nunca ha sido ajeno a los grandes problemas sociales, históricos y políticos de cada época y de cada país" (De Pablo, 1998, p. 177).

Esta investigación trata de cómo el terrorismo se representa en la ficción audiovisual española contemporánea. Tanto el cine como el terrorismo comenzaron a finales del siglo XIX. El primero apareció con los hermanos Lumière con la película *La salida de la fábrica* (*La sortie de l'usine*, Lumière, 1895), mientras que el segundo apareció en Rusia en la década de 1880 con grupos como *Narodnaya Volya*, como un aspecto fundamental para oponerse al régimen de los Zares (Rojo, 2013). A la hora de realizar producciones con temática terrorista, aparecen ficciones audiovisuales que tratan sobre un atentado conocido por la sociedad o, simplemente, se cuenta una historia con el terrorismo como telón de fondo. Ejemplos de la primera categoría serían *Unidad 93* (*United 93*, Paul Greengrass, 2006) y *Centro de Comercio Mundial* (*World Trade Center*, Oliver Stone, 2006). En cuanto a la segunda categoría apreciamos películas como *Múnich* (*Munich*, Steven Spielberg, 2005) o *Red de mentiras* (*Body of Lies*, Ridley Scott, 2008).

Para conocer cómo surge la forma de hacer cine teniendo en cuenta el terrorismo, debemos retornar a los años sesenta del siglo XX, en los que los intelectuales de occidente defendían las causas del momento, como fueron la independencia de zonas coloniales del norte de África, Asia o América Latina. Todo ello frente al imperialismo de Estados Unidos. Esto trajo a su vez un capitalismo exagerado, corrupción en el mundo político y terrorismo de Estado (Martínez Álvarez, 2017). Por ello en esta denuncia colectiva, los cineastas llevarán a cabo películas sobre las luchas obreras o sobre movimientos estudiantiles. Es decir, algunos de los grupos surgidos en esta época evolucionarían posteriormente hacia formas de violencia política, dando lugar en España a organizaciones como ETA.

Este cine de denuncia presenta una fecha y lugar concreto de nacimiento: febrero de 1962 en Alemania. En el VIII Festival de Cortometrajes de Oberhausen veintiséis jóvenes realizadores tenían la idea de crear una nueva vía para hacer frente a las propuestas políticas. Para ello firmaron un manifiesto en contra del llamado *Heimatfilm* (género de películas creado después de la devastación de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial). Este manifiesto terminaba con una firme declaración de que el cine había muerto y, por ende, había que crear un nuevo tipo de cine (Martínez Álvarez, 2017). Por lo tanto, se propone presentar cortometrajes que mostrasen realidades cercanas y en el que se recordase el pasado alemán (y, por ende, el nazismo). Estos cortometrajes pretendían que se produjese la actuación de la sociedad al ver este tipo de *filmes*.

Desde este acontecimiento, esta fase de reivindicación se fue diluyendo, especialmente por la llegada de las manifestaciones y huelgas de mayo de 1968. Es en esta época cuando directores de cine como Carlos Saura o Roman Polanski empiezan a denunciar la falta de películas que muestren los problemas obreros o estudiantiles del momento.

Por ello, podemos ver que lo que empezó en febrero de 1962 en Alemania aún no había desaparecido del todo. Otra fecha clave en que los cineastas vuelven a retomar los temas del momento y relacionarlo con las consecuencias del terrorismo: el atentado que se produce en la Piazza Fontana de Milán, el 12 de diciembre de 1969, a manos de Ordine Nuovo (Martínez Álvarez, 2017).

Se localizan películas como *Corazón de madre* (*Cuore di mamma*, Salvatore Samperi, 1969), en el que una madre divorciada decide unirse a un grupo terrorista; *Italia, ¿último acto?* (*Italia: ultimo atto?*, Massimo Pirri, 1977), un grupo terrorista decide atacar contra un alto cargo del Estado; o *Sábado inesperado* (*Sabato inaspettato*, Dino Risi, 1973), película con tintes cómicos que narra el secuestro de un empresario. Este tipo de películas versan sobre historias tanto cómicas como con rasgos del cine negro.

Irlanda también es importante, ya que surge el IRA, un grupo terrorista con ideología nacionalista irlandesa enfocado en el republicanismo radical, con uso de la lucha armada como método central. Se convertirá en una inspiración para ETA, ya que el IRA busca "lograr la independencia política de Irlanda (...), así como la autarquía económica y el fomento de la cultura y del uso de la lengua irlandesa" (Carreras Espallardo, 2013, p. 8).

1.2. ETA en el cine

Durante el tiempo en el que ETA estuvo activa, el CIS (Centro de Investigaciones Sociológicas) mostró en sus encuestas que la banda terrorista era la mayor preocupación de la sociedad española. Por ello, "el cine no podía ser ajeno a una cuestión que afectaba dramáticamente a la convivencia entre los españoles" (De Pablo y López de Maturana, 2019, p. 14). Tratar películas sobre el terrorismo etarra siempre se ha podido considerar un asunto tabú por diversos motivos: por las fuerzas políticas que se encontraban en el poder o en la oposición; por la dificultad de mostrar y aceptar el lado "humano" que tuviera un terrorista en la gran pantalla; o mostrar el dolor y el duelo de una víctima. Además, otro aspecto a tener en cuenta es la censura. Debemos partir de la base de que hablar del denominado conflicto vasco o sobre ETA en la gran pantalla tuvo que producirse una vez fallecido Francisco Franco y con la aparición de la Democracia española.

Al final del franquismo, el ámbito cinematográfico intenta definir el llamado "cine vasco". Es decir, una película dirigida por directores vascos, grabada en el País Vasco etc. Con todo ello se pretendía demostrar la identidad vasca y, por ende, la situación social y política que se vivía en el País Vasco. Al principio, las producciones audiovisuales "no se referían directamente a ETA, sino que eran documentales sobre aspectos concretos de la Transición o bien tenían un carácter simbólico, tratando así de recalcar la opresión que (...) sufría el pueblo vasco" (De Pablo, 1998, p. 180).

Desde 1976 a 1985, las películas narran atentados de este tramo temporal (*Comando Txikia: muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1976); *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979) etc.) o películas en las que son importantes saber qué ocurren con los terroristas (*La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981)). También encontramos que en la mayoría de las películas que tienen lugar de 1977 a 1985 justifican que el uso de la lucha armada de ETA es la mejor vía para acabar con el régimen de Franco. En

cambio, se aprecia una excepción. En *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1984) podemos observar que la culpa de que ETA actúe así es por la propia violencia que lleva a cabo la sociedad contra el protagonista. De Pablo y López de Maturana (2019) analizaron la figura del cineasta Imanol Uribe en cuanto a sus producciones audiovisuales, las cuales versaban sobre ETA. En la película *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), el cineasta pretende representar el aspecto heroico y victimizador de los componentes de ETA (De Pablo y López de Maturana, 2019). Dos años después de esta película, el director presenta *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983), un drama social sobre la homosexualidad, en el que el aspecto político solo se percibe en el fondo de la trama (De Pablo y López de Maturana, 2019). Y una de sus últimas películas sobre ETA es *Lejos del mar* (Imanol Uribe, 2015). En ella se le da mayor protagonismo a la víctima, la cual pretende vengarse del terrorista.

La década de 1980 estuvo marcada en España por un notable incremento de la violencia de ETA, que se tradujo en un elevado número de víctimas mortales. A pesar del número de muertes en esta década, Labiano (2022) pudo analizar y confirmar que la mayoría del cine de los años ochenta sobre la violencia política en Euskadi apenas muestra a las víctimas de ETA, que suelen aparecer solo como referencias genéricas o elementos secundarios sin relevancia narrativa. Ejemplos de estas películas son las ya mencionadas de Uribe o la película *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984). Aunque existen algunas producciones en las que los protagonistas son víctimas de ETA, como ocurre en *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), *Goma-2* (José Antonio de la Loma, 1984) o *Ander y Yul* (Ana Díez, 1989). En definitiva, "hay pequeños avances a finales de los ochenta, en general la representación de las víctimas del terrorismo en el cine de esta década es todavía pobre y permite ahondar poco en la realidad de los damnificados por ETA" (Labiano, 2022, p. 106).

Por otro lado, existen dos películas en las que se detallan las consecuencias que provocan la lucha armada de ETA en el País Vasco: *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983), que se enfoca en enseñar "la relación entre el hijo de un mando de la Guardia Civil y el hijo de un diputado nacionalista radical, ambos "enganchados" al mundo de la droga" (De Pablo, 1998, p. 188) (Figura 1); y *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984), la cual retrata una denuncia de cómo actúan las fuerzas del Estado contra unos inocentes que han confundido con terroristas (Figura 2). Cabe decir que, en el caso de *El pico*, "lo que separaba las bombas, lo uniría la heroína" (Prieto, 2014, párr. 11).

Figura 1.

Hijo habla con su padre tras dejar la droga.



Fuente: Fotograma extraído de *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983, 1:46:20).

Figura 2.

Uno de los inocentes es detenido.



Fuente: Fotograma extraído de *El caso Almería* (Pedro Costa, 1984, 0:22:18).

Entre 1985 y 2000, el cine sobre terrorismo cambia de enfoque: la violencia deja de ser el centro de las películas. Surgen historias de terroristas que abandonan ETA, enfrentándose a su familia, amigos y comunidad, y cargando con culpa y remordimientos por sus acciones pasadas. También aparecen dramas románticos donde un terrorista se enamora de un ciudadano común, combinando amor con críticas al poder y la política de la época. Estas películas reflejan la soledad de los personajes, las secuelas del pasado y la idea de que el amor puede sanar heridas, como se ve en *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993).

Con la llegada del siglo XXI, el terrorismo se convirtió en una forma más de catástrofe contemporánea televisada. Por ende, el cine y el terrorismo van de la mano, ya "que el terrorismo es un fenómeno que fundamenta gran parte de su significación en su

propia espectacularidad y en el hecho de que el miedo es el mensaje” (Veres, 2013, p. 53). Por ello, a pesar de que el terrorismo de ETA influyó en la sociedad española, esta solo ha creado “unas cuarenta películas desde 1977” (Veres, 2013, p. 54). El autor afirma que es una cantidad mínima de películas que tratan el asunto del terrorismo, debido a que presenta una escasa presencia en la agenda informativa española.

Por otra parte, en el siglo XXI las producciones audiovisuales que tratan el conflicto de ETA presentan a las víctimas como protagonistas de dicha historia. De esta forma se pretende una reconciliación entre la sociedad vasca y el reconocimiento de las víctimas. Labiano (2019a) diferencia entre dos tipos de víctimas: por un lado, las víctimas mantienen una fuerte vinculación con el pasado, no están dispuestas a perdonar y rechazan el diálogo con los etarras. Por otro lado, se identifican víctimas que aceptan su experiencia, optan por el perdón y son capaces de entablar diálogo con sus verdugos (Labiano, 2019a). Por consiguiente, se produce una problemática entre estas víctimas tan diferenciadas, y es que se discrimina a aquellas que no pueden perdonar a sus verdugos (Labiano, 2019a).

Cerca de los 2000 empieza a presentar un mayor protagonismo en este tipo de películas la figura femenina. El caso más recordado es la película basada en una antigua etarra: *Yoyes* (Helena Taberna, 2000). Con la llegada del 2001, los cineastas españoles optan por personalizar aún más el dolor. Para ello, se tiene muy en cuenta a las víctimas, es decir, aquellos que han sido los más afectados por el conflicto vasco.

A partir de los 2000 (y debido al asesinato de Miguel Ángel Blanco) se produce el movimiento de memoria histórica, el cual tiene presente a las víctimas del terrorismo como protagonistas de la historia. Este movimiento permitió preguntarse “cómo era posible que (...) las víctimas de ETA (...) hubieran sido condenadas al olvido” (De Pablo, 2019, p. 23). Tampoco se entendía el motivo por el cual muchos etarras asesinados eran convertidos en héroes de esta historia.

De Pablo (2019) indica que en la década de los 80 las víctimas son las grandes olvidadas en las producciones audiovisuales sobre ETA; en los 90 las “historias de mujeres, antiguas militantes de ETA, que deciden abandonar la organización y son perseguidas y casi siempre asesinadas por ello” (De Pablo, 2019, p. 34); y a partir de los 2000 la víctima recupera un papel protagonista. Es en este momento cuando “hay una visión desmitificadora sobre ETA” (Rodríguez Pérez y Roldán Larreta, 2019, p. 50), debido a que se habla en el cine sobre los GAL y los momentos más violentos de ETA. También se aprecia una nueva vertiente: el uso de la comedia. Pero, tal y como asegura Rodríguez Pérez y Roldán Larreta (2019), la víctima de ETA adquiere un papel protagonista en las producciones audiovisuales, por lo que se “explora en diversos formatos sus experiencias, olvidadas o ignoradas en décadas anteriores” (Rodríguez Pérez y Roldán Larreta, 2019, p. 58). En definitiva, con el uso del humor y el protagonismo de la víctima, se consigue un momento de reflexión sobre lo que ocurrió con ETA en la sociedad española.

A partir de 2001, tras hechos como la liberación de Ortega Lara y el asesinato de Miguel Ángel Blanco, la sociedad española muestra insensibilidad hacia los atentados de ETA. El cine cambia el enfoque: deja de idealizar al terrorista y se centra en el sufrimiento de las víctimas. Películas como *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez,

2008) (Figura 3) y *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2009) muestran el dolor persistente, el miedo y el silencio de quienes viven afectados, así como el conflicto de quienes desean abandonar la violencia.

Figura 3.

La víctima vive con el miedo constante.



Fuente: Fotograma extraído de *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez, 2008, 0:49:14).

Desde 2011, los cineastas desean olvidar los atentados que realizó ETA, para centrarse exclusivamente en el dolor de la víctima y en cómo superarlo. En este tipo de películas, al protagonista le sucederá una situación que provocará que recuerde su pasado. El protagonista intentará ahora hacer todo lo posible por solventar ese problema que no pudo solucionar en el pasado. Para ello, llevará a cabo una venganza, por ejemplo, intentando realizar lo mismo que le sucedió al personaje. Un claro ejemplo es la película *Fuego* (Luis Marías, 2014), en la cual se pretende "(...) ver las dos caras de un asesinato: acercándose al dolor de las víctimas, pero también al entorno de los verdugos" (Muñoz, 2023, párr. 1). También se aprecian casos en los que la víctima, para intentar aceptar su pasado, hable con el terrorista cara a cara. El ejemplo de este caso es la película *Maixabel* (Icíar Bollaín, 2021) (Figura 4).

Figura 4.

Maixabel Lasa junto con el terrorista.



Fuente: Fotograma extraído de *Maixabel* (Icíar Bollaín, 2021, 1:43:36).

Tras la disolución de ETA en 2018, Mota Zurdo *et al.* (2022) señalan que la historia de ETA debe narrarse a través de historias dramáticas, con guiones de adaptaciones literarias o basados en hechos reales, como *Patria* (Aitor Gabilondo, 2020). En cambio, se observa que, películas como *Fe de etarras* (Borja Cobeaga, 2017), no pueden entrar dentro de la explicación de la banda terrorista, ya que versan sobre un asunto complejo desde un punto de vista cómico. Al fin y al cabo, las producciones audiovisuales que traten el asunto de ETA, “desde 2018 a la actualidad han huido de legitimar el uso de la violencia y han apostado por recuperar la memoria de las víctimas” (Mota Zurdo *et al.*, 2022, p. 156). También destaca durante esta época la aparición de películas con tono humorístico, como *Fe de etarras* (Borja Cobeaga, 2017) (Figura 5), o historias que muestran a la banda terrorista como telón de fondo, como se puede ver en *El hombre de las mil caras* (Alberto Rodríguez, 2016).

Figura 5.

Los etarras durante la final del Mundial de 2010.



Fuente: Fotograma extraído de *Fe de etarras* (Aitor Gabilondo, 2017, 1:17:56).

En los últimos años, las películas sobre ETA se han enfocado en mostrar cómo una joven policía se ha infiltrado en la banda. Ejemplos de esto serían *La infiltrada* (Arantxa Echevarría, 2024) y *Un fantasma en la batalla* (Agustín Díaz, 2025). Ambas películas se encuentran ambientadas en la década de los 90, época clave en la lucha antiterrorista española, y además están basadas en testimonios reales.

En las películas que versan sobre ETA se habla del verdugo y de la víctima, pero Labiano (2019b) diferencia dentro de las víctimas de ETA a la figura del menor. Debemos recordar que este tipo de atentados “causan una conmoción especial y tienen mayor fuerza que otros para agitar conciencias y movilizar a la ciudadanía” (Labiano, 2019b, p. 59). La figura del menor en la historia de ETA es clave por dos motivos: las víctimas infantiles provocan un gran impacto social y, por ende, pueden ayudar a deslegitimar a ETA. Por otra parte, las películas, como creaciones artísticas, pueden “decir mucho sobre una sociedad o un tiempo y, además, puede tener fuerza para construir o modelar el conocimiento, la opinión o el recuerdo sobre un tema” (Labiano, 2019b, p. 60).

En este contexto, resulta imprescindible incorporar las aportaciones de Marcos-Ramos, cuya investigación constituye una referencia clave en el análisis del relato audiovisual sobre ETA. Sus trabajos han abordado de manera sistemática la representación del terrorismo en distintos formatos y etapas, desde el cine documental y su función como

reconstrucción de la realidad (Marcos-Ramos, 2011), hasta la escasa presencia del conflicto en la ficción española y su tratamiento como tema tabú en comparación con otras cinematografías (Marcos-Ramos, 2009). En esta misma línea, Marcos-Ramos (2022) amplía el foco hacia la ficción televisiva, analizando cómo se ha representado a ETA, especialmente en sus primeros años. La autora subraya la relevancia de este medio, ya que “no se debe obviar el enorme poder social que posee, pues, entre otras cosas, es capaz de crear imágenes que perviven en todos nosotros” (Marcos-Ramos, 2022, p. 197). A partir de este análisis, concluye que existe un mayor énfasis en la representación audiovisual de ETA durante el franquismo que en la etapa democrática. Asimismo, sus investigaciones más recientes profundizan en la evolución del relato televisivo, analizando tanto los *telefilmes* sobre ETA y las condiciones de su producción y emisión (Marcos-Ramos, 2023), como la transformación del discurso tras el cese de la violencia, caracterizado por el protagonismo creciente de las víctimas y la construcción de una memoria colectiva orientada a la convivencia (Mateos-Pérez y Marcos-Ramos, 2024).

2. OBJETIVOS

La revisión de la literatura sobre las representaciones audiovisuales del terrorismo etarra revela varios vacíos significativos que este artículo busca abordar. Hasta ahora, los estudios se han centrado principalmente en el análisis mediático del fenómeno, pero apenas han explorado la figura del verdugo y de la víctima en las películas que tratan sobre el conflicto vasco. En este contexto, el presente trabajo se propone como objetivo general analizar la figura del verdugo y de la víctima en los diversos productos audiovisuales que existen sobre la banda terrorista ETA desde que surge dicho grupo hasta la actualidad. De esta forma, se puede comprender cómo estas producciones audiovisuales participan en la llamada “batalla del relato” en torno al terrorismo de ETA, rellenando, así, un hueco en la investigación existente sobre la representación audiovisual de la banda.

A partir del objetivo general, surgen una serie de objetivos de investigación específicos (OE):

- OE1: Evaluar cómo la ficción audiovisual española ha construido la figura del terrorista de ETA.
- OE2: Examinar la representación de ciudadanos anónimos frente a la violencia terrorista de ETA.
- OE3: Estudiar las narrativas audiovisuales que cuestionan o invierten los roles tradicionales de héroe y villano en el contexto del terrorismo de ETA.
- OE4: Analizar la presencia y el tratamiento de la mujer en las ficciones audiovisuales sobre ETA.

A partir de estos objetivos específicos, se plantean las siguientes preguntas de investigación (PI), que van a guiar el diseño metodológico y la investigación empírica:

- PI1: ¿De qué manera se representa al terrorista de ETA como figura antagonista en la ficción audiovisual?

- PI2: ¿Qué papel desempeñan los ciudadanos anónimos como héroes en las ficciones audiovisuales sobre ETA y cómo se diferencian de las fuerzas del Estado?
- PI3: ¿Presenta la ficción audiovisual una inversión de roles entre terroristas, fuerzas del Estado y ciudadanía?
- PI4: ¿Cómo se representa a la figura femenina en la ficción audiovisual sobre ETA y hasta qué punto se la excluye o incorpora al rol de terrorista?

A la hora de responder a estas preguntas, y teniendo en cuenta el marco teórico planteado previamente, el trabajo de investigación llevado a cabo por Rojo (2013), centrado en el estudio de cómo ha sido representado el terrorismo dentro del mundo del cine y de los roles narrativos asociados a dicha representación, pone de manifiesto una serie de tendencias recurrentes (como la construcción del terrorista como villano, del ciudadano como héroe, la intercambiabilidad de los roles héroes-villano y el marcado carácter masculino del terrorista) que posibilitan el planteamiento de distintas hipótesis orientadas a explicar dichas dinámicas en los roles de verdugo y víctima:

- H1: El papel del villano suele recaer en el terrorista.
- H2: El héroe no siempre es la fuerza del Estado, sino que puede llegar a ser un ciudadano anónimo.
- H3: Los papeles de héroes y villanos pueden intercambiarse, llegando a ser los héroes el terrorista y los villanos las fuerzas del Estado o ciudadanos anónimos.
- H4: La figura femenina no es representada como terrorista.

3. METODOLOGÍA

En el análisis del presente estudio de las 21 películas que versan sobre ETA llevaremos a cabo una técnica de investigación cuantitativa, como es el análisis de contenido, el cual está “destinado a formular, a partir de ciertos datos, inferencias reproducibles y válidas que pueden aplicarse a su contexto” (Krippendorff, 1990, p. 28). Se tendrán en cuenta las siguientes tres tablas codificadoras (Tabla 1, 2 y 3), que equivalen a la operacionalización de variables y categorías analíticas. Las tres tablas se han basado en las unidades de análisis presentes en el trabajo de investigación de Rojo (2013). Dichas tablas se han aplicado en 70 películas analizadas en el estudio de Rojo (2013), en las que la trama giraba en torno al terrorismo.

Tabla 1.

Tabla codificadora 1. Indicadores de Contenido narrativo

Indicador		Descripción
1.1.	Veracidad de los acontecimientos	Si son acontecimientos reales o ficticios
1.2.	Punto de vista	Quién o quiénes son los protagonistas en la ficción audiovisual
1.3.	Héroe	Quién se presenta como el bueno en la ficción audiovisual
1.4.	Villano	Quién se presenta como el malo en la ficción audiovisual
		Papel de la víctima, en el caso de ser hombre:
1.5.	Papel de la víctima (hombre)	- Personaje principal (como héroe) - Personaje principal (como villano) - Personaje secundario (como héroe) - Personaje secundario (como villano) - No aparece - Otros
		Papel de la víctima, en el caso de ser mujer:
1.6.	Papel de la víctima (mujer)	- Personaje principal (como héroe) - Personaje principal (como villano) - Personaje secundario (como héroe) - Personaje secundario (como villano) - No aparece - Otros
1.7.	Época en la que transcurre	En qué época o año concreto tiene lugar la historia que se narra
		La historia puede acabar de diversas formas:
1.8.	Final de la ficción audiovisual	- Muerte de la víctima y el verdugo - Verdugo acaba en prisión - Muerte de la víctima - Muerte del verdugo - Las fuerzas del orden matan al verdugo - El verdugo continúa su vida en libertad - El terrorista se siente arrepentido de sus actos - La víctima afronta y acepta la pérdida del familiar - La víctima comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista - La víctima no comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista - Otros

Fuente: Elaboración propia basada en Rojo (2013).

La tabla codificadora 1 contribuye principalmente a responder a la PI1, la PI3 y la PI4, al analizar cómo se construyen los roles narrativos en la ficción audiovisual. Variables como el punto de vista, la identificación del héroe y del villano, y el papel de la víctima (diferenciado por género) permiten examinar la representación del terrorista como antagonista, la posible inversión de roles entre héroes y villanos y el tratamiento narrativo de la figura femenina dentro del relato.

Tabla 2.

Tabla codificadora 2. Indicadores sobre los terroristas

Indicador	Descripción
2.1. Uso de explosivos en atentados	Aparición de atentados en los que usan explosivos
2.2. Uso de armas de fuego	Aparición de armas de fuego
2.3. Lugar del país donde tiene lugar la historia	En qué zona del país tiene lugar la historia
2.4. Lugar del atentado	Dónde tiene lugar el atentado
	Qué le sucede al terrorista al final de la ficción:
	- Verdugo acaba en prisión - Muerte del verdugo - Las fuerzas del orden matan al verdugo - El verdugo continúa su vida en libertad - El terrorista se siente arrepentido de sus actos - Otros
2.5. Final de los terroristas	

Fuente: Elaboración propia basada en Rojo (2013).

La tabla codificadora 2 está orientada fundamentalmente a responder a la PI1 y, de forma complementaria, a la PI3, al centrarse en la caracterización del terrorista. Indicadores como el uso de la violencia, el lugar del atentado y el destino final del terrorista permiten analizar cómo la ficción audiovisual construye al terrorista como figura antagonista y si dicha representación se mantiene estable o se ve matizada por narrativas que complejizan o cuestionan su rol.

Tabla 3.

Tabla codificadora 3. Indicadores sobre las víctimas

Indicador	Descripción
	Qué le sucede a la víctima al final de la ficción:
3.1. Final de las víctimas	- Muerte de la víctima - La víctima afronta y acepta la pérdida familiar - La víctima comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista - La víctima no comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista - Otros

Fuente: Elaboración propia basada en Rojo (2013).

La tabla codificadora 3 responde principalmente a la PI2 y a la PI3, al analizar el papel narrativo y el desenlace de las víctimas. A través de estas variables se examina la centralidad de la víctima y de la ciudadanía como figuras morales o heroicas frente a la violencia terrorista, así como su contribución a posibles desplazamientos del eje narrativo desde el verdugo hacia el sufrimiento y la memoria de las víctimas.

3.1. Reglas operativas de variables interpretativas

Se establecen definiciones operativas y reglas de decisión específicas para aquellas variables susceptibles de interpretación subjetiva, especialmente las relacionadas con la construcción narrativa de los personajes y el enfoque del relato audiovisual.

En relación con la variable “punto de vista”, se consideró que la narración se articulaba desde la perspectiva del personaje que estructura el desarrollo principal de la trama, determinando el acceso del espectador a la información, el conflicto dramático y la evolución argumental. En los casos en los que coexistían varias perspectivas narrativas, se codificó aquella que predominaba en términos de tiempo narrativo, desarrollo emocional y centralidad en el conflicto principal.

Para la variable “héroe”, se definió operativamente como aquel personaje que el relato presenta de forma predominante como referente moral positivo, asociado a la defensa de valores sociales, la protección de la vida o la resistencia frente a la violencia. Su identificación se basa en indicadores narrativos como la focalización narrativa, la empatía generada en el espectador, el reconocimiento implícito o explícito dentro del relato y su contribución a la resolución del conflicto.

Por su parte, la variable “villano” se asignó a los personajes que el relato construye como responsables directos o indirectos de la violencia, del daño moral o del conflicto narrativo principal. Se tuvieron en cuenta criterios como el grado de responsabilidad en la generación del daño, la oposición a los valores centrales del relato y su posicionamiento como antagonista dentro de la estructura narrativa.

En cuanto a la variable “víctima”, se definió como aquel personaje que sufre de forma directa las consecuencias de la violencia terrorista, ya sea física, psicológica o socialmente. La categorización se realizó atendiendo tanto a su papel narrativo (principal o secundario) como a su función simbólica dentro del relato, especialmente en relación con la construcción del sufrimiento, la memoria y la reparación.

En aquellos casos en los que un mismo personaje pudiera presentar rasgos ambivalentes o evolucionar a lo largo del relato, la codificación se realizó atendiendo a su función predominante en el conjunto de la narrativa, considerando el peso relativo de sus acciones, su desarrollo dramático y el desenlace. Cuando la ambivalencia persistía, se priorizó el rol que el relato reforzaba con mayor claridad a través de recursos narrativos como el punto de vista, la focalización o la resolución del conflicto.

Asimismo, cuando la representación audiovisual cuestionaba deliberadamente la dicotomía moral entre héroe y villano, se priorizó el rol que el relato reforzaba con mayor peso simbólico o argumental, evitando asignaciones arbitrarias y garantizando la coherencia interna del análisis.

3.2. Delimitación del universos y criterios de selección muestral

El universo inicial de producciones audiovisuales se identificó mediante una revisión sistemática de filmografías, bibliografía académica previa sobre representaciones audiovisuales del terrorismo de ETA y catálogos de producciones que abordan el conflicto vasco. Este proceso permitió elaborar un listado preliminar de obras

cinematográficas producidas desde 1976 hasta 2025 en las que el terrorismo etarra aparecía como eje narrativo principal o como contexto argumental relevante.

Para la delimitación de la muestra se establecieron criterios operativos de inclusión y exclusión. En cuanto a la inclusión, se seleccionaron largometrajes de ficción cinematográfica en los que la actividad de ETA formara parte central o significativa del desarrollo narrativo. En cambio, se excluyeron documentales y series de televisión, con el objetivo de garantizar la homogeneidad del corpus y facilitar la comparación narrativa y formal entre obras.

La selección final de 21 películas responde a un criterio de representatividad temporal y temática, abarcando diferentes etapas históricas del terrorismo y su tratamiento posterior a la disolución de la organización. Aunque la accesibilidad en plataformas como Netflix, Internet Archive, ETB On, YouTube, RTVE, Amazon Prime Video o Filmin, facilitó el visionado y análisis de las obras, la selección no se basó exclusivamente en su disponibilidad en dichas plataformas, sino en su relevancia dentro del desarrollo histórico del relato audiovisual sobre ETA y su presencia en estudios previos y referencias académicas. Este procedimiento permitió reducir el sesgo de disponibilidad, priorizando la diversidad cronológica, temática y narrativa del corpus analizado.

En cuanto al diseño muestral (Tabla 4), en este trabajo se analizan 21 películas, las cuales se han seleccionado por la presencia del terrorismo como eje temático, ya sea de forma directa (cuando la trama aborda explícitamente la actividad terrorista) o de manera indirecta (actuando como contexto narrativo en la historia). Asimismo, se ha tenido en cuenta un criterio temporal amplio, que abarca desde 1976 hasta 2025, con el fin de analizar la evolución de la representación de ETA en el ámbito audiovisual, incluyendo tanto el periodo de actividad de la banda como su tratamiento posterior a su desaparición. La muestra se compone de películas accesibles a través de las plataformas comentadas anteriormente. Cada película se ha considerado como una unidad de muestreo independiente.

Tabla 4.

Películas que tratan sobre ETA

Etapas	Películas	Año	Director/a
Etapa 1	Comando Txikia: muerte de un presidente	1976	José Luis Madrid
	Operación Ogro	1979	Gillo Pontecorvo
	La fuga de Segovia	1981	Imanol Uribe
	El pico	1983	Eloy de la Iglesia
	La muerte de Mikel	1983	Imanol Uribe
	Goma-2	1984	José Antonio de la Loma
	El caso Almería	1984	Pedro Costa
Etapa 2	Ander y Yul	1989	Ana Díez
	Sombras en una batalla	1993	Mario Camus
Etapa 3	El lobo	2004	Miguel Courtois
	Todos estamos invitados	2008	Manuel Gutiérrez
	La casa de mi padre	2009	Gorka Merchán
	Celda 211	2009	Daniel Monzón
	Lasa y Zabala	2014	Pablo Malo
	Fuego	2014	Luis Marías
	Lejos del mar	2015	Imanol Uribe

Etapa 4	El hombre de las mil caras	2016	Alberto Rodríguez
	Fe de etarras	2017	Borja Cobeaga
	Maixabel	2021	Icíar Bollaín
	La infiltrada	2024	Arantxa Echevarría
	Un fantasma en la batalla	2025	Agustín Díaz

Fuente: Elaboración propia.

Estas unidades de muestreo han sido codificadas manualmente por el autor de este artículo entre los meses de junio y septiembre de 2025.

3.3. Procedimiento de codificación y control de calidad

Antes de iniciar el análisis completo de la muestra, se llevó a cabo una prueba piloto del sistema de codificación mediante el análisis preliminar de varias películas pertenecientes a distintas etapas temporales. Esta fase permitió comprobar la claridad operativa de las variables, ajustar la definición de algunas categorías narrativas y garantizar su aplicabilidad homogénea al conjunto del corpus audiovisual.

Para resolver posibles ambigüedades durante el proceso de codificación, se establecieron criterios interpretativos basados en la predominancia narrativa del elemento analizado. En los casos en los que una variable pudiera presentar más de una categoría posible, se priorizó aquella que tuviera mayor peso en el desarrollo argumental de la obra, atendiendo al papel principal del personaje o al desenlace dominante del relato audiovisual.

La codificación fue realizada por un único investigador, por lo que no se aplicaron pruebas estadísticas de fiabilidad intercodificador. No obstante, con el fin de garantizar la consistencia del análisis, se elaboró un protocolo detallado de categorización y se revisaron reiteradamente las unidades de análisis tras la fase piloto, aplicando criterios homogéneos durante todo el proceso. Esta estrategia permitió mantener la coherencia interna del estudio y minimizar posibles sesgos interpretativos.

4. RESULTADOS

4.1 Indicadores de contenido narrativo

Para comprender el apartado de análisis y resultados, se debe tener en cuenta qué tramo temporal posee cada clasificación por etapas de las películas. La primera comienza en 1976 hasta el año 1985. La segunda desde 1986 hasta el año 2000. La etapa 3 desde el 2001 hasta el año 2011. Y la última es del 2012 al 2025.

Tabla 5.

Películas basadas en casos reales o ficticiales

	Casos reales	Casos ficticiales
Etapa 1	71,42 %	28,57 %
Etapa 2	0 %	100 %
Etapa 3	25 %	75 %
Etapa 4	62,50 %	37,5 %

Fuente: Elaboración propia.

Podemos apreciar (Tabla 5)¹ que en la etapa 1 existen películas que narran acontecimientos muy conocidos durante la Transición que afectan a la Guardia Civil o a los franquistas. En la etapa 2 cabe señalar que las dos películas que se han analizado se producen durante los conocidos como “años de plomo” de ETA. En cuanto a la etapa 3, coincide con el acontecimiento del fatídico año 2001 (la caída de las Torres Gemelas) hasta el cese definitivo de la lucha armada de ETA en el año 2011. En la última etapa, se produce lo mismo que en la primera etapa: se narran historias que optan por mostrar los últimos años de ETA. Para ello se enfocan en historias de personas infiltradas, reuniones entre el verdugo y la víctima etc.

Tabla 6.

Punto de vista de la historia

	Terrorista	Víctima
Etapas 1	71,42 %	28,58 %
Etapas 2	50 %	50 %
Etapas 3	50 %	50 %
Etapas 4	25 %	75 %

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al punto de vista de la película (Tabla 6)², en la etapa 1, el propio terrorista nos narra la trama (71,42 %). Y el 28,58 % restante, el cual se refiere a la víctima, se centra en un niño toxicómano y homosexual; y en uno abogado que defiende a unos inocentes. Por tanto, como en la etapa 1, el terrorista presenta un gran protagonismo al ser el personaje que nos relata la historia. En la etapa 2, sobresalen dos aspectos: por un lado, el pequeño número de películas visionadas en esta época; por otro lado, en esta época ETA es demasiado sangrienta para contar algo de su historia. En cuanto a la etapa 3, encontramos el mismo porcentaje que la etapa 2. En esta etapa observamos una mayor variedad de víctimas que narran la historia: infiltrados en ETA, funcionarios de prisiones y profesores amenazados por ETA. En la última etapa, el 75 % restante hace referencia a una infiltrada, víctimas y un abogado. Es en esta etapa en la que podemos observar que han cambiado los roles. Es decir, comenzábamos la etapa 1 con el terrorista como narrador de la historia, para, al final, acabar en la etapa 4 con la víctima contándonos la historia.

Tabla 7.

El villano en las películas sobre terrorismo

	Terrorista	Sociedad
Etapas 1	0 %	100 %
Etapas 2	25 %	75 %
Etapas 3	100 %	0 %
Etapas 4	50 %	50 %

Fuente: Elaboración propia.

¹ Los porcentajes presentados en la Tabla 5 se han calculado a través del número total de películas de casos reales o ficcionales entre el total de películas (21).

² Los porcentajes presentados en la Tabla 6 se han calculado a través de si la historia la narra el terrorista o la víctima entre el total de películas (21).

En lo que concierne al villano (Tabla 7)³, en la etapa 1 es la propia sociedad la culpable. Dentro ella encontramos figuras como: Luis Carrero Blanco, la Guardia Civil etc. Esto se debe a que observamos acontecimientos históricos en los que el etarra cuenta su atentado. Además, la sociedad es culpable de que los terroristas de ETA actúen así. En la etapa 2 se produce la misma situación que en la primera, pero siendo el 75 % la sociedad la culpable de todo. En la etapa 3 cambia drásticamente todo: el villano es la propia banda terrorista. En esta época, ETA empieza a perder protagonismo. El etarra deja de ser el héroe que aparecía en las primeras etapas analizadas. En la última etapa el 50 % es la sociedad (de nuevo la Guardia Civil y ahora especialmente los políticos) el villano de la película. Esto ocurre porque se construye un relato en el que la sociedad aparece como antagonista, mientras que el etarra es presentado como héroe. Aunque el 50 % restante es la propia banda la culpable de todos los males. Por ello, podemos decir que, en esta época, aunque siga presente la idea de que la sociedad es el villano, también se hace hincapié en que la banda terrorista ETA es el verdugo.

Tabla 8.

Papel de la víctima como hombre en las películas sobre terrorismo

	Pers. princ. (héroe)	Pers. princ. (villano)	Pers. secund. (héroe)	Pers. secund. (villano)	No aparece	Otro
Etapas 1	71,42 %	0 %	0 %	28,58 %	0 %	0 %
Etapas 2	50 %	0 %	50 %	0 %	0 %	0 %
Etapas 3	50 %	0 %	0 %	50 %	0 %	0 %
Etapas 4	50 %	25 %	25 %	0 %	0 %	0 %

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al papel de la víctima como hombre (Tabla 8)⁴ en la etapa 1 el etarra es el personaje que cuenta su historia, el cual se siente víctima por culpa de la sociedad. En la etapa 2 ocurre lo mismo que en la anterior: el terrorista es el héroe (a nivel principal y secundario). En la tercera etapa se aprecia que ahora el 50 % se presenta como personajes secundarios villano. En la etapa 4 un 25 % aparece como personaje principal villano. Es un dato interesante, porque el personaje ya no es un personaje secundario villano, sino principal. Es decir, en la etapa 1 y 2 apreciábamos en su mayoría que la víctima hombre era el personaje principal que se presentaba como héroe. En cambio, en la tercera etapa y definitivamente en la cuarta, esa víctima hombre (que era héroe y terrorista a su vez), se va convirtiendo en villano. Esto es debido tanto a la época (ETA va desapareciendo poco a poco) y al pensamiento de la sociedad, a no tener miedo de decir que el terrorista es el villano de la película. Por último, el 25 % restante hace referencia al héroe masculino como un personaje secundario, el cual va perdiendo importancia con el paso de los años, para que así la figura femenina tenga un papel protagonista.

³ Los porcentajes presentados en la Tabla 7 se han calculado a través de si el villano era el terrorista o la sociedad entre el total de películas (21).

⁴ Los porcentajes presentados en la Tabla 8 se han calculado a través del papel que poseía la víctima como hombre entre el total de películas (21).

Tabla 9.

Papel de la víctima como mujer en las películas sobre el terrorismo

	Pers. princ. (héroe)	Pers. princ. (villano)	Pers. secund. (héroe)	Pers. secund. (villano)	No aparece	Otro
Etapa 1	0 %	0 %	42,85 %	28,57 %	0 %	28,58 %
Etapa 2	50 %	0 %	50 %	0 %	0 %	0 %
Etapa 3	50 %	50 %	0 %	0 %	0 %	0 %
Etapa 4	62,50 %	0 %	0 %	12,50 %	0 %	25 %

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al papel de la víctima como mujer (Tabla 9)⁵, en la etapa 1 esta presenta un papel secundario siempre. En la segunda etapa, el 50 % es el personaje femenino el principal y la heroína. En cambio, el 50 % restante pertenece al personaje femenino secundario héroe. Aunque es importante mostrar el alto porcentaje de heroína que tiene la mujer, al igual que en la etapa 1, la mujer destaca más por su papel secundario. En la etapa 3, las películas analizadas tienen a la mujer como personaje principal heroína (50 %). Pero, aun así, hay un 50 % de estas películas en las que el personaje principal de la mujer se presenta como villana. Es cierto que ya no tiene un papel secundario, pero en esta etapa la figura femenina es un personaje que es malvada y víctima al mismo tiempo. La cuarta etapa es la que mayor porcentaje representa la visibilización de la mujer como víctima. Pero también es la época en la que más veces se le presenta como una persona que es capaz de hacer frente a lo que le ha ocurrido.

Tabla 10.

Épocas en las que transcurre las películas sobre terrorismo

	Años 70	Años 80	Años 90	Años 2000
Etapa 1	42,85 %	57,14 %	0 %	0 %
Etapa 2	0 %	50 %	50 %	0 %
Etapa 3	25 %	25 %	50 %	0 %
Etapa 4	0 %	33,33 %	33,33 %	33,33 %

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto a la época en la que transcurre la historia de las películas (Tabla 10)⁶, en la etapa 1 tiene presente los años 70 y 80. Es decir, al contar hechos reales no se alejan mucho en el tiempo y cuentan lo que ocurrió hace unos años atrás. En la etapa 2 tiene presente los años 80 y los 90. Ocurre lo mismo que en la etapa 1. En la etapa 3 los años 70, 80 y 90. Es decir, intenta retornar a años pasados (los 70 y 80), pero también desea recordar la época anterior a la etapa 3 (años 90).

⁵ Los porcentajes presentados en la Tabla 9 se han calculado a través del papel que poseía la víctima como mujer entre el total de películas (21).

⁶ Los porcentajes presentados en la Tabla 10 se han calculado a través de la época en la que transcurre la historia entre el total de películas (21).

En cuanto a la etapa 4 aparece por igual los años 80, 90 y 2000. Como en etapas anteriores, los directores han tenido en cuenta épocas pasadas, las cuales son recientes, para narrar historias sobre la banda terrorista.

En lo que concierne a los diversos finales presentes en las películas, ordenaremos de mayor a menor porcentaje. Por ello, encontramos en la etapa 1 varios finales: el verdugo continúa su vida en libertad (26,66 %); muerte de la víctima (20 %); muerte de la víctima y el verdugo (6,66 %); verdugo acaba en prisión (6,66 %); muerte del verdugo (6,66 %); las fuerzas del orden matan al verdugo (6,66 %); el terrorista se siente arrepentido de sus actos (6,66 %); la víctima comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista (6,66 %); la víctima no comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista (6,66 %); otros (6,66 %).

Por tanto, apreciamos que en la etapa 1 se produce el mayor número de finales. El final más repetido es en el que el verdugo, a pesar de lo que ha hecho pueda continuar su vida en libertad. En cuanto a la etapa 2, encontramos diversos finales: el verdugo continúa su vida en libertad (50 %); muerte de la víctima y el verdugo (25 %); muerte de la víctima (25 %). Al igual que en la etapa anterior, destaca por encima de todo que el verdugo continúe en libertad. Esto puede deberse a la época en la que transcurre la etapa 2 y en la cual ETA estaba más viva que nunca. En la etapa 3, encontramos diversos finales: muerte de la víctima (25 %); el terrorista se siente arrepentido de sus actos (25 %); la víctima no comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista (12,5 %); muerte de la víctima y el verdugo (12,5 %); verdugo acaba en prisión (12,5 %); muerte del verdugo (12,5 %). En la etapa 3 encontramos que la víctima, la que reconocemos como la ciudadanía, muere. Además, el terrorista se siente arrepentido de lo que ha hecho. Ya no es ese terrorista que se presentaba como un héroe y que no le temía a ningún tipo de represalia. Ahora, la víctima tiene mayor protagonismo, mientras que el terrorista empieza a convertirse en una víctima más y además arrepentida de todo lo que ha hecho. En la última etapa, encontramos diversos finales: otros (29,41 %); verdugo acaba en prisión (17,64 %); la víctima afronta y acepta la pérdida del familiar (11,76 %); el terrorista se siente arrepentido de sus actos (11,76 %); muerte de la víctima (11,76 %); la víctima no comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista (11,76 %); la víctima comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista (5,88 %). En la última etapa, el mayor porcentaje que aparece son "otros" que no se han redactado en este documento. Pero en segundo, tercer y cuarto lugar encontramos, con el mismo porcentaje, que la víctima ya afronta la pérdida del familiar (aspecto que antes no se apreciaba), el terrorista se siente arrepentido (esto proviene desde que aparece en la etapa 3) y la víctima muere. Esto último es necesario por dos motivos: si muere la víctima, tiene que existir obligatoriamente otra víctima que llore a la primera. Es decir, la víctima que ha muerto es un padre, madre, familiar etc. Y el otro motivo es que, al existir la muerte de una víctima, cabe la posibilidad de que el terrorista se replantee lo que acaba de hacer.

4.2 Indicadores sobre los terroristas

La tabla codificadora 2 hace referencia al indicador del terrorista de las 21 películas analizadas. Concretamente, se analiza el uso de explosivos, el uso de armas, la ciudad o país, el lugar del atentado y el final de los terroristas.

Tabla 11.

Uso de explosivos y armas en las películas sobre terrorismo

	Uso de explosivos	Uso de armas
Etapas 1	38,09 %	26,28 %
Etapas 2	4,76 %	7,05 %
Etapas 3	23,80 %	19,87 %
Etapas 4	47,61 %	46,79 %

Fuente: Elaboración propia.

En cuanto al uso de explosivos (Tabla 11)⁷, encontramos que en la etapa 1 se usa un gran número de explosivos, ya que se narran acontecimientos reales y se quería mostrar tal y como era ETA en sus inicios. En cuanto a la etapa 2, se usa un número tan bajo, debido al número de películas analizadas en esta etapa. En la etapa 3, apreciamos un 23,80 %, pero en la etapa 4 el dato aumenta hasta el 47,61 %. Esto se debe a que se desea mostrar los años en los que ETA era más cruel con la sociedad.

En lo que concierne al uso de armas (Tabla 11)⁸, cabe señalar que en la etapa 1 se usa un 26,28 % de armas. En la etapa 2 encontramos un 7,05 %. Esto debido al escaso porcentaje de películas analizadas. En la etapa 3, encontramos un 19,87 %. Es cierto que el dato es menor que en la etapa 1, pero aun así es un número bastante llamativo para la época que trata. En cuanto a la última etapa, encontramos que el uso de armas es de un 46,79 %. Es decir, el uso de armas siempre va a ser algo a tener en cuenta.

En cuanto a las ciudades o países en que se centran las historias de ETA en las 21 películas analizadas, cabe señalar 5 grupos debido a los porcentajes: encontramos Madrid (14,03 %); País Vasco (7,01 %). También, con un 5,26 % a Bilbao y Baiona. En cambio, con un 3,50 % aparece Francia, País Vasco Francés, Barcelona, la frontera de España-Francia, Tolosa y San Sebastián. En último lugar, con un 1,75 %, se aprecian diversos lugares como son Segovia, Cataluña, Almería, Rentería, Oporto, Zamora, Alicante, Busot, Cabo de Gata, París, Varsovia, Hendaya, Ginebra, Estados Unidos, Singapur, Angola, Venezuela, Polonia, Berna, Alemania, Bangkok, Álava, Estrasburgo, Ávila, Donosti, Mondragón, Carmona. Como podemos ver, hay un gran número de ciudades o países con un bajísimo porcentaje. Esto se debe a que estas zonas sirven para contextualizar solo algunos aspectos de la historia que se pretende contar.

Las zonas geográficas con mayor porcentaje de apariciones es Madrid. Esto se debe a que es la capital de España. Después encontramos al País Vasco. Es decir, zonas en las que el conflicto de ETA nace y sucede.

En lo que concierne al lugar del atentado apreciamos que sucede con un 47,61 % en coches, seguido de un ataque terrorista en la calle con un 19,04 %. En tercer lugar, con 4,76 % encontramos que el atentado se realiza en desguaces, moteles, casas en

⁷ Los porcentajes presentados en la Tabla 11 se han calculado a través del uso de explosivos entre el total de películas (21).

⁸ Los porcentajes presentados en la Tabla 11 se han calculado a través del uso de armas entre el total de películas (21).

un bosque, establecimientos, paquetes con bombas, en la Casa Cuartel de Zaragoza o en Hipercor. Como podemos ver, este porcentaje que se presenta tan bajo (4,76 %) son zonas alejadas, en las que no hay gente. Es decir, el terrorista puede llevar a cabo el ataque directamente hacia una única víctima. En segundo lugar, apreciamos que el atentado se realiza delante de la sociedad, en plena calle. Es llamativo esto, porque el terrorista no se asusta de que le detengan. Pero lo más llamativo del lugar de los atentados es que el 47,61 % corresponde a un ataque en un coche. Esto es normal que sea la opción que más se emplee ya que ETA, desde sus inicios, emplea explosivos.

En cuanto al final del terrorista son los siguientes: el mayor porcentaje (24 %) lo encontramos en la muerte del verdugo; en que este acaba en prisión y en que el terrorista se siente arrepentido de sus actos. Seguido de este, con un 20 %, encontramos que el verdugo continúa su vida en libertad. Y, por último, con un 4 % encontramos finales en los que las fuerzas del orden matan al verdugo u otro final que no se ha redactado en este documento. Por tanto, podemos apreciar que el mayor porcentaje radica en que el terrorista va a sobrevivir, pero no va a vivir tranquilo por lo que ha hecho. O simplemente acaba muerto. En contraposición de esto y seguido de esta idea encontramos un verdugo que continuará con vida. Esto se debe a que, en última instancia, el etarra acaba muerto por las fuerzas de seguridad o en la cárcel.

4.3 Indicadores sobre las víctimas

Se aprecian varios finales, desde el punto de vista de la víctima: el mayor porcentaje (38,46 %) aparece vinculado a la muerte de la víctima. Seguido de este, con un 30,76 %, existen otros finales alternativos que no se han incluido en el presente documento. En tercer lugar, con un 15,38 % encontramos que la víctima afronta y acepta la pérdida del familiar. En cuarto lugar, con un 11,53 %, la víctima no llega a comprender qué es lo que llevó a actuar al terrorista. En último lugar, con un 3,84 %, encontramos que la víctima comprende qué es lo que llevó a actuar al terrorista.

Por tanto, apreciamos con un altísimo porcentaje que la víctima muere al final de la historia. Esto es así porque la palabra víctima incluye la posibilidad de que muera, de ahí que sea víctima. Por otro lado, es interesante recalcar que en segundo lugar encontramos finales alternativos que no han sido incluidos en este documento. Esto nos permite una mayor libertad de la víctima.

En tercer lugar, la víctima afronta su rol. Seguido de este aspecto, con muy poco porcentaje, la víctima se debate entre comprender, o no, lo que llevó a actuar al terrorista. Es interesante esto último, ya que permite comprobar que la víctima no llega a perdonar del todo al terrorista. No desea comprender que detrás del terrorista son unos ideales los que lo han llevado a actuar de esa trágica forma.

5. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Los resultados obtenidos permiten afirmar que la representación audiovisual de ETA ha experimentado una transformación profunda y sostenida en el tiempo, tanto en el tratamiento narrativo como en la construcción simbólica de las figuras del verdugo y de la víctima. Este proceso de cambio da respuesta directa a la Pregunta de Investigación (PI1), ya que confirma que dichas tendencias no son homogéneas, sino que evolucionan en función del contexto histórico y sociopolítico. Esta evolución

confirma también la hipótesis central de que el cine no solo refleja los cambios sociales, sino que actúa como un agente activo en la configuración de la memoria colectiva, tal y como sostiene De Pablo (1998).

En relación con la primera hipótesis (H1), los datos confirman que el papel de villano acaba recayendo mayoritariamente en el terrorista, cumpliéndose así el objetivo secundario (OE1). No obstante, este proceso no es lineal ni inmediato. Durante las primeras etapas (1976-1985), el etarra aparece frecuentemente investido de un aura victimista, mientras que la responsabilidad moral se desplaza hacia la sociedad. Este fenómeno coincide con lo señalado por De Pablo y López de Maturana (2019), quienes subrayan que el cine de la Transición tendió a legitimar o, al menos, a comprender la violencia política desde una óptica contextual y justificadora. Sin embargo, a medida que avanza el tiempo y especialmente a partir de los 2000, el villano se identifica de forma cada vez más clara con la propia ETA, mientras que el heroísmo se desplaza progresivamente hacia ciudadanos anónimos, víctimas, abogados o infiltrados. Esto se enlazaría con el segundo objetivo secundario (OE2) centrado en el análisis de nuevas figuras heroicas más allá de las fuerzas del Estado.

La segunda hipótesis (H2) también se ve respaldada por los resultados. Estos muestran que, en las primeras décadas, el heroísmo recae en víctimas, abogados, infiltrados o personas ajenas a las instituciones oficiales, respondiendo así a la pregunta de investigación asociada sobre los tipos de heroísmo presentes en la ficción audiovisual sobre ETA. Este desplazamiento narrativo contribuye a reforzar una lectura más empática del conflicto y a situar a la ciudadanía como agente moral del relato.

En cuanto a la tercera hipótesis (H3), los resultados permiten matizar la idea de un intercambio pleno de roles entre héroes y villanos. Si bien en las primeras décadas el terrorista puede ocupar el lugar del héroe narrativo, mientras que el Estado o la sociedad actúan como antagonistas, esta inversión no se consolida de manera estable, sino que responde a una lógica cinematográfica propia de los relatos de denuncia política. Tal como señala Veres (2013), esta estrategia conecta con la espectacularización del terrorismo, donde el miedo y la visibilidad pública constituyen elementos centrales del mensaje. No obstante, a partir de finales de los 90, se produce un giro claro: el terrorista pierde centralidad moral y narrativa, y el relato se reconfigura en torno al sufrimiento de las víctimas, confirmando así que la ambigüedad moral disminuye en las etapas más recientes.

La cuarta hipótesis (H4) también queda respaldada por los resultados. La figura femenina rara vez ocupa el rol de terrorista o villana principal, cumpliéndose así el objetivo secundario (OE4). Tradicionalmente relegada a papeles secundarios, la mujer aparece sobre todo como víctima directa o indirecta del terrorismo. No obstante, en las etapas más recientes se observa una evolución significativa: la mujer adquiere un papel protagonista como víctima activa, resiliente y con capacidad de agencia, e incluso como infiltrada en la organización terrorista. Esta transformación coincide con los planteamientos de Labiano (2019a, 2019b), quien destaca la diversificación de las tipologías de víctimas y la creciente visibilización de figuras tradicionalmente marginadas, como las mujeres y los menores, cuyo impacto simbólico resulta clave para la deslegitimación de la violencia.

Desde una perspectiva global, el estudio confirma que el cine sobre ETA ha transitado desde un relato centrado en el verdugo hacia un discurso que prioriza la memoria de las víctimas. Este cambio coincide con la necesidad social de reparar simbólicamente a quienes fueron silenciados durante décadas, tal y como subrayan De Pablo (2019) y Labiano (2022). En este sentido, las producciones posteriores a la disolución de ETA en 2018 refuerzan una narrativa basada en el dolor, la empatía y la reflexión moral, evitando la legitimación de la violencia y apostando por relatos de reconciliación y reconocimiento, en línea con lo expuesto por Mota Zurdo *et al.* (2022).

Esta investigación ha encontrado varias limitaciones, como es el uso de una muestra reducida a 21 películas, lo cual puede restringir la representatividad del conjunto total de producciones audiovisuales sobre ETA. Asimismo, el análisis se centra exclusivamente en el cine, dejando fuera otras producciones audiovisuales relevantes como series de televisión o documentales sobre la banda terrorista. Por otra parte, el enfoque cuantitativo basado en el análisis de contenido permite identificar tendencias generales, pero limita la profundidad interpretativa sobre los significados simbólicos, contextuales y culturales presentes en las obras analizadas.

Otra limitación principal del presente estudio radica en que el proceso de codificación ha sido realizado por un único investigador. La ausencia de un segundo codificador impide calcular índices de fiabilidad intercodificador, lo que puede afectar a la consistencia y replicabilidad del análisis. En consecuencia, los resultados deben interpretarse con cautela, ya que la categorización de variables, especialmente aquellas de carácter interpretativo, puede estar sujeta a cierto grado de subjetividad. Futuras investigaciones podrían reforzar la robustez metodológica incorporando múltiples codificadores y procedimientos de validación intersubjetiva.

En conclusión, este trabajo demuestra que la representación audiovisual de ETA no es estática ni homogénea, sino que evoluciona en función del contexto histórico, social y político. El cine ha pasado de construir al terrorista como protagonista justificable a situar a la víctima en el centro del relato, contribuyendo así a una resignificación del pasado reciente. De este modo, el audiovisual se consolida como una herramienta fundamental para comprender, debatir y transmitir la memoria del terrorismo en España, así como para abrir nuevas vías de investigación orientadas a estudiar la recepción y el impacto de las representaciones audiovisuales del terrorismo en la configuración de la memoria histórica de las generaciones posteriores.

6. REFERENCIAS

- Bollaín, I. (Directora). (2021). *Maixabel*. [Película]. Kowalski Films, Feelgood Media, ETB, Movistar Plus+, RTVE.
- Camus, M. (Director). (1993). *Sombras en una batalla*. [Película]. Cayo Largo Films, Sogepaq.
- Carreras Espallardo, J. A. (2013). El terrorista del IRA más buscado, en "La sombra del Diablo". *Derecho y Cambio Social*, 10(31), 1-19.
<https://ojs.revistadcs.com/index.php/revista/article/view/1850>
- Cobeaga, B. (Director). (2017). *Fe de etarras*. [Película]. Netflix España, Mediapro.

- Costa, P. (Director). (1984). *El caso Almería*. [Película]. Multivideo S.A.
- Courtois, M. (Director). (2004). *El Lobo*. [Película]. Mundo Ficción, Castelao Productions.
- De la Iglesia, E. (Director). (1983). *El pico*. [Película]. Ópalo Films.
- De la Loma, J. A. (Director). (1984). *Goma-2*. [Película]. Golden Sun, Producciones Esme.
- 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. <https://doi.org/10.15581/003.11.36417>
- De Pablo, S. (2019). Del olvido al protagonismo. La representación de las víctimas de ETA en el cine español. *Historia del Presente*, 34, 23-38. <https://historiadelpresente.com/revistas/numero-34-2019-2-el-terrorismo-contemporaneo-lecturas-desde-el-cine-y-la-literatura/>
- De Pablo, S. y López de Maturana, V. (2019). La mirada cambiante: El terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 834, 14-28. <https://cuadernoshispanoamericanos.com/la-mira-cambiante-el-terrorismo-de-eta-en-el-cine-de-imanol-uribe/>
- Díaz, A. (Director). (2025). *Un fantasma en la batalla*. [Película]. Basoilarren Filmak.
- Díez, A. (Directora). (1989). *Ander y Yul*. [Película]. ETB, RTVE.
- Echevarría, A. (Directora). (2024). *La infiltrada*. [Película]. Bowfinger International Pictures, Beta Films Spain, Esto También Pasará, Film Factory Entertainment, Beta Fiction Spain, Atresmedia Cine, ICAA, Movistar Plus+, ETB, Mogambo, Crea SGR.
- Gabilondo, A. (Productor ejecutivo). (2020). *Patria*. [Serie de televisión]. Alea Media, HBO España.
- Greengrass, P. (Director). (2006). *Unidad 93*. [Película]. Universal Pictures.
- Gutiérrez, M. (Director). (2008). *Todos estamos invitados*. [Película]. Telecinco Cinema, C.I.P.I. Cinematográfica.
- Krippendorff, K. (1990). *Metodología de análisis de contenido: teoría y práctica*. Paidós
- Labiano, R. (2019a). Las víctimas en el cine tras el cese definitivo del terrorismo de ETA (2012-2017): Memoria, reconciliación y humor. *Oliver: Revista de Literatura y Cultura Españolas*, 19(30), 1-14 <https://doi.org/10.24215/18524478e063>
- Labiano, R. (2019b). La infancia arrebatada: La figura del menor víctima del terrorismo en el cine y la literatura en torno a ETA. *Historia del Presente*, 34, 74-89.

<https://historiadelpresente.com/revistas/numero-34-2019-2-el-terrorismo-contemporaneo-lecturas-desde-el-cine-y-la-literatura/>

- Labiano, R. (2022). Las víctimas de ETA en el cine de los años ochenta en torno al terrorismo en el País Vasco, *Filmhistoria online*, 32(2), 88-109. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8820648>
- Lumière, L. (Director). (1895). *La salida de la fábrica*. [Película]. Lumière.
- Madrid, J. L. (Director). (1976). *Comando Txikia: muerte de un presidente*. [Película]. Servi Films.
- Malo, P. (Director). (2014). *Lasa y Zabala*. [Película]. Abra Producciones, ETB, ICAA, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Parsimonia, Televisión de Galicia.
- Marcos-Ramos, M. (2009). ETA y el cine español: un territorio en conflicto. En À. Martín Escribà y J. Sánchez Zapatero (Coords.), *Geografías en negro: Escenarios del género criminal* (pp. 147-171). Montesinos. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2950165>
- Marcos-Ramos, M. (2011). Cine documental sobre ETA: Una mirada a la realidad. *Fotocinema: Revista Científica de Cine y Fotografía*, 3, 58-75. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2011.v0i3.5870>
- Marcos-Ramos, M. (2022). La representación del origen de ETA en la ficción televisiva. En J. M. Azcona Pastor (Coord.), *El discurso de ETA, la internacionalización del terror y la ficción audiovisual* (pp. 197-232). Sílex. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9038698>
- Marcos-Ramos, M. (2023). ETA en la pequeña pantalla: Análisis de los telefilmes de temática etarra. *Paralelo* 31, 2(21), 34-56. <https://doi.org/10.15210/p31.v2i21.27067>
- Marías, L. (Director). (2014). *Fuego*. [Película]. Fausto Producciones, Departamento de Cultura del Gobierno Vasco, Historias del Tío Luis.
- Martínez Álvarez, J. (2017). Relatos del sufrimiento: el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo, *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 98-119. <https://www.memorialvt.com/wp-content/uploads/2017/10/Cuaderno04.pdf>
- 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>
- Mendoza García, J. (2007). Reconstruyendo la memoria colectiva de la represión en Latinoamérica: el cine como artefacto. *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales*

- y *Humanidades*, 62-63, 157-191
<https://revistaiztapalapa.izt.uam.mx/index.php/izt/article/view/324>
- Merchán, G. (Director). (2009). *La casa de mi padre*. [Película]. Videntia Frames, Media Films, Montfort Producciones.
- Monzón, D. (Director). (2009). *Celda 211*. [Película]. La Fabrique de Films, Morena Films, Telecinco Cinema, Vaca Films.
- Mota Zurdo, D., Cañas Díez, S. y Moreno Bibiloni, I. (2022). Una memoria audiovisual. La historia de ETA y sus víctimas ante la pantalla (2018-2022). *Filmhistoria*, 32(2), 133-161. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8789253>
- Muñoz, R. (9 de diciembre de 2023). "Fuego", con José Coronado: el terrorismo de ETA visto por primera vez desde el otro lado. RTVE Play. <https://www.rtve.es/play/noticias/20231209/fuego-eta-terrorismo-jose-coronado-donde-ver-gratis/2463724.shtml>
- Pirri, M. (Director). (1977). *Italia, ¿último acto?* [Película]. Una Cinecooperativa.
- Pontecorvo, G. (Director). (1979). *Operación Ogro*. [Película]. Action Film, Sabre Films, Vides Cinematografica.
- Prieto, C. (17 de octubre de 2014). El cine español firma la tregua con ETA. *El Confidencial*. https://www.elconfidencial.com/cultura/cine/2014-10-17/el-cine-espanol-firma-la-tregua-con-eta_237663/
- Risi, D. (Director). (1973). *Sábado inesperado*. [Película]. Champion, Concordia Compagnia Cinematografica.
- Rodríguez Pérez, M.P. y Roldán Larreta, C. (2019). Transformaciones en la representación de la violencia y del terrorismo en el cine: el caso del País Vasco (2000-2017). *Studia Iberica et Americana: Journal of Iberian and Latin American Literary and Cultural Studies*, 6, 47-61. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7143629>
- Rodríguez, A. (Director). (2016). *El hombre de las mil caras*. [Película]. Zeta Cinema, Atresmedia Cine, Atípica Films, Sacromonte Films, Canal Sur, Movistar Plus+, Zeta Audiovisual.
- Rojo, M. (2013). El terrorismo en el cine. *Revista Aequitas*, 3, 253-304. <https://revistaaequitas.wordpress.com/2013/09/24/numero-3/>
- Samperi, S. (Director). (1969). *Corazón de madre*. [Película]. Produzione Doria.
- Sánchez Recio, G. (2017). De Pablo, Santiago, Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine, Madrid, Tecnos, 2017, 494 pp. *Pasado y Memoria*, 16, 281-285. <https://doi.org/10.14198/PASADO2017.16.25>

- Scott, R. (Director). (2008). *Red de mentiras*. [Película]. Warner Bros, Scott Free Productions, De Line Pictures.
- Spielberg, S. (Director). (2005). *Múnich*. [Película]. DreamWorks SKG, Universal Pictures, Amblin Entertainment.
- Stone, O. (Director). (2006). *Centro de Comercio Mundial*. [Película]. Paramount Pictures.
- Taberna, H. (Directora). (2000). *Yoyes*. [Película]. MACT Productions, C.I.P.I. Cinematográfica.
- Uribe, I. (Director). (1981). *La fuga de Segovia*. [Película]. Frontera Films Irún S.A.
- Uribe, I. (Director). (1984). *La muerte de Mikel*. [Película]. Aiete Films, Cobra Films, José Esteban Alenda.
- Uribe, I. (Director). (2015). *Lejos del mar*. [Película]. Suroeste Films, Maestranza Films.
- Veres, L. (2013). Terrorismo, cine y novela en la España del S. XXI. *Eu-topías: Revista de Interculturalidad, Comunicación y Estudios Europeos*, 6, 51-67.
<https://ojs.uv.es/index.php/eutopias/article/view/18880>

CONTRIBUCIONES DE AUTORES, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

Contribuciones de los autores: Autor único. Todas las contribuciones corresponden al autor.

Financiación: Esta investigación no recibió financiamiento externo.

AUTOR:

Santiago Fernández Escamilla

Universidad de Sevilla

Síntesis del currículum del autor: Doctorando en Comunicación por las universidades de Sevilla, Málaga, Huelva y Cádiz, especializado en Publicidad y Relaciones Públicas. Sus investigaciones se centran en propaganda política e ideología política en la cultura de masas.

sanferesc@alum.us.es

Orcid ID: <https://orcid.org/0009-0001-6098-7770>

Google Scholar: <https://scholar.google.es/citations?user=7KNs-N4AAAAJ&hl=es&oi=sra>

ARTÍCULOS RELACIONADOS:

- Cárdenas Ortiz, L. C. (2024). Emprendimiento y discursos de odio: Desafíos para las víctimas del conflicto armado interno en Colombia. *European Public & Social Innovation Review*, 9, 1-16. <https://doi.org/10.31637/epsir-2024-1270>
- Higueras-Ruiz, M. J., Lomas Martínez, S., Martín-García, T. y Marcos-Ramos, M. (2024). Elementos de identidad nacional y cultural en la ficción televisiva española distribuida por la plataforma RTVE Play. *Revista Latina de Comunicación Social*, 83, 1-16. <https://doi.org/10.4185/rlds-2025-2327>
- Iturregui-Motiloa, V. (2024). Looking through someone else's eyes: ethics, terrorism and identification in Jordi Évole's documentaries: The case of don't call me ternera (2023). *VISUAL REVIEW. International Visual Culture Review Revista Internacional De Cultura Visual*, 16(6), 245-259. <https://doi.org/10.62161/revvisual.v16.5366>
- Sánchez, M. M. y Ríos, J. (2025). El terrorismo de ETA y su incidencia en el turismo: La singularidad de la campaña "Ven y cuéntalo". *Reflexión política*, 27(55), 127-142. <https://doi.org/10.29375/01240781.5394>
- Sierra, J. R. y Antón, E. G. (2026). Ser víctima de ETA o víctima de los GAL: Los discursos sobre los derechos que asisten a quienes sufrieron el terrorismo en España. *Revista de Victimología/Journal of Victimology*, 21, 81-108. <https://doi.org/10.12827/RVJV.21.4>