

Aportación de las mujeres directoras al cine en torno al terrorismo de ETA

Contribution of female directors to cinema regarding ETA terrorism

Labiano, R.



Roncesvalles Labiano. Universidad de Navarra (España)

Docente e investigadora en el Departamento de Periodismo de la Universidad de Navarra. Graduada en Historia y Periodismo, doctora en Comunicación con una tesis sobre la memoria cultural del terrorismo. Investiga sobre historia, memoria y narrativas de la violencia, así como sobre el consumo de medios como coautora, desde 2024, del *Digital News Report España*. Miembro de los grupos de investigación Narrativa, violencia y memoria y @digitalunav.

<https://orcid.org/0000-0002-4649-884X>, rlabianoj@unav.es

Recibido: 10-04-2024 – Aceptado: 20-07-2024

<https://doi.org/10.26441/RC23.2-2024-3544>

RESUMEN: El cine sigue siendo un sector masculinizado, sobre todo en los puestos directivos, creativos o técnicos. En ese contexto, exploramos la obra de las directoras al cine español en torno al terrorismo de ETA (1977-2023) para observar y valorar la aportación de la mujer en un entorno masculino por partida doble: la dirección de cine y la violencia terrorista. En el marco de la llamada “batalla del relato” y de los estudios de cine y género, y a partir de una metodología cualitativa basada en el análisis textual de los largometrajes y del estudio de la bibliografía, rastreamos la presencia y voz de las directoras. Nos preguntamos cuántas y quiénes son y cuál es su aportación al cine en torno a ETA y al cine español en general. Observamos qué historias, géneros y temas escogen y desde qué perspectivas los abordan. Atendemos a la forma y a cuestiones contextuales relacionadas con la producción y recepción de las obras. Los resultados muestran que las directoras son una minoría en el cine en torno al terrorismo en Euskadi y concluimos que sus trabajos pueden verse como una disrupción en un entorno adverso. Prefieren géneros como el drama o el documental, apuestan por una perspectiva humana, varias recogen historias reales o basadas en hechos reales cuyas protagonistas son mujeres fuertes y libres, y se acercan a historias de víctimas. Presentan personajes, sobre todo femeninos, que se escapan de los estereotipos y, en general, realizan una aportación a la memoria de lo sucedido crítica con la violencia.

Palabras clave: mujeres; directoras; cine español; ETA; terrorismo; víctimas; feminismo; estereotipos de género.

ABSTRACT: The film industry remains a male-dominated sector, particularly in managerial, creative, and technical positions. In this context, we explore the work of female directors in Spanish cinema concerning ETA terrorism (1977-2023) to observe and assess the contribution of women in a doubly masculine environment: film direction and terrorist violence. Within the framework of the so-called “battle of the narrative” and film and gender studies, and based on a qualitative methodology involving textual analysis of feature films and the study of existing literature, we trace the presence and voice of female directors. We investigate who they are, their number, and their contribution to cinema concerning ETA and Spanish cinema in general. We examine the stories, genres, and themes they choose and the perspectives from which they approach them. We consider both the form and contextual issues related to the production and reception of their works. The results show that female directors are a minority in films about terrorism in Euskadi. We conclude that their work can be seen as a disruption in an adverse environment. They prefer genres such as drama or documentary, focus on a human perspective, several depict real or based-on-true-events stories featuring strong, free female protagonists, and several works approach the stories of victims. They feature characters, predominantly female, who defy stereotypes. Overall, they contribute to the memory of past events with a critical view of violence.

Keywords: women; female directors; Spanish cinema; ETA; terrorism; victims; feminism; gender stereotypes.

1. Introducción

A pesar de los pasos dados en los últimos años, las mujeres siguen siendo una minoría en los grupos profesionales relacionados con tareas directivas, creativas y técnicas en la industria cinematográfica, tanto en España como fuera de nuestras fronteras. Una brecha que, se intuye, puede ser especialmente notoria en películas que abordan temas en cierto sentido masculinizados.

Uno de esos temas relacionados tradicionalmente con lo masculino es la violencia y, en concreto, la violencia terrorista. En España, hablar de terrorismo supone hablar de Euskadi Ta Askatasuna (ETA), una organización independentista vasca que asesinó a más de 800 personas¹ y dejó cientos de heridos entre 1968 y 2010, y que en octubre de 2011 anunció el cese definitivo de su “actividad armada”. En ese contexto postterrorista, se ha intensificado la llamada “batalla del relato”, una suerte de debate político y cultural en el que se enfrentan distintas versiones sobre lo ocurrido que buscan convertirse en la narrativa que quedará fijada en la memoria colectiva sobre ETA.

En ese marco, el cine, y en concreto el relacionado con el terrorismo de ETA, parece un contexto poco favorable para la creación y la dirección de la mujer. Desde el estreno de las primeras producciones en torno al terrorismo en Euskadi, a finales de los años setenta, hasta hoy, solo seis mujeres han dirigido en solitario largometrajes cinematográficos relacionados con el tema. En un escenario como ese, en una industria masculinizada y sobre un tema poco abordado desde el punto de vista de la mujer, el liderazgo femenino puede considerarse, en cierto modo, un acto de resistencia a las circunstancias adversas.

Enmarcando esta investigación en los estudios sobre cine y género, así como en la llamada “batalla del relato”, que puede entenderse en el contexto de los estudios sobre *framing*, en estas páginas queremos explorar qué ha aportado esa mirada femenina y para ello rastreamos la presencia y la voz de las seis directoras. Nos preguntamos quiénes son, qué historias, géneros y temas escogen y desde qué perspectivas los abordan, cómo cuentan esas historias, además de la acogida que han tenido sus obras. También nos fijaremos en cómo las directoras representan a las mujeres en sus trabajos y si existe en ellos una aproximación feminista. Todo, en definitiva, con el objetivo de valorar la aportación de las mujeres directoras al cine sobre el terrorismo en Euskadi y, en general, al mundo de la dirección cinematográfica en España.

2. Estado de la cuestión y metodología

2.1. La “batalla del relato” en torno a ETA

Como se ha apuntado, tras el anuncio del cese de la violencia etarra en 2011, se ha intensificado la llamada “batalla del relato”, que describe el choque de narrativas políticas en torno a lo sucedido en Euskadi en torno al terrorismo y que se refiere, en definitiva, a la “impronta que quedará en la mayoría de la sociedad vasca” (Domínguez, 2012) sobre lo ocurrido. Aunque es preciso observar que no se trata de universos cerrados y que existen posiciones a medio camino y puntos de contacto, la Academia suele reconocer tres relatos principales (Castells, 2014; De Pablo, 2016; Jiménez Ramos, 2023): el de las víctimas —que considera a ETA como una organización terrorista, condena su violencia y pone en el centro a los damnificados por ella, que sufrieron el abandono de la sociedad durante mucho tiempo, y al mismo tiempo trata de

¹ No hay acuerdo unánime sobre la cifra exacta, que depende de la atribución o no de algunos asesinatos a ETA. Las víctimas mortales de la organización ascienden a 853, según los datos del Ministerio del Interior recogidos a fecha de 2017 (Europa Press, 2017), y a 861, según la Fundación Víctimas del Terrorismo (n.d.). El libro de referencia *Vidas rotas* (Alonso et al., 2010) cuenta 858 y el *Informe Foronda* (López Romo, 2015), 845. En su último boletín interno, en 2018, ETA reconocía haber causado 758 víctimas mortales (Gorospe, 2018).

desmontar los mitos que sostiene el nacionalismo vasco radical—, el de los perpetradores—que justifica la trayectoria de ETA en el marco de un conflicto histórico del que los principales culpables son los estados español y francés y no condena la violencia de la organización, que habría *luchado* de manera legítima por la liberación del pueblo vasco— y el del llamado “tercer espacio” —que, asumiendo el discurso del *conflicto* y las violencias enfrentadas, rechaza la violencia y se centra ante todo en la idea de la reconciliación, la convivencia y la superación de la confrontación, lo que le lleva a huir de los juicios políticos—. Esa pugna se ha reflejado, como han señalado trabajos anteriores (De Pablo, 2016; De Pablo et al., 2019; Jiménez Ramos et al., 2022; Labiano, 2023), también en el ámbito cinematográfico y televisivo.

Desde el punto de vista de la teoría de la información, la “batalla del relato” tiene que ver con los marcos (*frames*) utilizados en la interpretación y narración de lo sucedido. Según la definición de Entman (1993), uno de los teóricos de la teoría del encuadre o *framing*, se trata de un proceso que supone “seleccionar algunos aspectos de la realidad percibida y hacerlos más relevantes en un texto comunicativo, de modo que se promueva una determinada definición del problema, una interpretación causal, una evaluación moral y/o una recomendación de tratamiento para el asunto descrito” (p. 52). Esa teoría explica cómo los medios de comunicación, al transmitir información, “refuerzan o redefinen las normas de convivencia de una comunidad” (Amadeo, 2002, p. 7). En el caso que nos ocupa, los distintos marcos llevan aparejada una interpretación determinada del problema —incluso de la naturaleza de la violencia de ETA, que por ejemplo en el caso de la narrativa de los perpetradores se encuentra justificada y no se considera terrorismo, sino una respuesta legítima a una violencia anterior—, así como de los pasos a seguir y las políticas a implementar en el contexto del postterrorismo.

Además, ese choque de encuadres o narrativas se acentúa en un momento en el que existe un amplio desconocimiento sobre lo sucedido, como muestran diversos estudios (Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe, 2017; GAD3, 2020; Gobierno de Navarra, 2021), lo que supone un terreno abonado para la confrontación y la proliferación de discursos poco precisos o versiones manipuladas de la historia.

2.2. Mujeres en dos mundos de hombres

En los últimos años se aprecia un esfuerzo por dar mayor presencia a la mujer en el cine, dentro y fuera de España. Numerosos filmes han apostado por el protagonismo femenino y los premios internacionales han establecido criterios para mejorar los estándares de inclusión de colectivos poco representados, entre los que se encuentran las mujeres, en las películas galardonadas. A pesar de todo, el cine español, y en concreto la dirección, sigue siendo un mundo masculinizado. Una muestra son las listas de candidatos y nominados a los premios Goya de los últimos años en las categorías de dirección (tabla 1).

Tabla 1. Número de películas con mujeres en la dirección entre los filmes candidatos y nominados a los Goya en las categorías de Mejor dirección y Mejor dirección novel (2019-2024)

	2019	2020	2021	2022	2023	2024
Mejor dirección. Candidaturas	18/92	9/90	14/97	19/93	28/115	37/132
Mejor dirección. Nominaciones	0/4	0/4	2/4	1/4	2/5	2/5
Mejor dirección novel. Candidaturas	14/58	18/56	14/57	20/66	15/50	24/69
Mejor dirección novel. Nominaciones	3/4	1/4	2/4	2/4	3/5	2/5

Fuente: Elaboración propia a partir de la página web de los premios Goya (<https://www.premiosgoya.com/>).

Aunque las películas dirigidas por hombres son predominantes, se ve un avance en los últimos años con la incorporación de más filmes dirigidos por mujeres entre los nominados —una evolución positiva que se repite en otras categorías (McGowan y Yáñez-Martínez, 2022)—, un reconocimiento que otorga mayor visibilidad pública y puede favorecer la dirección femenina en el futuro.

Se trata de una buena noticia, pues la diferencia entre hombres y mujeres ha sido especialmente notable en categorías concretas como la de mejor dirección. Una baja representación femenina que probablemente no se puede achacar a una menor calidad de sus trabajos, sino al escaso número de largometrajes dirigidos por mujeres respecto al total de los estrenados cada año. Trabajos como los de Arranz (2010), Núñez Domínguez, Silva Ortega y Vera Balanza (2012), Wheeler (2016) o Núñez Domínguez y Vera Balanza (2020) han puesto de manifiesto la infrarrepresentación de la mujer en la dirección de largometrajes en España. Entre 2006 y 2015, la media de películas dirigidas por mujeres fue del 9,6% del total de largometrajes exhibidos (Núñez Domínguez y Vera Balanza, 2020, p. 99), una cifra que algunos expertos relacionan con la especial dificultad para conseguir fondos a la que se enfrentan ellas y que podría sostenerse en prejuicios sobre la capacidad de liderazgo de las mujeres (Núñez Domínguez y Vera Balanza, 2020, p. 99).

Recientemente, Gil-Ramírez et al. (2024) han observado que, a pesar de una “lenta pero constante evolución positiva de la participación de la mujer en la industria cinematográfica española” (p. 20), sigue siendo llamativa la brecha de género. Mientras en los grupos profesionales relacionados con tareas directivas, creativas y técnicas prevalece la presencia masculina, la mujer predomina en aquellos relacionados con la estética. Esa observación les hace apuntar a la existencia de

...un preocupante vínculo entre la situación del audiovisual español con estereotipos de género propios de sociedades patriarcales donde las féminas quedan encasilladas en labores menores que se relacionan con el cuidado del aspecto físico, mientras los hombres se desarrollan profesionalmente en ámbitos que requieren mayor cualificación y otorgan mayor grado de “poder” (y decisión) (p. 20).

El cine parece, por lo tanto y todavía, un escenario en el que todavía se pueden rastrear algunos estereotipos de género y un contexto desfavorable para el liderazgo y creación de la mujer. Esas cuestiones se remontan a los orígenes del cine y se encuentran entre las preocupaciones de las primeras teorías feministas sobre cine que empezaron a desarrollarse en Estados Unidos y Gran Bretaña en los años setenta. Aparecieron entonces los primeros organismos que reivindicaban cambios en la industria, como el Film Committee of Women for Equality in Media, revistas como *Women and Film* y se publicaron los primeros libros de crítica feminista como *From reverence to rape*, de Molly Haskell (1987), o *Women and their sexuality in the New Film*, de Joan Mellen (1974), que examinan el papel de la mujer en el cine clásico (Iadevito, 2014). Aquellos estudios pretendían, por un lado, “revelar la situación de las mujeres en el cine, así como su representación, y por otro, denunciar la ausencia de éstas en el mundo cinematográfico en general” (Puebla et al, 2013, p. 138).

Como han explicado autores como Parrondo (1995) o Puebla et al. (2013), que repasan la relación entre Teoría del Cine y el Feminismo, aquellas primeras autoras, como Haskell y Mellen, se centraron en el análisis de los estereotipos femeninos en el cine. Apuntaron entonces a la existencia de dos estereotipos dominantes: el de la mujer “buena”, maternal y encerrada en casa; y el de la mujer “mala”, de dudosa reputación cuyo destino era llegar a ser buena a través del amor romántico o, de lo contrario, ser castigada (Parrondo, 1995, p. 10). Su metodología fue más tarde puesta en duda por autoras como Pollock (1992) y surgieron nuevas aproximaciones en los estudios sobre cine y género, como las de Mulvey (1975), que sostenía que la mujer en el cine representa el deseo masculino, criticada por otras autoras como De Lauretis. En los años ochenta y noventa, la teoría fílmica feminista siguió desarrollándose y se añadieron nuevos debates, como el relativo al concepto de género, con autoras de referencia como Butler.

Una ampliación de perspectivas y metodologías que ha seguido desarrollándose paulatinamente en las últimas décadas, en las que, además de la preocupación por la imagen femenina en la gran pantalla, han aparecido cuestiones relacionadas con los géneros o con aspectos institucionales, entre otros (Puebla et al., 2013, p. 141).

Volviendo al núcleo de este trabajo, es preciso señalar que estudiamos la aportación de las directoras que abordan un tema masculinizado. El terrorismo, y en concreto el de ETA, se ha vinculado por lo general al hombre, seguramente por la asociación entre la violencia y la masculinidad. Sin embargo, numerosas mujeres formaron parte de la organización. A partir de los años sesenta comenzaron a incorporarse en la *militancia*, en labores de infraestructura, y en los ochenta “es raro el comando etarra en el que no haya ninguna mujer, incluso participando activamente en los atentados” (Antolín, 2002, p. 16). También hubo mujeres que llegaron a la cúpula de poder de la organización —Dolores González, *Yóyes*, o Soledad Iparraguirre, *Anboto*, son dos ejemplos conocidos—, aunque fueron una minoría.

Por su parte, Hamilton (2007) apunta que la imagen de la mujer dentro de ETA ha estado fuertemente marcada por los estereotipos de género: la asociación de la feminidad con la paz, el modelo de la “pareja terrorista” o la idea del casi necesario proceso de “masculinización” de las mujeres miembros de la organización, entre otros. Estas ideas preconcebidas llevaron a la representación de la mujer dentro de ETA primero como víctima inocente, atraída a la actividad criminal, en contra de su voluntad o conocimiento, como novia de un miembro de la organización, y, más adelante, en los ochenta, como asesina fría y sanguinaria, más dura y peligrosa que sus compañeros varones (pp. 107-111). Son representaciones que las mujeres de ETA entrevistadas por Hamilton rechazan, y que se acercan a los estereotipos señalados por autoras como Haskell en los inicios de los estudios sobre cine y mujer.

Al otro lado de las armas, la inmensa mayoría de los asesinados por ETA fueron hombres. Eso puso a cientos de mujeres en el papel de víctimas secundarias, afectadas por la violencia ejercida contra su marido, padre, hijo o hermano. Fueron las mujeres viudas, muchas muy jóvenes, las que tuvieron que sacar adelante a su familia, en ocasiones obligadas a cambiar de ciudad, a encontrar un trabajo para vivir. Fueron ellas las que intentaron que sus hijos no crecieran en el odio y el deseo de venganza. También fueron, en muchos casos, las que fundaron y sacaron adelante asociaciones de víctimas y lucharon por mejorar sus condiciones y recibir reconocimiento, dejando a un lado el estereotipo tradicional de la víctima pasiva. Sin embargo, durante mucho tiempo, su papel fue ignorado o relevado a un segundo plano; también en el cine.

2.3. El cine sobre ETA: contenido y dirección

Aunque a veces se afirma que el cine español no se ha atrevido a abordar el tema de ETA, el número de filmes sobre el tema no es menor: hasta hoy se han estrenado al menos 78 largometrajes cinematográficos en torno al terrorismo y la violencia en Euskadi.

Los primeros salieron a la luz a finales de los setenta, cuando el cambio de régimen lo permitió, aunque todavía existían dificultades. Se estrenaron películas conocidas, como *Operación Ogro* (Gillo Pontecorvo, 1979) o *La fuga de Segovia* (Imanol Uribe, 1981), y otras no tanto, como *Comando txikia: muerte de un presidente* (José Luis Madrid, 1977). En estos años, los protagonistas eran los miembros de ETA —representados por lo general más como víctimas del franquismo que como victimarios— y sus víctimas eran representadas como objetivos o parte del contexto: el cine de la transición dio preeminencia a víctimas simbólicas como Carrero Blanco e ignoró a otros grupos que sufrían la violencia etarra en mayor grado.

A partir de 1982, con la democracia algo más consolidada, los filmes no se fijaron tanto en las acciones de ETA, sino que las incluyeron como parte de un contexto en el que transcurrían historias centradas en otros temas. Algunos ejemplos son *El pico* (Eloy de la Iglesia, 1983) y *La muerte de Mikel* (Imanol Uribe, 1983). En este periodo destaca la escasa presencia y profundidad

de la representación de los damnificados por ETA en comparación con la de aquellos que sufrieron abusos o violencia por parte de los cuerpos policiales, tema principal en cintas como *El caso Almería* (Pedro Costa, 1983).

A finales de los ochenta y principios de los noventa se dieron algunos pasos en la representación de ETA y sus víctimas. En general, las cintas no eran tan complacientes con la organización y su entorno, y empezaron a aparecer algunas películas que daban importancia a los damnificados. *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988), donde una víctima compartía protagonismo con su asesino, fue una de las primeras, entre las que también se encuentra *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993). Sin embargo, el largometraje más visto en este periodo, que ganó el Goya a la mejor película, *Días contados* (Imanol Uribe, 1994), estaba protagonizado por un terrorista.

Con la llegada del nuevo siglo, y probablemente en relación con el cambio en la respuesta social y la atención a las víctimas tras el asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997, el cine sobre ETA creció cuantitativa y cualitativamente. El paso adelante comenzó en el documental: cintas como *Asesinato en febrero* (Eterio Ortega, 2001), *Perseguidos* (Eterio Ortega, 2004) o *Trece entre mil* (Iñaki Arteta, 2005) pusieron por primera vez el foco en el testimonio y el dolor de las víctimas de ETA. La ficción llegó algo más tarde, con películas como *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez Aragón, 2008) o *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2008), centradas en una víctima por el hecho de serlo. Pero ya se había estrenado alguna cinta, como *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), que contaba la historia de una asesinada por la organización, aunque con un perfil peculiar, el de victimaria-víctima (Fernández, 2022). Los largometrajes con mayor éxito de taquilla, sin embargo, no estaban centrados en los damnificados. Entre ellos se encuentran *El Lobo* (Miguel Courtois, 2004), *GAL* (Miguel Courtois, 2006) y, en documental, *La pelota vasca: la piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003).

Entre 2011 y 2018, la producción en torno a ETA se mantuvo en números similares a los del periodo anterior; es decir, el anuncio del final del terrorismo no provocó un aumento significativo en la cantidad de obras. Las víctimas, que emergieron con fuerza en el cine de la década anterior, siguieron siendo protagonistas: distintos filmes insistieron en su dolor y en la necesidad de memoria, un tema central en el periodo postterrorista y con manifestaciones variadas. Mientras algunas obras defienden la memoria de los damnificados por ETA, como *1980* (Iñaki Arteta, 2014), otras reclaman la de las víctimas “del otro lado”, como *Ventanas al interior* (Josu Martínez, Mireia Gabilondo, Enara Goikoetxea, Txaber Larreategi, Eneko Olasagasti, 2012). En un punto medio aparecen largometrajes como *Lasa y Zabala* (Pablo Malo, 2014), que reclaman el reconocimiento de todos los sufrimientos para facilitar la *reconciliación* de la sociedad vasca. Todo ello remite a la cuestión de la “batalla del relato”.

Después de 2018, cuando ETA anunció su disolución, la producción sobre el tema siguió, en lo cuantitativo y lo cualitativo, una senda similar al periodo anterior, con cintas documentales y de ficción que abordaban distintas perspectivas: desde el documental de Arteta *Bajo el silencio* (2020), crítico con la normalidad con la que parte de la sociedad vasca ha aceptado algunos postulados nacionalistas radicales; hasta la película de animación *Black is Beltza 2: Ainhoa* (Fermín Muguruza, 2022), que asume el relato del *conflicto*; pasando por la aclamada *Maixabel* (Iciar Bollaín, 2021), que aborda el encuentro entre una víctima de ETA y los implicados en el asesinato de su marido. Destacó en estos años, aunque no es el foco de este trabajo, la producción audiovisual sobre ETA estrenada en plataformas de vídeo bajo demanda como Netflix, Amazon o HBO, que invirtieron en producciones propias como las series *Patria* (HBO) o *El desafío: ETA* (Amazon). Su proliferación en los últimos años ha alimentado una producción científica sobre el discurso audiovisual en torno a ETA en ese contexto televisivo, desde la monografía *Testigo de cargo* (De Pablo et al., 2019), que recoge los títulos hasta 2018, hasta los artículos más recientes de Mota et al. (2022), Jiménez Ramos et al. (2022) o Mateos-Pérez y Marcos-Ramos (2024), que se centran en la producción televisiva más actual sobre el terrorismo y la violencia en Euskadi y apuntan a su papel en la construcción del relato o la memoria sobre el terrorismo: “Estos programas televisivos contribuyen al debate público, aportan distintos puntos de vista y actúan

como cápsulas de memoria colectiva que reconstruyen una historia compartida”, concluyen Mateos-Pérez y Marcos-Ramos (2024, p. 342). Asimismo, estos estudios destacan el protagonismo de las víctimas en esta producción televisiva más reciente.

En las películas destacadas en este repaso al cine ya se intuye que, del mismo modo que en el cine en general, las mujeres son un grupo infrarrepresentado en la dirección de los filmes sobre esta cuestión. Las siguientes cifras lo corroboran:

- De 72 directores/as que han participado en la dirección de uno o más largometrajes, 12 son mujeres, lo que representa un 16,6 por ciento del total.
- De las 78 películas identificadas en el corpus, 12 tienen participación de mujeres en la dirección, lo que supone un 15,4 por ciento del total.
- Solo 6 largometrajes están dirigidos por una mujer en solitario, lo que supone un 7,7 por ciento del total. De estas 6 películas, 4 se estrenaron entre 2018 y 2023.

3. Metodología

El objetivo final de este trabajo es valorar la aportación de las mujeres directoras al cine en torno al terrorismo en Euskadi y, en general, al mundo de la dirección cinematográfica en España. El objeto de estudio son las seis películas dirigidas por mujeres dentro del corpus de largometrajes cinematográficos calificados por el Ministerio de Cultura relacionados con el tema del terrorismo y la violencia en Euskadi estrenados hasta 2023. A saber: *Ander eta Yul* (Ana Díez, 1988), *Yoyes* (Helena Taberna, 2000), *Lagun y la resistencia frente a ETA* (Belén Verdugo, 2019), *Maixabel* (Icíar Bollaín, 2021), *918 gau* (Arantza Santesteban, 2021), *El comensal* (Ángeles González-Sinde, 2022).

Los filmes se abordan con una metodología cualitativa basada en el análisis del texto fílmico y que comprende también la revisión bibliográfica y de la hemeroteca en relación con cada película. Se plantea un análisis que tiene en cuenta tres niveles: la historia, la forma y la metahistoria.

- Historia: incluye los elementos propios del contenido narrativo, el conjunto de hechos presentados en el texto en un orden. Comprende el argumento y los personajes —o personas, en el documental— y cuestiones como el género, el tema escogido y desde qué perspectiva se aborda.
- Forma: comprende cuestiones formales, como las técnicas empleadas, la estructura narrativa, el tipo de montaje, la iluminación o la música.
- Metahistoria: se concreta, sobre todo, en la relación del texto con su contexto. Comprende información relacionada con la directora (como el origen, la trayectoria o la intención en el filme) y con la obra (producción, recepción, inspiración en hechos o personas reales, etc.).

A partir de esos datos, se plantea una interpretación que valora la aportación de cada obra en su contexto y la aportación de las seis películas, en conjunto, al cine en torno al terrorismo y la violencia en Euskadi.

4. Resultados. Aportación de las directoras al cine en torno a ETA

4.1. Ana Díez: *Ander eta Yul* (1988)

Ana Díez (Tudela, Navarra, 1957) fue la primera mujer que dirigió un largometraje en torno al terrorismo en Euskadi: *Ander eta Yul*, que fue también el primer largo de ficción dirigido por una directora en la industria cinematográfica vasca (Siles Ojeda, 2001). La película, cuyo guion

era obra de Ángel Amigo, fue producida por Igeldo Zine Produkzioak. Estrenada en 1988, la *opera prima* de la directora fue vista por 12 916 espectadores en salas de cine, según los datos del Ministerio de Cultura, una cifra a la que hay que sumar los espectadores que en años sucesivos han podido verla en televisión (ha sido emitida por RTVE y por ETB, al menos). Aunque no alcanzó una cifra de espectadores especialmente alta en comparación con otras cintas del momento, como *La rusa* (Mario Camus, 1987; 161 182) o *La Blanca Paloma* (Juan Miñón, 1989; 110 923), se situó por encima de otras como *El amor de ahora* (Ernesto del Río, 1987; 3 516) o *Cómo levantar mil kilos* (Antonio Hernández, 1991; 1 533). Por esta película, Díez recibió el Goya a Mejor dirección novel en 1989, así como el premio a la mejor película en el Festival de Bogotá.

La cinta fue una de las primeras que llevó a una víctima de ETA al papel protagonista, aunque no en solitario, y que ahondó en el sufrimiento provocado por la organización. Por ese modo de acercarse al tema, y por la dirección femenina, *Ander* y *Yul* puede considerarse una prueba de que algo estaba cambiando a finales de los ochenta en el cine sobre ETA.

La obra, que como señala Siles Ojeda es la crónica de “una muerte anunciada” (2001, p. 69), cuenta el reencuentro entre dos amigos cuya amistad queda afectada dramáticamente por el terrorismo. Tras varios años en la cárcel, Ander regresa a Euskadi, donde vuelve al tráfico de drogas. Al llegar, intenta localizar a su antiguo amigo Yul, al que encuentra en el momento más inesperado: Ander camina por la calle cuando una moto frena en un semáforo. Bajo el casco de uno de los ocupantes reconoce a Yul. En ese instante, este descubre una pistola, apunta, dispara y huye en la moto. Por un momento, y debido a los planos escogidos y al montaje, el espectador piensa que el arma apuntaba a Ander, aunque enseguida se desvela que el objetivo, asesinado, era otro. Así conoce Ander que su amigo ha ingresado en ETA, algo que no cuenta a la policía cuando le interrogan como testigo. Mientras tanto, Yul recibe de sus superiores la orden de atacar a narcotraficantes, algo con lo que muestra desacuerdo pero que acatará.

En lo que a ETA respecta, la película se centra en la *cruzada* de la organización contra la droga a partir de 1980². Las víctimas están representadas de forma directa y también indirecta en la película, que ya no se centra solo en las acciones de los terroristas, como sucedía en la mayoría de los filmes estrenados hasta entonces, todos dirigidos por hombres, sino también en el sufrimiento de los amenazados y atacados.

Algunas referencias son muy breves, como la que se da en una conversación entre dos *camellos* —“Si nos quedamos aquí, esta gente va a acabar con nosotros” es una de las primeras veces que un amenazado menciona el miedo en la gran pantalla— o la pintada “Kamellos Ejekución”, que refleja cómo la intimidación formaba parte del escenario cotidiano de los personajes. Un momento clave llega con el encuentro final entre Ander y Yul. El primero sabe que su amigo tiene órdenes de actuar contra la droga y Yul, a su vez, conoce a qué se dedica Ander. Tras un duelo de miradas y palabras, el etarra dispara. Antes de hacerlo, Yul niega el reconocimiento a su antiguo amigo, diciendo: “No, tú no eres Ander”. En el momento del disparo, la cámara enfoca a Yul, su rostro serio, y la imagen se ralentiza. La escena enfatiza la frialdad del miembro de ETA, capaz de asesinar a un amigo por fidelidad a la organización y a una política con la que en algún momento ha mostrado desacuerdo. La voluntad de Yul se anula cuando lleva a cabo esta acción y su frialdad se recalca aún más justo después, cuando llama por teléfono: “Lo del *camello* está hecho”. Es la primera vez que el espectador asiste al asesinato a manos de ETA de un protagonista al que ha visto tratar de retomar su vida, sufrir y anteponer su amistad con Yul. Un protagonista con el que ha empatizado.

Ander y el mundo de la droga no son los únicos damnificados que aparecen en la historia: en pantalla vemos dos asesinatos más que dan pie a la directora para reflejar algunas dudas que asaltan a Yul. La primera víctima es el hombre al que Yul dispara desde la moto, un comandante

² Sobre la campaña, ver García Varela (2020).

retirado de la Guardia Civil. Después de matarlo, Yul se plantea si era necesario asesinar a un guardia jubilado. Es destacable, además, que se mencione el nombre del asesinado, pues lo habitual en el cine anterior había sido despersonalizar a las víctimas miembros de los Cuerpos de Seguridad del Estado, a las que se identificaba por el uniforme.

Yul reacciona de forma similar con una segunda víctima, un chatarrero que pasa por el lugar equivocado en el momento equivocado y cae en la explosión de una bomba colocada junto a un edificio de Hacienda. En una escena posterior, el miembro de ETA se cruza con otro hombre que tira de un carro de chatarra. El rostro compungido de Yul hace pensar que el transeúnte le recuerda a la víctima del atentado contra Hacienda y que siente dudas y, quizá, remordimientos.

El hecho de que Ander y Yul compartan el papel protagonista y el foco narrativo de la historia provocó algunos recelos. Seguin (2007) plantea que “igualar al *camello* y al terrorista permite de hecho evacuar cualquier análisis de la situación a favor de la búsqueda del desapasionamiento político” (p. 726). Sin embargo, la caracterización de Yul como un hombre que duda pero que, llevado por el fanatismo, es capaz de asesinar a un amigo —entre otras cosas— deja fuera de duda el juicio negativo sobre ETA que transmite el largometraje.

Resulta revelador que fuera una directora mujer la primera en dar mayor protagonismo a los damnificados en una obra de ficción. Pero, además, como ha analizado Siles Ojeda (2001), es posible leer en esta película un discurso sobre la mujer, al presentar figuras femeninas que no pueden “invertir el discurso dominante simbólicamente masculino” (p. 73), en el caso de la amante de Ander, o que reivindican acceder y ser escuchadas en ese mundo masculino, en el de una miembro de ETA.

4.2. Helena Taberna: *Yoyes* (2000)

Doce años después del estreno de *Ander eta Yul*, otra navarra, Helena Taberna (Alsasua), llevó a la pantalla el segundo largometraje en torno a ETA dirigido por una mujer: *Yoyes* (2000). Este drama recrea —desde la ficción— la historia de Dolores González, *Yoyes*, exetarra asesinada por sus antiguos compañeros. La fuerza de la historia y la figura de *Yoyes*, con la que Taberna se identificaba en algunos aspectos, fueron las razones que llevaron a la directora a grabar ese filme, que era una forma de manifestarse contra el terrorismo. Así, rodó una película en la que humanizaba a *Yoyes*, en la que destacaba su faceta de víctima y en la que aparecían también personas asesinadas por los GAL. Según explica la directora, esa perspectiva —criticada por algunos— obligaba al verdugo, a los que le apoyaban y a quienes miraban hacia otro lado a tomar conciencia (Labiano, 2019, p. 415).

La película, producida por CIPI (España), MACT (Francia) y Marvel Movies (Italia), recibió numerosos premios internacionales y fue vista por 202 448 espectadores en salas de cine, según los datos del Ministerio de Cultura, lo que la convierte en la película sobre ETA más vista de aquellos años, por encima de cintas como *Plenilunio*, del conocido director Imanol Uribe (169 582 espectadores). Hubo que esperar a los años 2003 y 2004 para que otros filmes —*La pelota vasca* y *El lobo*— superaran esa cifra. De nuevo, a ese número hay que añadir la audiencia que *Yoyes* ha recibido en otras ventanas audiovisuales, como la televisión tradicional o, más recientemente, las plataformas de vídeo bajo demanda.

Yoyes repasa, valiéndose del *flashback*, dos etapas en la vida de Dolores González: los años en los que fue dirigente de ETA y el momento de su regreso del exilio y su asesinato; aunque se centra en la segunda. El espectador conoce a la *Yoyes* cinematográfica en las relaciones con su familia y amigos, especialmente con su hija —una licencia con la que Taberna quería remarcar que la película no era documental, pues en realidad tenía un hijo—, y, en menor medida, en conversaciones con sus compañeros o excompañeros de ETA. También se incluyen reflexiones con la voz en *off* de la protagonista. El filme representa a una persona de carne y hueso, con su

libertad personal, proyectos, miedos y problemas. Se retrata a *Yoyes* como mujer, madre, hija, persona madura y formada, independiente, con determinación y fuerza. Incluso en la primera etapa se le muestra como alguien que rechaza la violencia indiscriminada. Esa profundidad en el tratamiento de la intimidad del personaje facilita la empatía por parte del espectador y a ello contribuyen todos los recursos cinematográficos, incluidos los planos, la música o la voz en *off*.

El dramatismo alcanza su punto máximo en la escena del asesinato —que, como en *Ander eta Yul*, también es el final de la crónica de una muerte anunciada—. Son fiestas de Ordizia y los vecinos, incluidas *Yoyes* y su hija, disfrutan de la música y las tradiciones vascas. En medio de ese núcleo de vida, un pistolero se acerca a *Yoyes* y dispara. Cuando la víctima cae al suelo, el rostro de la hija aparece en primer plano. Acto seguido, la cámara enfoca la mano de *Yoyes*, entrelazada con la de la niña, y muestra cómo se van desprendiendo la una de la otra. Después, la pantalla muestra un paisaje típico vasco y se escucha la voz de *Yoyes*: “El otoño me encanta, pero también me asusta un poco”.

Esa frase es una muestra de la autoconciencia de víctima que tiene —y que tenía en la realidad, como muestran sus diarios— el personaje. Los problemas a los que se enfrenta por su deseo de volver a casa y las amenazas directas de sus antiguos compañeros van abriéndole los ojos ante lo que es ETA y también ante el silencio cómplice de gran parte de la sociedad vasca. Sin embargo, la protagonista —como en la realidad— nunca se muestra arrepentida. Esa ausencia de arrepentimiento evita la idealización de esta víctima-victimaria, a quien se muestra humana también en sus defectos. De ese modo, como apunta De Pablo (2017), la representación es honesta porque *Yoyes* “es heroína por haber sido asesinada por ETA, pero no por su pasado terrorista” (p. 280).

Como señalan Torrado y Ródenas (2009), la exetarra asesinada aparece fundamentalmente como víctima, es “una *Yoyes* humana, individualizada, en el ejercicio pleno de su libertad, frente al personaje ‘colectivo’, encerrado en una espiral de violencia y sectarismo del que sus militantes no pueden salir” (p. 169). Esa perspectiva generó críticas que reprochaban a Taberna haber mostrado a una *Yoyes* demasiado humana o que criticaban la inclusión de los GAL o la falta de profundidad en la finalidad política de ETA (Roldán Larreta, 2011; 2018, pp. 214-217; Savater, 2001, pp. 237-240; Seguin, 2007, pp. 724-725). Si bien es cierto que podría ahondarse más en determinados aspectos, la condena del terrorismo queda fuera de duda: se destacan sus consecuencias, se condena el silencio social ante la violencia, no se idealiza el pasado de la protagonista y hay una preocupación por crear empatía hacia el personaje que al final es ejecutado fríamente.

Sacar esta película adelante no fue sencillo. Cuenta Taberna que empezó a pensar en el proyecto seis años antes del estreno, que tuvo que enfrentar dificultades “enormes” (Roldán Larreta, 2018, pp. 210-214). A posteriori, sin embargo, la directora piensa que este filme tuvo una influencia en la mirada de la sociedad hacia las víctimas: “[*Yoyes*] transformó una parte de la sociedad vasca que, al ver la muerte en directo en la película, tomó conciencia de otras muertes, que parecían abstractas y que no se sentían como tales” (Labiano, 2019, p. 427).

La elección, por parte de Taberna, de la historia de *Yoyes* para su primer largometraje fue una decisión lógica, como señala Roldán Larreta (2018): Dolores González es una mujer con la que la directora “se identifica plenamente. [...] Mujeres abriéndose paso en un mundo de hombres, firmes en su determinación vital y capaces de sacrificar lo que sea con tal de seguir su camino en libertad” (p. 80). Efectivamente, la película tiene mucho de feminista³, como se plasma en la representación de una *Yoyes* determinada, libre, que avanza en contextos adversos, que decide sus pasos, que lee y admira a pensadoras como Simone de Beauvoir. Su representación se complementa con la de otros personajes femeninos, que presentan otros modos de ser mujer, y que ofrecen una “exploración del universo femenino” (Roldán Larreta, 2018, p. 86).

³ Como se refleja en varios momentos de la entrevista que le hace Roldán Larreta (2018), ese carácter feminista aparece en todas las obras de Taberna.

En 2002, Taberna creó su propia productora y, en 2006, junto a otras mujeres, creó la Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA), que reivindica un cambio en la cultura y la puesta en marcha de políticas que derriben las barreras que impiden un acceso igualitario del hombre y la mujer al cine (Roldán Larreta, 2018, pp. 308-311).

4.3. Belén Verdugo: *Lagun y la resistencia frente a ETA* (2019)

Hubo que esperar hasta 2019 para ver el siguiente largometraje en torno a ETA dirigido por una mujer. Se trató del documental *Lagun y la resistencia frente a ETA*, que narra, a partir del caso de la librería Lagun de San Sebastián, la lucha civil contra el terrorismo en el País Vasco. El filme, coproducido por Quality Media, Radio Televisión Española y el Ente Público de Radiotelevisión de las Islas Baleares, fue seleccionado para competición y se estrenó en la 64 Semana Internacional de Cine de Valladolid, Seminci. Después de su estreno puntual en sala (la base de datos del Ministerio cita 5 espectadores), ha sido emitido en televisión y se encuentra en plataformas de vídeo bajo demanda, donde se encuentra su audiencia principal.

La librería Lagun, fundada en 1968 por María Teresa Castells, José Ramón Rekalde e Ignacio Latierno en la parte vieja de San Sebastián, sufrió la represión del franquismo y después los ataques del entorno de ETA. A pesar de las amenazas y el acoso, Lagun se mantuvo como un espacio de libertad y resistencia, donde se defendían los valores democráticos y la cultura vasca. A partir de la historia de esa librería y de la resistencia de los fundadores a ceder ante los violentos, el filme aborda otras historias de intransigencia y condena pública al terrorismo, como la del colectivo Gesto por la paz o la de empresarios que se negaron públicamente a ceder a la extorsión y las amenazas terroristas.

Belén Verdugo (Madrid, 1979) ya había dirigido antes otros documentales centrados en temas sociales, como la violencia de género o las muertes durante la pandemia de COVID-19, asuntos que muestran un interés por recoger la perspectiva de personas que sufren. En esa línea de compromiso social, *Lagun y la resistencia frente a ETA* se plantea como una película sobre resistentes, personas que defendieron la libertad de pensamiento y expresión frente a la violencia y la imposición que pretendían primero el franquismo y después ETA, a pesar de los riesgos. Fueron precisamente el tema, que la directora vivió cuando era una niña, y el “gran guion” que habían escrito los periodistas José María Izquierdo y Luís Aizpeolea los que llevaron a Verdugo a postularse para la dirección del proyecto (Radio Euskadi, 2019).

El documental cuenta con entrevistas a uno de los fundadores de la librería, Ignacio Latierno, y a algunos familiares de Rekalde y Castells, así como a varios miembros de Gesto por la Paz y a otros testigos de la época, como el filósofo Fernando Savater, el periodista y víctima de ETA Gorka Landaburu, o los escritores Ramón Saizarbitoria, Fernando Aramburu o Raúl Guerra Garrido, entre otros.

Asimismo, recoge numerosas imágenes de archivo. Muchas de ellas, fotografías y grabaciones para televisión, muestran las repercusiones de atentados: el espectador ve, por ejemplo, cuerpos cubiertos por sábanas, coches destrozados u hombres portando ataúdes. También se mencionan los nombres de víctimas del terrorismo y algunas aparecen en pantalla. Otras cuentan su historia en primera persona, como Cristina Cuesta, hija de un asesinado por ETA y después fundadora de la Asociación por la Paz, la primera asociación cívica contra el terrorismo en el País Vasco; Consuelo Ordóñez, hermana de Gregorio Ordóñez, asesinado en 1995, y presidenta del Colectivo de Víctimas del Terrorismo en el País Vasco; o el escritor Raúl Guerra Garrido, amenazado y amigo de varios asesinados. La propia librería ha sido considerada una “víctima viva” (Mateos-Pérez y Marcos-Ramos, 2024, p. 340). Aunque *Lagun y la resistencia frente a ETA* no se plantea como una película sobre víctimas, sino sobre resistentes, Verdugo parece querer dar visibilidad a los efectos de la violencia, al miedo y al sufrimiento generado por ella. Pero no solo al causado por las acciones terroristas directamente, sino también al provocado por el

entorno de ETA, por las acciones de la llamada *kale borroka* (violencia callejera) o por las contramanifestaciones violentas que la izquierda nacionalista radical convocaba frente a las concentraciones de Gesto por la Paz.

El documental es, en definitiva, un elogio a quienes lucharon por la libertad en el País Vasco y, al mismo tiempo, un homenaje a las víctimas del terrorismo y un recordatorio de la importancia de la memoria sobre lo ocurrido. A diferencia de otras cintas analizadas, no se observa en este caso un discurso feminista: se destaca el papel relevante tanto de hombres como de mujeres que opusieron resistencia ante el terrorismo y la violencia. Sin embargo, sí es reseñable que se dé voz a mujeres víctimas secundarias de ETA que, rompiendo con el estereotipo de la víctima pasiva, se han convertido en activistas por los derechos de los damnificados y han fundado y encabezado asociaciones para reclamarlos.

4.4. Icíar Bollaín: *Maixabel* (2021)

En 2021 llegó a los cines *Maixabel*, el largometraje en torno a ETA dirigido por una mujer que ha logrado un mayor reconocimiento y un mayor éxito de público, con 517 842 espectadores en salas, según los datos del Ministerio de Cultura, en un año en el que las cifras de asistentes se mantenían bajas debido a los efectos de la pandemia (Ministerio de Cultura y Deporte, 2019, 2022). Fue nominada a 14 premios Goya, de los que recibió el de Mejor actriz protagonista, Mejor actor de reparto y Mejor actriz revelación. Después, ha seguido sumando espectadores en otras ventanas de exhibición, especialmente en plataformas de vídeo bajo demanda.

Parte de ese éxito se debe seguramente al reconocimiento del que gozaba su directora, Icíar Bollaín (Madrid, 1967), que había dirigido antes películas como *Flores de otro mundo* (1999), *Te doy mis ojos* (2003) o *También la lluvia* (2010), y había abordado temas sociales como la violencia machista o la inmigración. Su filmografía se caracteriza por el compromiso social y una mirada humanista.

Esa perspectiva se encuentra también en *Maixabel*, que recrea la historia real de Maixabel Lasa, viuda de Juan María Jáuregui, exgobernador civil de Gipuzkoa por el PSE-EE asesinado por ETA en el año 2000. Once años después, Maixabel decide reunirse con los etarras que participaron en el atentado, que han roto con la organización y quieren pedir perdón desde la cárcel. A partir de esa historia personal, la película explora los difíciles caminos de la reconciliación, el perdón y la memoria.

El filme cuenta la historia desde distintas perspectivas, pero la principal es la de Maixabel, como refleja el título. Ella es la protagonista, que muestra su dolor y su manera particular de encarar la situación. Pero también se recogen las perspectivas de los miembros de ETA implicados en el asesinato y arrepentidos, Luis Carrasco y, sobre todo, Ibon Etxezarreta. Y la de la hija de Maixabel, María, que presenta una manera distinta de encarar el dolor: ella, como otras víctimas, no quiere participar en los encuentros con los etarras. Sin embargo, apoya a su madre y reconoce que los arrepentidos pueden servir para deslegitimar el terrorismo.

El filme se centra sobre todo en la experiencia personal de la víctima, Maixabel Lasa. Ella cuenta, de primera mano y con todo detalle, cómo el asesinato de su marido le cambió la vida, describe su dolor, sobre todo por ver sufrir a su hija, cuenta lo que supone vivir escoltada y también explica cómo los encuentros con los terroristas le permiten superar de alguna manera lo ocurrido. En su afán por ayudar a la convivencia, no se limita a encontrarse con los etarras en la cárcel, sino que lo hace también fuera del programa oficial y facilita incluso que Etxezarreta asista a un homenaje a su marido.

La película evita caer en el maniqueísmo y presenta a los personajes con sus luces y sus sombras, sobre todo a los terroristas. Aunque el filme recoge principalmente la perspectiva de la víctima, también muestra el viaje del etarra arrepentido, sobre todo el de Etxezarreta. En las primeras escenas, los miembros de ETA cometen el atentado, convencidos, y escapan. Cuatro años

después, siguen mostrándose convencidos en las escenas del juicio: los acusados, separados del resto de asistentes por una vitrina, aporrean el cristal y gritan consignas como “*Gora ETA*” o “*Vosotros sois los terroristas*”. Ya en la cárcel, Etxezarreta se distancia de la organización, aunque en un principio no se muestra crítico públicamente, como su compañero Carrasco, que gracias a ello goza de beneficios penitenciarios. Tras varias escenas en las que se observa el alejamiento progresivo por parte de Etxezarreta, se le ve ya en una cárcel vasca y rodeado de otros compañeros que se han desmarcado de ETA. Allí les proponen participar en encuentros con víctimas, una propuesta ante la que Etxezarreta se muestra reticente. Después, sin embargo, cambia de idea, gracias en parte al ejemplo de Carrasco, y decide dar el paso. Como entonces el programa de encuentros se ha cancelado, Maixabel y Etxezarreta se reúnen fuera de la cárcel. En esa conversación, grabada en primeros planos muy expresivos y emotivos, Maixabel se muestra firme e Ibon refleja una actitud algo defensiva, aunque franca. Ambos se muestran emocionados. El filme se cierra con un homenaje a Jáuregui celebrado en 2014 en el que Maixabel aparece junto a Etxezarreta. Muchos asistentes se muestran recelosos ante la presencia del exterrorista, pero él no se marcha, deja flores en el monolito y canta una canción de homenaje junto a todos los allí reunidos. Como señala Eser (2022), “la película termina con una densa alegoría a la coexistencia entre elementos diversos, que antes aparecían como opuestos e irreconciliables y que ahora deben convivir” (p. 115).

Como se ha mencionado, la cinta presenta una perspectiva cercana a la idea de la reconciliación —término impulsado en buena medida por el relato del llamado “tercer espacio”—, una idea que, como ha apuntado De Pablo (2022), ha sido criticada por algunas asociaciones de víctimas porque, desde su punto de vista, supondría aceptar que ha habido dos bandos enfrentados, algo que no ha sucedido en el caso vasco (De Pablo, 2022; Rivera, 2019). Sin embargo, el filme no deja duda de que la violencia de ETA nunca tuvo justificación.

La postura de Maixabel, además, no se presenta como la única vía. Aparecen los ejemplos de su hija, que no quiere reunirse con los terroristas, y de otra viuda que explica su postura reticente: “Yo no estoy mucho para dar segundas oportunidades. Ya tengo bastante con levantarme y tomarme doce pastillas diarias para ir malviviendo. Pero sí me gustaría soltarles a la cara todo lo que nos han hecho”. Es cierto, sin embargo, que la postura a la que se da protagonismo y se muestra, en cierta medida, como ejemplar es la de Maixabel.

Otra reflexión sobre la película y su aportación a la memoria del terrorismo aparece ligada a la representatividad del caso. Lasa, Carrasco y Etxezarreta se reunieron en el marco de un programa de encuentros en que se celebraron solo once reuniones entre víctimas y exetarras acogidos a la Vía Nanclares. No todos los encuentros se saldaron con una petición de perdón y un acercamiento entre víctima y victimario (Caballero, 2021). Muchos damnificados ni siquiera se plantean ver a los responsables de su dolor. *Maixabel* se centra, por lo tanto, en un caso real, pero poco común; un planteamiento lícito y lógico en la naturaleza de la ficción. Sin embargo, la profusión de películas y novelas que en los últimos años han representado a etarras arrepentidos y a víctimas dispuestas a acercarse a ellos y perdonar puede opacar otra realidad que también existe: la de aquellos etarras convencidos de que lo que hicieron estuvo bien y la de víctimas que no desean acercarse a sus victimarios. Todo ello, sin embargo, no puede achacársele a Bollaín, que desde la libertad creativa recoge una historia real de manera verosímil y sugerente y realiza una aportación valiosa a la memoria cultural del terrorismo en Euskadi.

Por último, merece la pena detenerse en otra cuestión: en esta película se pone de manifiesto el papel clave que juega la mujer en el contexto postterrorista. Es ella (representada sobre todo por Maixabel, pero también por su hija o por la facilitadora y mediadora de los encuentros, e incluso por la madre de Etxezarreta) la que, a través de su discurso y sus acciones, funciona como fuerza impulsora del cambio que experimentan algunos hombres (Etxezarreta, Carrasco) inmersos en un mundo eminentemente masculino (ETA, primero, y la cárcel, después).

4.5. Arantza Santesteban: 918 gau (2021)

La documentalista e historiadora Arantza Santesteban (Pamplona, 1979) es la quinta cineasta en dirigir en solitario un largometraje en torno al terrorismo y la violencia en Euskadi. En el documental *918 gau* (2021), que ha llegado a 887 espectadores en salas según los datos del Ministerio de Cultura, más los que han llegado a él a través de plataformas como Filmin, donde está su audiencia principal, la directora narra su experiencia tras pasar más de dos años y medio en prisión por su afiliación a Batasuna, partido de izquierda nacionalista radical considerado el brazo político de ETA. La obra, narrada en euskera y coproducida por la productora vasca Txintxua Films y la navarra Hiruki Filmak, recibió el premio a la mejor película internacional en Doclisboa, al mejor documental internacional en el Torino Film Fest y el premio especial del público a la mejor película y una mención especial del jurado en el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra Punto de Vista.

Tras 918 noches encerrada, de donde se deriva el título del filme, Santesteban queda en libertad y comienza a grabar sus recuerdos y reflexiones, que componen el documental. Se trata de una obra introspectiva, un relato en primera persona en el que la protagonista muestra sus vivencias, las contradicciones y las dudas que afloraron en ese periodo en prisión y al salir de ella.

Se observa una clara intención de recoger y transmitir la memoria de lo sucedido. La primera escena, por ejemplo, muestra a la directora, grabadora en mano, relatando su detención. En una escena posterior, ella misma expresa la necesidad de contar su historia y explica cuándo se plantea crear una película para ello. La obra busca, a través de todos los recursos disponibles, remarcar la veracidad de lo narrado: la ausencia de música, la presencia en pantalla de documentos judiciales y fotografías o la descripción de detalles como la trama de la moqueta del juzgado sirven a ese propósito.

A lo largo del documental, la directora repasa su detención, el juicio que la lleva a la cárcel, sus vivencias en prisión y lo que sucede cuando sale de ella, como el recibimiento en su ciudad —con homenaje y carga policial incluidos— o la actitud y expectativas que presenta hacia ella la gente de su alrededor.

Se extiende, sobre todo, en el relato de sus vivencias en prisión y, especialmente, en los sentimientos, reflexiones y dudas que afloraron allí, que le llevaron a desarrollar una mirada crítica a las posiciones más duras en la izquierda nacionalista radical y, por lo tanto, a un alejamiento de su yo político anterior y de las expectativas que la gente tenía para ella. La directora ha explicado que su filme es “una revisión crítica que hace tambalear algunos de los modelos y los imaginarios políticos que nos han construido durante décadas” (Franch, 2021). Es una película que rompe, en definitiva, estereotipos. Hay tres momentos especialmente interesantes en este sentido. En el primero, Santesteban lanza críticas al intento de control por parte de algunas presas del entorno de ETA, que no aceptaban las muestras de frustración ni debilidad de otras compañeras. En el segundo, expresa la incomodidad que le supone que le hagan favores cuando sale de prisión, pues lo relaciona con una intención de la gente de su alrededor de que ella siguiera cumpliendo sus expectativas, y aclara: “Yo ya estaba en otro lugar. Yo no sentía nada de eso, no quería eso”. Por ello decide salir del barrio. El tercer momento tiene que ver con el contenido de una carta que lee un hombre. El escrito lo firma alguien que habla de las reflexiones que surgieron cuando estaba “en la clandestinidad” y narra una conversación metafórica con varias cebras. Él les pregunta si son burros negros con rayas blancas o burros blancos con rayas negras. Los animales responden: “Y vosotros, los militantes como tú, ¿sois buenas personas con malas costumbres y conductas destructivas? ¿O sois personas malas y destructivas, con buenas costumbres y conductas correctas?”. Preguntas sin respuesta que se formulan como una reflexión que adquiere enorme relevancia en el relato. La última imagen del documental —una cebra— hace una clara alusión a ello.

Sin embargo, y a pesar de esas reflexiones críticas y ese distanciamiento de la militancia política *abertzale*, la única violencia que se menciona en el filme es la de la policía, con alusiones a torturas (en los primeros minutos de la obra) y cargas policiales. Las acciones de ETA no se abordan ni se condenan.

Por otra parte, se lee en este documental un claro discurso feminista, que reivindica la libertad de la mujer —representada por la directora y protagonista— en todos los planos: libertad de pensamiento y expresión, libertad ideológica o libertad sexual, como se muestra en algunas escenas explícitas. Incluso la libertad para sentir y manifestar frustración, tristeza o debilidad, lo que apunta a una superación de la narrativa —sostenida en ese caso por otras féminas relacionadas con ETA o su entorno— de que la mujer debe mostrarse fuerte.

4.6. Ángeles González-Sinde: *El comensal* (2022)

En 2022 llega al cine el drama *El comensal*, adaptación de la novela homónima autobiográfica de Gabriela Ybarra, nieta del empresario y víctima de ETA Javier de Ybarra y Bergé, obra que recibió el Premio Euskadi de Literatura 2016 y fue finalista para el Man Booker International Awards. La película, que supuso el regreso a la dirección de la exministra de Cultura Ángeles González-Sinde tras catorce años, fue vista por 8 340 espectadores en cines y después retransmitida por la plataforma Movistar +. Producida por Okolin, Tornasol y Enbabia Films, el filme contó con la participación de Radio Televisión Española. Recibió dieciséis candidaturas a los premios Goya 2023, dos de ellas en las categorías de Mejor película y Mejor guion.

En el libro, la autora Gabriela Ybarra, afectada por la enfermedad y muerte de su madre en 2011, reconstruye a través de la autoficción la historia del secuestro y asesinato de su abuelo y observa las consecuencias que aquella muerte, y el terrorismo en general, tuvo en su familia: el dolor, el silencio o la vivencia del exilio. Una narración, construida a partir de sus recuerdos, de las conversaciones con otras personas y también de una investigación documental, que alterna y pone en diálogo con el relato de sus vivencias de la enfermedad y muerte de la madre.

La película se basa en esa historia real autoficcionalada en el libro para contar la historia de Iciar y Fernando, hija y padre, trasuntos cinematográficos de Gabriela Ybarra y su progenitor. Cuando son jóvenes, cada uno en su tiempo, ambos atraviesan una experiencia familiar traumática: la de perder a uno de sus progenitores. En el caso de Iciar, a su madre, que fallece a causa de un cáncer. En el de Fernando, a su padre, secuestrado y asesinado por ETA. Cuando muere la madre de Iciar, la hija empieza a reflexionar sobre la muerte y la experiencia vivida por su familia, en concreto por su padre. Comienza a interesarse por la historia del abuelo y a hacer preguntas a su padre, que nunca le ha contado lo ocurrido. En repetidas ocasiones, Fernando se niega a hablar. Ante la negativa, Iciar decide investigar por su cuenta y reconstruir los hechos, para escribir su historia. Esa investigación le lleva a su vez a activar recuerdos de su infancia. Recuerda, por ejemplo, una conversación en la que sus progenitores deciden marcharse de su casa para huir de la amenaza de muerte.

El silencio de los padres es un elemento que, por cierto, se recoge también en otras obras de ficción sobre ETA —algunas de origen autobiográfico— como las novelas *Absoluta presencia*, de Luisa Etxenike, *Los niños de Lemóniz*, de Estela Baz, o *El ruido de entonces*, de Antón Arriola. En las tres, igual que en *El comensal*, el mutismo de los padres se enfrenta al deseo de conocer, comprender y contar que presentan los hijos.

En ese sentido, padre e hija en *El comensal* representan dos maneras de afrontar el dolor y el trauma, dos posturas verosímiles que, según cuenta la directora, tienen un trasfondo generacional:

La percepción del terrorismo de Gabriela Ybarra es muy característica de una generación nueva, más joven, nacida en plena democracia y que quiere otro modelo de convivencia social. La belleza del relato de Ybarra escriba en conectar la narración minuciosa de la relación familiar y la enfermedad de su madre, una vivencia íntima, con la vivencia social del terrorismo de ETA y las consecuencias que tuvo al dictar una manera de relacionarse dentro y fuera de las familias (Academiadecine.com, 2021).

A ese trasfondo generacional puede añadirse una interpretación en clave de género. A diferencia del libro en el que se basa, que presta más atención a la relación con la madre, en la película González-Sinde prefiere explorar la relación entre la hija y el padre. Así, no se trata tan solo de contar la respuesta de dos generaciones ante el dolor, sino también la de un hombre y una mujer. Él, quizá influido por una masculinidad que prefiere no mostrar su vulnerabilidad, no quiere enfrentarse a su historia. Ella, en cambio, aparece para mostrarle que contarla puede ser una manera de afrontar el dolor, que en su caso tiene además una dimensión social.

Se trata, en definitiva, de una historia sobre las relaciones familiares y la ausencia, pero también sobre las heridas profundas que deja el terrorismo en aquellos que lo sufren de cerca y en las generaciones siguientes. Con esta obra, González-Sinde rinde un homenaje cinematográfico a las víctimas de ETA, acercándose a ellas con emoción, delicadeza y respeto. Incluso el ritmo lento y el uso de planos alejados sugieren casi cierto pudor al entrar en sus vidas personales,

Y es un filme, en última instancia, sobre la recuperación de una memoria familiar que es, al mismo tiempo, memoria de un pueblo y de un tiempo.

5. Discusión y conclusiones

Como se ha observado, el sector cinematográfico español sigue estando masculinizado. El cine que aborda el terrorismo y la violencia en el País Vasco no es una excepción, como muestran las cifras de mujeres participantes en la dirección de los largometrajes estrenados. Y muy especialmente el reducido número de mujeres que han sido directoras en solitario: solo seis. Los trabajos de esas directoras, por lo tanto, pueden verse como una disrupción en un entorno adverso, como actos de resistencia que rompen con la norma, ya por el mero hecho de estar firmados por ellas, pero no solo.

Los filmes dirigidos por estas mujeres, algunos de los cuales han alcanzado un éxito de público y crítica importante, suponen una ruptura *de facto* del predominio masculino en el sector. El hecho de que Taberna ganara el Goya a la mejor dirección novel (1989) o que *Maixabel* recibiera tres Goyas —aunque no el de mejor película— muestra que las directoras tienen mucho que ofrecer. Aunque ello no necesariamente supone la implantación de una agenda femenina, su visibilidad en certámenes como el mencionado supone otro paso adelante en el camino hacia la igualdad, pues sirve de ejemplo y aliento para otras cineastas —también aquellas que están en formación o que se plantean entrar en el sector— que observan que es posible trabajar y triunfar en una tarea tradicionalmente reservada (o casi) para los hombres. Como explica Belvedresi (2018), “propone una alternativa que les permite a muchas imaginarse con otras posibilidades como agentes históricos” (p.9). El aumento en el número de directoras que han abordado el tema del terrorismo en los últimos años es un indicio para la esperanza.

A pesar de que las películas dirigidas por mujeres suponen todavía un porcentaje bajo de la producción en España, las cifras de espectadores de varios de los filmes analizados indican, por un lado, que el género del director no parece afectar a las cifras de audiencia, y por otro, que existe un interés del público por las historias que ellas narran. *Yóyes*, por ejemplo, alcanzó los 202 448 espectadores, superando los 169 582 de la película *Plenilunio*, estrenada el mismo año, de un director consolidado como Imanol Uribe. *Maixabel* fue vista por 517 842 espectadores en salas, lo que la situó entre las películas españolas más vistas en los cines en 2021 (la primera en el País Vasco). Ese interés y las cifras de audiencia indican que sería deseable —desde el punto

de vista de enriquecer la cartelera con miradas distintas y desde el punto de vista de la rentabilidad— que más historias como esas llegaran a la gran pantalla. Algo que quizá sería más sencillo si aumentara, como reclamaba hace unos años la directora Ana Díez (Efe, 2010), el número de mujeres en los órganos de dirección de la industria audiovisual, una reivindicación vigente desde los primeros pasos del movimiento feminista en el cine en los años setenta, cuando organismos como el Film Committee of Women for Equality comenzaron a reclamar que se dieran pasos hacia la igualdad en la industria (Barragán Goetz, 2015).

Las obras analizadas en este trabajo permiten acercarse al tema del terrorismo y la violencia en Euskadi desde una mirada cinematográfica femenina que, por el escaso porcentaje de películas dirigidas por mujeres, ha sido poco visibilizada.

En general, las obras analizadas coinciden en una aproximación al tema realista, desde una perspectiva personal y que invita a la reflexión. Todas las obras, excepto *Ander eta Yul*, cuentan o están basadas en una historia real. Se observa, por lo tanto, un afán por recoger y conservar la memoria de los hechos reales en relación con el terrorismo en Euskadi. Por otro lado, desde la ficción dramática o el documental, casi todas las obras abordan un conflicto personal más o menos individual y profundizan en la parte emocional de la historia. El documental de Verdugo se escapa algo a ese planteamiento, ya que el foco es plural. Sin embargo, no deja de lado las implicaciones personales y emocionales de los hechos que recoge y se acerca a los afectados.

Los temas son variados, pero coinciden, en su mayoría, en una condena clara al terrorismo. Como se ha explicado, el documental de Santesteban no presenta una condena de la violencia de ETA, sin embargo, el hecho de que muestre un alejamiento de las posiciones más duras en el entorno de la organización y dé un lugar destacado a las reflexiones críticas sobre la naturaleza de la *militancia* es relativamente novedoso.

La condena del terrorismo se traduce a su vez en una visibilización de las víctimas y del miedo y el dolor generados por ETA. Tres de las protagonistas, *Yoyes*, Maixabel e Iciar, son trasuntos cinematográficos de tres víctimas reales: Dolores González, Maixabel Lasa y Gabriela Ybarra. En los tres casos se remarca la injusticia de su sufrimiento. La atención a los damnificados por ETA es especialmente llamativa en los casos de *Ander eta Yul* y *Yoyes*, estrenadas en momentos en los que el cine, en general, todavía no había puesto el foco en ellos.

Además, la visibilización de las víctimas en estos filmes, varios de ellos estrenados después de 2018, reafirma las conclusiones a las que han llegado otros estudios sobre la producción audiovisual más reciente en torno a ETA (Mota et al., 2022, Jiménez Ramos et al., 2022; Mateos-Pérez y Marcos-Ramos, 2024). Podemos concluir, por lo tanto, que la mirada hacia la víctima y su historia no es un rasgo exclusivo de las obras dirigidas por mujeres. Sin embargo, también podemos afirmar que las directoras la incorporaron desde el principio, como corroboran obras como *Ander eta Yul* o *Yoyes*.

Por otro lado, resulta significativo que las directoras elijan contar historias de mujeres, que son protagonistas de varios de los filmes analizados. Esto tampoco es exclusivo de las obras bajo una dirección femenina —hay películas como *Sombras en una batalla* (Mario Camus, 1993) o *El viaje de Arián* (Eduard Bosch, 2000), dirigidas por hombres, que también dan protagonismo a una mujer—, pero la proporción de historias femeninas en el caso de la filmografía de las directoras en torno a ETA es mayor.

Además, tanto en los casos de personajes víctimas (ya mencionados) como en el resto, se presenta a mujeres independientes, fuertes, empáticas y que miran hacia delante, frente a otros personajes a los que esto les cuesta. Las protagonistas son mujeres que, lejos de dejarse llevar por las circunstancias, reivindican su propia voz y su libertad para tomar las riendas de su vida, desafiando los estereotipos de pasividad, vulnerabilidad o dependencia. Además, en varias películas se aprecia un esfuerzo por explorar un universo femenino rico y complejo a través de la representación de mujeres con formas de ser y visiones muy distintas. Todo ello puede

entenderse como parte de un discurso feminista que se atisba en casi todos los filmes analizados y que da visibilidad y voz a la figura, el universo y el discurso de la mujer, tantas veces oculto o silenciado en el cine. Un discurso feminista que algunas directoras, como Helena Taberna (Roldán Larreta, 2018), Ana Díez (Efe, 2010) o Arantza Santesteban (Rodríguez, 2022), han defendido también fuera de la pantalla.

Se observa que, pese a la diversidad de enfoques e historias narradas, la mirada de las directoras en los relatos sobre ETA crea personajes, especialmente femeninos, que escapan de los estereotipos: ni completamente víctimas ni victimarias. Esos personajes rompen con los estereotipos de “mujer buena” y “mujer mala” que describieron las primeras estudiosas del cine desde el feminismo, como Haskell (1987), y, en este tema concreto, rompen con las ideas preconcebidas que lastraron la imagen de la mujer en relación con el terrorismo (ver Hamilton, 2007) y también con la imagen estereotipada de la víctima como figura pasiva y meramente doliente. Ese hallazgo, que podemos situar en uno de los debates clásicos de los estudios sobre género y comunicación, nos permite ir un paso más allá: la representación de mujeres como la víctima-victimaria, la victimaria o simpatizante que rompe con su pasado o la víctima que se acerca al victimario o que se enfrenta a su historia de manera activa pueden considerarse contraestereotipos, versiones opuestas al estereotipo, a lo establecido en el imaginario. Como señalan Bernad Monferrer, Mut Camacho y Fernández Fernández (2013), “el contraestereotipo rompe la pacífica y aceptada apariencia para transgredir en las construcciones sociales y en muchos casos para comenzar nuevos modelos que poco a poco se irán aceptando por la sociedad” (p. 174). En ese sentido, esa aparición de nuevas figuras enriquece el imaginario colectivo sobre la víctima y sobre la victimaria, y ensancha los marcos de interpretación sobre lo sucedido.

Por otra parte, en el marco del choque entre narrativas, las cintas analizadas contribuyen a ampliar el puzzle del recuerdo en torno al terrorismo y la violencia en Euskadi. En general, coinciden en la transmisión de una memoria eminentemente crítica con el terrorismo y con la actitud de una sociedad silenciosa que facilitó que la violencia perdurara durante tantos años, aunque lo hacen desde perspectivas muy distintas. La diversidad de enfoques e historias sobre ETA que ofrecen estos filmes y muchas otras producciones audiovisuales recientes demuestra que la llamada “batalla del relato” sigue librándose tras el anuncio de la disolución de la organización en 2018 y no parece que ninguno de los marcos de interpretación se vaya a imponer ni que pueda alcanzarse una versión definitiva. Además, cada vez se añaden nuevas perspectivas dentro de los tres grandes encuadres, lo que dificulta aún más ese consenso. Un consenso que quizá no sea deseable como versión única de lo ocurrido, mientras exista un acuerdo en lo más importante: la deslegitimación y la condena del uso de la violencia para alcanzar objetivos políticos.

Por último, reiteramos que dar a conocer y poner en valor el trabajo de mujeres directoras como las mencionadas en este trabajo —algo que ya han hecho antes estudios como los citados en la introducción y que busca también este— puede contribuir a su visibilidad y reconocimiento. Dos pasos que consideramos necesarios para seguir reduciendo la brecha presente en el sector.

Financiación

Este artículo forma parte del proyecto Investigación y difusión sobre narrativa, violencia y memoria de las víctimas del terrorismo, desarrollado en la Universidad de Navarra y financiado por la Fundación Víctimas del Terrorismo.

Bibliografía

- Academiadecine.com (2021, 31 de mayo). El comensal. <https://www.academiadecine.com/2021/05/31/el-comensal/>
- Alonso, R., Domínguez, F. y García Rey, M. (2010). *Vidas rotas. Historias de los hombres, mujeres y niños víctimas de ETA*. Espasa.
- Amadeo, B. (2002). La teoría del Framing. Los medios de comunicación y la transmisión de significados. *Revista De Comunicación*, 1(1), 6–32. <https://revistadecomunicacion.com/article/view/2889>
- Antolín, M. (2002). *Mujeres de ETA. Piel de serpiente*. Temas de hoy.
- Arranz, F. (2010). *Cine y género en España*. Cátedra.
- Belvedresi, R. E. (2018). Historia de las mujeres y agencia femenina: algunas consideraciones epistemológicas. *Epistemología e Historia de la Ciencia*, 3(1), 5-17. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/afjor/article/view/19865>
- Barragán Goetz, P. M. (2015). Breaking Away from Reverence and Rape: The AFI Directing Workshop for Women, Feminism, and the Politics of the Accidental Archive. *Moving image*, 15 (2), 50-71. <https://doi.org/10.5749/movingimage.15.2.0050>
- Bernad Monferrer, E., Mut Camacho, M. y Fernández Fernández, C. (2013). Estereotipos y contraestereotipos del papel de la mujer en la Gran Guerra. Experiencias femeninas y su reflejo en el cine. *Historia y Comunicación Social*, 18, 169-189. https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43421
- Caballero, Á. (2021, 19 de octubre). ¿Es posible perdonar al asesino de tu padre? Diez años de los encuentros entre víctimas y presos de ETA. *RTVE*. <https://bit.ly/3zMZEaE>
- Castells, L. (2014). Las víctimas del terrorismo. La cuestión del relato. *Huarte de San Juan. Geografía e Historia*, 21, 331-344. <https://bit.ly/4bJLUuF>
- De Pablo, S. (2016). El último combate: la memoria del terrorismo vasco en el cine del Siglo XXI. En R. Cueto (ed.), *The act of killing: cine y violencia global* (pp. 27-41). Festival Internacional de Cine de Donostia-San Sebastián.
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Tecnos.
- De Pablo, S. (2022, 24 de enero). Retrato actual de ETA en la pantalla. *The Conversation*. <https://theconversation.com/retrato-actual-de-eta-en-la-pantalla-173920>
- De Pablo, S., Mota Zurdo, D. y López de Maturana, V. (2019). *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*. Ediciones Beta III Milenio.
- Domínguez, F. (2012, 15 de mayo). La pesada atmósfera intelectual. *El Correo*. <http://paralalibertad.org/la-pesada-atmosfera-espiritual/>
- Efe (2010, 7 de abril). Ana Díez considera que el cine necesita más mujeres. *El Día de Córdoba*. https://www.eldiadecordoba.es/ocio/Ana-considera-cine-necesita-mujeres_0_357564465.html
- Entman, R. (1993). Framing: toward clarification of a fractured paradigm. *Journal of Communication*, 43 (3), 51-58.
- Eser, P. (2022). Reflexiones para después de la violencia. Afectos, ética del perdón y el deber de memoria en las narrativas del posconflicto vasco: El caso de Maixabel (2021). *Filmhistoria Online*, 32 (2), 110-132. <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.110-132>
- Europa Press (2017, 18 de junio). Un censo de Interior reconoce a 10.181 víctimas del terrorismo y cifra en 853 los asesinados por ETA. *Europa Press*. <https://bit.ly/4d5BqXp>
- Fernández, G. (2022). ¿Piezas que no encajan? La incómoda figura del victimario-víctima en el relato del terrorismo. *Revista Internacional de Estudios sobre Terrorismo*, 6, 7-17. <https://bit.ly/4cXMMwQ>

- Franch, I. (2021, 24 de noviembre). Arantza Santesteban, cineasta: “El desencanto y la reflexión crítica son para mí condiciones indispensables de un estar político en el mundo”. *El Salto*. <https://www.elsaltodiario.com/cine/arantza-santesteban-cineasta-918-gau>
- Fundación Víctimas del Terrorismo (n.d.). *Víctimas mortales de ETA*. <https://fundacionvt.org/fundacion/victimas-mortales-de-eta/>
- GAD3 (2020). *La memoria de un país. Estudio sobre el conocimiento de la historia de ETA en España*. <https://bit.ly/3zLxmgB>
- García Varela, P. (2020). *ETA y la conspiración de la heroína*. Tecnos.
- Gil-Ramírez, M., Chamizo-Sánchez, R. y Gómex-de-Travesedo-Rojas, R. (2024). Mujer y cine: un binomio en construcción. Análisis de la segregación por género en la producción de largometrajes españoles. *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 15(2), e25001. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.25001>
- Gobierno de Navarra (2021). *Encuesta sobre el conocimiento del terrorismo en la población escolar de Educación Secundaria Obligatoria*. <https://bit.ly/3Se5qIR>
- Gorospe, P. (2018, 7 noviembre). ETA asume el asesinato de 13 personas en la calle del Correo de Madrid tras negarlo durante 44 años. *El País*. https://elpais.com/politica/2018/11/06/actualidad/1541508078_589338.html
- Hamilton, C. (2007). *Women and ETA*. Manchester University Press.
- Haskell, M. (1987). *From Reverence to Rape. The Treatment of Women in the Movies*. University of Chicago Press.
- Iadevito, P. (2014). Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación. *Universitas Humanística*, 78, 211-237. <http://dx.doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu>
- Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe (2017). *Conocimiento y discursos de la población universitaria sobre terrorismo y vulneraciones de derechos humanos en Euskadi*. Universidad de Deusto. <https://bit.ly/4cFSnrE>
- Jiménez Ramos, M., Castrillo, P. y Labiano, R. (2022). Una “memoria emocional” del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible* y *Patria*. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, año 24, nº 50, 37-59. <https://dx.doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.02>
- Labiano, R. (2019). *Las víctimas de ETA en el cine y la literatura. Realidad y representación de los damnificados por el terrorismo (1968-2018)* [Tesis doctoral inédita. Universidad de Navarra].
- Labiano, R. (2023). Breve historia de la ficción en torno al terrorismo vasco. En Á. Abellán-García Barrio (coord.), *Mundos posibles poéticos. El caso de Patria: el pueblo, la novela, la serie* (pp. 15-34). Catarata.
- López Romo, R. (2015). *Informe Foronda. Los efectos del terrorismo en la sociedad vasca*. Catarata.
- 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>
- McGowan, N. y Yáñez-Martínez, B. (2022). Ni nominadas ni ganadoras: las mujeres en los Premios Goya (1987-2021). Área Abierta. *Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 22 (2), 131-154, <https://dx.doi.org/10.5209/arab.79909>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2019). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España (2018-2019). Septiembre de 2019*. <https://bit.ly/4d7OEmq>
- Ministerio de Cultura y Deporte (2022). *Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España (2021-2022). Septiembre de 2022*. <https://bit.ly/3xYMIDv>

- Mota Zurdo, D., Cañas Díez, S. y Moreno Bibiloni, I. (2022). Una memoria audiovisual. La historia de ETA y sus víctimas en la pantalla (2018-2022). *Filmhistoria online*, 32 (2). <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.133-161>
- Mulvey, L. (1975). Placer Visual y cine narrativo. *Screen*, 16 (3), 6-18.
- Núñez Domínguez, T., Silva Ortega, M. y Vera Balanza, M. T. (2012). *Directoras de cine español: ayer, hoy y mañana, mostrando talentos*. Fundación Audiovisual de Andalucía.
- Núñez Domínguez, T. y Vera Balanza, M.T. (2020). Directoras de cine argentinas y españolas. Una década re-creando imaginarios. *Cuadernos.info*, (46), 96-128. <https://dx.doi.org/10.7764/cdi.46.1459>
- Parrondo, E. (1995). Feminismo y cine: Notas sobre treinta años de historia. *Revista Secuencias*, 3, 9-20. <https://bit.ly/4cLbLU2>
- Pollock, G. (1992). What's Wrong with 'Images of Women'? En M. Merck (ed.). *The Sexual Subject. Screen Reader in Sexuality* (pp. 135-145). Routledge.
- Puebla, B., Díaz-Maroto, Z. y Carrillo, E. (2013). Los personajes femeninos bajo la mirada del cineasta Benito Zambrano. Retrato de la mujer en Solas, Habana Blues y La voz dormida. *Fotocinema. Revista Científica De Cine Y Fotografía*, 7, 137-167. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2013.v0i7.5929>
- Radio Euskadi (2019, 29 octubre). "Hemos hecho una película de resistentes, no de víctimas". *Radio Euskadi*. <https://bit.ly/4cOhnNE>
- Rivera, A. (ed.) (2019). *Nunca hubo dos bandos. Violencia política en el País Vasco, 1975-2011*. Comares.
- Rodríguez, J.C. (2022, 1 de octubre) Arantza Santesteban: "La política tiene que abordar la inestabilidad". *Efe*. <https://bit.ly/4f9EhR6>
- Roldán Larreta, C. (2011). Yoyes: historia y vicisitudes de un proyecto cinematográfico. *Sancho el Sabio*, 34, 135-156. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3682926>
- Roldán Larreta, C. (2018). *La luz de un sueño. El cine de Helena Taberna*. Filmoteca Vasca/Filmoteca de Navarra.
- Savater, F. (2001). *Perdonen las molestias. Crónica de una batalla sin armas contra las armas* (2.º ed.). El País.
- Seguin, J.C. (2007). ETA y el nacionalismo vasco en el cine. En B. Mariscal y M.T. Miaja de la Peña (eds.), *Actas XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas* (Monterrey, México, 19-24 de julio de 2004), vol. III. (pp. 715-730). Fondo de Cultura Económica et. al.
- Siles Ojeda, B. (2001). Ander eta Yul. Una anomalía en la producción cinematográfica vasca. *Ikusgaiak*, 5, 65-77. <https://bit.ly/4fbOiNt>
- Torrado Morales, S. y Ródenas, G. (2009). La figura del terrorista en el cine español. De la lucha justificada a la cotidianidad. En P. Fernández Toledo (ed.), *Rompiendo moldes: discurso, géneros e hibridación en el siglo XXI* (pp. 160-185). Comunicación Social.
- Wheeler, D. (2016). The (post-)feminist condition: women filmmakers in Spain, *Feminist Media Studies*, 16(6), 1057-1077. <https://doi.org/10.1080/14680777.2015.1137964>