



Universitat
de les Illes Balears

TRABAJO DE FIN DE GRADO

LA APORTACIÓN DE LA LITERATURA Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES A LA MEMORIA DEL “CONFLICTO VASCO”, EL CASO DE *PATRIA* DE FERNANDO ARAMBURU

Claudia Obrador Llull

Grado de Lengua y Literatura Españolas

Facultad de Filosofía y Letras

Año Académico 2020-21

LA APORTACIÓN DE LA LITERATURA Y LOS MEDIOS AUDIOVISUALES A LA MEMORIA DEL “CONFLICTO VASCO”, EL CASO DE *PATRIA* DE FERNANDO ARAMBURU

Claudia Obrador Llull

Trabajo de Fin de Grado

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de las Illes Balears

Año Académico 2020-21

Palabras clave del trabajo:

Patria, Fernando Aramburu, literatura vasca, productos audiovisuales, ETA

Nombre Tutor/Tutora del Trabajo Ana Patricia Trapero Llobera

Nombre Tutor/Tutora (si procede)

Se autoriza la Universidad a incluir este trabajo en el Repositorio Institucional para su consulta en acceso abierto y difusión en línea, con fines exclusivamente académicos y de investigación

| Autor | | Tutor | |
|-------------------------------------|--------------------------|-------------------------------------|--------------------------|
| Sí | No | Sí | No |
| <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

Resumen

La aparición de la banda terrorista ETA en España marcó varias generaciones de la sociedad vasca y, aún en la actualidad, las consecuencias de esa violencia siguen presentes. Muchos creadores han aportado su visión del llamado “conflicto vasco” a través de productos literarios y Fernando Aramburu pertenece a ese grupo. El escritor ha dedicado tres grandes obras al tema del terrorismo y la más reciente de ellas, *Patria*, se ha convertido en un éxito nacional e internacional. El presente trabajo trata de analizar desde los estudios de la memoria, cómo Aramburu transmite a la sociedad actual el recuerdo de esa época mediante las vivencias de los personajes de la novela. Se establecerán los antecedentes literarios relacionados con el terrorismo, además de un contexto de productos audiovisuales centrados en el “conflicto vasco” ya que la productora de *streaming* HBO España ha realizado una adaptación de la novela. Finalmente, se analizarán las memorias individuales y la memoria colectiva y cómo son transmitidas a los espectadores a través de la miniserie.

Índice

| | |
|--|----|
| 1. Introducción | 1 |
| 2. Contexto literario: Fernando Aramburu y la literatura vasca anterior | 2 |
| 2.1. Precedentes en la literatura vasca | 2 |
| 2.2. Fernando Aramburu y el afán por recordar | 6 |
| 3. Producciones audiovisuales sobre el terrorismo vasco | 9 |
| 3.1. Largometrajes cinematográficos..... | 10 |
| 3.2. Series y documentales..... | 13 |
| 3.2.1. Series de ficción, miniseries y telefilmes | 14 |
| 3.2.2. Series, largometrajes y reportajes documentales..... | 15 |
| 4. Aportaciones de <i>Patria</i> a la memoria del “conflicto vasco” | 21 |
| 4.1. Concepto de (pos)memoria y memoria colectiva | 21 |
| 4.2. <i>Patria</i> y la narrativa memorística | 24 |
| 4.2.1. Memorias individuales y memoria colectiva: el universo de <i>Patria</i> | 24 |
| 4.2.1.1. Las (pos)memorias de la Guerra Civil y del “conflicto vasco” | 35 |
| 4.2.2. La memoria histórica: elementos en la novela y en la serie..... | 40 |
| 5. Conclusiones | 41 |
| 6. Bibliografía | 44 |
| 7. Anexo | 49 |

1. Introducción

La adaptación de la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu por parte de una de las grandes productoras de contenido actuales, HBO España, situó en el punto de mira nacional una temática con un recorrido poco reconocido fuera de los territorios vascos: las producciones tanto literarias como audiovisuales sobre los hechos no tan lejanos de la actividad armada de la banda Euzkadi Ta Askatasuna con fines políticos y las secuelas de esa violencia en la sociedad vasca actual. Aramburu se suma al largo recorrido de literatos que han tratado el tema de la violencia y se posiciona claramente a favor de las víctimas del terrorismo.

Así, el objetivo del presente trabajo es analizar hasta qué punto la novela de Aramburu aporta una nueva voz a la memoria de la situación política y social que se vivió durante los años de violencia y si se adhiere a alguna corriente literaria ya tratada anteriormente por escritores vascos. Se podrá comprobar si la novela es efectivamente un hito en la literatura vasca o “la gran novela vasca sobre el conflicto”.¹

Por un lado, se hará una breve introducción a la literatura vasca sobre el tema del terrorismo hasta la actualidad, siguiendo una línea temporal lineal y haciendo hincapié en los diversos puntos de vista que se han ido sumando para conformar las distintas voces de la memoria del “conflicto”.² Por otro lado, se analizarán las producciones audiovisuales, tanto vascas como nacionales. El análisis se centrará en los largometrajes, en los documentales y en las series de ficción para así comparar la adaptación de la novela con los antecedentes y las futuras producciones.

Establecida la tradición literaria y audiovisual en la que se inscribe la obra, a continuación, el trabajo se centrará en el análisis pormenorizado de *Patria* desde el punto de vista de los estudios de la memoria, muy comunes durante los primeros años del siglo XXI y en la actualidad, y un perfecto prisma para afrontar el estudio del “conflicto vasco”. Como apuntan De Pablo *et al.*: “Estudios recientes demuestran cierta tendencia a olvidar

¹ BESA, LUIS (2017). “*Patria*, la gran novela del País Vasco”, *Acueducto2*, Segovia: Hecho Noticiable. [Patria, la gran novela del País Vasco | Acueducto2](#) [consultado 10/06/2021]

² Según el Diccionario de la Real Academia Española, el concepto *conflicto* hace referencia en la primera acepción como un “combate, lucha, pelea” y en la segunda acepción, como “enfrentamiento armado”. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <https://dle.rae.es/conflicto?m=form> [consultado 10/06/2021]. De aquí en adelante, la palabra irá entrecorrida ya que no estamos de acuerdo en designar la situación vasca como conflicto en sí mismo debido a la ausencia de una oposición armamentística por parte del Estado (exceptuando puntualmente los grupos paramilitares como los Grupo Antiterrorista de Liberación [GAL]), pero se designará con el concepto por motivos prácticos.

un pasado reciente y traumático por parte de la sociedad, pero la existencia de la ya mencionada batalla por el relato muestra la importancia de contar con una historia y una memoria que haga justicia a las víctimas, contando la realidad de lo sucedido en el País Vasco durante los últimos cincuenta años.” (2018: 19)

Finalmente, además de las conclusiones, se añade un anexo con una tabla informativa sobre las productoras de las series y largometrajes documentales.

Cabe mencionar la selección de la bibliografía, centrada en proponer, a modo de introducción, sobre todo a los estudios de la memoria, las obras más destacadas de cada tema analizado en el trabajo, debido a la cantidad ingente de referencias bibliográficas que se pueden encontrar.

2. Contexto literario: Fernando Aramburu y la literatura vasca anterior

2.1. Precedentes en la literatura vasca

La novela de Fernando Aramburu *Patria* se adscribe a una tendencia, por no calificarla aún de género, de autores vascos que tratan un tema delicado años atrás en el ámbito sociopolítico³: el terrorismo de ETA (Euskadi Ta Askatasuna) y, en concreto en la novela revisada, desde el punto de vista de las víctimas de la organización terrorista.

Según Mari Jose Olazaregi, durante el período de 1976-2011⁴ (año en el que ETA anuncia el fin de la lucha armada) se publicaron más de 70 novelas en euskera (2017:13), siendo la década de los noventa el máximo apogeo de publicaciones. En el año 1976 se publica la primera novela sobre ETA: *100 metro (Cien metros)*, de Ramón Saizarbitoria, un relato sobre un militante de la organización terrorista que huye de las fuerzas policiales donostiarras. A partir de ese momento, las obras publicadas se convertirán en piezas del mosaico de realidades que conformaban, y me atrevo a decir conforman aún, la sociedad vasca. Analizar las múltiples tendencias, las conexiones y sus repercusiones entre las obras mismas es una tarea ardua que, por no ser el campo de estudio ni por disponer del

³ Son destacables dos artículos de Iban Zaldúa (2017) en la revista digital *CTXT* con el título “Un paseo por la Zona Negativa (I) y (II). Sobre la huella literaria de la violencia en el País Vasco antes de ‘Patria’: una selección de autores euskaldunes y sus obras sobre el “conflicto vasco”. <https://ctxt.es/es/20171018/Culturas/15706/literatura-euskera-ETA-La-Cosa-Iban-Zaldua-ctxt.htm> <https://ctxt.es/es/20171025/Culturas/15831/literatura-vasca-zaldua-ctxt-atxaga-jokin-mu%C3%B1oz-Otamendi-unai-elorriaga.htm>

⁴ Sobre las novelas de este período, Olazaregi comenta: “Se trata de novelas que presentaban la peculiaridad de focalizar mayormente los hechos narrados desde el punto de vista del victimario y su entorno, y no de la víctima, cuestión que alejaba la novela vasca de la tendencia predominante en la literatura anglosajona.” (2019:2)

suficiente tiempo, no se va a realizar en este trabajo⁵. Por estas razones, se van a nombrar algunas obras que, a fuer de relevantes en su momento, constituyen las distintas perspectivas con las que se enfrentan los narradores a la violencia de esos años.

Así, la mayoría de las novelas elaboradas durante los años nefastos en Euskadi se producen desde el punto de vista de los perpetradores de esa violencia, reflexionando sobre las razones por las que han decidido unirse a la lucha y el clima social y familiar que los envuelve más allá de sus años activos.

Destacan tres novelas de Bernardo Atxaga: *Gizona bere bakardadean* (1994, *El hombre solo*), *Zeru horiek* (1995, *Esos cielos*) y *Soinujolearen semea* (2003, *El hijo del acordeonista*). Los protagonistas de estas obras son exetarras y se centran en la complejidad psicológica de los miembros de la militancia y cómo ellos mismos se desarrollan en el entorno.

Otras novelas narradas desde el punto de vista del victimario, pero paradójicamente convertidos en víctimas de un sistema opresor son *Mugetan* (1989) de Hasier Etxeberria, *Hamaika pauso* (1998, *Los pasos incontables*) de Ramón Sazarbitoria y *Koaderno gorria* (2002, *Cuaderno rojo*) de Arantxa Urretabizcaia.

En esta época, como ya se ha mencionado, escasean las novelas narradas desde el punto de vista de las víctimas del terrorismo. Aun así, destacan dos obras: *Etorriko haiz nirekin?* (1991, *¿Vendrás conmigo?*) de Mikel Hernández Abaitua y *Zorion perfektua* (2002, *La felicidad perfecta*), de Anjel Lertxundi. Además, encontramos dos colecciones de relatos o novelas cortas, *Gorde nazazu lurpean* (2002, *Guárdame bajo tierra*) de Ramón Sazarbitoria y *Bizia lo* (2005, *Letargo*) de Jokin Muñoz, los cuales, gracias a su formato, facilitan la narración desde diversos puntos de vista y ofrecen al lector distintas perspectivas de la sociedad vasca de la época.

Jokin Muñoz publica en 2007 *Antzararen Bidea* (*El camino de la oca*), una novela que se podría incluir en el grupo de novelas con el punto de vista de las víctimas del terrorismo, pero su narrador es una víctima indirecta y el marco temporal de la acción oscila entre la Guerra Civil española y la actualidad, haciendo hincapié en el surgimiento del nacionalismo y el clima de violencia que va en aumento.

⁵ Relacionados con la novelística de la época, los distintos tratamientos de la violencia y los puntos de vista de los autores son interesantes los trabajos de Olaziregi (2017 y 2019) y Casas-Olcoz (2018). Para una antología de cuentos sobre los mismos temas, véase el trabajo de Ayerbe (2014).

Otro tono, en cambio, predomina en el período a partir de 2011 y como bien señala Olaziregi: “el período post- ETA ha estado marcado por la dialéctica en torno al «relato» que debemos construir, un relato inclusivo y que recoja el sufrimiento de víctimas de toda índole.” (2019: 3). Aparecen novelas de corte autobiográfico, como las novelas *Gaur zortzi* (2012, *Dentro de 8 días*) de la ex etarra Carmen Gisasola, *Gerra txikia* (2014, *La pequeña guerra*) de Lander Garro, ambas novelas desde el punto de vista de los victimarios convertidos en víctimas y, en la segunda novela en concreto, de los GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación); o *El comensal* (2015) de Gabriela Ybarra, narrada desde el punto de vista de la víctima del terrorismo.

En 2011 Harkaitz Cano publica *Twist*, una novela cuyo protagonista es militante de una banda terrorista que traicionó a sus compañeros, y Saizarbitoria publica su considerada mejor novela: *Martutene* (2012), situada en San Sebastián y centrada en una pareja de médicos. Esta última obra no tiene como telón de fondo la organización terrorista, pero alude a los fundamentos del nacionalismo, “un nacionalismo liberal y de matiz tradicional”, como apunta Juan José Solozabal en su artículo de opinión.⁶

Artetu arte itxaron (2015, *Los turistas desganados*) de Katixa Agirre y *Jenisjoplin* (2017) de Uxue Alberdi son dos obras en las cuales el ambiente de violencia está por todas partes y por ninguna, es decir, no se centran en los protagonistas de esa violencia ni en actos violentos concretos, sin embargo, las vidas de los protagonistas de ambas obras están condicionadas por la violencia permanente que late en las tierras vascas. A diferencia de la obra de Agirre, que se sitúa en la época más actual, *Jenisjoplin* llega a ser casi una crónica del ambiente de los años 80 en el País Vasco.

Por otro lado, *Elkarrekin esnatzeko ordua* (2016, *La hora de despertarnos juntos*) de Kirmen Uribe abarca la narración temporal desde la Guerra Civil y trata el tema del nacionalismo vasco a partir de las vivencias de una pareja y sus traslados por Europa.

De las obras más recientes destacan la colección de relatos escritos entre 1999-2018 *Como si todo hubiera pasado* (2018) de Iban Zaldúa, ofreciendo como ya se ha mencionado anteriormente, diversos puntos de vista gracias a su formato narrativo y *Una tumba en el aire* (2019) de Adolfo García Ortega basado en un caso real y situando la novela en el grupo de tratamiento de las víctimas del terrorismo. Juan Bas con *El refugio de los canallas* (2017) explora, a partir de la reflexión del escritor Samuel Johnson según

⁶ SOLOZABAL, JUAN JOSÉ (2013). “Martutene, la novela vasca del siglo xx”, *El Imparcial*, Madrid: Editorial Imparcial de Occidente. [Martutene, la novela vasca del siglo XX | El Imparcial](#) [consultado 10/06/2021]

la biografía de James Boswell *The Life of Samuel Johnson* (“El patriotismo es el último refugio de los canallas”), el odio y las terribles sensaciones heredadas del clima de violencia. La novela *En país extraño* (2019) de Mikel Antza es la única obra reciente que trata el tema del “conflicto” desde un narrador a favor de la ideología nacionalista y de los victimarios.

Se debe hacer una mención especial de la obra de dos escritoras y su aportación a la literatura del tema vasco exponiendo las consecuencias psicológicas que el clima de violencia produjo en el entorno de las víctimas del terrorismo, ofreciendo un testimonio directo de esos años y defendiendo la comunicación y la dialéctica como medio para cicatrizar heridas del pasado y construir un futuro ausente de violencia. Una de esas autoras es Edurne Portela que, con su ensayo *El eco de los disparos: cultura y memoria de la violencia* (2016) donde revisa algunas películas y producciones literarias sobre el “conflicto”, se convirtió en una de las voces más importantes de los autores vascos contemporáneos. Un año después publica la novela *Mejor la ausencia* (2017) que junto a sus dos últimas obras, *Formas de estar lejos* (2019) y *Los ojos cerrados* (2021), conforman su visión del “conflicto” y sus consecuencias desde el punto de vista de las víctimas, ofreciendo una visión familiar y personal de la situación.

La segunda autora es Luisa Etxenike, quien inicia una trilogía sobre la misma temática que Portela (consecuencias de la violencia en el entorno familiar y psicológico) pero a través de un tono más intimista y poético. Se inicia con *El ángulo ciego* (2008) y se finaliza diez años después con *Absoluta presencia y Aves del paraíso* (2019).

Cabe señalar la escasez en los años recientes de títulos publicados en euskera sobre el tema, por lo que podemos deducir que existe una voluntad de extrapolar el tema del “conflicto” hacia el ámbito nacional y, a la vez, la oportunidad de llegar al público extranjero gracias a las traducciones.

Después de la muy resumida introducción a la literatura que precede a *Patria*, uno se da cuenta de la gran cantidad de obras que han tratado el tema del llamado “conflicto vasco” pero que han pasado desapercibidas por el público general, permaneciendo dentro de las fronteras vascuenses. Casas-Olcoz afirma que el éxito de esta novela [*Patria*] se debe a la superación de las fronteras regionales, avalada por los premios otorgados, como el Premio Nacional de Narrativa 2017, un trampolín para la repercusión nacional y para la publicación en otros países. (2018: 2)

Así, *Patria* se une al conjunto de obras en las cuales las víctimas del terrorismo de ETA ganan protagonismo frente a los victimarios, tendencia, como ya hemos comentado anteriormente, que promovieron los autores después de la disolución de la organización terrorista⁷. A partir de ese momento, la memoria de los hechos acaecidos en el pasado reciente se activa y empieza la voluntad de dejar plasmadas las vivencias tanto directas (personas que vivieron de primera mano los hechos) como indirectas (segundas generaciones o personas cercanas a los hechos) para dejar constancia e intentar que esas microhistorias no queden en el olvido.

Además, los narradores intentarán evitar las visiones maniqueas y aportar diversos puntos de vista sobre la situación en el País Vasco de esos años a través de las distintas voces y las diferentes historias individuales, conformando ese mosaico de realidades que confluyen para encaminarse a un futuro común exento de violencia y odio.

2.2. Fernando Aramburu y el afán por recordar

La publicación en 2016 de la novela *Patria* y su posterior éxito⁸ situó a Fernando Aramburu (San Sebastián, 1959) en el punto de mira del panorama literario nacional. El donostiarra se licenció en Filología Hispánica en la Universidad de Zaragoza y fundó, junto con otros dos compañeros, la revista y grupo homónimo *CLOC* (1978-1980).⁹ En 1985 nuestro autor se traslada a Alemania, donde actualmente aún reside y donde ejerció como profesor hasta 2009, momento en el que enfoca su carrera profesional en el ejercicio de escribir.

Fuegos con limón (1996) se convertiría en su primera novela, publicada por Tusquets Editores¹⁰, la editorial por excelencia de la mayoría de su obra. La novela se inspira en su propia experiencia con el ya mencionado grupo contracultural CLOC, relatando las

⁷ Cfr. RODRÍGUEZ JIMÉNEZ, JOSÉ LUIS (2017). “Las víctimas en la literatura: ETA en la novela española”, *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, Vitoria-Gasteiz: Fundación Centro para la Memoria de las Víctimas del Terrorismo, pp. 74-98. <http://www.memorialvt.com/wp-content/uploads/2017/10/Cuaderno04.pdf> [consultado 10/06/2021]

⁸ Según la empresa Nielsen, en 2017 *Patria* se convirtió en el libro de ficción más vendido en España y en 2018, el segundo. “Las hijas del Capitán”, el libro de ficción más vendido en 2018 – Nielsen [consultado el 10/06/2021] Además, en 2018 ya superaba el millón de ejemplares vendidos a nivel internacional.

⁹ Para más información sobre esta revista contracultural consultar el artículo de SENABRE, RICARDO (2000). “La última rebelión contracultural”, *El Cultural*, Madrid: El Cultural Electrónico. [La última rebelión contracultural | El Cultural](#) [consultado 10/06/2021]

¹⁰ Todas las referencias a las obras literarias de Fernando Aramburu, tanto la sinopsis o informaciones sobre las susodichas, se han extraído de la página oficial del Grupo Planeta, al cual Tusquets Editores pertenece. [Fernando Aramburu | Planeta de Libros](#) [consultado 10/06/2021]

vivencias de un joven poeta en la sociedad vasca de los sesenta y setenta. Seis años más tarde, recuperaría este mismo espíritu para “autoenfrentarse”: con *El artista y su cadáver*, más un ejercicio literario que una novela propiamente dicha, Aramburu pretende dejar atrás los versos para centrarse en la prosa.

En el 2000 publica *Los ojos vacíos*, Premio Euskadi, con la que inicia la llamada “Trilogía de Antíbula”, junto a *Bami sin sombra* (2005) y *La gran Marivián* (2013). El nexo entre ellas es el espacio en el que las historias se desarrollan: el país ficticio de Antíbula.

Patria no es la única novela de Aramburu con adaptación audiovisual: publica *El trompetista del Utopía* (2003) y en 2007 se estrena la película basada en ella *Bajo las estrellas*, protagonizada por Alberto San Juan y Emma Suárez. El largometraje fue premiado como mejor película en el Festival de Málaga y su director y guionista Félix Viscarret ganó el Goya al mejor guion adaptado.

Con *Viaje con Clara por Alemania* (2010) Aramburu nos ofrece una especie de crónica de viajes, incitada por su lugar de residencia, con un tono ameno y humorístico. Tono que en *Ávidas pretensiones* (2014) evoluciona a satírico.

En 1997 inició con el recopilatorio *No ser no duele* una serie de libros de relatos que, junto a *El vigilante del fiordo* (2011) y *Los peces de la amargura* (2006), se convierten en una de sus vertientes más conocida, especialmente el último libro mencionado, debido a su relación temática con su obra cumbre hasta ahora, *Patria*.

Finalmente elabora dos novelas, esenciales en nuestro estudio junto al conjunto de relatos ya mencionado, sobre la situación social en el País Vasco centradas en los llamados “años de plomo”¹¹: *Años lentos* (2012) y *Patria* (2016), siendo esta última galardonada con varios premios, entre ellos el Premio Nacional de Narrativa y el Premio de la Crítica.¹²

Además de novelas para adultos, Aramburu también ha hecho sus incursiones en el ámbito infantil, con títulos como *El ladrón de ladrillos* (1998), *Vida de un piojo llamado Matías* (2004) o el más reciente, *Mariluz y sus extrañas aventuras* (2013).

¹¹ Los llamados *años de plomo* en el País Vasco hacen referencia a los años de mayor violencia y tensión sociopolítica. Se suele establecer la cronología entre los años 1960, con la creación de ETA, y el final del siglo XX, determinando el punto álgido entre 1978-1980. (De Pablo *et al.* 2018: 15)

¹² EFE (2018). “Fernando Aramburu gana el premio Lampedusa por *Patria*”, ABC, Madrid: ABC. [Fernando Aramburu gana el premio Lampedusa por «Patria» \(abc.es\)](https://www.fernandoaramburu.com/2018/06/10/fernando-aramburu-gana-el-premio-lampedusa-por-patria/) [consultado 10/06/2021]

Por otra parte, su juventud poética se plasma en dos libros de poesía bilingüe en castellano y euskera *Ave Sombra/Itzal Hegazti* (1981) y *Bruma y conciencia/Lambroa eta kontzientzia (1977-1990)* (1993), y en una colección reciente de poemas inéditos llamada *Yo quisiera llover* (2010).

Las letras entornadas (2015) y *Vetas profundas* (2019) pueden incluirse en el género ensayístico por su carácter divulgativo centrado en la función de la literatura, concretamente de la poesía en la segunda obra. Sin embargo, *Autorretrato sin mí* (2018) no podría catalogarse en ensayística propiamente dicha, si no en una obra autobiográfica en prosa poética¹³.

Su última publicación, *Utilidad de las desgracias y otros textos* (2020), es una selección de artículos literarios, donde su faceta periodística se aúna con la del escritor de novelas para dejar entrever sus pensamientos sobre temas generales de su vida¹⁴, enlazando con la temática de *Autorretrato sin mí* exceptuando el tono poético de esta última obra.¹⁵

Llevada a cabo la revisión de su obra literaria, se pueden establecer puntos en común entre algunas de sus producciones. Uno de los nexos más destacados, y el objeto de estudio de nuestro trabajo, es la memorística. Aramburu apela tanto a la memoria colectiva, presente en las colecciones de relatos y en las novelas sobre el terrorismo, como a la memoria individual, su propia memoria, presente intrínsecamente tanto en los ensayos como en la mayoría de las novelas. Como apunta Casas- Olcoz:

“Se constata cómo la memoria y el compromiso social son dos ideas tangenciales en la producción literaria de Aramburu y en su concepción de la labor de creación literaria que le corresponde como escritor. Ambas tendencias son esenciales asimismo en *Patria*, en la medida en la que la novela supone un testimonio del terrorismo de ETA, pero también desarrolla una propuesta ideológica para la superación de la violencia a través del perdón.” (2018: 6)

El presente estudio se enfocará en la amalgama de ambas memorias en su novela *Patria*, aunque no se pueda evitar eludir a sus dos obras temáticamente relacionadas ya que conforman el universo memorístico de Aramburu con el cual el autor pretende aportar

¹³ Así es como lo tilda la reseña de Gracia, Jordi (2018). “En el corazón de Aramburu”, *El País*, Ediciones El País S.L. 'Autorretrato sin mí', de Fernando Aramburu: En el corazón de Aramburu | Babelia | EL PAÍS (elpais.com) [consultado 10/06/2021]

¹⁴ “*Utilidad de las desgracias y otros textos*, de Aramburu, ya a la venta.” (2020) *El Diario*, Madrid. “*Utilidad de las desgracias y otros textos*”, de Aramburu, ya a la venta (eldiario.es) [consultado 10/06/2021]

¹⁵ En el tiempo de la elaboración de este trabajo, Tusquets Editores anuncia la futura publicación de Aramburu llamada *Los vencejos*, que saldrá a la venta en septiembre de 2021.

su grano de arena a la llamada “derrota literaria de ETA”.¹⁶ Volviendo a citar a la estudiosa Casas-Olcoz:

“La constitución de este relato [en contra del agresor] se enmarca en los actuales debates sobre el relato del terrorismo: tras el cese de la violencia, está en juego la memoria e interpretación del pasado que se validará y transmitirá. La configuración de un relato se perfila como una labor necesaria, que será asumida en parte por los escritores en la medida en la que sus obras funcionan como poderosos vehículos de ideas para la sociedad.” (2019: 144)

3. Producciones audiovisuales sobre el terrorismo vasco

Desde los años de mayor actividad terrorista, la organización y varios actos concretos grabados en la memoria colectiva española, ya sea por su brutalidad o su importancia social, han sido protagonistas de producciones audiovisuales. La tendencia a partir del siglo XXI, paralelamente a la evolución literaria, es enfocarse en las consecuencias del terrorismo, en las víctimas de cualquier tipo de violencia durante el “conflicto” y en historias cotidianas. Como bien apunta Linda Seger:

“Las historias de la vida real nos conmueven por su valentía. Nos pueden señalar un camino, ayudándonos a conocer otras realidades. Nos pueden transmitir valores, o nos enseñan a prevenir peligros y a valorar las consecuencias de ciertas conductas. Nos pueden llevar también a mundos oscuros, educándonos acerca de la corrupción y la injusticia, de la manipulación y la violencia, de tantas vidas decadentes y desperdiciadas.” (1993: 78)

Las condiciones televisivas españolas, como la existencia al principio de solo dos canales públicos y la situación política vigente en un período concreto, son claves en el desarrollo de las producciones tanto televisivas como cinematográficas. Así pues, la producción audiovisual, sobre todo la televisiva, no se puede comprender sin la reflexión del contexto sociopolítico en que fue elaborada.

A continuación, se hará una breve introducción de las producciones audiovisuales divididas por género para así tener una visión global de las tendencias, la popularidad y la cantidad de obras elaboradas a lo largo de los años.

¹⁶ En la entrevista con Daniel Gascón en la revista en línea *Letras Libres*, Aramburu defiende sus objetivos y las razones de su creencia para “ganar” la denominada “batalla del relato”: GASCÓN, DANIEL (2017) “LA derrota literaria de ETA es la derrota de su relato. Entrevista con Fernando Aramburu.”, *Letras Libres*, Madrid: Letras Libres Internacional. ["La derrota literaria de ETA es la derrota de su relato". Entrevista con Fernando Aramburu | Letras Libres](#) [consultado 10/06/2021] Esta entrevista se puede comparar con las declaraciones de Iban Zaldúa en el boletín *Viento Sur* sobre la novela de Aramburu. ZALDUA, IBAN (2017) “La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de Patria, de Fernando Aramburu”, *Viento Sur*. [La literatura, ¿sirve para algo? Una crítica de Patria, de Fernando Aramburu - Viento Sur](#) [consultado 10/06/2021]

3.1. Largometrajes cinematográficos

Han sido muchos los estudiosos que se han dedicado a analizar el cine relacionado con el nacionalismo vasco y ETA¹⁷, tanto el tratamiento de los diversos protagonistas¹⁸ como las consecuencias de la violencia perpetrada en el ámbito más familiar e íntimo.

El asesinato del presidente del Gobierno Luis Carrero Blanco en 1973 abrió la puerta a la producción audiovisual del terrorismo, sobre todo debido a la espectacularidad del atentado. En 1976 José Luis Madrid dirige *Comando Txikia*, el largometraje basado en el comando homónimo que perpetró el atentado, y en 1979 Gillo Pontecorvo dirige *Operación Ogro*, largometraje que destaca por su reproducción de la explosión del coche en que viajaba Carrero, imagen grabada en la memoria colectiva.¹⁹ En el año 2011 Televisión Española produjo la miniserie *El asesinato de Carrero Blanco*, coincidiendo con el cese de la actividad armada de ETA.

Entre los años 80 y 90 destacan los largometrajes de Mario Camus *La rusa* (1987), basada en la novela homónima de Juan Luíś Cebrián y *Sombras en una batalla* (1993); *Ke arteko egunak* (1989, *Días de humo*) de Antonio Eceiza; *Ander eta Yul* (1989, *Ander y Yul*,) de Ana Díez; *Offeko maitasuna* (1991, *Amor en off*) de Koldo Izaguirre; *La fuga de Segovia* (1981), *La muerte de Mikel* (1983) y *Días contados* (1994), las tres de Imanol Uribe²⁰ y *A ciegas* (1997) de Daniel Calparsoro.

“En efecto, fue sobre todo en la segunda mitad de la década de 1970, tras la muerte de Franco, y en la de 1980 –en el contexto del cine vasco politizado como consecuencia de la Transición democrática– cuando se multiplicaron las películas que reflejaban la situación política vasca. Esta eclosión era lógica, ya que el final de la dictadura franquista invitaba a llevar a la pantalla lo que no había podido decirse en los años anteriores y de ahí la abundancia de películas que daban una visión favorable al nacionalismo vasco e incluso proclive a ETA.” (De Pablo 2008: 94)²¹

¹⁷ Para conocer un compendio de la filmografía relacionada con ETA hasta 2015, consultar el trabajo de Cano (2015). También es interesante el análisis de varias producciones audiovisuales de Roldán (2001), Seguin (2004), Carmona (2004) y De Pablo (2017). Más reciente es el estudio de Pilar y Roldán (2019) sobre la época de los años 2000 hasta 2017. Para una breve introducción de algunas producciones sobre terrorismo, en el que se incluye ETA entre IRA y otros, consultar Rojo (2013).

¹⁸ Cfr. Labiano (2017 y 2019) para el tratamiento de las víctimas en el cine.

¹⁹ El maquetista Emilio Ruiz del Río explica cómo elaboró el escenario para la película https://www.youtube.com/watch?v=IZmTQAYQ_5g

²⁰ Sobre el cine de Imanol Uribe, consultar los trabajos de Barrenetxea (2003 y 2019) y De Pablo y López de Maturana (2019).

²¹ Otra interesante introducción del mismo autor de varias producciones de los años 80 puede verse en DE PABLO, SANTIAGO (2009) “Cine y transición en el País Vasco: Historia, política y violencia” : *Prensa y democracia: los medios de comunicación en la Transición*, Rafael Quirosa-Cheyrouze Muñoz (coord.), Biblioteca Nueva, pp. 365-378

La década de los 2000 es la más prolífica cinematográficamente. Se inicia ese mismo año con el lanzamiento de *Yoyes*²² de Helena Taberna, *El viaje de Arián* de Eduard Bosch y *Plenilunio* de Imanol Uribe. El año siguiente se lanza el thriller *La voz de su amo* de Emilio Martínez-Lázaro, con ETA como telón de fondo. En 2004 Miguel Courtois dirige *El Lobo*, una de las películas con más éxito nacional²³, y en 2006 dirige *GAL* (2006). Del 2008 son los largometrajes *Tiro en la cabeza* de Jaime Rosales, *Todos estamos invitados* de Manuel Gutiérrez Aragón²⁴ y *La casa de mi padre* de Gorka Merchán. *Felicidad perfecta* (2009) de Jabi Elortegi finaliza la década.

En la primera década del nuevo siglo destacan varios largometrajes de ficción: *Lejos del mar* de Imanol Uribe, *Fuego* de Luis Marías, *Lasa y Zabala* de Pablo Malo, las tres del 2014 y *Negociador* (2015) de Borja Cobeaga. Esta última, junto con *Cómo levantar 1000 kilos* (1991) de Antonio Hernández y *Fe de etarras* (2017) también de Cobeaga, son las únicas producciones de corte humorístico²⁵ que tratan el tema del terrorismo, además del medimetraje *Aupa Josu* (2014) de Cobeaga para televisión.

El año 2018 se estrena la adaptación por parte de Fernando Bernués de *El hijo del acordeonista* de la novela homónima de Bernardo Atxaga y recientemente el largometraje de David P. Sañudo *Ane* (2020), íntegramente rodado en euskera, es galardonado por el Festival de Cine de San Sebastián al Premio al Cine Vasco.

Finalmente, se prevé el estreno en septiembre de 2021 de *Maixabel*, de Icíar Bollaín, basada en el encuentro real de Maixabel Lasa, viuda del político asesinado por ETA Juan María Jáuregi, y su victimario.²⁶ Además, en el momento de redacción de este trabajo se

²² Cfr. Rodríguez (2004) quien analiza la importancia de la temática de la película y su repercusión social. Para un breve análisis de la película *Yoyes* y *El Lobo* (2004), ver Cascajosa (2014).

²³ Basada en el libro de Xavier Vinader (1999) *Operación Lobo: memorias de un infiltrado en ETA*. En 2019 el verdadero “Lobo” relata sus memorias gracias y a través del periodista Fernando Rueda en *Yo confieso, 45 años de espía*.

²⁴ Cfr. BARRENETXEA MARAÑÓN, IGOR (2009). “*Todos estamos invitados*: cine, terrorismo y sociedad vasca”, *Sancho el sabio: Revista de cultura e investigación vasca*, n°30, pp.137-160

²⁵ Consultar la utilización del humor en estas películas en BARRENETXEA MARAÑÓN, IGOR (2019). “¿Y si nos reímos? La comedia cinematográfica tras el fin de ETA.” *Olivar*, 19 (30): e064, Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11656/pr.11656.pdf; [consultado 10/06/2021] y para un análisis concreto de la película *Ocho apellidos vascos* (2013) ver BARRENETXEA MARAÑÓN, IGOR Y GABRIELA VIADERO CARRAL (2017). “El fin de ETA y *Ocho apellidos vascos* (2013) de Emilio Martínez Lázaro”, *APORTES: Revista de historia contemporánea*, vol.32, n°94, pp.243-269.

²⁶ GOYOAGA, ANDER (2021) “Bollaín termina el rodaje de *Maixabel*, sobre las heridas de la violencia en el País Vasco”, *La Vanguardia*, La Vanguardia Ediciones. [Bollaín termina el rodaje de ‘Maixabel’, sobre las heridas de la violencia en el País Vasco \(lavanguardia.com\)](https://www.lavanguardia.com) [consultado 10/06/2021]

rueda la adaptación de “El comensal”, de Gabriela Ybarra, de la mano de la cineasta Ángeles González Sinde.

No es objetivo de este trabajo analizar la cantidad de los largometrajes, ni las series de ficción o documentales que se nombrarán más adelante, pero, de los treinta largometrajes mencionados, uno puede ver de manera generalizada las tendencias que han imperado a lo largo de estos años en cuanto a la mirada de los cineastas hacia el “conflicto”. La siguiente gráfica (GRÁFICO 1) pretende ofrecer una visión sobre la temática imperante en el cine hasta la actualidad.

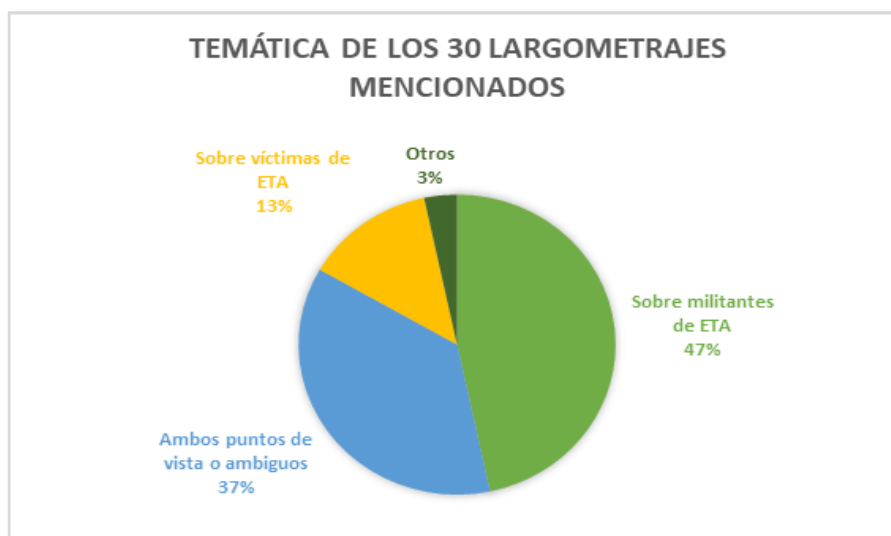


Gráfico 1. Fuente: Elaboración propia

Así, hay una superioridad de filmes que tratan sobre el militante de ETA, sobre todo de las consecuencias de pertenecer a esa organización (el 47%, es decir, catorce películas) que contrasta con el 13% de las películas desde el punto de vista de las víctimas de terrorismo (tres películas). Destacan los 11 largometrajes (37%) que ofrecen una visión dual: la del terrorista y la de la víctima, algunas veces equiparando su estado de víctima o comparando el contexto en el que se han desarrollado como individuos.

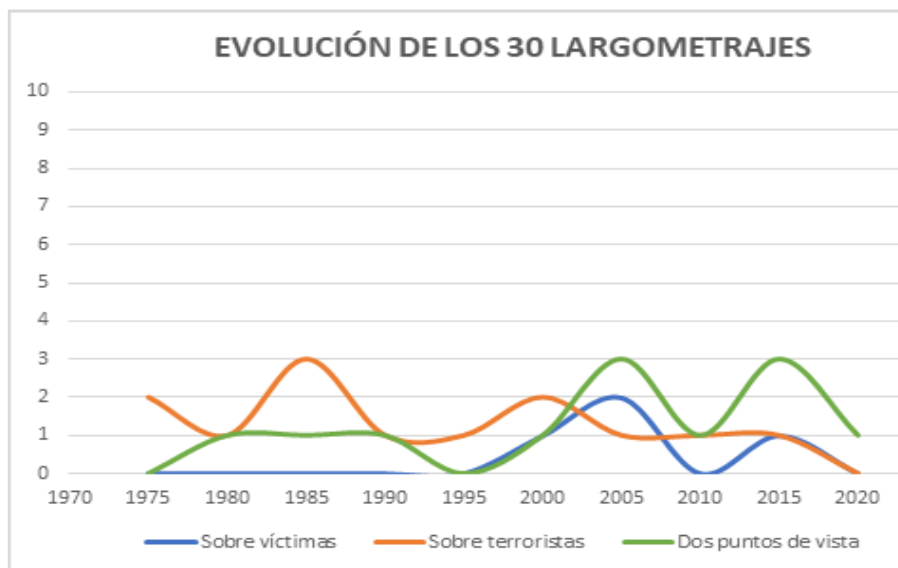


Gráfico 2. Fuente: Elaboración propia

Como vemos en el GRÁFICO 2, el paso del tiempo también ha sido un factor decisivo en las tendencias de la temática de los largometrajes. A partir de los 2000 se ve un claro aumento de películas sobre las víctimas y sobre los dos mundos del “conflicto” y un descenso de las películas exclusivamente sobre los perpetradores, en contraste a su clara preponderancia a lo largo de los años 70 y 80.

Según Cano, desde 1976 hasta la fecha de su estudio (2015) se habían elaborado setenta y tres títulos, incluyendo largometrajes, filmes documentales y cortos. (2015: 3) En producción audiovisual, esa cantidad es mínima con relación a la cantidad de sucesos, historias, motivos y distintos puntos de vista que ofrece la historia del terrorismo y el “conflicto vasco” en general.²⁷

3.2. Series de ficción y documentales

Hay una cantidad ingente de producciones televisivas en cuanto al “conflicto vasco”, la mayoría series y filmes documentales normalmente elaborados para el formato de la televisión. Por esa razón, las emisiones de estas producciones han dependido de las administraciones públicas y de la ideología del gobierno, tanto español como vasco, presente en determinado momento.

²⁷ Es cierto que la producción es mínima, de ahí que negarla demuestra la escasa divulgación de producciones sobre el tema, como ilustra el desconocimiento por parte del director Pedro Almodóvar. DUVIGNAU, REGIS (2020). “Pedro Almodóvar: «Me hubiera gustado dirigir algún capítulo de *Patria*»”, *Heraldo*, Zaragoza: Heraldo de Aragón Editora. Pedro Almodóvar: "Me hubiera gustado dirigir algún capítulo de 'Patria'" (heraldo.es) [consultado 10/06/2021]

Según apunta Santiago de Pablo: “[...]la historia de ETA solo apareció en televisión en las últimas décadas del siglo XX en series documentales que trataban el final del franquismo o la Transición.” (2018: 40). A continuación, se enumerarán algunas de las producciones significativas y se establecerán conclusiones que De Pablo, Mota Zurdo y López de Maturana (2018) en su trabajo ya han analizado en extenso.

3.2.1. Series de ficción, miniseries y telefilmes

En su estudio, Mota contabiliza las producciones televisivas de ficción sobre ETA en una veintena (2020: 157). Gracias a las nuevas plataformas digitales, la era de las series se encuentra en su máximo apogeo y en este momento es cuando aparecen dos de las series sobre ETA más destacadas: *La línea invisible* (2020), sobre los orígenes de la banda terrorista, dirigida por Mariano Barroso para Movistar+; y la adaptación del libro de Aramburu *Patria* (2020), dirigida por Félix Viscarret para HBO España.

Dos años antes se estrena en la cadena privada Antena 3 *Presunto culpable*, dirigida por Alberto Ruiz Rojo, Alejandro Bazzano y Menna Fité, ambientada en el País Vasco e incluyendo la situación histórica y política de ETA como fondo de la trama principal²⁸.

Más allá de estas tres producciones en las cuales la banda terrorista tiene un papel fundamental, las otras apariciones son meramente secundarias. Por ejemplo, en algunos capítulos de *Cuéntame cómo pasó* (2001-), serie creada para Televisión Española, donde se relatan hechos puntuales, sobre todo de la época del ambiente en el País Vasco durante los *años de plomo*, como el juicio de Burgos, el asesinato de Carrero Blanco, los fusilamientos de 1975 o el atentado de Hipercor. (De Pablo *et al.* 2018: 179-186) También cabe mencionar la serie *Los hombres de Paco* (2005-2010), emitida por Antena 3, en la que aparecen, en varios capítulos, referencias a las negociaciones entre los gobiernos de España y País Vasco y alguna que otra situación parodiada. (De Pablo *et al.* 2018 187-189)

En cuanto al formato de las miniseries²⁹, la primera en emitirse fue *Futuro: 48 horas* (2008), dirigida por Manuel Estudillo y producida y emitida por Antena 3, dos capítulos sobre el secuestro y asesinato de Miguel Ángel Blanco. Un año después, la misma cadena

²⁸ MOTA ZURDO, DAVID (2020). “ETA, presunto culpable. El tratamiento del terrorismo vasco y sus víctimas en una serie de ficción”, *Historia Actual Online*, 52, *Asociación de Historia Actual*, pp. 157-170 <https://doi.org/10.36132/hao.v2i52.1903> [consultado 10/06/2021]

²⁹ Entendida como una producción de capítulos limitados, en número inferiores a los de las series (normalmente de tres a cinco capítulos) y con desarrollo narrativo concluyente.

emite *Una bala para el Rey*, dirigida por Pablo Barrera, una miniserie de dos capítulos sobre el fallido intento de asesinato del Rey Juan Carlos I en Mallorca en 1995.

En 2011, Televisión Española emite *El asesinato de Carrero Blanco* (2011), dos episodios dirigidos por Miguel Bardem sobre el atentado al presidente del Gobierno franquista; y TVE juntamente con ETB, producen la miniserie de dos capítulos *El precio de la libertad* (2011), dirigida por Ana Murugarren y basada en la vida de la figura política de Mario Onaindia.

Salvador Calvo dirige en 2015 la miniserie de dos episodios *El padre de Caín*, emitida por Telecinco y centrada en la vida de un joven guardia civil trasladado a San Sebastián y ambientada en los años ochenta.

La última miniserie sobre ETA es producida en 2019 por la cadena pública del País Vasco, ETIB, *Ihesaldia (Escapada)* de Jabi Elortegi que relata en cinco capítulos la fuga de varios etarras de la cárcel de Basauri en 1976.

Además de las miniseries, destacan cuatro producciones clasificadas en la categoría de telefilmes, es decir, una película realizada expresamente para ese medio y no para ser visionada en el cine. Destacan dos producciones de la cadena pública vasca ETIB, *Zeru horiek (Esos cielos, 2006)*³⁰, 1a primera coproducción con TVE íntegramente en euskera, dirigida por Aitzpea Goenaga y adaptación del libro homónimo de Atxaga; y *Umezurtak (Los huérfanos, 2014)*, dirigida por Ernesto del Río y centrada en las relaciones familiares y sociales de dos familias y sus vivencias condicionadas por la violencia de los años pasados.

En los últimos años destaca una producción de Aragón TV, *IID. Una mañana de invierno* (2017) de Roberto Roldán, sobre el atentado de ETA en la casa cuartel de Zaragoza en 1987.

3.2.2. Series, largometrajes y reportajes documentales

El Diccionario de la Lengua Española define *documental* como “Dicho de una película cinematográfica o de un programa televisivo: que representa, con carácter informativo o didáctico, hechos, escenas, experimentos, etc., tomados de la realidad.”³¹ A partir de esa

³⁰ Marín Yarza, Maribel (2005). “TVE produce *Esos cielos*, su primer telefilme en euskera”, *El País*, Ediciones El País. https://elpais.com/diario/2005/04/19/radiotv/1113861602_850215.html [consultado 10/06/2021]

³¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.4 en línea] <https://dle.rae.es/documental?m=form> [consultado 10/06/2021]

definición, el director de un documental sea una serie o un largometraje, siempre va a tener como objetivo dar a conocer una visión de un hecho real, su propia visión o la de otros individuos relacionados con el hecho. Sucede contadas veces que esa visión subjetiva quede rezagada para mostrar una cierta objetividad a la narración, para otorgar al espectador la libertad de sacar sus propias conclusiones, esa llamada “equidistancia”.

Sobre el terrorismo de ETA se han elaborado más de cincuenta documentales y reportajes, de las temáticas más diversas como puntos de vista hay.³² Para este trabajo, con el objetivo de analizar el tratamiento de divulgación de la memoria, se han tenido en cuenta cuarenta y ocho series y largometrajes documentales, catalogándolos según la temática, igualmente que los largometrajes de ficción, y viendo su progresión en el tiempo.

En cuanto a los documentales sobre víctimas de la banda terrorista, podemos dividir la temática en tres grandes bloques. Por un lado, los documentales que se centran en una personalidad, normalmente pública, víctima directa de un atentado. Destacan tres producciones sobre la figura de Miguel Ángel Blanco: *Miguel Ángel Blanco, el día que me mataron* (2006) de Eduardo Blanco, *Miguel Ángel Blanco, el grito de Ermua* (2012), del programa *La caja Negra*, dirigido por Iñaki López, y *El instante decisivo* (2020) de Teresa Latorre. Los asesinatos a políticos o periodistas también constituyen uno de los temas más destacados, como *Ernest Lluch, libre y atrevido* (2020) de Josep Morell y Jordi Vilar, centrado en la figura del político catalán; *Asesinato en febrero* (2001) de Eterio Ortega, sobre el político socialista Fernando Buesa y su escolta; o *Retratos* (2010), de Maite Ibáñez, centrada en las figuras de los políticos Juan Mari Jáuregui y Jesús Mari Pedrosa y el periodista Luis López Lacalle.

Por otra parte, encontramos una gran cantidad de documentales sobre las vivencias personales de víctimas o de familiares de ellas y los testimonios de varias personalidades intelectuales que valoran lo ocurrido. En este apartado encontramos varios documentales del cineasta Iñaki Arteta homenajeando a las víctimas de la banda terrorista como

³² Para un análisis de la gran cantidad de cine o serie documental sobre el “conflicto vasco” o el terrorismo de ETA, ver DE PABLO, SANTIAGO, VIRGINIA LÓPEZ DE MATURANA Y DAVID MOTA ZURDO (2020). “Una historia televisada: ETA y sus víctimas en la pequeña pantalla” en *Las narrativas del terrorismo: cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*, Eduardo Mateo y Antonio Rivera (eds.), Madrid: Catarata; BURGUERA DURA, LUCÍA (2016). *Cine documental sobre ETA y “conflicto vasco”* (Tesis doctoral), Universitat de València. <https://www.educacion.gob.es/teseo/mostrarRef.do?ref=1263162> [consultado 10/06/2021] MARCOS RAMOS, MARÍA (2011). “Cine documental sobre ETA, una mirada a la realidad”, *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 3, Universidad de Málaga, pp. 58-75.

Olvidados (2004), *Trece entre mil* (2005) y *1980* (2014); el documental de José Antonio Zorrilla, *Los justos* (2001) reúne a varios intelectuales para discutir la situación de terror en el País Vasco; *Perseguidos* (2004) de Eterio Ortega, sobre víctimas anónimas de la política del terror. También la serie documental *Víctimas. La historia de ETA* (2006) de Manuel Aguilera, *Corazones de hielo* (2007) de Jorge Martínez Reverte y *Sin vendas en la memoria* (2008) de Manuel Palacios se centran en testimonios de víctimas y las consecuencias de la violencia sufrida. Varios autores elaboran un proyecto de investigación en 2011 sobre el terrorismo de aquellos años en Navarra, que está publicado bajo el nombre de *Relatos de plomo. El documental* (2011)³³, reuniendo testimonios de familiares de las víctimas.

Finalmente, otro ámbito temático es el documental sobre un hecho concreto, como por ejemplo el atentado de ETA en la casa cuartel de Vic en 1991, del que se han realizado dos documentales: *Mientras los niños jugaban* (2011) de David Fontseca y *ETA a la ciutat del sants (ETA en la ciudad de los santos, 2017)* de Albert Om.

El punto de vista de los victimarios o de los militantes de la banda terrorista también ha sido uno de los grandes explotados. Una de las ramas y prácticamente una tendencia aparte es los documentales sobre aspectos históricos de ETA, sus orígenes y su historia general. Pertenecen a ella los documentales del programa *Crónicas* de TVE sobre *ETA-PM* (2007) y sobre *la historia de ETA* (2012); *Al final del túnel* (2011), un largometraje documental de Eterio Ortega y el reportaje dentro del programa de ETB *El Dilema, ETA, un paso hacia el final* (2014), tratan sobre las implicaciones del fin de ETA a través de testimonios de víctimas y victimarios además de personalidades públicas. También se tiene en cuenta la violencia por parte de los grupos terroristas nacionalistas como los Gal, en *GAL. La guerra sucia contra ETA* (2008) sobre la progresiva violencia de este grupo y sus acciones a lo largo de los años ochenta y noventa. *Oinatz Galduak (Las huellas perdidas, 2016)* de Fermín Ayo hace un recorrido por los años de ETA y reflexiona sobre las consecuencias en la sociedad vasca. La reciente miniserie documental *El desafío: ETA* (2020) de Hugo Stiven reúne a varias personalidades, como los expresidentes del Gobierno —Felipe González, José María Aznar, José Luís Rodríguez Zapatero y Mariano Rajoy— y exlehendakaris, además de otros testimonios, para analizar sus acciones en esa época y recordar el pasado histórico reciente.

³³ El enlace a la página oficial del documental: <https://relatosdeplomo.navarra.es/index.php>

Otra de las grandes ramas temáticas es la centrada en vivencias concretas de militantes de ETA, con el precursor *Yoyes* (1988) de Baltasar Magro para TVE y la serie documental *Los senderos de la violencia* (1993) de ETB. *Barrura begiratzeko leihoak* (*Ventanas al interior*, 2002) de varios autores vascos se centra en la vida de cinco presos vascos; *El valor de la autocrítica* (2015) de Karmelo Vivanco, además de exmiembros de IRA o Brigadas Rojas, incluye testimonios de exmiembros de ETA. El documental de Ander Irrarte *40/24. Txiki eta Otaegi. Azken Ordua* (*40/24. El legado de Txiki y Otaegi*, 2015) se centra en los fusilamientos por el régimen franquista de Juan Paredes “Txiki” y Angel Otaegi. Por su parte, y dos de los más recientes, *Caminho longe* (2020) de Josu Martínez y Txaber Larreategi, se centra en el camino de vuelta al País Vasco después de años de deportación del exmilitante de ETA Alfonso Etxegarai, y *Bajo el silencio* (2020) de Iñaki Arteta muestra los testimonios de exmilitantes y sus vidas actuales, mostrando las razones y las explicaciones que ofrecen para justificar su participación en una banda terrorista.

Como en los documentales sobre las víctimas, también se han dado casos de documentales sobre hechos concretos, como el precursor de los documentales sobre la temática terrorista *El proceso de Burgos* (1979), de Imanol Uribe, sobre el juicio de 1968 por el asesinato del comisario Melitón Manzanos³⁴. Otro documental destacable es de Manuel Cerdán sobre el atentado de la cafetería “Rolando” en Madrid el 1974, siguiendo la pista en la actualidad de los perpetradores.

Finalmente, se deben destacar dos documentales franceses que, por su país de procedencia, no están incluidos en nuestro estudio, sin embargo debe recalarse su importancia dada su temprana elaboración, el trabajo de investigación para ello, además de su posicionamiento a favor de la ideología radical: *Euskadi hors d'État* (*Euskadi fuera de Estado*, 1983) de Arthur MacCaig y *Jo ta ke* (1999) de Anne de Galzain³⁵.

Como ya se ha mencionado en cuanto a los largometrajes de ficción, en los documentales también se ofrece una mirada distinta de los planteamientos polarizados: unos se centran en intentar encontrar un punto en común entre víctimas y victimarios para confrontar las dos realidades y llegar juntos a un fin, una sociedad pacífica, como el

³⁴ El asesinato del comisario Manzanos es el punto de partida de una de las tramas de la mencionada miniserie *La línea invisible* (2020).

³⁵ BARRENETXEA MARAÑÓN, IGOR (2008) “*Jo ta ke* o el problema radical: la ideología de la izquierda abertzale en el cine documental francés”, I Congreso Internacional de Historia y Cine: 5, 6, 7 y 8 de septiembre de 2007, Universidad Carlos III de Madrid. Instituto de Cultura y Tecnología, [Jo ta ke o el problema radical: la ideología de la izquierda abertzale en el cine documental francés](http://Jo_t_a_k_e_o_el_problema_radical_la_ideologia_de_la_izquierda_abertzale_en_el_cine_documental_francés_core.ac.uk) (core.ac.uk) [consultado 10/06/2021]

polémico *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (2003)³⁶ de Julio Medem, *Gazta zati bat* (*Un trozo de queso*, 2011) de Jon Maia, *Hablan los ojos* (2012) de Gorka Espiau, *Glencree (proceso de paz), el camino recorrido juntos* (2012), *Asier eta biok* (*Asier y yo*, 2013) de Aitor Merino, *El reencuentro* (2014) de Fermín Ayo y varios directores, *ETA, el final del silencio* (2019) de Jon Sistiaga y Alfonso Cortés-Cavanilla y el reciente *Traidores* (2020) de Jon Viar. Otros, se centran en las consecuencias del bando militante, como las vidas de los hijos de los presos en *Motxiladun umeak* (*Los niños de la mochila*, 2018)³⁷ o las víctimas de la represión policial en los “años de plomo” en *Por quién no doblan las campanas* (2012) de Maite Ibáñez.

Además, ETA está presente en documentales históricos como *La Transición* (1995)³⁸ de Elías Andrés, *La Transición y democracia en Euskadi* (2012) dirigido por Koldo San Sebastián, y un factor ineludible del caso de la central nuclear de Lemoiz, plasmado en *Lemoiz, la central fantasma* (2014) de Javier Gutiérrez.

Finalmente, el reportaje documental del programa *Espejo Público* de Antena 3, *Ciudadano X: la caída del comando Madrid* (2010) de Álvaro Zancajo, relata cómo un ciudadano anónimo ayuda en la captura del Comando Madrid después de que este pusiera una bomba en las calles de la capital para atentar contra un secretario general del Gobierno, Juan Junquera, un atentado que resultó fallido. (De Pablo 2018: 107)

Teniendo en cuenta estos cuarenta y ocho documentales, se han elaborado dos gráficos en los que se ilustran el ascenso de diversas temáticas a lo largo del tiempo (GRÁFICO 3) y el porcentaje que corresponde a cada temática desarrollada en los documentales (GRÁFICO 4).

³⁶ CABEZA SAN DEOGRACIAS, JOSÉ Y JULIO MONTERO (2012). “El terrorismo de ETA en el cine documental. Dos ejemplos del uso de los recursos narrativos en la representación de las víctimas”, *Palabra Clave*, vol.15, 3, Colombia: Universidad La Sabana, pp.461- 481. <http://hdl.handle.net/10818/14566> [consultado 10/06/2021]

³⁷ SEGOVIA, MIKEL (2018). “ETB dedica un documental a los hijos de etarras en prisión sin citar a ETA ni sus crímenes”, *El Independiente*, *El Independiente*. '[Los niños de la mochila](http://www.elindependiente.com)', el último guiño de ETB a los presos de ETA ([elindependiente.com](http://www.elindependiente.com)) [consultado 10/06/2021]

³⁸ Cfr. HERNÁNDEZ CORCHETE, SIRA (2008). “La construcción retórica del orden del relato en el documental de divulgación histórica. El caso de la serie televisiva *La Transición*”, I Congreso Internacional de Historia y Cine, Gloria Camarero (ed.). Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. <http://hdl.handle.net/10016/17805> [consultado 10/06/2021]

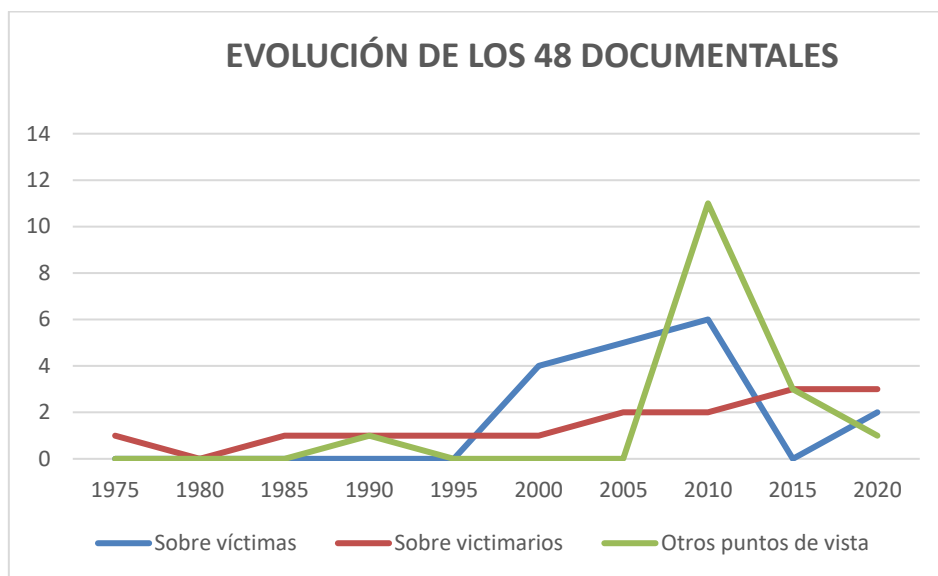


Gráfico 3. Fuente: Elaboración propia

Como se ha mencionado anteriormente, y el gráfico lo muestra, a partir del 2000 hay un auge de producciones, desde todas las perspectivas, pero con un significativo incremento de las producciones más heterogéneas, con alternativos puntos de vista o con el objetivo de la supuesta “equidistancia” del “conflicto vasco”. Durante los años setenta hasta la década de los noventa hay muy poca producción. De Pablo *et al.* atribuyen esta escasez a dos factores: al monopolio televisivo público que imperaba en esa época, con dos cadenas estatales (La 1 y La 2) y además en Euskadi la Euskal Telebista, por-un lado; y a la evasión de polémicas debido a que ETA estaba en su momento más sanguinario, por otro lado (2018: 192)

Se debe añadir al análisis el factor político. Los picos de mayor producción de documentales (2000-2010) coincide con el poder del gobierno español de José María Aznar (1996-2004) y su sucesor, José Luís Rodríguez Zapatero, socialista, (2004-2011) y en el gobierno vasco con Juan José Ibarretxe (1999-2009), del PNV. En la TABLA 1, del apartado “Anexo”, se ha hecho una lista de los documentales y las cadenas o empresas privadas que los producen, estableciendo la diferencia entre la cadena pública de cada gobierno en seis documentales, a favor de la cadena pública vasca.

Cabe señalar que, en 2011, el gobierno de Zapatero aprobó la ley de Reconocimiento y Protección Integral a las Víctimas del Terrorismo³⁹, ofreciendo un apoyo público a las víctimas y a su vez, a hablar de ellas y a ofrecerles su propio espacio en la televisión.

³⁹ Ley 29/2011, de 22 de septiembre, de Reconocimiento y Protección Integral a las Víctimas del Terrorismo.” <https://www.boe.es/eli/es/l/2011/09/22/29> [consultado 10/06/2021]

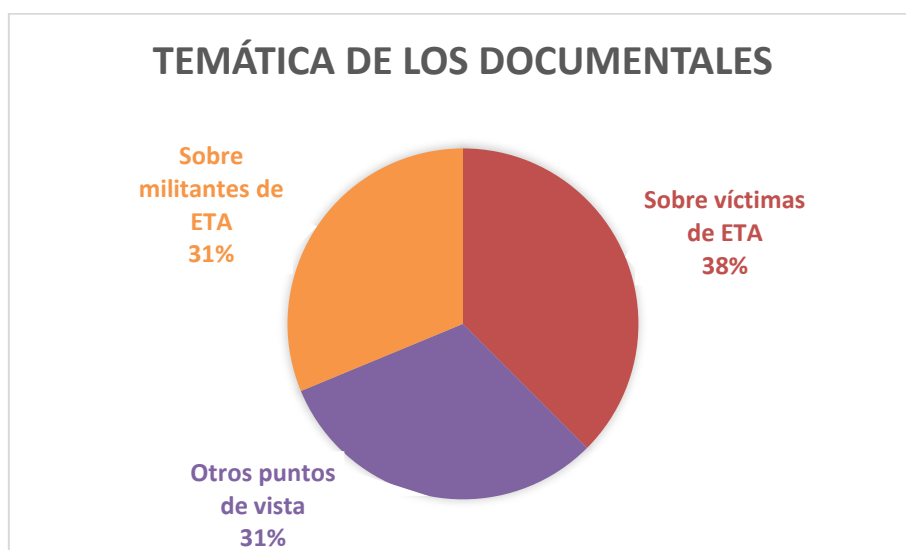


Gráfico 4. Fuente: Elaboración propia

Como el GRÁFICO 4 nos indica, la temática de los documentales está muy equilibrada, solo están un 7% por encima los documentales enfocados en las víctimas de la banda. Así, se demuestra el carácter divulgativo del documental frente a las ficciones, ofreciendo al espectador una variedad de testimonios que la ficción no logra abarcar. Con la llegada de las plataformas digitales y el auge de las series de ficción, el documental debe asegurarse una visión personal y verificada que contraste con los hechos, normalmente alterados por las exigencias dramáticas, de los productos de ficción.

4. Aportaciones de *Patria* a la memoria del “conflicto vasco”

4.1. Concepto de (pos) memoria y memoria colectiva

Antes de empezar el análisis de los mecanismos de transmisión de la memoria por parte de Aramburu, debemos detenernos un momento en los conceptos que se mencionarán más adelante: el concepto de posmemoria y las distintas vertientes de la memoria.

En los primeros años del siglo XXI los trabajos sobre la (pos) memoria han aumentado considerablemente y son muchos los estudiosos que se han dedicado a analizar y especificar los conceptos técnicos de esta nueva materia.⁴⁰

⁴⁰ Sobre la memoria, sus implicaciones y sus diversas variantes, como la memoria colectiva o la cultural, véase el trabajo de Halbwachs (1995), Ricoeur (1999), Assmann (2010) y Ortuoste (2015). Y concretamente sobre la posmemoria, ver Reyes-Mate (2011), Quílez Esteve (2014 y 2015), Ruiz Torres (2016), Martín (2019), Otaegi (2019) y O’Donoghue (2019).

El concepto de “posmemoria” es acuñado por Marianne Hirsch en su trabajo de principios de los noventa sobre las generaciones siguientes de las familias y víctimas del Holocausto. Lo define así: “*posmemoria* describe la conexión que la generación posterior asume del trauma personal, colectivo y cultural de sus predecesores, hasta experiencias que ellos “recuerdan” solamente de los significados de las historias, imágenes o comportamientos entre las que se criaron.”⁴¹ Para ella es una “*estructura* inter y transgeneracional de regreso del conocimiento traumático y de la personificación de las experiencias.”⁴²

O’Donoghue en su trabajo intenta aportar una explicación más específica, en lo relativo a relacionar la posmemoria y el trabajo literario, reforzando la idea de la transmisión no de un trauma, sino de las experiencias de esas personas frente a ello y cómo afectó a sus vidas.⁴³ La posmemoria se convierte, así, en la herramienta o el medio por el cual se conecta a nivel íntimo y profundo las vivencias de las generaciones anteriores y cómo éstas se expresan a través de elementos culturales.⁴⁴ La diferencia entre el concepto de “memoria” comúnmente utilizado y el propuesto por Hirsch reside en ese carácter íntimo y heredado entre generaciones normalmente familiares. Por esas mismas razones, el concepto se ha contrapuesto a la función de los historiadores y la historiografía, con la cual se intenta ofrecer una visión objetiva de los hechos del pasado, poniendo de relieve la memoria colectiva de las sociedades que conforman la actualidad.⁴⁵

⁴¹ Traducido personalmente del original: “«Postmemory» describes the relationship that the «generation after» bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experiences they «remember» only by the means of the stories, images, and behaviours among which they grew up.” (Hirsch 2012: 5)

⁴² “I see it as a structure of inter- and transgenerational return of traumatic knowledge and embodied experience.” (*Ibid.*: 6)

⁴³ “Así, la posmemoria, por un lado, describe el impacto psicológico de unos eventos sobre aquellas personas que no los presenciaron y, por otro lado, constituye lo que la autora denomina una «estructura» de la remembranza. De acuerdo con esta segunda acepción, la posmemoria caracteriza cómo se comunica el pasado a los descendientes de los supervivientes y al resto de la sociedad en general. Es esta segunda interpretación del significado de posmemoria la que facilita una base teórica más coherente para llevar a cabo una crítica literaria menos reverente y más eficaz respecto a la representación novelesca del pasado.” (O’Donoghue 2019: 15)

⁴⁴ “La posmemoria es el proceso mediante el que se comunica la experiencia de personas traumatizadas a un público más amplio. Las estructuras estéticas de las que depende este proceso no aspiran a transmitir el trauma original, lo cual sería difícil de concebir de forma literal, sino simplemente a propagar una conciencia histórica a los espectadores y lectores” (*Ibid.*: 17)

⁴⁵ Son interesantes las reflexiones sobre la relación de la posmemoria y la historia de Ruiz Torres (2016) y de Edurne Portela en una entrevista a raíz de la publicación de su último libro: “La memoria, ya sea en su forma testimonial o en su elaboración a través de la imaginación en ficción, creo que es fundamental como herramienta para comprender nuestro pasado. Pero ojo, no se puede sustituir memoria por historia. La labor de los historiadores es fundamental y creo que a veces no les valoramos lo suficiente.” (Portela 2017)

El aumento de trabajos sobre la memoria se debe a los cambios generacionales que se producen a lo largo del siglo XXI: los supervivientes de las guerras mundiales y, en concreto en el caso español, de la Guerra Civil y la posterior dictadura, están desapareciendo y en las generaciones posteriores surge la necesidad de saber lo que realmente ocurrió.⁴⁶ De esta manera, la historia es la suma de la historiografía académica, las memorias personales y el contenido de los distintos medios tanto culturales como sociales. (Rueda Laffond *et al.* 2009: 179)

Por supuesto, la memoria colectiva y cultural de una sociedad se relaciona implícitamente con la política de dicha sociedad. En España, se aprobó la llamada “Ley de Memoria Histórica”⁴⁷ en el año 2007 en referencia al período de la Guerra Civil y posteriores años, y en nuestro caso particular y como ya se ha mencionado anteriormente, en el año 2011 se aprobó la ley que reconocía a las víctimas del terrorismo. En la actualidad, se sigue reinterpretando el concepto de “memoria histórica” dependiendo de las ideologías en el poder, pero este trabajo no es el soporte idóneo para analizar las implicaciones de ese concepto.⁴⁸

La literatura de la (pos)memoria pone encima de la mesa un pasado cuyas heridas no están cerradas del todo para que las generaciones que no vivieron esas circunstancias sepan los orígenes de un presente fracturado y puedan ofrecer un panorama más alentador, comunicativo y abierto que intente desembocar en un futuro justo y equitativo, formado por generaciones con memoria y conocimiento. Como bien apunta la estudiosa Laia Quílez:

“Cuestiones como la responsabilidad civil de quienes convivieron con la violencia estatal, o las traiciones y delaciones que pudieron existir dentro de las organizaciones armadas o dentro de las propias comunidades vecinales y familias, o, incluso, las trazas y sombras que de los diferentes sistemas totalitarios se han perpetuado en las democracias contemporáneas, dan relieve a unos

⁴⁶ Las reflexiones de Ricoeur sobre la memoria colectiva y sobre el olvido y el perdón en sociedades traumatizadas siguen presente en los trabajos sobre la memoria: “Uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro. Además, nuestros presuntos recuerdos muy a menudo se han tomado prestados de los relatos contados por otro. Por último, uno de los aspectos principales quizá consista en que nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos.” (1999: 17)

⁴⁷ “Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.” <https://www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52> [consultado 10/06/2021]

⁴⁸ Cfr. LABANYI, JO (2008). “The politics of memory in contemporary Spain”, *Journal of Spanish Cultural Studies*, 9:2, pp. 119-125. <https://doi.org/10.1080/14636200802283621> [consultado 10/06/2021]

discursos que más que describir el pasado lo convierten en un problema del presente.” (2014: 73-74)

4.2. *Patria* y la narrativa memorística

4.2.1. Memorias individuales y memoria colectiva: el universo de *Patria*

Patria es un relato de memorias. Su propia estructura narrativa está constituida por recuerdos, por *flashbacks* de una de las figuras principales de la novela: la viuda de la víctima de ETA, Bittori. A través de sus recuerdos, se construye la vida del Txato antes de su muerte, la amistad íntima con Miren con la que deja de relacionarse, y su situación familiar con sus hijos tras el atentado. No obstante, no es la única voz narrativa que nos conduce a través del relato: los lectores nos asomamos a los recuerdos de cada uno de los personajes de la novela de Aramburu, incluso a la memoria del autor mismo, para reconstruir un momento determinado de la sociedad y de la historia, teniendo siempre en cuenta el carácter ficcional del relato.

Cada una de esas memorias individuales conforman la memoria colectiva del relato de la novela *Patria* que, a su vez, se incluye dentro de la memoria colectiva española y vasca y de la memoria histórica, elementos que se comentarán más adelante.

A continuación, se analizarán las memorias individuales de cada uno de los personajes principales, cómo se incluyen en la memoria colectiva que constituye la novela y cómo se han representado en la adaptación de HBO España.

Patria es la confrontación de dos generaciones y de dos familias y, en apariencia, dos grandes bloques de pensamiento que, en cierto modo, están presentes en el cartel de la miniserie de HBO España⁴⁹. La primera generación estaría formada por la generación “mayor”: Bittori y su marido el Txato, por una parte; y Miren y su marido Joxian, por otra parte. Ambas mujeres se convierten en las matriarcas de cada familia gracias a su carácter fuerte y decidido, una característica comúnmente atribuida a la estructura de las familias vascas a través de la cual Fernando Aramburu apela al imaginario colectivo de los lectores sobre los tópicos vascos. Más adelante veremos otros elementos tópicos muy presentes en la novela y que también se hallan en la miniserie creada por Aitor Gabilondo.

⁴⁹ Durante el lanzamiento del cartel promocional se desencadenó una polémica en cuanto a su diseño. El cartel está dividido en dos imágenes que se contraponen: a la izquierda vemos a Bittori abrazando a su marido abatido en el suelo y, en la imagen de la derecha, a Joxe Mari, el militante de ETA, desnudo en el suelo de un cuartel de la policía. Algunos, incluido Aramburu (quien lo tildó de “desacertado”), vieron una equiparación del sufrimiento de las víctimas del terrorismo con el de los victimarios.

A través del recuerdo, Bittori rememora su vida anterior al atentado: a medida que va recorriendo las calles del pueblo surgen momentos compartidos con su marido o con sus vecinos, con su mejor amiga Miren o recuerdos de la infancia de sus hijos. Son pequeñas cápsulas de memoria que ayudan al lector a figurarse esa vida anterior del personaje, truncada por el asesinato de su marido, que van apareciendo gracias a la visión de cierto objeto cotidiano, como la foto del Txato en la casa del pueblo⁵⁰ o la churrería de San Sebastián a la que iba con Miren. Esta característica es intrínseca a todos los personajes del relato, es decir, el recuerdo se activa gracias a un objeto, persona o lugar del presente.⁵¹

El diálogo es el otro espacio donde los personajes transmiten ese recuerdo del pasado y Bittori es uno de los principales personajes que utiliza la conversación, en realidad monólogo, ante la tumba de su marido como vía de pensamiento y desahogo: “Ya no soy como cuando vivías.” (Aramburu 2016: 23) Hay varias alusiones a la relación con Miren, su cambio drástico en la amistad y en consecuencia la pérdida del contacto debido al ingreso del hijo de Miren en ETA y el vacío por parte del pueblo al Txato por negarse a pagar el impuesto revolucionario: “Ella y aquella amiga del pueblo de la que más vale no acordarse” (*Ibid.*: 17), “¿Y Miren? [...] En el fondo, y que me perdone el Txato, la comprendo. Comprendo su transformación, aunque no la apruebo. [...] De repente era otra persona. En una palabra, había tomado partido por su hijo. No tengo la menor duda de que se fanatizó por instinto materno.” (*Ibid.*: 69). El narrador deja entrever durante la novela esa gran amistad truncada,⁵² el pensamiento con cierta nostalgia de los tiempos pasados, contraponiendo el rencor por parte de Miren hacia la familia de Bittori, evitando pronunciar sus nombres: llama a Bittori “la Loca” y se refiere con pronombres indefinidos a la familia, como “esos”, “esa”, “ese”.

Bittori representa en sí misma un recuerdo constante de las acciones en el pueblo durante la época de los ochenta y los noventa, cuando la organización llevó a cabo los asesinatos más atroces. Su memoria de esa época y del asesinato contrarresta la voluntad

⁵⁰ “Bittori entró en el portal y fue como entrar en el pasado.” (Aramburu 2016: 35)

⁵¹ Entre ellos, por ejemplo, un destello de una llanta en el caso de Miren, una telaraña y una pulsera de Arantxa activan los recuerdos de Xabier, la gata de Bittori, o la ventana de la celda de Joxe Mari.

⁵² “Por aquella época, Bittori y ella eran ¿amigas? Más, hermanas.” (*Ibid.*: 39); “Tan amigas que fueron” (*Ibid.*: 642); “Eras [Joxian] el mejor amigo de mi marido. Aún os estoy viendo montados en la bici, en el frontón o jugando a las cartas en el bar. Y me acuerdo de Miren, que me decía: Bittori, mi marido está casado con el tuyo. Ni con un hacha los separamos.” (*Ibid.*: 236); “[...] Vivo otra vez en mi casa de siempre. Ya la conoces. Nos visitabas [Joxian] a menudo”. (*Ibid.*: 236)

de olvidar y hacer “borrón y cuenta nueva” de sus conciudadanos que, como veremos más adelante, prefieren el olvido a enfrentarse a sus propias responsabilidades. Y Bittori se lo plantea muchas veces a lo largo del libro: “Se preguntó si después de tantos años no debería ir pensando en olvidar. ¿Olvidar? ¿Qué es eso?” (*Ibid.*:18) y se lo comunica a sus hijos o en una conversación con Joxian:

“JOXIAN- No revuelvas esas aguas, Bittori. También hemos sufrido y aún sufrimos. Haz tu vida, deja que nosotros hagamos la nuestra. Cada cual en su casa. Ahora hay paz. Lo mejor es que olvidemos.

BITTORI- Si sufres, ¿cómo vas a olvidar?” (*Ibid.*: 237)

Bittori vuelve al pueblo para recordar y ser recordada, para defender su propia memoria y la memoria de su marido asesinado y para saber la verdad que cerrará la herida para siempre.

Cabe señalar que, a pesar de que en la novela Bittori es el centro de la narración, es solo un eslabón de la cadena de voces que Aramburu nos introduce, unas voces que se entremezclan y en las cuales el lector se sumerge para conocer sus pensamientos y acciones. Esto no se da de la misma manera en la ficción televisiva en la que se mantienen los elementos de la memoria del personaje de la novela, pero va a centrar buena parte de las acciones del personaje en la búsqueda de la identidad del asesino del Txato. Este factor convierte la miniserie en una suerte de *thriller* policíaco con el objetivo de averiguar si Joxe Mari es el asesino de su marido o no.⁵³ La intriga aumenta gracias a estructuras repetitivas, como la escena del asesinato del Txato, vista desde distintos puntos de vista de los personajes. Así, el objetivo de la ficción difiere, en parte, del objetivo de la novela, en el que la reconciliación y el perdón están por encima de cualquier fin.

En la otra cara de la moneda está Miren, la mujer de Joxian y la madre de Joxe Mari, Nerea y Gorka. Miren es, por encima de todo, madre y esa condición se acentúa cuando su hijo mayor, Joxe Mari, debe huir de su tierra natal para irse a Francia debido a su ingreso en la organización. Miren adapta su propia memoria a una memoria a la altura de su hijo, es decir, adapta ideales y falsos recuerdos transmitidos a lo largo de generaciones. Al pertenecer al terreno de memoria colectiva e histórica, se comentará y analizará en los apartados siguientes.

⁵³ El segundo capítulo de la serie finaliza con un *cliffhanger*: Miren, con la pregunta “¿Fuiste tú?” escrita en la palma de su mano, se la enseña a través del cristal de la cárcel a Joxe Mari.

Sin embargo, y además de las constantes alusiones a la memoria colectiva, Miren también recuerda el asesinato del Txato, cómo reaccionó su marido a la noticia en la cocina, pero no vemos ninguna reacción sentimental por parte de ella, un aspecto este último remarcado en la serie de televisión donde los espectadores la identifican no solo con un pensamiento intransigente, egoísta y poco empático, sino también con unas características emocionales que recuerdan a las figuras de los villanos. La ruptura de la amistad convierte el tiempo pasado en olvido, en recuerdos de *otro*, como si no hubiese habido ninguna relación previa con el matrimonio. Achaca la muerte del Txato a razones políticas, carente de sentimentalismos ni tristeza: “Se acabó el Txato. Es lo que tiene la guerra, que deja muertos” (*Ibid.*: 232) y más tarde, como contestación a Joxian a que era un vasco, como ellos, responde: “No se trata de buenas o malas personas. Está en juego la vida de un pueblo. ¿Somos *abertzales* o qué somos? Y no se te olvide que tienes un hijo en la lucha.” (*Ibid.*: 232).

La memoria de Miren se centra en sus hijos Joxe Mari y Arantxa, esta última debido a su ictus y su posterior convivencia con sus padres. Asistimos a las visitas de Miren a su hijo en la cárcel y los largos viajes que esta hace para verle, el cuidado de su hija en casa con la ayuda de Celeste, y de sus conversaciones con el párroco de la iglesia del pueblo, Don Serapio, una importante figura en el traspaso de memoria colectiva *abertzale*. En cambio, se nos transmiten pocos recuerdos de Gorka debido a la distancia de este con la familia y el pueblo por causas ideológicas.

Miren, a partir de la ruptura de la amistad con Bittori, se centra exclusivamente en su hijo, en el pueblo, en el qué dirán, remarcando la hostilidad del espacio en que se desarrolla la acción, un elemento constante en la miniserie y reforzado por el ambiente plúmbeo y tosco. Miren selecciona su memoria anterior en cuanto al matrimonio amigo y solo recuerda hechos relevantes para la justificación del asesinato que en realidad muestran un cierto rencor y envidia: Txato era un empresario opresor que alardeaba de su abundancia económica frente a sus amigos, como aquella vez que le compró a Arantxa una pulsera cuando su madre no quería, o cuando se fueron a Roma de luna de miel y ellos no se movieron de la Península. No hay ningún recuerdo agradable por su parte, recuerdos que conocemos su existencia gracias a Bittori.

Sin embargo, hay un momento de apertura a la memoria, un resquicio de recuerdo que deja entrever que Miren no ha olvidado, que recuerda, pero a escondidas del lector: “Llovía a cántaros. Como la tarde en que mataron a ese.” (*Ibid.*: 636). Con esta afirmación

nos da a entender que ese día también se quedó grabado en su memoria, a pesar de su constante esfuerzo por ignorar lo sucedido.

Su marido, Joxian, es todo lo contrario. Es un constante recuerdo de su hijo perdido, de su papel fallido de padre al dejar que su hijo ingrese en una banda terrorista.⁵⁴ (*Ibid.*: 471-473) La memoria de su hijo ausente determina cada día de su vida y la tristeza que rodea su existencia se incrementa con el asesinato de su mejor amigo. Joxian es la representación de la sociedad callada, cobarde y pasiva frente a los actos violentos. La conversación incluida con Bittori unos párrafos más arriba concentra la esencia de su mentalidad: olvidar es la mejor manera de pasar página, para no cuestionarse, para tapar y esconder las heridas para que no se extiendan más. La vuelta de Bittori a su vida supone enfrentarse al pasado, aceptar su responsabilidad en los hechos y admitir sus errores. Su visita a la tumba del Txato es el comienzo de la cicatrización de las heridas y el punto de partida de una memoria más justa, más equitativa y representativa de la realidad.

Finalmente, debemos referirnos al Txato como parte de la generación mayor. El Txato se nos presenta a través de los recuerdos de su familia y de sus amigos conociendo, de esta manera, no su memoria, sino sus vivencias. Sabemos sus aficiones y las confesiones de sus inquietudes por Joxian, sus conversaciones íntimas con Bittori, los últimos minutos antes de su muerte, y la relación con sus hijos Nerea y Xabier. Con este último discute sobre el ambiente en el pueblo, las constantes amenazas contra el Txato y la posibilidad de trasladarse de ciudad.

El fantasma del Txato se establece en la memoria de cada uno de los personajes de la novela, con más protagonismo en uno que en otros. El recuerdo del Txato aparece continuamente en la memoria de Bittori y en la de sus hijos.⁵⁵ Las memorias individuales tienen como epicentro el día de su asesinato y a partir de ahí se construye una estructura cíclica donde la muerte del Txato siempre se hace presente. El fantasma del Txato será también omnipresente en la ficción de HBO en la que se reiteran en casi todos los

⁵⁴“JOXIAN- [...] Nadie entra en ETA para cuidar jardines.

MIREN- No sabemos si ha entrado en ETA. Igual está de viaje a México. Pero si ha entrado en ETA es para liberar a Euskal Herria.

JOXIAN- Para matar.

MIREN- Si lo sé no te cuento nada.

JOXIAN- Yo no he educado a mi hijo para que mate.

MIREN- ¿Educar? ¿Tú a quién has educado? No te he visto nunca hacer nada con los hijos.” (*Ibid.*: 309)

⁵⁵ “Mencionaban, sí, a menudo al Txato, pero rara vez en su condición de asesinado. Preferían hablar, bromistas, sonrientes, de su tozudez, de sus orejas de soplillo, del buen corazón que tenía. Y Bittori pedía de vez en cuando a sus hijos que no lo olvidasen.” (*Ibid.*: 749)

episodios las imágenes de su asesinato por ampliación de puntos de vista, como ya hemos mencionado anteriormente: el hecho en sí mismo en un día lluvioso en una ciudad desierta y la reacción de Bittori pidiendo ayuda sin respuesta de sus vecinos; el recuerdo de Bittori cada vez que se asoma a la ventana de su casa; la llegada de Xabier a la escena del crimen; la visión de los terroristas encapuchados que se acercan a su víctima; y, finalmente, el descubrimiento de quién disparó al Txato ya en el último episodio.

La segunda generación de personajes está compuesta por los hijos de los matrimonios. Por una parte, se encuentran Nerea y Xabier, los hijos de Bittori y el Txato. El recuerdo del Txato vuelve a influir en cada una de sus vidas. Nerea, mujer fuerte e independiente, se construye un museo de la memoria con pertenencias de su padre, como objetos personales, en su propia casa. Exteriormente, rehúye de la condición de víctima ya que, a pesar de mentir a sus amigas sobre la muerte de su padre, a su vez acude a un coloquio relacionado con las Víctimas del Terrorismo y Violencia Terrorista, al igual que su hermano. En su día a día, y como se ha mencionado anteriormente, hay objetos o circunstancias que activan su memoria de los tiempos pasados, como la visión de Miren en una manifestación a favor de la amnistía de los presos o un comentario de una pareja suya sobre un hermano que está en la cárcel por ser militante de ETA.

Nerea utiliza herramientas emocionales para evadirse de la realidad, es decir, experimenta vivencias para sustituir al recuerdo doloroso del asesinato de su padre. Cuando conoce la noticia de su muerte, aprovecha una relación sexual para evadirse del dolor que le supone perder al padre, pero ese dolor y ese trauma no abandonan su subconsciente. Este trastorno de estrés postraumático aflora meses más tarde debido a la visión de un accidente de tranvía en Alemania. (*Ibid.*: 406) Nerea intenta sobrellevar el recuerdo de su padre evitando que este se convierta en el motor de su existencia, como en el caso de Bittori, o en una carga, como sucede con su hermano Xabier.

Xabier, por su parte, se sumerge en el recuerdo de su padre. La melancolía, el arrepentimiento y la sensación de haberle decepcionado dominan todos los aspectos de su vida.⁵⁶ Se centra en la nostalgia de los buenos momentos, tanto con su padre como con la relación amorosa con Aránzazu [“¡Cuánto me acuerdo de ella!” (*Ibid.*: 363)] y adopta un tono de resignación frente a los hechos.⁵⁷ No busca el perdón ni el arrepentimiento,

⁵⁶ “*Aita*, ¿te dejé morir? En cualquier caso, no lo impidió. No lo impediste, Xabier. ¿Quién lo dice? Lo dicen los ojos serios de su padre.” (Aramburu 2016: 295)

⁵⁷ “XABIER- Algún día no muy lejano pocos recordarán lo que pasó.

sino que se centra en el cuidado de su madre para redimirse de su supuesta falta de acción frente a las amenazas a su padre y a la empresa. El recuerdo del día de la muerte del Txato vuelve a estar muy presente en la memoria de su hijo ya que provocó una ruptura en su modo de vida que en adelante se centrará en sobrevivirla.

“BITTORI- Veo esta lluvia y no te puedes imaginar lo que pienso.

XABIER. Que llovía igual el día en que asesinaron al *aita*.” (*Ibid.*: 630)

En la ficción de Gabilondo estos dos personajes, aun siendo sus apariciones bastante fieles a la novela, inevitablemente quedan en un segundo plano, juntamente con Gorka, frente a las dos mujeres y el militante de ETA.

Por otra parte, la otra familia está compuesta por Joxe Mari, Arantxa y Gorka. La memoria de Joxe Mari evidencia la selección emocional a la que está sometida cualquier memoria. La transmisión de hechos relevantes para la historia se muestra claramente a través de la figura del hijo mayor de Miren, del que sabemos sus recuerdos a partir de su relación con el ámbito *abertzale* y la siguiente adhesión a la banda terrorista. No es hasta el capítulo 34 de la novela, ya aparecidos todos los personajes principales, cuando surge su voz, cumpliendo años en la cárcel. Debido a esa condición, todos los momentos transmitidos son recuerdos, hechos del pasado que rememora desde su celda.⁵⁸ Rememora para entender lo sucedido, entender las razones que le han llevado a vivir dentro de cuatro paredes. Recuerda el pueblo, la familia y los amigos, su adhesión a la organización, algunos atentados y sus compañeros de comando. Recuerda el momento de la detención y las torturas en las comisarías. Su memoria llega hasta el presente, de los 17 años a los 43, visión que se contrapone a la miniserie donde la trayectoria de Joxe Mari ya aparece en los primeros capítulos, en la cárcel, y su *backstory* se desarrolla a base de *flashbacks* con una linealidad temporal en la narración de los hechos hasta llegar al presente de la acción. Recuerda, eso sí, el día del asesinato del Txato, pero, debido a esa selección emocional que mencionábamos antes, no da al lector la oportunidad de conocer los detalles de ese atentado, cosa que sí se da parcialmente en la miniserie como hemos comentado.

Otro de los elementos presentes en la ficción a destacar es una cierta imagen de nostalgia o arrepentimiento por parte de Joxe Mari, sentimientos que en la novela solo

NEREA- No te hagas mala sangre, hermano. Es ley de vida. Al final, siempre gana el olvido.” (*Ibid.*: 555)

⁵⁸ “Tumbado en la cama de la celda, Joxe Mari recordaba.” (Aramburu 2016: 388,392); “A menudo soñaba con los viejos tiempos. Pues ahora más.” (*Ibid.*: 524)

surgen durante su estancia en la cárcel. Durante los capítulos 6 y 7, vemos cómo el militante se replantea un atentado debido a la aparición de una niña en el sitio a atentar o cómo dirige una mirada nostálgica desde el coche, evitando ser visto, hacia su cuadrilla en la *herriko taberna* del pueblo. Pueden parecer hechos insignificantes, pero ofrecen una dimensión más profunda al personaje, otorgando una imagen más humanizada al espectador del militante y aumentando su empatía hacia él.

Arantxa es muy parecida a su hermano: está encerrada en una cárcel física, su propio cuerpo, y la voz que se nos presenta es la voz de sus recuerdos anteriores al ictus. A través de su memoria esboza su juventud, las relaciones con la familia de Bittori y sus hijos, el ambiente que prevalecía en casa en el momento en que Joxe Mari decide apoyar la ideología *abertzale* radical, cómo conoció a su marido Guillermo o los días relacionados con el ictus. Aquí debemos mencionar la representación de Guillermo en la ficción de HBO ya que la serie provoca un aumento en la imagen negativa de este personaje al considerarlo una persona violenta, en contra de lo que realmente ocurre en la novela (en el capítulo 7, en plena discusión, Guillermo pega a Arantxa; en la novela, no llega a hacerlo). Es el único personaje externo a la geografía vasca, su familia proviene de Salamanca, no habla *euskera* y se opone fervientemente al nacionalismo, características que en el ámbito *abertzale* se consideraría demasiado “español”, y en la ficción de Gabilondo se añade el carácter violento, un motivo más para rechazarlo.

Encontramos en Arantxa la nostalgia de los tiempos pasados, de los días en que podía caminar por sí misma y hablar en alta voz, los “qué hubiera pasado si”. Arantxa ayuda a cerrar la herida de Bittori y, a su vez, de Joxe Mari, produciendo en este último una vía de reflexión hacia la aceptación de las responsabilidades pasadas y, en cierto modo, la reconciliación reforzando la idea principal de la novela y también de la miniserie. Esta reconciliación, llevada a cabo esencialmente por los personajes femeninos, implica la ruptura del punto de vista de la generación de los mayores, centrándose en la idea del perdón como solución del conflicto político.

Finalmente, encontramos a Gorka, el hijo menor de Miren y Joxian. Gorka se convierte en el testimonio de la evolución del ambiente familiar y social, haciendo hincapié en la presión social de los jóvenes en cuanto a la ideología, la importancia del *euskera* en círculos sociales y la homofobia vigente en la época, sobre todo en las poblaciones pequeñas. Al ser el más joven y no identificarse con los chicos del pueblo, sus recuerdos de la época son limitados. Van en aumento a partir de su traslado a San Sebastián para

alejarse tanto del ambiente familiar como el social, y su desarrollo tanto personal como profesional. Gorka representa la pervivencia de la cultura vasca y de su identidad a través de la reivindicación del euskera desde posiciones alejadas de la violencia, promovándolo a través de la literatura y de la radio, actitud totalmente contrapuesta a la de la banda terrorista y la de su hermano Joxe Mari. Si bien es cierto que en la novela hay varias indicaciones de la utilización del euskera en los diálogos (donde una total inclusión del euskera podría llegar a ser aparatoso en cuanto a la traducción), en la miniserie, curiosamente, no se utiliza en ningún momento como lengua vehicular de los personajes *abertzales*, como Joxe Mari o el entorno de ETA o don Serapio, eterno defensor de la lengua vasca. La inclusión de diálogos en euskera en la serie de Gabilondo podría haber sido solucionada fácilmente a través del uso de subtítulos ya que este hecho resta credibilidad al discurso ideológico de los personajes.⁵⁹ Debemos justificar esta omisión a la voluntad de internacionalización de la producción de HBO España.

Por encima de todas estas memorias individuales, encontramos la memoria del escritor, Fernando Aramburu, quien vivió su juventud en San Sebastián y, como ha declarado en muchas entrevistas, vivió el ambiente de los peores años de violencia.⁶⁰ Poner tierra de por medio le permitió la distancia física y emocional que requiere la reflexión sobre la situación del País Vasco. Como él declaró: “Para mí el terrorismo de ETA es mucho más que un tema de interés. Forma parte de mi experiencia personal desde la adolescencia. No tengo siquiera que elegirlo. Ha estado ahí cerca durante muchos años. He visto, he sentido, he reflexionado, he sufrido por su culpa.”⁶¹

En *Patria* aparece un *alter ego* del autor: el escritor que ofrece una conferencia en el coloquio de las Víctimas del Terrorismo. Aquí Aramburu pone en boca de ese personaje las palabras que podría pronunciarlas perfectamente en cualquier entrevista y algunas, efectivamente, las ha pronunciado:

⁵⁹ En el mundo audiovisual encontramos varias producciones con éxito nacional e internacional rodadas íntegramente en euskera y con subtítulos, e.g. *Handia* (2017) dirigida por Aitor Arregi y Jon Garaño, *Loreak* (2014) de Jon Garaño y Jose Mari Goenaga o la reciente *Akelarre* (2020) de Pablo Agüero. De las citadas en este presente trabajo sobre el entorno de ETA, están en euskera *Offeko maitasuna* (1991) y *Ane* (2020), y son producciones bilingües *Ander eta Yul* (1989) y *Lasa et Zabala* (2014).

⁶⁰ Es interesante las declaraciones recogidas en el Diario Sur de un ciclo literario en Marbella: CASTRO, NIEVES (2017). “Aramburu: «Yo también podía haber caído en el abismo del ejercicio de la violencia»”, *Sur*, Málaga: Prensa Malagueña. <https://www.diariosur.es/marbella-estepona/aramburu-haber-caido-20170618012513-ntvo.html> [consultado 10/06/2021]

⁶¹ GASCÓN, DANIEL (2017) “LA derrota literaria de ETA es la derrota de su relato. Entrevista con Fernando Aramburu.”, *Letras Libres*, Madrid: Letras Libres Internacional. ["La derrota literaria de ETA es la derrota de su relato". Entrevista con Fernando Aramburu | Letras Libres](#) [consultado 10/06/2021]

“Escribí sin odio contra el lenguaje del odio y contra la desmemoria y el olvido tramado por quienes tratan de inventarse una historia al servicio de su proyecto y sus convicciones totalitarias. [...] Pero también escribí, desde el estímulo por ofrecer algo positivo a mis semejantes, a favor de la literatura y el arte, por tanto, a favor de lo bueno y noble que alberga el ser humano. Y a favor de la dignidad de las víctimas de ETA en su individual humanidad, no como meros números de una estadística donde pierden el nombre de cada una de ellas, sus rostros concretos y sus señas intransferibles de identidad.” (Aramburu 2016: 552)

Aramburu aquí, a través de la metaliteratura, nos justifica el origen de *Patria* y defiende sus ideales:

“Quise responder a preguntas concretas. ¿Cómo se vive íntimamente la desgracia por haber perdido un padre, a un esposo, a un hermano en un atentado? ¿Cómo afrontan la vida, tras un crimen de ETA, la viuda, el huérfano, el mutilado? [...] ... procurando trazar un panorama representativo de una sociedad sometida al terror. Quizá exagero, pero tengo el firme convencimiento de que también está en marcha la derrota literaria de ETA” (*Ibid.*: 553)

Su propia memoria y los recuerdos de gente cercana a él ha posibilitado los diversos puntos de vista del libro, ponerse en situación de los distintos personajes e intentar entender su comportamiento frente a los hechos. Sin embargo, y como ha mencionado en las entrevistas, su posicionamiento es claro: las víctimas de la violencia son las importantes, las figuras que destacan por encima de cualquier otra, y eso se ha podido comprobar con el análisis de las memorias individuales, de las cuales la de Bittori sobresale del conjunto.

Todas estas pequeñas memorias individuales conforman una memoria colectiva sobre unos individuos en un pueblo concreto y con unas circunstancias concretas. *Patria* es esa memoria. Una memoria que, a su vez, se inscribe dentro de la memoria colectiva tanto española como vasca. Aramburu, como hemos esbozado con anterioridad, apela a esa memoria colectiva, ese ideario colectivo, que los propios ciudadanos tenemos sobre lo que pasó. Lo consigue a través de los tópicos: el militante de ETA proviene de una familia de clase media baja, sin gran afán intelectual y, además, “disfuncional”, ya que su hija está en silla de ruedas y el hijo menor es un chico sensible, intelectual, que es homosexual, y acaba siendo escritor y locutor de radio. La madre es ama de casa sin muchas aspiraciones y devota de San Ignacio de Loyola, el padre, trabajador en una fundición, ocultado por la personalidad de su mujer. Joxe Mari es retratado como un militante borrego, llevado por el éxtasis juvenil, que, gracias a la llegada de Bittori a su vida, se replantea su ideología:

“Sus cavilaciones, las de una conciencia en la que poco a poco habían dejado de resonar consignas, argumentos, toda esa chatarrería verbal/sentimental con la que durante largos años él había oscurecido su verdad íntima. ¿Y cuál era esa verdad?Cuál va a ser. Pues que había hecho daño y había matado. ¿Para qué? Y la respuesta le llenaba de amargura: para nada. [...] Abrigaba la firme convicción de haber sido víctima de una estafa.” (*Ibid.*: 625)

Por otro lado, la familia de la víctima se incluye en la clase media alta debido al poder adquisitivo del Txato gracias a su empresa de transportes. Las profesiones de sus hijos están asociadas también a una alta reputación: Xabier es médico y Nerea se ha graduado en Derecho y trabaja en Hacienda. En cambio, Bittori es ama de casa, igual que Miren, e inicialmente religiosa, ya que deja de creer debido al asesinato de su marido. La familia, después de la muerte del padre, se traslada a San Sebastián, una ciudad ideológicamente más liberal y abierta, contraponiéndose al ambiente del pueblo, cerrado y tradicional. Aramburu vuelve a apelar al ideario colectivo en cuanto a las imágenes relacionadas con el contraste entre pueblo-ciudad, siguiendo los tópicos asociados con la libertad de expresión y de relación, alegando por la mayor libertad en las ciudades gracias a una mayor población y, en consecuencia, menor control sobre y entre los habitantes.

La memoria colectiva expuesta en *Patria*, como hemos visto, sigue unos tópicos establecidos en la memoria mayoritariamente española sobre el “conflicto vasco”. Es decir, Aramburu no se desvía del discurso estandarizado sobre la situación vasca y los elementos emblema⁶²: el sufrimiento de las víctimas, los militantes jóvenes y sin bagaje cultural, el silencio de la sociedad y la política del miedo. Se muestra a través de Joxe Mari el entorno de ETA, el *kale borroka*, el entorno social de las *herriko taberna*, entrenamientos en Francia para la preparación de atentados y los constantes cambios geográficos. Además de denunciar las torturas policiales a las que fue sometido, que abarcan pocas páginas en la totalidad del libro pero varias secuencias en la miniserie, vemos el entorno machista de la militancia: los hombres protagonizan la lucha, el papel de las mujeres se reduce a ser el soporte emocional de los hombres y a quedarse en casa;⁶³ y el racismo del nacionalismo radical.⁶⁴ Cabe añadir una diferencia entre la novela y la miniserie debido a las políticas de inclusión actuales en referencia a las mujeres:

⁶² Aramburu ya en su colección de cuentos *Los peces de la amargura* explora los conceptos que aparecen en *Patria* a través de pequeñas historias que se asemejan a las de nuestros protagonistas.

⁶³ “JOXE MARI- ¿No dices que a tu viejo hay que llevarlo de un lado a otro en silla de ruedas?
[...]

PATXO- Para eso están mis hermanas.” (Aramburu 2016: 379)

⁶⁴ “Patxo se había criado en Lasarte. No tenía apellidos vascos y no hablaba euskera. Este, ¿para qué se mete en la lucha? ¿Qué es, el típico burro que se pinta rayas para parecer una cebra?” (*Ibid.*:379)

convierten en mujer al Txopo, uno de los militantes que forma el comando de Joxe Mari, y también incluyen una mujer en el cuerpo de la Guardia Civil que interroga al militante, hecho un poco chirriante en la época de los noventa, donde era raramente habitual encontrar una mujer en altos cargos, sobre todo, de las fuerzas del Estado.

A través de Miren se denuncia la dispersión geográfica de los presos y la presión social del pueblo, muchas veces condicionando la mentalidad de los habitantes. La política del miedo se nos muestra mediante la figura de Joxian y la presión fiscal de ETA con el impuesto revolucionario, mediante el Txato. Todos estos elementos están perfectamente incluidos en la miniserie de HBO España.

Aramburu no incluye la otra cara de la moneda de la sociedad vasca, la que se opuso abiertamente a la violencia a través de organizaciones y manifestaciones, como Gesto por la Paz, ¡Basta ya! o el Foro de Ermua,⁶⁵ creadas la mayoría a finales de los ochenta y principios de los noventa. El escritor, además, promueve la idea del terrorista vacío, sin ideología propia ni deseos intelectuales, llevado por los mitos de la memoria histórica.⁶⁶

Todos estos elementos reiteran la memoria colectiva sobre las características “estándares” de la sociedad vasca, siguiendo el discurso hegemónico heredado, sobre todo en los territorios más allá del País Vasco.

4.2.1.1. Las (pos)memorias de la Guerra Civil y del “conflicto vasco”

Las memorias individuales y la memoria colectiva de *Patria* dependen de dos factores omnipresentes: la constante alusión de la Guerra Civil en el discurso ideológico de los nacionalistas y la memoria de las vivencias en el presente de los personajes.

Hablamos principalmente de memoria y no posmemoria en cuanto al “conflicto vasco” ya que los personajes han vivido en sus propias carnes las experiencias que están recordando y, en el caso de la generación mayor, la Guerra Civil en los últimos coletazos y la posguerra también se han experimentado en presente. Para una mayor clarificación, se ha adjuntado una tabla que esquematiza qué hecho recuerda cada personaje.

⁶⁵ Sobre algunas organizaciones sociales, consultar “Especial ETA: la dictadura del terror”, *El Mundo*. elmundo.es | Especial ETA: la dictadura del terror [consultado 10/06/2021]

⁶⁶ “Unos borregos, eso es lo que son. Unos ingenuos. Y Joxe Mari lo mismo. Les calientan la cabeza, les dan un arma y, hala, a matar. En casa nunca hemos hablado de política. A mí la política no me interesa. [...] Les meten malas ideas y, como son jóvenes, caen en la trampa. Luego se creen unos héroes porque llevan pistola. Y no se dan cuenta de que, a cambio de nada, porque al final no hay más premio que la cárcel o la tumba, han dejado el trabajo, la familia, los amigos. Lo han dejado todo para hacer lo que les mandan cuatro aprovechados. (*Ibid.*: 339)

| | GUERRA CIVIL | CONFLICTO VASCO |
|--------|--------------|-----------------|
| | MEMORIA | Bittori |
| Txato | | |
| Miren | | |
| Joxian | | |
| | | Nerea |
| | | Xabier |
| | Joxe Mari | |
| | Arantxa | |
| | Gorka | |

Las alusiones a la Guerra Civil se transmiten a través de los discursos pronunciados mayoritariamente por Miren y el uso reiterativo de la palabra *gudari*, concepto popularizado a raíz de la guerra, que designaba a los combatientes nacionalistas vascos.⁶⁷ En la actualidad, la izquierda nacionalista lo utiliza, como vemos en *Patria*, para hacer referencia a los nacionalistas “luchadores”, los que toman partido en oposición a las fuerzas del Estado.

La ideología nacionalista se propaga a través de la memoria individual y colectiva vasca y los *abertzales* justifican la lucha presente con argumentos más propios de la guerra y la posguerra, construyendo una identidad basada en hechos pasados, donde hay una clara diferencia entre enemigos-aliados, agrupando en el primer grupo cualquier persona relacionada con los partidos de la derecha o de las fuerzas del Estado. Un ejemplo de este traspase memorístico es en el discurso de Miren: “Matan y los matan [a los *gudaris*]. Las guerras son así. A mí tampoco me gustan las guerras, pero qué quieres. ¿Qué sigan machacando al pueblo vasco por los siglos de los siglos?” (*Ibid.*: 93), o también esta conversación con Arantxa debido a un atentado contra Manolo Zamarreño, concejal del PP:

“MIREN- Aquí no luchamos contra inocentes.

ARANTXA- Ah, pero ¿tú luchas? ¿Te tengo que dar la enhorabuena por lo de esta mañana?

MIREN- El concejal ese, amigo de tu marido, era del PP.

⁶⁷ ESTORNÉS ZUBIZARRETA, IDOIA (2021). *GUDARI*. Enciclopedia Auñamendi [en línea] <https://aunamendi.eusko-ikaskuntza.eus/es/gudari/ar-57071/> [consultado 10/06/2021]

ARANTXA- ¿Estás chalada? Por encima de todo era una buena persona y un padre de familia y un hombre con derecho a defender sus ideas.

MIREN- Era un opresor. Y te recuerdo que tienes un hermano pudriéndose en una cárcel española por culpa de buenas personas como esa.

ARANTXA-A tu hijo, del que estás tan orgullosa, le probaron delitos de sangre. Por eso está en la cárcel, por terrorista. Te lo repito, por terrorista, no por hablar *euskera* como le contaste una vez a Endika. Mentirosa, más que mentirosa.

MIREN- ¿Qué tienes tú que decir de mi hijo, de un *gudari* que se ha jugado la vida por Euskal Herria?

ARANTXA- Pues vete a casa de las víctimas de tu hijo y, hala, explícales. A ver si te atreves a mirarlos a los ojos.” (*Ibid.*: 437-438)

Sin embargo, y gracias a declaraciones de Arantxa, vemos que Miren ha adoptado toda esa memoria nacionalista debido a su hijo⁶⁸, ya que en un momento dado Arantxa confiesa a su hermano Gorka que su madre lloró la muerte de Franco delante del televisor (*Ibid.*: 241). Los argumentos de esa memoria también llegan a tambalearse cuando el pueblo realmente reflexiona en cuanto a la validez de los argumentos defendidos por la lucha armada, a la arbitrariedad de los atentados y, en definitiva, a la raíz del problema. Destaca una conversación entre el Txato y su hijo Xabier, en la cual el empresario expone sus razones de por qué no se traslada a otro pueblo, lejos de las amenazas que él cree imposibles de realizarse:

TXATO- Soy más vasco que todos ellos juntos. Y lo saben. Hasta los cinco años yo no hablaba ni jota de castellano. A mi padre, que en paz descanse, una ráfaga de ametralladora le destrozó la pierna mientras defendía Euskadi en el frente de Elgueta. Todavía, de mayor, apretaba los dientes cada vez que le daba un calambrazo. ¿Qué, te duele?, le preguntábamos. Me cago en Franco y su puta madre, respondía. Y lo tuvieron tres años en la cárcel, que si no lo fusilaron fue de milagro”

XABIER- ¿Qué me quieres decir con todo esto, *aita*? ¿Tú crees que a ETA le importa lo que le pasó a tu padre?

TXATO- Joder, ¿no dicen que defienden el pueblo vasco? Pues si yo no soy pueblo vasco, ya me dirás tú quién lo es. [...]

XABIER- Mataron a sangre fría a Yoyes, que había sido dirigente de la banda. ¿No tienen compasión entre ellos y quieres que la tengan contigo porque tu padre luchó hace cincuenta años en un batallón de *gudaris*? (*Ibid.*: 416-417)

⁶⁸ “La *ama* está muy combativa. No entiende ni jota de política, no ha leído un libro en su vida, pero suelta consignas como quien revienta cohetes. Me da que anda por el pueblo aprendiéndose de memoria lo que pone en las pancartas. Por encima de todo defiende a su hijo.” (Aramburu 2016: 240). Bittori, en referencia a la familia de Miren: “Hasta entonces, Miren no se había interesado lo más mínimo por la política. [...] ¿Nacionalistas esos? Ni por el forro. O como mucho el día de las elecciones por aquello de votar a los de aquí. Yo, [...], nunca les oí opinar de temas políticos.” (*Ibid.*: 69)

Otro de las grandes figuras en *Patria* que destaca por ser el símbolo del guardián de esa memoria transmitida años tras años es el cura don Serapio. La Iglesia ha sido acusada de justificar y no negar la violencia como vía para conseguir la independencia del pueblo vasco. Defienden la tradición y el euskera (aunque en la serie, como hemos dicho, no se utilice en ningún momento, o a través de palabras sueltas) como elementos cruciales para la pervivencia del pueblo y la comunidad, independientemente de los medios que se utilicen para lograr el fin:

“Esta lucha es nuestra, la mía en la parroquia, la tuya en tu casa, sirviendo a tu familia, y la de Joxe Mari dondequiera que esté, es la lucha justa de un pueblo en su legítima aspiración a decidir su destino. Es la lucha de David contra Goliat, de la que yo os he hablado muchas veces en misa. No es una lucha individual egoísta, sino ante todo un sacrificio colectivo. [...] Por eso me atrevería a afirmar que sobre nosotros recae la misión cristiana de defender nuestra identidad, por tanto, nuestra cultura y, por encima de todo, nuestra lengua. [...] Por eso te digo yo, con el corazón en la mano, que nuestra lucha no es sólo justa. Es necesaria, hoy más que nunca. Es indispensable, puesto que es defensiva y tiene por objeto la paz.” (*Ibid.*: 313)

En cuanto a la memoria de los años de violencia, los discursos con más fuerza son los de Miren, Joxe Mari y Arantxa. Independientemente de la condición de víctimas, Bittori y sus dos hijos y, por otro lado, Joxian y Gorka, se sitúan en contra de la violencia, pero no se posicionan ideológicamente en ningún bando. Miren, como hemos comprobado, es la que perpetúa el discurso de la memoria nacionalista aludiendo constantemente los mitos promovidos por la izquierda *abertzale* y defendiendo la ideología de su hijo como bandera. Miren adquiere el papel de Joxe Mari de justificar la violencia como herramienta y el único modo para llegar al objetivo, mientras que apenas tenemos declaraciones de Joxe Mari frente a sus pensamientos políticos, reiterando esa imagen de joven vacío donde se vierten los ideales de otros⁶⁹: “Sabéis que no me gusta la política. Me da igual que mande uno o que mande el otro. Yo sólo lucho por una Euskal Herria como pueblo liberado.” (*Ibid.*: 171) Es en la cárcel donde tendrá inquietudes intelectuales para justificar la lucha a través de motivos ideológicos (*Ibid.*: 615) y donde, finalmente, abandonará ETA por voluntad propia (*Ibid.*: 624.625).

A la memoria mitológica se contraponen la visión de Arantxa frente a su entorno. Su figura se convierte en el anclaje con la realidad de la organización, y se opondrá fuertemente a su madre y a su hermano. Le dirá a su joven amiga Nerea: “Desde que entró

⁶⁹ Se puede comparar con el personaje de la novela *Años lentos*, donde el joven *abertzale* es quien está movido por los ideales nacionalistas e intenta transmitirlos al lector, como en las páginas 48, 52, 81,83-84.

[Joxe Mari] en la organización se me ha caído un velo de los ojos. No es que de repente vea las cosas de forma distinta. Es que por fin las veo.” (*Ibid.*: 259), y a su hermano Gorka: “Ella [Miren] y tantos otros se creen muy revolucionarios y van a las manifestaciones y pegan gritos; pero en la realidad viven agarrados como lapas a la tradición y son unos ignorantes de tomo y lomo.” (Aramburu 2016: 265) Junto a su hermano, ambos serán los únicos que tildarán a Joxe Mari como un “terrorista” y un “asesino”.

Por último, cabe mencionar las distintas actitudes frente al fin de la violencia armada por parte de ETA. Aquí se contraponen los conceptos olvido-perdón, ambos protagonistas de los objetivos que persigue Bittori: no va a olvidar y exige el perdón de los perpetradores de la violencia. Miren, por el contrario, se niega a que Joxe Mari le pida perdón y se opone al clima de diálogo y comunicación que se instaura al final del “conflicto”, demostrando una gran falta de empatía: “Ahora todo es hablar de proceso de paz y hay que pedir perdón a las víctimas. Perdón ni leches. ¿O es que nosotros no somos víctimas? Cada vez contamos menos, nos han dejado solos. Y si abres la boca, vienen y te llevan por apología del terrorismo.” (*Ibid.*: 454) Cuando su propio hijo ofrece sus disculpas a Bittori, Miren toma una actitud defensiva y culpa a San Ignacio de Loyola:

“A ver, ¿por qué tenemos que pedir perdón? Y los crímenes de los GAL, ¿qué? ¿Alguien ha pedido perdón por eso, y las torturas en los cuartelillos y comisarías, y por la dispersión, y por todo lo que han oprimido al pueblo vasco? Y si lo que hemos hecho era tan malo, ¿por qué no lo paraste a tiempo? Nos dejaste hacer y luego resulta que el sacrificio era para nada, que miles de vascos que amamos lo nuestro nos hemos estado equivocando como idiotas.” (*Ibid.*: 637)

En la miniserie de HBO España, estos conceptos de olvido-perdón se resuelven *in extremis* durante el último capítulo. La carta en la que Joxe Mari pide perdón a Bittori por el daño causado da a entender al espectador que ha sido la única que se han intercambiado ambos personajes, es decir, como si de un día para otro el militante haya comprendido sus errores y el arrepentimiento no hubiera seguido un proceso retrospectivo que sí nos muestra la novela, informándonos de varios intercambios con Bittori antes de admitir su responsabilidad. Además, la miniserie no incluye en ningún momento una alusión al abandono de ETA, en silencio e intimidación, de Joxe Mari.

Finalmente, hablamos de posmemoria de la Guerra Civil, representada por las generaciones jóvenes que no han vivido esa época, pero el recuerdo de ciertas experiencias ha llegado a ellas generalmente a través del ámbito familiar.

| | |
|-------------------|---------------------|
| POSMEMORIA | GUERRA CIVIL |
| | Fernando Aramburu |
| | Nerea |
| | Xabier |
| | Joxe Mari |
| | Arantxa |
| | Gorka |

La generación de los hijos (Nerea, Xabier, Joxe Mari, Arantxa y Gorka) es la generación dispuesta a traspasar la posmemoria de la guerra. De acuerdo con la terminología de Hirsch (2008), se consideraría una posmemoria afiliativa, es decir, una memoria pasada entre padres e hijos que, en el caso de Joxe Mari se hace evidente gracias a la organización nacionalista. La memoria que puedan trasladar a sus hijos no serán sus propios recuerdos, sino los de sus padres y abuelos, y a su vez, esos hijos trasladarán las memorias de la guerra a los suyos. Esta memoria, según Hirsch (2008), será la llamada transgeneracional, es decir, una memoria de memorias.

No solo los personajes son recipientes de posmemoria, sino también el escritor. Todas las memorias y posmemorias que pueden llegar a existir dentro de *Patria* están determinadas por las de Aramburu. Él mismo está plasmando en el libro toda esa memoria de los acontecimientos pasados que le han sido relatados o que ha podido llegar a conocer a través de otros individuos. *Patria*, al fin y al cabo, es un relato de memorias.

4.2.2. La memoria histórica: elementos en la novela y en la serie

En la novela no se establece ningún espacio ni tiempo concreto. Así, para la situación temporal, Aramburu utiliza referencias a hechos en la Historia que han tenido relevancia en la sociedad debido a su importancia política o social o, en concreto, en el devenir de la historia de ETA. Son hechos que han permanecido en el ideario de los individuos y por esa razón se incluyen dentro de la memoria histórica de la sociedad.

La estudiosa Casas-Olcoz hace un breve resumen de los hechos más destacados que nos sitúan la acción en la línea temporal:

“Estos son: el asesinato del político de Herri Batasuna Josu Muguruza⁷⁰ por miembros de la extrema derecha española en 1989 (cap. 45), la aparición del cadáver de Mikel Zabalza en un río tras las

⁷⁰ El subrayado es adición personal, para esclarecer visualmente los distintos hechos históricos.

torturas sufridas en el cuartel de la Guardia Civil de Intxaurreondo en 1985 (cap. 50), la muerte del miembro de la cúpula directiva de ETA Txomin Iturbe en un accidente de coche en Argelia y la sospecha de que fue asesinado por los GAL en 1987 (cap. 53), la dirigencia de ETA por parte de los históricos Santi Potros y por Pakito entre 1987 y 1992 (cap., 57, 78 y 79); el significativo asesinato de la etarra Yoyes por parte de la banda terrorista cuando ella quiere dejar de matar en 1986 (cap. 79); el atentado con bomba que mata al concejal del PP en Rentería Manolo Zamarreño en 1998 (cap. 88); y finalmente la captura de la cúpula de ETA en la ciudad francesa de Bidart en 1992 (cap. 100).” (2019: 145)

Añadiría a esta lista la alusión a los atentados a la Guardia Civil en Mallorca en 2009, el atentado de Hipercor y el de la casa cuartel de Zaragoza, ambos en 1987 y el asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997.

En la miniserie de Gabilondo, el contexto histórico se soluciona principalmente a través de la ambientación, del vestuario de los personajes acorde a la época (se representan claramente los noventa y la actualidad) y la caracterización y maquillaje de los actores adaptando el paso del tiempo. Además, se utiliza el recurso de la televisión como medio para contextualizar al espectador: aparecen en las noticias el fin de la actividad armada en 2011 por parte de la banda, la detención de la cúpula de ETA en 1992 o la aprobación de la Ley de Matrimonio Homosexual en 2005.

Otros elementos provenientes de la memoria histórica son los llamados “mitos vascos”, ya comentados anteriormente. Son las constantes alusiones a hechos históricos las que justifican la opresión al pueblo vasco, que en su momento sí se producía, y son utilizados en el discurso nacionalista *abertzale*. Entre ellos se incluyen la creación del Partido Nacionalista Vasco (PNV) por Sabino Arana, la represión durante la Guerra Civil, sobre todo el bombardeo de Guernica en 1937, los fusilamientos del 1975 y la supuesta no tan transición democrática por parte del gobierno de Suárez en las políticas del País Vasco.⁷¹

5. Conclusiones

El alto al fuego de la organización armada ETA en 2011 y su posterior disolución en 2018 posibilitaron una mayor libertad a los creadores, tanto literarios como audiovisuales, para

⁷¹ Para una información ampliada sobre en qué se asienta la narrativa *abertzale*, ver SOLDEVILLA, Gaizka (2015). “Mitos que matan. La narrativa del «conflicto vasco»”. *Ayer*, (98), pp. 213-240. <http://www.jstor.org/stable/24759519> [consultado 10/06/2021]

afrontar el pasado reciente, reflexionar sobre las causas que llevaron a tanta violencia y, a partir de ello, encaminarse hacia un futuro de convivencia y paz.

El éxito literario de *Patria* de Fernando Aramburu llega en ese preciso momento, una época en que las víctimas del terrorismo reivindican su papel en la sociedad para no caer en un olvido nacional que nuble la verdadera Historia, la formada por historias individuales que conforman el mosaico de realidades de la situación vasca. Aramburu proviene de una tradición literaria iniciada en los ochenta de escritores que intentan aportar su visión del ambiente social que se vivía entonces para recordar y que las generaciones posteriores a ellos también recuerden y sepan lo que ocurrió. Esta visión dependerá de las tendencias surgidas a lo largo de los años, de las condiciones políticas y sociales y de la ideología propia de cada escritor.

Así pues, y como se ha ido viendo a lo largo del estudio, el aporte de *Patria* a la memoria del “conflicto vasco” se centra en el punto de vista de las víctimas, el vivir cotidiano de los familiares y allegados de un ser querido asesinado. Aramburu intenta convertir su novela en un relato generalizado, con el que cualquier persona pueda identificarse en algún momento, y lo logra gracias a la utilización de personajes tipo, estandarizados. Ese factor, sin embargo, mantiene la creación literaria en el discurso hegemónico y polarizado y no ofrece ninguna ruptura del ideario colectivo sobre la situación vasca: gracias a la construcción de los personajes durante la novela, vemos cómo los personajes de clase media-baja son más propensos a la izquierda *abertzale* que los de clase media-alta y que solo los más intelectuales y con un mayor bagaje cultural están en contra del terrorismo.

La adaptación de la novela en 2020 por parte de HBO España y su posterior éxito no hace más que reforzar esa voluntad de recordar el pasado más reciente y aceptar las heridas aún no cerradas de la sociedad tanto vasca como española.⁷²

En conclusión, *Patria* supone una de las voces que conforman las distintas visiones de la situación en el País Vasco durante los peores años de violencia, abogando por una futura reconciliación (representada a través del abrazo simbólico entre las dos matriarcas al final) y otorgando a las víctimas del terrorismo su lugar en la sociedad. A partir de esas

⁷² Solo hace falta un vistazo a las noticias actuales relacionadas con la memoria histórica sobre el terrorismo, como la reciente inauguración del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo en Vitoria- Gasteiz, o la constante polémica por el acercamiento de presos a las prisiones de Euskadi por parte del gobierno de Pedro Sánchez.

reflexiones, la misión que se espera de la literatura y de los medios audiovisuales en cuanto a la situación vasca es la aportación de distintos puntos de vista que abarquen la mayoría de las memorias individuales para configurar una memoria colectiva justa y sin polarizaciones, aceptando las responsabilidades de cada colectivo y conducir hacia un futuro donde la violencia de cualquier tipo sea condenada.

6. Bibliografía

- ARAMBURU, FERNANDO (2006). *Los peces de la amargura*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- (2012). *Años lentos*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- (2016). *Patria*. Barcelona: Tusquets Editores, S.A.
- ASSMANN, ALEIDA (2010). “Re-framing Memory: Between Individual and Collective Forms of Constructing the Past” In *Performing the Past: Memory, History and Identity in Modern Europe*, Tilmans, Karin, Frank van Vree and Jay Winter (eds.), Ámsterdam: Amsterdam University Press, pp. 35-50.
- AYERBE, MIKEL (2014). *Nuestras guerras: relatos sobre los conflictos vascos*. Madrid: Lengua de Trapo.
- BARRENETXA MARAÑÓN, IGOR (2003). “La trilogía vasca de Imanol Uribe: una mirada al nacionalismo vasco radical a través del cine”, *Ikusgaiak*, 6, pp.77-101. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/06/06077101.pdf> [consultado 10/06/2021]
- (2012). “Cine, represión y Memoria Histórica”, *No es país para jóvenes*, Alejandra Ibarra Acuirregabiria (coord.), Instituto Valentín Foronda.
- CANO SANTANA, JOSÉ ANTONIO (2015). *E.T.A. en el cine* (Trabajo de Fin de Grado), Universidad de Extremadura, Extremadura. [en línea] <https://drive.google.com/file/d/13NtM1sXh1Z0j9TFODqKMsDZNRwTrROai/view> [consultado 10/06/2021]
- CARMONA, LUIS MIGUEL (2004). *El terrorismo y ETA en el cine*, Madrid: Cacitel
- CASAS-OLCOZ, ANA MARÍA (2018). “El fenómeno “Patria”, de Fernando Aramburu: una nueva narrativa entorno al terrorismo vasco”. *Theses and Dissertations*.1770. [en línea] <https://dc.uwm.edu/etd/1770> [consultado 10/06/2021]
- (2019). “Tratamiento ficcional de un suceso histórico: el caso de *Patria*, de Fernando Aramburu”. *Sancho el Sabio*, 42, 141-162.
- CASCAJOSA VIRINO, CONCEPCIÓN CARMEN (2014). “Blood and Unfulfilled Promises: Representations of Terrorism and the Transition.” *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*. Reino Unido: Intellect Ltd., pp. 191-204 <http://hdl.handle.net/10016/29011> [consultado 10/06/2021]
- DE PABLO, SANTIAGO (1998). “El terrorismo a través del cine: un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco.” *Comunicación y sociedad* =

Communication & Society, vol.11, nº2, Universidad de Navarra: Facultad de comunicación, pp. 177-200.

— (2008). “El linaje de autor en la pantalla. Cine e identidad nacional en el País Vasco.” En Camarero, Gloria (ed.) (2017) *I Congreso Internacional de Historia y Cine*, Getafe: Universidad Carlos III de Madrid, Instituto de Cultura y Tecnología. <http://hdl.handle.net/10016/17752> [consultado 10/06/2021]

— (2009). “El cine y la historia contemporánea del País Vasco: un estado de la cuestión”, *Historia & Cinema. 25 aniversario del Centre d’Investigacions Film-Història*, 32, Col. Homenatges, Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, pp. 157-171.

— (2017). *Creadores de Sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid: Editorial Tecnos

DE PABLO, SANTIAGO; DAVID MOTA ZURDO; VIRGINIA LÓPEZ DE MATURANA (2018). *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*. Bilbao: Ediciones Beta III Milenio, S.L.

DE PABLO, SANTIAGO Y VIRGINIA LÓPEZ DE MATURANA (2019). “La mirada cambiante: el terrorismo de ETA en el cine de Imanol Uribe”, *Cuadernos hispanoamericanos*. <https://cuadernohispanoamericanos.com/la-mira-cambiante-el-terrorismo-de-eta-en-el-cine-de-imanol-uribe/> [consultado 10/06/2021]

HALBWASCH, MAURICE (1995). “Memoria colectiva y memoria histórica”, Amparo Lasén Díaz (trad.), *REIS: Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 69, CIS, pp. 209-222.

HIRSCH, MARIANNE (2008). “The Generation of Postmemory”, *Poetics Today*, vol. 29:1, Durham: Duke University Press, pp. 103- 128 <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019> [consultado 10/06/2021]

— (2012). *The Generation of Postmemory. Writing and visual culture after the Holocaust*, Nueva York: Columbia University Press.

LABIANO JUANGARCÍA, RONCESVALLES (2017). “La representación de las víctimas de ETA en el cine, entre la invisibilidad y el protagonismo”, *IV Congreso Internacional Historia, arte y literatura en el cine en español y portugués. Estudios y perspectivas*, Esther Gambi Giménez (coord.), Salamanca, pp. 56-71.

— (2019). “Las víctimas en el cine tras el cese definitivo del terrorismo de ETA (2012-2017): memoria, reconciliación y humor”, *Olivar*, vol.19, nº30, Buenos Aires:

- Universidad Nacional de La Plata. <https://doi.org/10.24215/18524478e063> [consultado 10/06/2021]
- MALALAÑA UREÑA, ANTONIO Y GONZALO FERNÁNDEZ GONZÁLEZ (2006). “ETA y el Cine. Las fuentes de información de los profesionales del cine.” *Revista General de Información y Documentación*, Publicaciones Universidad Complutense de Madrid, 16, nº2, pp. 195-216.
- MARTÍN MARTÍN, JUAN MANUEL (2019). “Los muertos escribieron su relato: postmemoria y metaficción en la Europa del siglo xxi.” *Quaderns de Filologia: Estudis Literaris*, XXIV, Universitat de València, pp. 197-216. doi: 10.7203/qdfed.24.16340
- MOTA ZURDO, DAVID (2020). “ETA, *Presunto culpable*. El tratamiento del terrorismo vasco y sus víctimas en una serie de ficción.” *Historia Actual Online*, 52 (2), 157-170
- O'DONOGHUE, SAMUEL (2019). “Posmemoria y trauma: algunos problemas teóricos y sus consecuencias para la crítica literaria.” *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 56, pp.8-25. <https://roderic.uv.es/handle/10550/71864> [consultado 10/06/2021]
- OLAZIREGI, MARI JOSE (2017). “Literatura vasca y conflicto político”. *Diablotexto Digital*, 2, pp. 6-29.
- (2019). “Cualquier tiempo pasado fue peor. Reflexiones sobre la narrativa vasca post-ETA.” *Olivar*, 19(30), e060, Buenos Aires: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, [en línea] <https://doi.org/10.24215/18524478e060> [consultado 10/06/2021]
- ORTUOSTE IBARZABAL, LORENA (2015). “Literature, Society and Law: a Three-sided Mirror, The Basque Case. How Contemporary Literature Reflects Identity, Conflict and Memory In The Spanish Basque Country: A Tridimensional Mirror.” *Oñati Socio-legal Series*, 7 (6), Guipúzcoa: Instituto Internacional de Sociología Jurídica de Oñati, pp. 1308-1342
- OTAEGI IMAZ, LOURDES (2019). “La posmemoria vasca bifurcada en Navarra.” *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 56, pp. 60-76
- PILAR RODRÍGUEZ, MARÍA Y CARLOS ROLDÁN LARRETA (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 (SIBA)*, 6, pp.47-62. <https://www.studia-iberica-americana.com/data/100172/assets/Issues/Siba2019@1571484303669.pdf> [consultado 10/06/2021]

- PÉREZ BOWIE, JOSÉ ANTONIO (ed.) (2010). *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de la adaptación*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- PORTELA, EDURNE (8 de septiembre 2017), *Reseña + entrevista: "Mejor la ausencia" de Edurne Portela*, Un libro al día. <http://unlibroaldia.blogspot.com/2017/09/resena-entrevista-mejor-la-ausencia-de.html> [consultado 10/06/2021]
- QUÍLEZ ESTEVE, LAIA (2014). “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, *Historiografías: revista de historia y teoría*, 8, Universidad de Zaragoza, pp. 57-75. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/historiografias/article/view/2417> [consultado 10/06/2021]
- (2015). “Éticas y estéticas de la posmemoria en el audiovisual contemporáneo”, *Historia Actual Online*, 38, pp. 57-69. <https://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/hao/article/view/1198> [consultado 10/06/2021]
- REYES MATE, MANUEL (2011). “La posmemoria”, *Con-ciencia social: anuario de didáctica de la geografía, la historia y las ciencias sociales*, nº 15, FEDICARIA, pp. 119-132
- RICOEUR, PAUL (1999). *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid: Arrecife, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, MARÍA PILAR (2004). “El País Vasco: ¿La cuestión pendiente de la Transición? Yoyes de Helena Taberna” *La historia a través del cine: transición y consolidación democrática en España*, Rafael Ruzafa Ortega (coord.), Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, Servicio de Publicaciones pp. 107-128
- ROJO, MARCOS (2013). “El terrorismo en el cine” *Revista Aequitas*, 3, Asociación Veritas para el Estudio de la Historia, el Derecho y las instituciones, pp. 253-304
- ROLDÁN LARRETA, CARLOS (2001). “Una apuesta suicida; ETA en el cine de Euskadi”, *Ikusgaiak: cuadernos de cinematografía*, 5, Eusko Ikaskuntza, pp. 181-205 <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/ikusgaiak/05/05181205.pdf> [consultado 10/06/2021]
- RUEDA LAFFOND, JOSÉ CARLOS; CARLOTA CORONADO RUIZ; RAQUEL SÁNCHEZ GARCÍA (2009). “La historia televisada: una recapitulación sobre narrativas y estrategias historiográficas.” *Comunicación y sociedad*, nº12, México, Universidad de Guadalajara: Departamento de estudios de la comunicación social, pp.177-202

- RUÍZ TORRES, PEDRO (2016). “Historia en tiempos de memoria y «posmemoria».” *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 50, pp.180-184 <http://hdl.handle.net/10550/57757> [consultado 10/06/2021]
- SEGER, LINDA (1993). *El arte de la adaptación. Cómo convertir hechos y ficciones en películas*. (Alfonso Méndiz, Trad.) Madrid: Ediciones Rialp. (Obra original publicada en 1992)
- SEGUIN, JEAN-CLAUDE (2004). “ETA y el nacionalismo vasco en el cine” *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal, Blanca López de Mariscal y María Teresa Miaja (eds.), México D. F.: Fondo de Cultura Económica. https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_3_056.pdf [consultado 10/06/2021]

7. Anexo

Tabla 1. Productoras de los documentales

| ETB | TVE | Televisiones privadas nacionales | Televisiones autonómicas | Otros |
|--|---|--|--|---|
| <i>Los senderos de la violencia</i> (1993) | <i>Yoyes</i> (1988) | <i>Miguel Ángel Blanco, el día que me mataron</i> (2006) Telecinco | <i>Víctimas. La historia de ETA</i> (2006) Telemadrid-El Mundo TV | <i>El proceso de Burgos</i> (1979) |
| <i>Retratos</i> (2010) | <i>La Transición</i> (1995) | <i>La caída del comando Madrid</i> (2010) Antena 3 | <i>GAL, la guerra sucia contra ETA</i> (2008) Telemadrid | <i>Asesinato en febrero</i> (2001) |
| <i>Miguel Ángel Blanco, el grito de Ermua</i> (2012) | <i>Crónicas: sobre ETA PM</i> (2007) | <i>El instante decisivo</i> (2020) Antena 3 | <i>ETA a la ciutat dels sants</i> (2011) TV3 | <i>Los justos</i> (2001) |
| <i>Por quién no doblan las campanas</i> (2012) | <i>Crónicas: Historia de ETA</i> (2012) | | <i>Relatos de plomo</i> (2011) Navarra TV | <i>Ventanas al interior</i> (2002) |
| <i>Transición y democracia en Euskadi</i> (2012) | | | <i>1980</i> (2014) Telemadrid | <i>La pelota vasca, la piel contra la piedra</i> (2003) |
| <i>ETA: un paso hacia el final</i> (2014) | | | <i>Calle del Correo, tras la pista de los asesinos</i> (2014) Telemadrid | <i>Perseguidos</i> (2004) |
| <i>El reencuentro</i> (2014) | | | | <i>Olvidados</i> (2004) |
| <i>Lemoiz, la central fantasma</i> (2014) | | | | <i>Trece entre mil</i> (2005) |
| <i>40/24 Txiki eta Otaegi. Azken Ordua</i> (2015) | | | | <i>Corazones de hielo</i> (2007) |
| <i>Oinatz Galduak</i> (2016) | | | | <i>Sin vendas en la memoria</i> (2008) |
| <i>Motxiladun umeak</i> (2018) | | | | <i>Mientras los niños jugaban</i> (2011) |
| | | | | <i>El final del túnel</i> (2011) |
| | | | | <i>Gazta zati bat</i> (2011) |
| | | | <i>Hablan los ojos</i> (2012) | |
| | | | <i>Glencree ...</i> (2012) | |
| | | | <i>Asier eta biok</i> (2013) | |
| | | | <i>ETA, el final del silencio</i> (2019) | |
| | | | <i>Ernest Lluch, libre y atrevido</i> (2020) | |
| | | | <i>Caminho longe</i> (2020) | |
| | | | <i>Bajo el silencio</i> (2020) | |
| | | | <i>El desafío: ETA</i> (2020) | |
| | | | <i>Traidores</i> (2020) | |