



Atlante

Revue d'études romanes

19 | 2023

**El dinamismo de la identidad vasca: polifonía social,
reordenación política y recreación artística
(2009-2020)**

El uso de la memoria antifranquista por ETA en series de ficción

L'utilisation de la mémoire antifranquiste par l'ETA dans les séries de fiction

The Use of (the) Anti-Francoist Memory by ETA in Fiction(al) Series

Aurore Ducellier



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/atlante/30411>

ISSN: 2426-394X

Editor

Université de Lille – Laboratoire CECILLE ULR 4074

Este documento fue generado automáticamente el 6 de enero de 2024.

Salvo indicación contraria, el texto y otros elementos (ilustraciones, archivos adicionales importados) son "Todos los derechos reservados".

El uso de la memoria antifranquista por ETA en series de ficción

L'utilisation de la mémoire antifranquiste par l'ETA dans les séries de fiction
The Use of (the) Anti-Francoist Memory by ETA in Fiction(al) Series

Aurore Ducellier

Introducción

- 1 El reciente éxito de la película *Maixabel* y las polémicas en torno al cartel de la serie *Patria* ponen de realce el largo camino recorrido desde que ETA dejara las armas diez años antes y, a la vez, el que queda por recorrer para la superación del trauma que supuso esta banda terrorista en el País Vasco. Puesto que ETA nació entre finales de 1958 y principios de 1959, tres de las cuatro series de las que trataremos aquí se centran en el segundo franquismo, el tardofranquismo y el posfranquismo, mientras que *Patria* juega con los flashbacks, alternando entre el final de los ochenta y el nuevo milenio.
- 2 En efecto, *La línea invisible* de Mariano Barroso, producida por Movistar+ y estrenada el 8 de abril de 2020, versa sobre los inicios de la banda terrorista y recorre su primera década, poniendo de realce cómo Txabi Etxebarrieta cruzó la línea roja del asesinato y así, cómo los etarras de 1968 empezaron a matar. La miniserie *biopic* sobre Mario Onaindia, *El precio de la libertad* de Ana Murugarren, una coproducción TVE y ETB de 2011, trata en dos partes el recorrido político de este ex etarra, desde 1967 hasta 1983, incidiendo en la amnistía de 1977, que hace las veces de bisagra narrativa entre ambos episodios. Aquel mismo año se estrenó en ETB (y en 2012 en TVE) otra serie, *El asesinato de Carrero Blanco* de Miguel Bardem, una coproducción entre RTVE y Bocaboca que relata la planificación del famoso atentado contra el heredero ideológico de Franco, a través del recorrido de Arriaga (en la realidad José Miguel Beñarán alias *Argala*), desde 1971 hasta su asesinato a manos del ultraderechista Batallón Vasco Español en 1978.
- 3 Estas tres series otorgan una importancia especial a algunos acontecimientos claves en la historia de la ETA antifranquista, que fueron instrumentalizados por la banda con

finés mistificadores: el asesinato de Txabi en 1968, el Proceso de Burgos en 1970 y el asesinato de Carrero Blanco en 1973. En cambio, *Patria* relata el difícil reencuentro con su pueblo de la mujer de un empresario víctima de ETA, en los años dos mil y en el contexto de la Vía Nanclares, dando cabida a unos recuerdos que abarcan el periodo de la guerra sucia a finales de los años ochenta. Veremos que algunos elementos de esta serie subrayan la supervivencia de algunos mitos sobre una ETA en guerra, heredados del antifranquismo.

- 4 Según Santiago de Pablo¹, en el nuevo milenio, y en especial a raíz del asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997, se han multiplicado las películas y las series de ficción televisiva relacionadas con ETA. Este historiador, que anteriormente se interesó por las películas sobre la banda terrorista –unos cuarenta largometrajes, en su mayoría documentales, como *El proceso de Burgos* de Imanol Uribe, desde 1977 hasta 2008²–, fecha el primer relato televisivo de ficción sobre ETA en 2006: se trataría de *Zeru horiek (Esos cielos)* de Aitzpea Goenaga. Desde entonces, podemos destacar unas cinco series de ficción que marcaron la última década, preparando el momento álgido del estreno de *La línea invisible* y de *Patria en 2020: Futuro: 48 horas* de Manuel Estudillo (Antena 3, 2008); *Una bala para el rey* de Pablo Barrera (Antena 3, 2009); las ya citadas *El asesinato de Carrero Blanco* de Miguel Bardem y *El precio de la libertad* (RTVE, 2011); y *El padre de Caín* de Salvador Calvo (Telecinco, 2016). María Marcos las analiza muy adecuadamente en su reciente estudio *ETA catódica*³. Sin embargo, en su casi totalidad, salvo las de 2011, estas series que sirven de precedente a *La línea invisible* se ambientan en un periodo posterior al franquismo, en el que ya había desaparecido ETA político-militar/politiko-militarra (ETA-pm).
- 5 Por eso, me centraré aquí en las tres que sí enmarcan a ETA dentro del periodo franquista, al menos en gran parte, y comentaré algunos elementos de *Patria* que permiten contrastar esta visión de ETA como movimiento antifranquista, desde la perspectiva de la “España democrática”. A partir de métodos cruzados, en particular el análisis cinematográfico⁴, el historiográfico y el sociológico, y aportes de varias ciencias sociales, se cuestionará cómo estas series ponen en evidencia la reivindicación e instrumentalización, por parte de ETA, del legado antifranquista. Sin pretender equiparar dos violencias simétricas, veremos que esta reivindicación estriba en al menos dos capas mistificadoras: primero, la supuesta opresión del Estado español en el marco de un ancestral conflicto, en que los etarras detenidos y torturados son unas víctimas más, lo cual refuerza, en segundo lugar, el culto al gudari como figura genérica, heroica y reductora del resistente vasco, heredada de la guerra civil.

El mítico “conflicto” con un Estado represivo español, plasmado en las torturas

- 6 En primer lugar, cabe resaltar la importancia del mito del “conflicto vasco” para entender la legitimación de la violencia desde ETA, más allá del franquismo. Desde el punto de vista de los terroristas, el franquismo, resultado de la victoria del bando nacional en la guerra civil, no es sino un episodio más del conflicto ancestral que lleva enfrentando el País Vasco al Estado español desde hace siglos. La genealogía de este conflicto, que hace de las vascongadas una colonia española desde la pérdida de los fueros en 1876 según la narrativa aranista, queda acertadamente analizada por Gaizka Fernández Soldevilla en su artículo “Mitos que matan”. Aquella narrativa histórica del

fundador del PNV, según la cual maketos y españolistas mantendrían a Euskadi en un estado frustrante de provincias españolas e impedirían la recuperación de su estatus de Estados vascos independientes, se basa en la estructura triádica de la retórica nacionalista evidenciada por Levinger y Lytle⁵. Este relato aranista de la historia fue ampliado luego por ETA, al sustituir el trauma de la pérdida de los fueros por la “guerra” de 1936 a 1937 del “Estado español”, justificando así su lucha armada por recuperar una Euskadi supuestamente independiente, monolingüe y socialista⁶.

- 7 De esta forma, esta visión ultranacionalista de la historia permitió sembrar el odio más allá de cualquier cambio histórico, siempre que no se alcanzara la independencia de un Estado vasco. El concepto de “conflicto” –o de “problema”– en que radica esta lucha armada fue utilizado reiteradamente en los discursos y publicaciones de ETA⁷. La película sobre la ETA de los años noventa, *El viaje de Arián*, estrenada en 2000 por Eduard Bosch, se abre precisamente con esta referencia, cuando los dos protagonistas van “sensibilizando” a unos alumnos en clase⁸. Por un lado, esta visión antagónica permitió instrumentalizar la venganza (antifranquista) hasta después de muerto Franco. Y, por otro lado, se valió del ejemplo, en los sesenta y setenta, de los movimientos anticoloniales para denunciar la postura colonialista de una España invasora.
- 8 De esta manera, aparecen en las series que nos interesan referencias a estos modelos tercermundistas, como en *La línea invisible* cuando Maxi (Joan Amargós) usa al principio del primer episodio la trinidad “Israel”, “Cuba” y “Argelia” (01:50) para recalcar la importancia de actuar contra el opresor, o cuando recuerda en el segundo episodio la dificultad de imitarla: “si vamos a prometer a la gente que esto va a ser Argelia, luego habrá que cumplirlo” (18:38). Asimismo, las declaraciones de Mario Onaindia (Quim Gutiérrez) en el juicio de *El precio de la libertad* también aluden a la orientación “internacionalista” y al “estado de opresión política, lingüística y nacional bajo la que vive el pueblo vasco” (55:30). En la serie *El asesinato de Carrero Blanco*, el efecto de intermedialidad, al insertar imágenes de archivo del final de la guerra de Vietnam (50:50), no solo sirve para situar la acción en 1973, sino también para recordar que representó uno de los modelos de lucha anticolonial para ETA.
- 9 Pero, sobre todo, esta mitificación del conflicto entre Estado español y pueblo vasco en su conjunto instrumentaliza las torturas padecidas por los etarras, como prueba de opresión que los colocan en el lugar de la víctima antifranquista. Ocupan un espacio destacado en todas las series aquí analizadas, y ponen de realce la crueldad y la violencia de los torturadores franquistas. En *La línea invisible*, “llama la atención los brochazos de antipatía” que caracterizan a la primera víctima intencionada de ETA, Melitón Manzanos (Antonio de la Torre). En su artículo sobre la memoria emocional del terrorismo de ETA y sus víctimas, María Jiménez Ramos, Pablo Castrillo y Roncesvalles Labiano subrayan que “su frialdad rayana en lo patológico” y “su recurso a la tortura” tienen fundamento histórico⁹.
- 10 De hecho, *La línea invisible* se abre con un relato de torturas –posiblemente relacionadas con Melitón Manzanos– por parte de un miembro de la banda, con la mano vendada, que confiesa haber delatado a otros dos (01:19). Lo interesante es la ausencia de representación visual de estas, lo que permite al espectador –cuyos dobles metaficticiales son los compañeros que lo escuchan emocionados y asombrados– imaginarse la escena a partir del relato verbal pormenorizado, acentuado por el ritmo ternario de las partes de la cara: “uno de ellos empujaba con fuerza hacia abajo, con el pie encima de las esposas, otro me empezó a pegar. En la cara, en los oídos, por toda la

cabeza. Y entonces fue cuando el hijoputa empezó a meterme alfileres por las uñas. [...] Me han tenido cuatro días incomunicado”. Se hace un uso eufemístico similar de las torturas cuando se alude a las que padecieron José Antonio Etxebarrieta (Enric Auquer) y su amigo en 1958 en el mismo episodio uno (31:10) y, en *El precio de la libertad*, cuando Mario encarcelado, desde su cama, oye los gritos en *off* de unos codetenidos, torturados tras el suceso del motín por el gorrión (episodio 1, 34:15).

- 11 En cambio, sí se escenifica la brutal paliza propinada por Melitón Manzanas al seminarista inocente torturado en comisaría, a quien el policía tira al suelo al principio del episodio tercero, en un primer plano (02:40), lo que hace hincapié en el carácter despiadado del inspector. Lo mismo pasa en *El precio de la libertad*, donde uno de los procesados en Burgos afirma que mintió en comisaría para que dejaran de pegarlo y torturarlo (episodio 1, 46:55). Primero, en uno de los múltiples flashbacks del primer episodio, cuando los franquistas que detuvieron a Mario –que se hace pasar por un seminarista– lo tiran en una mesa por la fuerza para que el que lo interroga pueda pegarle en las costillas con una porra e insultarlo (07:12). Sus gritos, en ese plano medio en picado, refuerzan el tono patético de la escena que se prolonga, tras un juego narrativo de abismación (un flashback dentro del flashback), de manera mucho más violenta: irrumpen dos policías estereotipados para apalearlo hasta que sangre (11:05-14:45). El crescendo de la violencia, la prolongación del picado y el *topos* de la tortura sangrienta llegan a un nivel de tensión dramática tal, que la escena se cierra cuando Mario se desmaya antes del fundido en blanco. Esta contraposición de planos pretende acentuar, mediante el *pathos*, la dimensión antitética de los personajes y, así, la teatralización del conflicto.
- 12 Otra escena de maltrato muy lograda ocurre cuando recuerda, de niño, cómo vio caerse a su padre por una zancadilla de un señorito en un bar, que le reprochaba que anduviera “diciendo mierdas del Generalísimo por ahí” (22:47). Esta escena de humillación, enmarcada por el guiño de metacine que se desprende de la idéntica zancadilla en el western proyectado por la tele del bar, traduce la tortura psicológica y moral de los vascos antifranquistas, que pudo llevar a Mario a entrar en ETA. De hecho, ocurre una toma de conciencia semejante cuando, en el primer episodio de *La línea invisible*, Txabi presencia la detención de unos nacionalistas que ostentaban ikurriñas en las fiestas del pueblo (18:40). Dentro de los maltratos que renuevan el tópico de la tortura franquista, cabe destacar la –casi humorística si no fuera por el contexto– paliza con una guía telefónica, atada con un cinturón en el primer episodio de *El asesinato de Carrero Blanco* (41:45). El corte en seco que se superpone al ruido del golpe en la cara del etarra torturado, así como la música extradiegética bastante tétrica, otorgan mayor dramatismo a la escena.
- 13 Por supuesto, las torturas de etarras no desaparecen después del franquismo, tampoco en su representación mediática. En *Patria*, el episodio siete escenifica las torturas padecidas por Joxe Mari Garmendia (Jon Olivares), “interrogado” en el contexto democrático. No aparece ninguna referencia directa a la dictadura en la escena, pero la brutalidad de las palizas recibidas (03:55) y el discurso reaccionario (“aquí no queremos maricones” le dice la inspectora al quitarle el pendiente) hacen sospechar una voluntad, por parte del relato audiovisual, de establecer una filiación entre las prácticas violentas de la policía franquista y las de la policía posterior, tachada de fascista o neofranquista por los ultranacionalistas vascos. Esta vez y para crear un efecto de gradación o *crescendo*, no se muestran en la pantalla las torturas padecidas gracias a una

elipsis de cinco minutos (07:55-12:55), entre la paliza que lo tira al suelo, y su traslado a Madrid hecho un guiñapo.

- 14 Entonces es cuando empieza el descenso a los infiernos, o mejor dicho la subida mediante un plano picado sobre una escalera de caracol que recuerda el panóptico carcelario, que nos lleva, junto al acusado soñoliento, a escenas de torturas mucho más violentas. En ellas, lo ahogan con una capucha –para imprimir sus huellas dactilares en una pistola, que lo convierte en autor de un asesinato– y luego con una bolsa de plástico mientras le obligan a hacer esfuerzos físicos, hasta quedar inconsciente (15:10-17:55). Tras un fundido en negro, la cámara se acerca con un zoom hacia el cuerpo desnudo en posición fetal del torturado que llora. Este regreso a los orígenes en primer plano contrasta con la conversación prosaica de los policías en segundo plano, para reforzar el efecto de *pathos*. Todavía queda una última puesta en tela de juicio del carácter democrático de la policía española frente a los etarras, por parte de la serie, antes de que Joxe Mari entre en la cárcel: el encubrimiento de los maltratos por parte del médico que lo examina.
- 15 Aunque no se da fecha en la serie, se refiere a la desarticulación del comando Donosti y el tiroteo de tres de sus miembros en el verano de 1991. Por tanto, de esta manera, el director de la serie da credibilidad a las torturas recibidas en comisarías por los terroristas, denunciadas y documentadas por la ONU incluso después de los años de plomo y los GAL¹⁰. La asociación de los torturadores con el Estado español –mediante la pregunta de un policía en el coche del traslado sobre la bandera española, o la alusión a la “visita” de Madrid por la inspectora, que responden al prototipo maniqueo del *maketo*, al igual que Guillermo, el marido de Arantxa– y el sadismo con que llevan a cabo sus torturas extrajudiciales no hacen sino insistir en el carácter nacionalista del “conflicto” vasco. De hecho, la sala de tortura en Madrid podría recordar la sede de la DGS franquista y posfranquista, y el escenario convierte al terrorista en victimario-víctima del Estado español, unos veinte años después de la muerte de Franco.
- 16 Además, estas torturas son solo el clímax de una serie de vejaciones anteriores, como el registro del piso, que deja a la familia de Joxe Mari en pijama por la calle, en el episodio tres (05:27) y el cacheo de Nerea en un control policial (37:30), en que parte de la guardia civil desempeña el papel estereotipado del provocador, opresor y represor¹¹. En el segundo caso, las ikurriñas, no son “banderas” sino “basuras”, le enseña a pronunciar el nombre del destino en español e insulta al etarra del homenaje. Todo tiende a mostrar la validez de la teoría reivindicada por ETA de la espiral acción-reacción-acción de la IV Asamblea¹², en que España y el País Vasco se enfrentan bélicamente: no es de extrañar, por tanto, que Miren, la madre del etarra, un tanto maniquea por su carácter agrio, afirme en el episodio cuarto “se acabó el *Txato*, es lo que tiene la guerra, que deja muertos” (40:30). La idea de que el pueblo vaya a actuar frente a la reacción represiva del Estado español contra la acción de ETA también se vislumbra en el rechazo de Mario Onaindia ante su abogado, en el primer episodio de *El precio de la libertad*: “se trata de que me maten, y de que el pueblo se rebele contra el régimen” (28:10). Veremos cómo esta postura de *gudaris* y mártires, enfatizada en estas series, es otra estrategia usada por ETA en contra del franquismo.
- 17 Finalmente, después de las torturas, el encarcelamiento es otro elemento represivo que alimenta el mito del conflicto en ETA, y del que se hacen eco las series que nos ocupan. No solo las detenciones evocadas en *La línea invisible*, sino también las largas condenas fuera de la patria de origen: en Cáceres tras el Proceso de Burgos en *El precio de la*

libertad, y en el Penal de Santa María (Cádiz) en *Patria*, por la política de dispersión de presos de ETA. Si el alejamiento parece hiperbólico en el caso de Joxe Mari, es más bien progresivo en el caso de Mario. Las tomas evidencian el castigo carcelario, a pesar de que los presos se unen a través del sufrimiento (y se hacen más críticos con la cúpula en el exterior): en la primera parte de *El precio de la libertad*, presenciamos un travelling de retroceso con un plano dorsal en Mario, desde la prisión de Basauri (18:50) y luego un travelling en contrapicado cuando son trasladados al penal de Burgos (23:50). Ambas escenas trasladan la percepción –sensorial o visual– del encierro del protagonista y recuerdan al llamado *turismo penitenciario* que padecían las víctimas republicanas de Franco en los años cuarenta¹³.

- 18 Para concluir este recorrido por el supuesto conflicto vasco, es de señalar que estas posturas enfrentadas se prolongan a nivel de la recepción de estas series. En especial, se observan unas visiones irreconciliables en torno a la figura del victimario-víctima. Se trata de un concepto muy interesante, que Gaizka Fernández Soldevilla define como:

[...] personas que primero vulneraron los derechos humanos fundamentales de otros individuos mediante el empleo de la violencia ilegítima y luego sufrieron ellos mismos una violencia ilegítima con el resultado de su fallecimiento¹⁴.

- 19 Abarca a figuras tan alejadas entre sí como pueden ser Melitón Manzanos (torturador y víctima de ETA), Otaegi y Txiki (terroristas de ETA-pm y víctimas de la dictadura) así como Joseba Arregi Izagirre (miembro de ETA militar/militarra [ETA-m] y víctima de las torturas policiales en 1981), *Argala* (autor del atentado contra Carrero Blanco y víctima en 1978 de los BVE) o *Yoyes* (mano derecha de Argala en ETA-m y víctima de ETA por desvincularse de la banda).

- 20 En nuestro corpus aparecen, precisamente, no solo los asesinatos de sendos responsables franquistas, Melitón Manzanos al final de *La línea invisible* y Luis Carrero Blanco en *El precio de la libertad* (véase la referencia metafílmica con carácter humorístico en la cárcel del episodio 1, 01:09:06) y en la serie *El asesinato de Carrero Blanco* (con efecto de dilatación temporal en el episodio 2, 50:50), sino también, como contrapuntos, los asesinatos de Txabi Etxebarrieta en el último episodio de *La línea invisible* –tras haber matado a Pardines en el episodio anterior– y de Arriaga (Unax Ugalde), el *Argala* referencial, en la primera y la última escena de la serie *El asesinato de Carrero Blanco* (así como el de Txikia, relatado). Sin embargo, el tratamiento de todas las víctimas del “conflicto” vasco en pie de igualdad en ocasiones ha impactado negativamente la recepción de estas series. Primero, pasó con *El precio de la libertad*, cuando TVE, que había producido la serie junto con la ETB del gobierno vasco socialista de Patxi López, terminó por no emitir la miniserie. Santiago de Pablo, que lo considera un “producto de calidad” con “hondura ética y bastante ajustado a la realidad histórica” a pesar de “cierta mitificación”, “habitual en los *biopics*”, explica detenidamente las causas, basándose en artículos de *El País* del 23 de septiembre de 2011 y 23 de septiembre de 2015:

Sin embargo, ello no ha impedido que cuatro años después de su producción y pese a haber participado en ella, TVE siga a finales de 2016 sin emitir el telefilme. Según su productor, tras la llegada del PP al Gobierno español en 2011, algunos directivos de TVE habrían considerado “incómoda” la figura de Onaindia que se muestra en la primera parte del filme, al tratarse de un militante de ETA que se enfrenta a la dictadura franquista. Por el contrario, dirigentes vascos del PP reconocían que se trataba de “una buena película, que deslegitima el terrorismo”¹⁵.

- 21 También pudo correr una suerte similar la serie *Patria*, en 2020, cuando fue objeto de polémica su primer cartel, que yuxtaponía el plano de conjunto de Bittori con el Txato muerto en brazos, bajo la lluvia, y el plano ya citado de Joxe Mari en posición fetal tras las torturas. Esta vez, no fue solo un problema de cambio de gobierno, aunque, por supuesto, PP y Vox se sumaron para criticarlo. La Fundación de Víctimas del Terrorismo mandó una carta a HBO destacando que “no todo vale a la hora de promocionar un producto audiovisual”. Las asociaciones de víctimas AVT y Covite también opinaron que este anuncio “equipara dos situaciones diferentes que pueden trasladar a los espectadores una idea muy equivocada de la realidad”¹⁶. Curiosamente, el argumento es que la equidistancia –y con razón– hiere la memoria de las más de ochocientas víctimas de ETA y, sin embargo, esta impera todavía en parte de la sociedad española en relación con la guerra civil y el franquismo, y en revisionistas como Pío Moa¹⁷.
- 22 En el caso de la serie *Patria*, tampoco quedó conforme la izquierda *abertzale*, que consideró que se imponía “un relato”: el relato del Estado español que, supuestamente, ocultaría que torturaron a miles y mataron a cientos. Así lo expresaba Pernando Barrena, diputado europeo por Bildu:

Patria no es el relato, es el relato de una de las partes: la del constitucionalismo español, gran patronal, los parapoliciales, los tribunales de excepción, los torturadores... [...] Tienen derecho a contar su verdad, pero no es la verdad¹⁸.

Sin embargo, ya estudiamos el tratamiento cinematográfico arriesgado y nada sesgado con que se trató en la serie las torturas de Joxe Mari. En cuanto a los GAL, el principal grupo terrorista desde el Estado español, hizo 27 víctimas, y no solo de ETA.

En suma, estamos frente a una “batalla del relato” –de nuevo, se retoma la retórica bélica del conflicto– según la expresión de Argomaniz¹⁹, en que se enfrentan la narrativa de los perpetradores y la de las víctimas. Los intentos de satisfacer a ambos “bandos” suelen ser criticados doblemente²⁰ ya que ponen al espectador frente a un conflicto cognitivo, desde el punto de vista de la teoría de “*ethics of engagement*” de Plantinga²¹, en que se basa un medio audiovisual para persuadir o reforzar creencias a través de las emociones como empatía, simpatía y antipatía. María Jiménez y sus coautores la aplican al caso de *Patria* y *La línea invisible*, afirmando que, con salvedades, en ambas series la focalización interna variable alinea al espectador, de manera provisional, con los terroristas –que a pesar de todo “son seres humanos”–, pero también con la víctima²². Este análisis se podría aplicar también, por ejemplo, a *El asesinato de Carrero Blanco*, en la medida en que se caracteriza con empatía tanto a Carrero como a la mayoría del comando Txikia.

El culto al *gudari*: mostrar la herencia de la resistencia antifranquista en la lucha armada contra la dictadura

- 23 Una consecuencia de considerar la lucha armada de ETA como una continuación del conflicto ancestral y de la guerra civil en particular, es que los terroristas se ven a sí mismos como nuevos *gudaris*: el relevo generacional que ha de ganar la guerra perdida en 1936-1937. Gaizka Fernández Soldevilla, que de hecho fue asesor histórico en el rodaje de *La línea invisible*, analizó con profundidad este culto por ETA a la figura del *gudari*, soldado o guerrero vasco. Si bien está documentado el término desde finales del XVIII y el líder ultranacionalista Gallastegi lo usó de seudónimo bajo Primo de Rivera

para suplir la “carencia de mártires propios”, la verdad es que se instrumentalizó mucho más la palabra a partir de la guerra civil, cuando lucharon junto a los milicianos vascos unos *gudaris* de las unidades nacionalistas (PNV, ANV, ELA-STV y *jagi-jagis*), en menor medida. Se distinguían de los milicianos:

[...] por el uso exclusivo de la simbología abertzale, por adoptar como himno el Eusko Gudariak (Soldados Vascos), por formar una especie de ejército dentro del ejército vasco (Eusko Gudarotzea) y por su particular percepción de la contienda, que era considerada la enésima invasión española²³.

- 24 La glorificación de sus caídos y represaliados, por ejemplo, a través del himno *Eusko Gudariak* o el *Gudari Eguna* (Día del *Gudari*) desde el exilio, dio lugar a un relato sesgado de la guerra civil, en que desaparecían los milicianos (y los carlistas del bando nacional) para reducirla a una guerra de vascos contra España²⁴.
- 25 La presencia más evidente de la figura del *gudari* en estas series es el homenaje variado y mitificado a los mártires de la guerra civil. En este sentido, destacan en especial las referencias a Guernica, trauma fundacional para el pueblo vasco, instrumentalizado por ETA con fines martiriológicos. Al final del segundo episodio de *La línea invisible*, un anciano saca una pistola escondida para dársela a Txabi, diciendo “hecha en Guernica para Hitler”, aludiendo a un deseo de venganza por el bombardeo perpetrado por la Legión Cóndor. En el primero de *El precio de la libertad*, el abogado cuenta a los detenidos que, entre los muchos movimientos internacionales que los apoyan, está el colectivo “Gernika 70” (36:50), que existió de verdad: pretendió emular al compromiso de Picasso frente a la barbarie y organizó una muestra de artistas como Oteiza, Tapiès o Saura en París.
- 26 Otra referencia significativa aparece durante el largo discurso de Txabi a los obreros del puerto, en el segundo episodio, que resulta ser un persuasivo y retórico ejercicio de propaganda nacionalista vasca: “el orgullo de Roncesvalles, del árbol de Guernica, de la sangre derramada por nuestros *gudaris* en la guerra civil, por ellos tenemos que dejar de poner la otra mejilla” (21:56). Este discurso militante, que empieza como una voz en *off* contrapuesta a la escena paralela de la huelga en la fábrica, reúne en un ritmo ternario tres de los mitos del nacionalismo vasco: la victoria medieval que según ellos inició una edad de oro independiente, con el Reino de Navarra; el árbol bajo el que el señor de Vizcaya juraba fidelidad a los fueros, antes de que se suprimieran de 1876 a 1979; y como punto álgido, la memoria de los soldados vascos caídos en la defensa del “oasis vasco” entre 1936 y 1937. El verdadero Txabi Etxebarrieta escribió, de hecho, un poema memorial el 20 y 21 de diciembre de 1962 en homenaje a esta figura del *gudari*, víctima del franquismo y del nazismo:

Al *gudari* que murió, tres veces en Artxanda,
le canto sin rimas y perdido;
hace veinticinco años que descansas,
en la cima del olvido...
[...] Silencio profundo – Gernika –
hay muertos en los caminos [...]²⁵.

- 27 Después de estas alusiones a Artxanda –una entrada al “cinturón de hierro” donde se libraron los últimos combates de la Batalla de Bilbao– y a la masacre de Guernica, se cierra el poema con referencias líricas muy implícitas a la llegada de las “botas alemanas” a Bilbao, la habilitación de la “plaza” de “toros” como centro de reclusión, y los fusilamientos en la “ermita de San Roque”.

- 28 En el último episodio de la misma serie, se rinde un homenaje especial a otro poeta: Lauaxeta (Esteban Urkiaga), representante del Renacimiento Vasco (*Euskal Pizkundea*) de los veinte, encarcelado y fusilado en Vitoria en 1937 por haber acompañado a un periodista francés a ver las ruinas del bombardeo de Guernica. En efecto, El Inglés, intelectual y decano del grupo, tras la muerte de Txabi, cita a Maxi unos famosos versos que escribió Lauaxeta antes de ser fusilado, pertenecientes a “El último grito”: “Señor, dame esta muerte / deja para los cobardes el olor de las rosas / y mándame la bendita libertad” (23:43). En realidad, el poema fue escrito en euskera y se titulaba “Azken Oyua”²⁶. Esto puede explicar que la versión traducida en *La línea invisible* difiera levemente de otras, como la publicada en Siruela en 1992:

Concédeme, Señor, esta muerte;
 Deja para los cobardes el aroma de las rosas.
 ¡Envíame la libertad,
 pues quiero evitar la afrenta del enemigo,
 para que este mi cuerpo descansa en paz
 hasta el Gran Día de los pueblos libres!
 Caiga en la lucha por la justicia,
 y no de espaldas a la pared, una hermosa mañana.
 Y cuando renazca la paz santa
 unid mis huesos a los de los demás;
 acompañadlos con himnos
 hasta la fosa [...]”²⁷.

- 29 De esta manera, al convocar la memoria de un poeta vasco fusilado en el luto por otro poeta asesinado, equipara el sacrificio del uno con el otro y da sentido a la muerte accidental de Txabi. Estos dos mártires quedan unidos por una identidad común: la poesía, el antifranquismo y el nacionalismo vasco. Además, esta cita es la culminación del largo elogio fúnebre anterior, marcado por la dilatación temporal de la escena, en que El Inglés intenta instrumentalizar esta pérdida en pos de la venganza de ETA contra el franquismo:

Txabi tuvo el valor de hacer lo que los demás no hicimos: es un héroe, un mártir, y tiene que servir para algo. [...] El recuerdo de Txabi va a ser como un calambrazo en la conciencia del pueblo. Porque lo han matado. De un disparo. A sangre fría. Un lacayo del poder español. Un esbirro de Franco (22:40).

- 30 Finalmente, un símbolo memorial de este legado antifranquista vasco es el himno “*Eusko Gudariak*” (Soldados Vascos), entonado en dos de estas series. En *El precio de la libertad*, se recrea un episodio auténtico del Proceso de Burgos del 9 de diciembre de 1970 (56:35), cuando Mario Onaindia, el último en declarar, terminó su declaración gritando “Gora Euskadi Askatuta” –“reclamándose así sucesores de los soldados de los batallones *abertzales* de la Guerra Civil”²⁸ y levantando el puño esposado. Al dar un paso adelante, el capitán Troncoso desenvainó su sable y los procesados se pusieron a cantar el himno, dos veces la primera estrofa²⁹. Este juicio militar constituyó un “hito de la lucha antifranquista”, una “derrota moral y política para el régimen de Franco” y, según Alejandro Muñoz Alonso, “nadie vio a los procesados como unos separatistas en lucha contra España, sino a unos heroicos luchadores contra una dictadura brutal”³⁰. Asimismo, en la segunda parte de *El asesinato de Carrero Blanco*, los miembros de ETA aparecen, en la primera parte de la VI Asamblea de Hazparne (03:24), cantando las dos primeras estrofas de aquel himno, incluida por tanto la que fue añadida posteriormente por Alejandro Lizaso Eizmendi, capitán de ametralladoras del Batallón Itxarkundia.

- 31 De cierta forma, se operó una patrimonialización del legado de los *gudaris* por parte de ETA –en detrimento del de los milicianos– y, por extensión, del antifranquismo vasco. Según el pensamiento binario³¹ y bélico reivindicado por ETA –aprobación o condena– para dominar la sociedad vasca, todo aquel que estaba en contra de la banda resultaba estar a favor del Estado español, asimilado al opresor posfranquista. En este sentido, cabe resaltar el atrevido rasgo de caracterización que Fernando Aramburu otorgó a su personaje del Txato, y que casi desapareció en la serie: esta víctima ficticia de ETA insiste en dos diálogos, primero con su hijo³², y luego con su amigo Xabier, en que su padre luchó contra Franco en la guerra y estuvo tres años encarcelado por esto:
- [...] A mi padre, que en paz descanse, una ráfaga de ametralladora le destrozó la pierna mientras defendía Euskadi en el frente de Elgueta. [...] ¿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.
- ¿Qué me quieres decir con esto, *aita*? ¿Tú crees que a ETA le importa lo que le pasó a tu padre?³³.
- 32 Para ETA, el hecho de que sus “objetivos” pudieran haber sido antifranquistas –incluso *gudaris*– no cuadra con su mecanismo de “lógica narrativa”³⁴, según la que solía descartar lo que no confirmaba su visión maniquea de la Historia.
- 33 Pero la glorificación de los *gudaris* no se limitó a la simple conmemoración de los mártires de la guerra, sino que permitió establecer una filiación entre la lucha de los primeros y la de los segundos en la encrucijada de los cincuenta y sesenta. Esta imagen idealizada del *gudari* y de su “gesta”, transmitida de manera transgeneracional, dio sentido primero a EGI³⁵ –se referían a sí mismos como “nuevos *gudaris*”– y luego a ETA³⁶. En 1963, EGI justificaba la legitimidad del recurso a la fuerza ya que “la generación del 63 está dispuesta a seguir el ejemplo de la generación del 36” y ETA, al año siguiente, afirmaba: “hemos perdido en 1937 una batalla, pero no la guerra; la guerra no ha acabado”³⁷. Esta misión de relevo del movimiento antifranquista vasco –continuar la lucha contra Franco con armas– reforzó este movimiento nacionalista en un momento de gestación, en que ni el PNV ni la policía del régimen franquista los tomaban en serio, como lo vemos en el primer episodio de *La línea invisible* (05:48-07:18) o de *El asesinato de Carrero Blanco* (07:36).
- 34 Esto explica que aparezca reiteradamente en estas series, en especial en *La línea invisible*, la propia palabra “*gudari*”, para referirse no solo a los antifranquistas que lucharon y se sacrificaron en la guerra, sino también a los que siguieron su estela. Ya, en la recreación en forma de flashback de lo que fue la reunión de Deba en diciembre de 1958, y en la que se eligió el nombre de la organización entre los varios que propuso Txillardegui, El Inglés plantea con humor: “¿qué somos, *gudaris* o lingüistas?” (episodio 2, 02:09). También se observa la importancia que le da José Antonio Etxebarrieta a este concepto de luchador o guerrero vasco. Primero, en el primer episodio cuando todavía no acepta delegar su función en su hermano y le pregunta con sorna desde su bañera: “¿qué pasa, que ahora vas a ser *gudari*, o qué?” (34:29). Luego, en el segundo, cuando su exnovia procura disuadir a Txabi de dejarse manipular por el hermano y lo usa con tono despectivo: “luego te va a decir que eres un *gudari*, un héroe [...] si sigues este camino eres un cobarde” (34:25).
- 35 Esta idea de relevo bélico queda simbolizada por la filiación antifranquista entre generaciones: Txabi Etxebarrieta es heredero, tanto del poeta Lauaxeta, como vimos, como del vasco antifranquista –probablemente un antiguo *gudari*– que le entrega una

pistola escondida entre la leña, al final del segundo episodio (44:10). Primero, este anciano le dice en vasco: “*Gernikan egina, Hitlerrentzat* (hecha en Guernica para Hitler)”³⁶. Luego, lo reformula en castellano: “se la fabricamos a los nazis en el año 44”. Es probable que haga referencia a la incursión de la UNE por Navarra, en el contexto de la *Operación Reconquista* del Valle de Arán. Pero la mención del pueblo bombardeado de Guernica tiene una carga simbólica que apunta hacia la venganza antifranquista. Además, el plano detalle en el arma, entregada con solemnidad, sella esta transmisión de poderes.

- 36 De esta manera, se otorga al heredero un papel de héroe, subrayado por la mirada de Txabi dirigida hacia el cielo, como si estuviera investido de una misión divina. De hecho, al morir joven y luchando, la primera victimario-víctima perteneciente a ETA cumplió con una de las características del héroe³⁹ y se convirtió en un mito para los futuros etarras: en el juicio de Burgos reflejado en *El precio de la libertad*, un encausado afirma “estoy dispuesto, como Etxebarrieta, a dar mi vida por el triunfo del socialismo” (49:27). En esta serie, se hace hincapié en la épica de los integrantes antifranquistas de ETA. En la primera parte de *El precio de la libertad*, Mario Onaindia porfía a su torturador, aunque queda desfigurado por los golpes –como lo deja patente el trabajo de maquillaje y máscara– mirándolo a los ojos y amenazándole: “como no me maten aquí... te voy a pegar un tiro en la cabeza” (13:58).
- 37 Su dimensión heroica queda completada durante el juicio de Burgos, cuando pronuncia el último discurso. Onaindia rechaza la ayuda de un abogado pues, paradójicamente, prefiere ser condenado a la pena de muerte para dejar el régimen al descubierto. Como señala él mismo: “todo lo contrario, se trata de que me maten. Y que el pueblo se rebele contra el régimen” (28:04) ya que, según uno de los abogados, van a demostrar que “España sigue siendo un país fascista y represor” (51:47). Igualmente, en la segunda parte de *El asesinato de Carrero Blanco*, las adversidades que ponen en peligro al Argala ficticio –escape de gas durante la excavación del túnel, traslado de la dinamita en el coche– construyen una red épica enmarcada por su asesinato circular, al principio y al final de la serie. Y ambos héroes actúan, tanto en el Proceso de Burgos como en el atentado contra Carrero (episodio 2, 04:48), con la meta de dar una imagen positiva y antifranquista de ETA.
- 38 De ahí que la mayoría –la casi totalidad hasta la muerte del dictador– de los objetivos de los atentados de ETA, reflejados en la pantalla, estén relacionados con el franquismo. En primer lugar, se escenifica el atentado contra un monumento conmemorativo del franquismo en la escena final del primer episodio de *La línea invisible*. El doble *raccord* en el eje (38:10) crea un efecto de dilatación y pone de realce el plano detalle de la caída del obelisco, símbolo del poder y del inmovilismo de la dictadura. La pintada “ETA” en el banco, debajo de la ikurriña, firma un atentado que contrasta con las “bengalas y petardos” a las que Manzanos reducía la banda. Igualmente, en *El asesinato de Carrero Blanco*, parte uno, se alude a la voladura de un monumento en Pamplona y, mediante el sonido *on the air* de la radio, al secuestro de un industrial cuya empresa Huarte participó en la construcción del Valle de los Caídos (38:49). Y, al principio de *El precio de la libertad*, el plano detalle en el periódico de Mario (02:18) recuerda un atentado con catorce bombas, supuestamente en el aniversario del “Alzamiento nacional”, incidiendo en el carácter antifranquista, pero que probablemente haga referencia a la Semana Santa de 1969, justo antes de la detención de Onaindia.

- 39 Los “nuevos *gudaris*” también retoman las armas contra las fuerzas del orden, torturadores y policías en estas series. Ya comentamos la planificación y ejecución de los asesinatos de Melitón Manzanas y Carrero Blanco. En el caso del primero, Txabi eligió la fecha simbólica del 25 de octubre (a modo de revancha por la pérdida de los fueros) aunque se precipitará para vengar la muerte de Etxebarrieta. La selección del objetivo entre cuatro responsables de la dictadura mediante votación subraya, en la escena final del episodio cuatro de *La línea invisible*, su deseo de eliminar físicamente el franquismo: entre Manuel Valencia Remón, gobernador civil Guipúzcoa; Guillermo Cándón, gobernador civil de Vizcaya; José María Junqueras, jefe de la [Brigada político-]social de Vizcaya; y Melitón Manzanas, jefe de la BPS de Guipúzcoa, se eligió en realidad a los dos últimos, por representar los maltratos (aunque Junqueras se salvó por no estar en casa). El montaje paralelo, en que el sonido en *off* de la voz de Txabi se superpone al plano cada vez más cercano de un Melitón abandonado y preocupado, acompaña el crescendo rítmico en número de votos. Su muerte queda sellada, aunque solo se hará efectiva al final de la serie.
- 40 El asesinato de Carrero Blanco funciona como una metonimia de la lucha contra el régimen: puesto que la eliminación de Franco ya parece imposible e inútil, se mata a su delfín. En la serie del mismo nombre, se escenifica el histórico atentado del 20 de diciembre de 1973 con dilatación temporal, gracias al montaje paralelo de la misa (con un *Ave María* tétrico en *off*) y del recorrido en coche, para darle un toque épico a la espectacular explosión⁴⁰. Es muy interesante, asimismo, el tratamiento sarcástico de la figura del dictador por los etarras. En la misma serie, Arriaga (*Argala*) se ríe de “Paquito” que se ha gastado mil ochocientos millones en una autopista vasca, poniéndolo “cada vez más fácil” ir a Francia, refugio de ETA (18:20). Al final del tercer episodio de *La línea invisible*, incluso hacen planes entre ellos, con humor negro, sobre la forma en que matarían a Franco. Esta utopía nocturna de sobremesa da lugar a un abanico creativo de posturas que refleja la personalidad de cada uno y su afán vengativo contra el franquismo (29:56-31:31): Maxi quisiera volarle el coche –¿Guiño anticipatorio al de Carrero?– con un RPG-7 (lanzacohetes soviético de 1961), Txema lo quemaría con un lanzallamas, delante de su mujer e hija, Txiki lo mataría con un machete, y Txabi “lo sentaría aquí, haría que pasaran delante de él a todos los vascos a los que les ha jodido la vida durante esos treinta años” para que pidieran explicaciones y para que “no acabe nunca” su suplicio, que recuerda los de Tántalo y Sísifo.
- 41 Pero esta revancha de los nuevos *gudaris* se quedó en utopía y, en las series del siglo XXI, tiene límites morales. Para evitar caer en una apología del terrorismo o una hagiografía, estas series se alejan del cine militante vasco de principios de los ochenta, analizado por Santiago de Pablo. Los protagonistas Txabi y Arriaga no fallecen en condiciones heroicas: el primero, hundido en el pánico, muere agonizando en el asfalto al principio del último capítulo (09:20), y el segundo muere al arrancar su coche, por una bomba lapa. Estos tintes levemente antiheroicos permiten un realineamiento⁴¹ con sus víctimas, aunque no tan claramente en el caso del magnicida. Además, desde el punto de vista del nacionalismo vasco, no deja de ser llamativo el desconocimiento del euskera –tan importante para Sabino Arana– por parte de los más destacados “*gudaris*” de ETA en estas series: Txabi y Arriaga (*Argala*). Si bien este hecho queda documentado históricamente y solo en parte es imputable a su prohibición por el franquismo, se subraya con un humorístico subtítulo “vaya *gudari* de los cojones” (por “*Hau ze*

gudaria!”, literalmente ¡Menudo gudari este!) en la escena del anciano que le da la pistola a Txabi.

- 42 Sin embargo, la transmisión intergeneracional y la instrumentalización de la figura del *gudari* no desapareció con el franquismo. Al igual que el mito del conflicto, se siguió recurriendo a ella en los ochenta y más allá, lo que queda reflejado en el tercer episodio de *Patria*: “somos muchos *gudaris*, cada vez más” afirma Joxe Mari en una carta desde la cárcel, leída por su madre (25:01). También asoma en el discurso anterior del cura nacionalista –mucho más maniqueo por cierto que el de *La línea invisible*– que convence a Miren para que apoye a su hijo, pase lo que pase, frente al Estado cuyo sentido de la “democracia” pone en tela de juicio.
- 43 Estos dos mitos fundacionales del antifranquismo etarra –continuación del conflicto vasco y por tanto de la respuesta de los *gudaris*– están expuestos, con mayor o menor maniqueísmo, en las series sobre ETA ambientadas en la época dictatorial. Para el espectador que sepa descifrarlo, permite entender muchas de las bases en que la banda terrorista se sustentó desde su creación a finales de los cincuenta. Este legado se hizo cada vez más incómodo, a medida que se iba alejando la dictadura, y llegó a ser motivo de debate interno entre las dos tendencias de ETA –antifranquismo de los españoles y nacionalismo de los culturalistas– hasta el punto de generar una escisión en la quinta Asamblea de 1968 primero (*La línea invisible*), y entre milis y polimilis en 1974, tras el error de objetivo (civiles en lugar de agentes de la DGS) en el atentado de la cafetería Rolando. Esto queda patente en *El precio de la libertad 1* cuando la voz testimonial en *off* de Mario condena “un atentado indiscriminado” (01:09:40). De este modo ETA-pm desapareció al finalizar la Transición y, con ella, la legitimidad de seguir luchando contra unas instituciones sin depurar y unos responsables sin juzgar, heredados del franquismo.

BIBLIOGRAFÍA

ARAMBURU, Fernando, *Patria*, Barcelona, Tusquets, 2016.

ARGOMANIZ, Javier, “A Battle of Narratives: Spanish Victims Organizations International Action to Delegitimize Terrorism and Political Violence,” *Studies in Conflict & Terrorism*, vol. 41, n° 7, 2018, pp. 573-588.

ARTOLA, J., “Fuertes críticas a la izquierda abertzale por sus opiniones sobre *Patria*”, *diariovasco.com*, 7 de octubre de 2020, consultado el 14 de mayo de 2023: <https://www.diariovasco.com/politica/patria-izquierda-abertzale-20201007174051-nt.html>

BARDEM, Miguel, *El asesinato de Carrero Blanco*, 2011, DVD, Madrid, RTVE / Bocaboca, 2011.

BARELLA, Julia y DE CUENCA, Luis Alberto, *Poesía de prisión: una antología*, Madrid, Secretaría General de Asuntos Penitenciarios, 1992.

BARROSO, Mariano, *La línea invisible*, 2019, DVD, Madrid, Movistar +, 2020.

- BAUZÁ, Hugo Francisco, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998.
- BOSCH, Eduard, *El viaje de Arián*, 1999, DVD, Barcelona, Montjuïc Entertainments, 2000.
- CARMONA, Ramón, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000.
- DELAGE, Agnès, “Fictions d’archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l’Espagne contemporaine”, in Marie PANTER, Pascale MOUNIER, Mónica MARTINAT et alii, *Imagination et histoire : enjeux contemporains*, Rennes, P.U.R., 2014, pp. 85-96.
- DE PABLO, Santiago, *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Beta III milenio, 2019.
- , “El proceso de Burgos y Mario Onaindia”, *Grand place: pensamiento y cultura*, n° 7, 2017, pp. 119-126.
- y BARRENETXEA MARAÑÓN, Igor, “Más allá de la imagen. El asesinato de Carrero Blanco en la ficción audiovisual”, in Santiago DE PABLO e Igor BARRENETXEA MARAÑÓN, *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 201-214.
- , “Más que palabras: el cine ante el terrorismo de ETA”, in Esther GAYTÁN, Fátima GIL y María ULLED, ed., *Los mensajeros del miedo: las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*, Madrid, Rialp, 2010, pp. 144-161.
- , “El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco”, *Comunicación y sociedad*, vol. 11, n° 2, 1998, pp. 177-200.
- ETA, “Manifiesto de ETA al pueblo vasco”, 1 de enero de 1964, *Lazkaoko Beditarren Fundazioa* LBF, ETA/ 005, 13.
- ETXEBARRIETA, Txabi, *Poesía y otros escritos* (ed. José María LORENZO ESPINOZA), Tafalla, Txalaparta, 1996.
- FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, Gaizka, “¿Piezas que no encajan? La incómoda figura del victimario-víctima en el relato del terrorismo”, *Revista internacional de Estudios sobre el Terrorismo*, n° 6, 2022, pp. 7-17.
- y BRIONES APARICIO, José Francisco, “El franquismo ante el proceso de Burgos”, *Araucaria*, n° 44, 2020, pp. 27-51.
- , “Mitos que matan. La narrativa del conflicto vasco”, *Ayer*, n° 98, 2015, pp. 213-240.
- , “Ecos de la Guerra Civil. La glorificación del gudari en la génesis de la violencia de ETA (1936-1968)”, *Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne*, n° 49, 2014, pp. 247-262.
- GABILONDO, Aitor, *Patria*, 2019, DVD, Nueva York, HBO, 2020.
- JIMÉNEZ RAMOS, María, CASTRILLO MAORTUA, Pablo y LABIANO JUANGARCÍA, Roncesvalles, “Una memoria emocional del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en La línea invisible y Patria”, *Araucaria*, n° 50, 2022, pp. 37-59.
- LOYER, Barbara y AGUERRE, Christian, “Terrorisme et démocratie : les exemples basque et catalan”, *Hérodote*, n° 130, 2008, pp. 112-145.
- MARCOS, María, *ETA catódica: Terrorismo en la ficción televisiva*, Barcelona, Laertes, 2021.
- MARTÍN GARCÍA, Eutimio, “El Turismo penitenciario franquista”, *Historia* 16, n° 239, 1996, pp. 19-25.

MURUGARREN, Ana, *El precio de la libertad*, 2011, VBD, TVE / ETB, consultado el 23 de septiembre de 2023: <https://www.rtve.es/play/videos/el-precio-de-la-libertad/>

PLANTINGA, Carl, *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement*, Nueva York, Oxford Academic, 2018.

SOLÀ GIMFERRER, Pere, “La polémica del cartel ‘Patria’: Fernando Aramburu lo critica y HBO lo defiende”, *lavanguardia.com*, 2 de septiembre de 2020, consultado el 14 de mayo de 2023: <https://www.lavanguardia.com/series/hbo/20200902/483276733097/patria-hbo-polemica-cartel-fernando-aramburu-critica.html>

URKIAGA, Estepan (Lauaxeta), *Poesía osoa*, San Sebastián, Hiria, 2005.

ZABILDE, José Luis, *Bases teóricas de la guerra revolucionaria, in ETA y Equipo de HORGADO, Documentos Y*, San Sebastián, LUR, 1979.

NOTAS

1. Santiago DE PABLO, Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión, Bilbao, Beta III milenio, 2019.
2. S. DE PABLO, “Más que palabras: el cine ante el terrorismo de ETA”, in Esther GAYTÁN, Fátima GIL y María ULLED, ed., *Los mensajeros del miedo: las imágenes como testigos y agentes del terrorismo*, Madrid, Rialp, 2010, p. 144.
3. María MARCOS, *ETA catódica: Terrorismo en la ficción televisiva*, Barcelona, Laertes, 2021.
4. Ramón CARMONA, *Cómo se comenta un texto fílmico*, Madrid, Cátedra, 2000.
5. Gaizka FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “Mitos que matan. La narrativa del conflicto vasco”, *Ayer*, n° 98, 2015, p. 217 y 223.
6. *Ibid.*, p. 231.
7. A modo de ejemplo, se puede leer el “Manifiesto de ETA al pueblo vasco” del 1 de enero de 1964, en que se atribuye la culpa del conflicto a Madrid, independientemente de su tipo de régimen: “Incluso fuerzas sedicentes nacionalistas intentan arrastrar a parte del pueblo vasco a una nueva aventura para solucionar el problema ESPAÑOL –y por tanto NO VASCO– so pretexto de que una vez instalada una república o monarquía en la capital del país vecino, Madrid, se podría empezar a hablar de una eventual concesión de cierta autonomía interna a algunas regiones de Euskadi [...]. No somos españoles ni franceses, somos vascos” (ETA, “Manifiesto de ETA al pueblo vasco”, 1 de enero de 1964, Lazkaoko Beneditarren Fundazioa LBF, ETA/ 005, 13).
8. Eduard BOSCH, *El viaje de Arián*, 1999, DVD, Barcelona, Montjuïc Entertainments, 2000: “Los medios de comunicación nos boicotean y no dejan que la gente sepa que es lo que ETA propone para solucionar el conflicto entre el Estado español y el pueblo vasco” afirma Mikel alias Vivaldi (Abel Flock) en el minuto cinco de la película.
9. María JIMÉNEZ RAMOS, Pablo CASTRILLO MAORTUA y Roncesvalles LABIANO JUANGARCÍA, “Una memoria emocional del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible y Patria*”, *Araucaria*, n° 50, 2022, p. 52.
10. G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “¿Piezas que no encajan? La incómoda figura del victimario-víctima en el relato del terrorismo”, *Revista internacional de Estudios sobre el Terrorismo*, n° 6, 2022, p. 10: “durante la Transición (y más allá) un número indeterminado de los terroristas detenidos fueron objeto de brutalidad y malos tratos por parte de ciertos agentes de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado”.
11. En este sentido, véanse las críticas citadas en M. JIMÉNEZ RAMOS, P. CASTRILLO MAORTUA y R. LABIANO JUANGARCÍA, *op. cit.*, p. 55.

12. José Luis ZABILDE, Bases teóricas de la guerra revolucionaria, in ETA y Equipo de HORGADO, Documentos Y, tomo 3, San Sebastián, LUR, 1979, p. 515.
13. Eutimio MARTÍN GARCÍA, “El Turismo penitenciario franquista, Historia 16, n° 239, 1996, pp. 19-25.
14. G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “¿Piezas que no encajan? ...”, op. cit., p. 7.
15. Santiago DE PABLO, “El proceso de Burgos y Mario Onaindía”, Grand place: pensamiento y cultura, n° 7, 2017, pp. 119-126 (p. 124).
16. Pere SOLÀ GIMFERRER, “La polémica del cartel ‘Patria’: Fernando Aramburu lo critica y HBO lo defiende”, lavanguardia.com, 2 de septiembre de 2020, consultado el 14 de mayo de 2023: <https://www.lavanguardia.com/series/hbo/20200902/483276733097/patria-hbo-polemica-cartel-fernando-aramburu-critica.html>
17. Cf. Agnès DELAGE, “Fictions d’archives. Les enjeux de la contre-histoire dans l’Espagne contemporaine”, in Marie PANTER, Pascale MOUNIER, Mónica MARTINAT et alii, Imagination et histoire : enjeux contemporains, Rennes, P.U.R., 2014, p. 85-96.
18. J. ARTOLA, “Fuertes críticas a la izquierda abertzale por sus opiniones sobre Patria”, diariavasco.com, 7 de octubre de 2020, consultado el 14 de mayo de 2023: <https://www.diariavasco.com/politica/patria-izquierda-abertzale-20201007174051-nt.html>
19. Javier ARGOMANIZ, “A Battle of Narratives: Spanish Victims Organizations International Action to Delegitimize Terrorism and Political Violence,” Studies in Conflict & Terrorism, vol. 41, n° 7, 2018, p. 573. Gaizka Fernández Soldevilla rechaza esta expresión por tener connotaciones bélicas.
20. Esta doble crítica a las producciones con pretendida postural “neutral” no es nueva. También ocurrió, por ejemplo, en 1983 ante el estreno de la fallida película Los reporteros de Iñaki Aizpuru, criticada tanto por ABC como por Egin (Santiago DE PABLO, “El terrorismo a través del cine. Un análisis de las relaciones entre cine, historia y sociedad en el País Vasco”, Comunicación y sociedad, vol. 11, n° 2, 1998, pp. 186-187).
21. Cf. Carl PLANTINGA, Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement, Nueva York, Oxford Academic, 2018.
22. M. JIMÉNEZ RAMOS, P. CASTRILLO MAORTUA y R. LABIANO JUANGARCÍA, op. cit., p. 56.
23. G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “Ecos de la Guerra Civil. La glorificación del gudari en la génesis de la violencia de ETA (1936-1968)”, Bulletin d’Histoire Contemporaine de l’Espagne, n° 49, 2014, p. 250.
24. Ibid., p. 253.
25. Txabi ETXEBARRIETA, Txabi, Poesía y otros escritos (ed. José María LORENZO ESPINOZA), Tafalla, Txalaparta, 1996, p. 50.
26. Estepan URKIAGA (Lauaxeta), Poesía osoa, San Sebastián, Hiria, 2005, p. 219: “Jauna, eriotz au arren emostazu; / koldarrentzat itxi larrosen usaña. / Azkatasun deuna bial egistazu”.
27. Julia BARELLA y Luis Alberto DE CUENCA, Poesía de prisión: una antología, Madrid, Secretaría General de Asuntos Penitenciarios, 1992, p. 240.
28. G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y José Francisco BRIONES APARICIO, “El franquismo ante el proceso de Burgos”, Araucaria, n° 44, 2020, p. 33.
29. Ibid.
30. José María GARMENDIA, 2006, pp. 148-149; John SULLIVAN, 1988, pp. 111-134 y Alejandro MUÑOZ ALONSO, 1982, p. 17, citados por G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA y J. F. BRIONES APARICIO, op. cit., p. 32.
31. Barbara LOYER y Christian AGUERRE, “Terrorisme et démocratie : les exemples basque et catalan”, Hérodote, n° 130, 2008, pp. 128-129.
32. Fernando ARAMBURU, Patria, Barcelona, Tusquets, 2016, p. 220.
33. Ibid., p. 416.

34. G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “Mitos que matan. La narrativa del conflicto vasco”, *Ayer*, n° 98, 2015, p. 228.
 35. Formación juvenil del PNV Euzko Gaztedi Indarra/Fuerza Juventud Vasca.
 36. G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “Ecos de la Guerra Civil...”, op. cit., pp. 255-260.
 37. Gudari, n° 15, 1963 y Zutik, n° 18, 1964 citados en G. FERNÁNDEZ SOLDEVILLA, “Ecos de la Guerra Civil...”, op. cit., p. 257 y p. 259.
 38. Agradecemos el trabajo de transcripción en euskera unificado por parte de Marina Ruiz Cano.
 39. Hugo Francisco BAUZÁ, *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina, 1998, p. 7 y p. 171.
 40. Para un análisis más profundizado de las ficciones audiovisuales sobre el magnicidio de Carrero Blanco, véase Santiago DE PABLO e Igor BARRENETXEA MARAÑÓN, “Más allá de la imagen. El asesinato de Carrero Blanco en la ficción audiovisual”, in S. DE PABLO e I. BARRENETXEA MARAÑÓN, *El atentado contra Carrero Blanco como lugar de (no-)memoria*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2016, pp. 201-214.
 41. M. JIMÉNEZ RAMOS, P. CASTRILLO MAORTUA y R. LABIANO JUANGARCÍA, “Una memoria emocional del terrorismo de ETA”, op. cit., p. 50.
-

RESÚMENES

En este artículo, propongo analizar cómo algunas (mini)series de ficción de la última década sobre el terrorismo de ETA –en especial *El precio de la libertad* y *El asesinato de Carrero Blanco* (2011), *La línea invisible* (2020) y, en menor medida, *Patria* (2020)– tratan el complejo legado antifranquista de la temprana ETA. Desde la mitificación de algunas figuras legitimadoras como el poeta Lauaxeta, de algunos momentos fundacionales en la lucha contra el franquismo y de algunos miembros convertidos en héroes de la causa bajo el franquismo (Txabi Etxebarrieta, Mario Onaindia, *Argala*), las tres primeras series ofrecen una lectura mediática de las raíces del terrorismo vasco y la cuarta se hace eco de esta herencia en el terrorismo de los años de plomo. Si bien en ocasiones beben del discurso memorialista de ETA sobre sus propias víctimas y mártires –la figura del *gudari*, la guerra civil como un episodio del conflicto ancestral– para mejor evidenciar su falacia, tienen el mérito de cuestionar algunos tópicos surgidos de la “batalla del relato” hasta el punto de poner en peligro la difusión o la recepción de dichas series.

Dans cet article, je propose d’analyser comment certaines séries de (mini)fiction de la dernière décennie sur le terrorisme de l’ETA – en particulier *El precio de la libertad* et *El asesinato de Carrero Blanco* (2011), *La línea invisible* (2020) et, dans une moindre mesure, *Patria* (2020) – traitent l’héritage anti-franquiste complexe des débuts de l’ETA. À partir de la mythification de certaines figures de légitimation comme le poète Lauaxeta, de certains moments fondateurs de la lutte contre le franquisme et de certains membres devenus des héros de la cause sous le franquisme (Txabi Etxebarrieta, Mario Onaindia, *Argala*), les trois premières séries proposent une lecture médiatique des racines du terrorisme basque et la quatrième fait écho à cet héritage durant le terrorisme des années de plomb. Si elles s’inspirent parfois du discours mémorialiste de l’ETA sur ses propres victimes et martyrs – la figure du *gudari*, la guerre civile comme épisode du conflit ancestral – pour mieux en démontrer l’inexactitude, elles ont le mérite de remettre en cause certains clichés issus de la « bataille des récits » au point de mettre en péril la diffusion ou la réception de ces séries.

In this article, I propose to analyse how some (mini)fiction series of the last decade on ETA terrorism - especially *El precio de la libertad* and *El asesinato de Carrero Blanco* (2011), *La línea invisible* (2020) and, to a lesser extent, *Patria* (2020) - deal with the complex anti-Franco legacy of the early ETA. From the mythification of some legitimising figures such as the poet Lauaxeta, of some foundational moments in the fight against Francoism and of some members who became heroes of the cause under Francoism (Txabi Etxebarrieta, Mario Onaindia, *Argala*), the first three series offer a media reading of the roots of Basque terrorism and the fourth echoes this legacy in the terrorism of the years of lead. Although they sometimes draw on ETA's memorialist discourse on its own victims and martyrs - the figure of the *gudari*, or the civil war as an episode of the ancestral conflict - in order to better demonstrate its fallacy, they have the merit of questioning some clichés arising from the "battle of the story" to the point of endangering the dissemination or reception of these series.

ÍNDICE

Palabras claves: ETA, series, ficción, mitos, gudarís, conflicto, franquismo, España

Keywords: ETA, Series, Fiction, Myths, gudarís, Conflict, Francoism, Spain

Mots-clés: ETA, série, fiction, mythes, gudarís, conflit, franquisme, Espagne

AUTOR

AUORE DUCELLIER

Universidad de Limoges