

// ARTÍCULO

La «batalla del relato» sobre ETA en la ficción contemporánea: *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025)

The “battle of the narrative” about ETA in contemporary fiction: *Patria* (2020), *The Invisible Line* (2020), and *The Border* (2025)

Recibido: 04/09/2025
Solicitud de modificaciones: 03/11/2025
Aceptado: 20/11/2025

Santiago Fernández Escamilla

Universidad de Sevilla
santi31escamilla@gmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-6098-7770>

Resumen

El artículo analiza la representación del terrorismo de ETA en las series de televisión *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025). Mediante un análisis mixto basado en el modelo erotético de Noël Carroll (2010, 2019), se explora cómo estas producciones combinan hechos reales con ficción para construir relatos emocionalmente impactantes y socialmente relevantes. Las series ofrecen diferentes perspectivas sobre el conflicto vasco, alternando entre víctimas y verdugos, y muestran las consecuencias individuales y colectivas de la violencia etarra. Además, se destaca la función de estas ficciones como herramientas para preservar la memoria histórica y fomentar la reflexión crítica, especialmente en generaciones con escaso conocimiento sobre ETA. El estudio concluye que estas narrativas participan activamente en la «batalla del relato», al proponer diversas interpretaciones del pasado reciente. Así, *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025) consolidan su papel en la cultura de masas como catalizadores de memoria colectiva y debate social, contribuyendo a la construcción plural de la historia y la identidad en torno al conflicto vasco.

Palabras clave: batalla del relato; ETA; terrorismo; historia; audiovisual.

Abstract

*The article analyzes the representation of ETA terrorism in the television series *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020), and *La frontera* (2025). Through a mixed analysis based on Noël Carroll's erotetic model (2010, 2019), it explores how these productions combine real events with fiction to construct emotionally impactful and socially relevant narratives. The series offer different perspectives on the Basque conflict, alternating between victims and perpetrators, and show the individual and collective consequences of ETA's violence. Additionally, the role of these fictions as tools to preserve historical memory and encourage critical reflection is highlighted, especially among generations with limited knowledge of ETA. The study concludes that these narratives actively participate in the "battle of the narrative" by proposing diverse interpretations of recent history. Thus, *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020), and *La frontera* (2025) consolidate their role in mass culture as catalysts of collective memory and social debate, contributing to the plural construction of the history and identity surrounding the Basque conflict.*

Keywords: battle of the narrative; ETA; terrorism; history; audiovisual.

1. Introducción

La representación del terrorismo de ETA (Euskadi Ta Askatasuna) en la cultura audiovisual española se ha convertido en los últimos años en un tema de creciente interés. Desde que la organización anunciara en 2011 el cese definitivo de su actividad armada y, posteriormente, en 2018, su disolución total, se ha abierto un espacio de reflexión colectiva sobre cómo narrar y recordar las décadas de violencia que marcaron la historia reciente de España. En este contexto surge la denominada «batalla del relato», un concepto que alude a la pugna por definir el marco narrativo

a través del cual se explica el pasado, se asignan responsabilidades y se construye memoria histórica. Este tipo de memoria se sustenta en «la construcción identitaria y la modificación –o conservación– de unparticular imaginario social, siendo siempre selectiva y materializándose a través de un discurso específico» (Vázquez y Leetoy 2016: 72). Se produce una lucha simbólica, la cual se desarrolla en la esfera de la cultura de masas, donde las series de televisión, las novelas y las películas desempeñan un papel central en la transmisión de memorias y valores a las nuevas generaciones.

El presente estudio se centra en tres producciones televisivas: *Patria* (2020), de HBO Max; *La línea invisible* (2020), de Movistar+, y *La frontera* (2025) de Prime Video, que, desde diferentes ángulos, abordan el conflicto vasco. Estas series no solo relatan acontecimientos inspirados en hechos reales, como asesinatos emblemáticos, sino que también exploran las emociones, dilemas morales y consecuencias psicológicas de los protagonistas, tanto de las víctimas como de los verdugos. Así, las narrativas televisivas se constituyen como «textos sociales» (O’Leary 2011: 42), en los que confluyen las intenciones creativas de sus autores y las demandas de una audiencia heterogénea, cada una con su propio bagaje histórico, político y cultural. Por todo ello, el objetivo principal que se persigue con esta investigación es analizar cómo estas series participan en la así llamada «batalla del relato» en torno al terrorismo etarra.

Desde un enfoque teórico, el artículo adopta el modelo erotético propuesto por Noël Carroll (2010, 2019), que analiza las narrativas audiovisuales como estructuras de pregunta-respuesta diseñadas para captar la atención del espectador y mantener su implicación emocional e intelectual. Esta perspectiva resulta especialmente pertinente para comprender cómo las tres series de televisión construyen sus relatos a partir de una serie de interrogantes fundamentales: ¿Qué motiva a un joven a convertirse en terrorista? ¿Cómo afrontan las víctimas la pérdida y el trauma? ¿Es posible la reconciliación entre quienes fueron enemigos irreconciliables? Además, el análisis se inscribe en el marco de los estudios sobre memoria colectiva (Halbwachs 2004), subrayando el papel de los productos culturales en la configuración de recuerdos compartidos que permiten a la sociedad procesar y resignificar su pasado violento. La investigación combina una metodología cualitativa y un análisis de contenido que descompone las narrativas en tres núcleos temáticos: el tratamiento de la víctima, la representación del terrorista y el contenido narrativo de la historia. A través de este enfoque, se busca arrojar luz sobre las formas en que la ficción televisiva participa en el debate público sobre el terrorismo de ETA, no solo como entretenimiento, sino también como herramienta pedagógica.

2. ETA en pantalla: memoria histórica y representación

Con el anuncio del cese definitivo de la actividad armada y debido también al «fenómeno terrorista y sus consecuencias traumáticas» (Alonso 2025: 44) se produce un auge de productos de la cultura de masas que versan sobre ETA. El crecimiento de ficciones que se pueden englobar en esta temática viene especialmente de la mano de la literatura de Fernando Aramburu, con su obra *Patria* (2016). Dicha novela narra cómo la violencia etarra marca a dos familias. Por lo tanto, estaríamos ante una «productividad cultural efectiva» como los llama Kunz (2009: 409), ya que se pretende conseguir «una catarsis terapéutica [...] a través de la experiencia estética procurada por

los productos culturales». Todo ello se debe a que los autores de las producciones audiovisuales se preocupan tanto por las víctimas como por la sociedad de la que forman parte, ya que ambos grupos han sufrido el terrorismo. Hay que recordar que ETA estuvo activa desde 1958 hasta 2018, que se presentaba como un grupo nacionalista vasco independentista y que durante su actividad asesinó a más de 850 personas.

Entre 2009 y 2012, el País Vasco presentaba su primer Gobierno no nacionalista, lo cual incentivó una serie de medidas educativas que apoyaron la deslegitimación política y cultural de la violencia etarra. También debemos tener en cuenta que el País Vasco empezó a contar su pasado reciente desde el punto de vista de las víctimas. La muerte de Miguel Ángel Blanco y la captura previa de José Antonio Ortega Lara reforzará esta idea. Al fin y al cabo, los casos de Blanco y de Ortega Lara no solo incumben al ámbito político, ya que abarcan incluso aspectos culturales y, por ende, la creación de productos audiovisuales. Cabe recordar que estos productos se engloban dentro del *soft power* que define Nye (2004), ya que todo producto de la cultura de masas presenta connotaciones políticas y «en el poder persuasivo es donde adquieren una posición dominante los productos audiovisuales del país y sus estructuras mediáticas» (Donstrup 2020: 173). En cualquier caso, a partir de la década de los 2000, el número de producciones audiovisuales se incrementa de forma paulatina. El inconveniente radica en representar el conflicto vasco, ya que se trata de mostrar «una imagen, siquiera aproximada, sobre décadas de sufrimiento, asesinatos, sinrazón, miedo, amenaza y oprobio moral a las que fue sometida la sociedad vasca» (Mota, Cañas y Moreno 2022: 137).

Por ello, se pretende contar la historia de la banda de una manera unívoca y coherente, con el objetivo de establecer un relato común, como versión legítima de lo ocurrido, que las futuras generaciones puedan comprender. Es aquí cuando aparece el término «batalla del relato», el cual «describía la lucha por establecer cuál de los marcos interpretativos que explican la historia del terrorismo de ETA y sus consecuencias se impondría» (Jiménez 2023: 32). Para narrar esta historia tenemos que tener presentes dos puntos de vista muy distintos, ya que tenemos a los que «imponen un relato panvictimista para equiparar a toda clase de víctimas y otros diferencian entre quienes ejercieron la violencia con fines políticos y quienes la padecieron, para deslegitimizarla» (Fernández Soldevilla y López Romo 2019: 45). Los que están a favor de ETA y, por consiguiente, a favor de la amnistía de los presos etarras, abogan por ensalzar los mitos del nacionalismo vasco radical: los miembros de la banda han dado su vida por Euskal Herria y deben ser recordados y homenajeados por ello. Una vez disuelta ETA, estos defensores tienen en cuenta los mismos ideales, ya que «no condenan el terrorismo, piden la amnistía para los presos y trabajan en el ámbito de la memoria pública con organizaciones como Euskal Memoria» (Jiménez, Castrillo y Roncesvalles 2021: 40). Por otra parte, encontramos el punto de vista de las víctimas del terrorismo, que considera que «ETA se constituyó desde su origen como independentista y no como antifranquista y, aunque reconocen la existencia de la violencia parapolicial, niegan un conflicto entre dos bandos» (Jiménez, Castrillo y Roncesvalles 2021: 40). Las víctimas tienen presente también que el problema de contar esta historia se encuentra en considerar que ambos bandos han sufrido las consecuencias del conflicto vasco en igualdad de condiciones. En resumen, la existencia de dos bandos tan enfrentados contribuye a que una parte de la sociedad vasca exprese el deseo de que

el terrorismo etarra quede relegado al olvido, mientras que la otra busca dar una explicación a lo que sucedió durante sesenta años en el territorio nacional.

Desde esta perspectiva, el objetivo final es situar a la víctima en el centro de lo ocurrido. De esta forma se representa «al conjunto de la sociedad, es el símbolo de una agresión al Estado de Derecho [...] y tiene por ello una dimensión pública que se superpone a la privada» (Martín Alonso 2016: 119). Con el fin de los «años de plomo» y la llegada de los años noventa, las producciones audiovisuales se han enfocado más en la víctima que en el terrorista, como puede comprobarse en *Todos estamos invitados* (Manuel Gutiérrez, 2008) o *La casa de mi padre* (Gorka Merchán, 2009). En la primera encontramos cómo entienden la violencia de ETA un profesor universitario y un exetarra desde ángulos opuestos. Mientras que en la segunda una familia vasca queda dividida cuando uno de sus miembros es amenazado por la organización terrorista.

Otro aspecto a tener en cuenta en relación con las actitudes hacia nuestro objeto de estudio es que las nuevas generaciones desconocen quiénes son los citados Miguel Ángel Blanco y José Antonio Ortega Lara,¹ entre otros. Esto incrementa la importancia de explicarles todo lo acontecido con ETA. Al fin y al cabo, esto nos demuestra que «mientras la batalla política por la narrativa sobre el terrorismo se acentúa, el desconocimiento sobre lo que ocurrió es amplio» (Jiménez, Castrillo y Roncesvalles 2021: 42). Por todo ello, los productos de la cultura de masas ayudan a construir la denominada «batalla del relato». Ante la complejidad de contar lo que sucedió con la historia de ETA, surge una pregunta: ¿es posible una reconciliación entre víctima y verdugo y, por ende, contar una historia que favorezca a la verdad del relato? Esta cuestión, para el investigador Joseba Zulaika, se resume en que el relato de la banda terrorista debe ser «no solo fiel a los hechos, sino también moralmente aleccionador, para que estos no vuelvan a repetirse» (Zulaika 2006: 95-96). Así pues, hasta que no sucede la liberación de Ortega Lara y el asesinato de Blanco, las películas y series de televisión no abogan por presentar a la víctima como el personaje principal de esta historia. Para comprender este suceso cabe decir que el contexto es importante. Por ejemplo, cuantas más producciones audiovisuales se han realizado sobre ETA en sus últimos años de vida, menor ha sido el número de víctimas del terrorismo. Por ende, se puede apreciar cómo la sociedad ha ido perdiendo el miedo a la banda. Encontramos aquí, por lo tanto, el principal motivo de la «batalla del relato»: los creadores de los productos de la cultura de masas se ven capacitados para abordar un tema que hasta hace muy poco era peligroso de narrar, como es el terrorismo etarra.

Para ahondar en la «batalla del relato», debemos tener en cuenta el concepto de «memoria colectiva», acuñado por Halbwachs (2004), y que hace referencia a todos aquellos símbolos que la sociedad mantiene en su memoria colectiva, con el fin de no olvidar el pasado. Para conformarla, la sociedad debe tener en cuenta los productos de la cultura de masas, como pueden ser las producciones audiovisuales y literarias. Para entender este tipo de obras, es necesario ver previamente el contexto sociohistórico en el que transcurre. Sin embargo, es reseñable indicar que la interpretación del espectador variará, ya que cada uno de ellos posee un contexto social, político

¹ Miguel Ángel Blanco fue un concejal del PP de Ermua, secuestrado y asesinado por ETA en 1997, mientras que José Antonio Ortega Lara fue un funcionario de prisiones que estuvo secuestrado por ETA durante 532 días entre 1996 y 1997.

y cultural propio. En este sentido, las series de ficción entran en consonancia con el término «texto social», ya que se aprecia tanto la intención del autor como el bagaje histórico-cultural previo de los espectadores. Las series de ficción actúan, no obstante, como textos dramáticos antes que históricos; por consiguiente, el propio autor de la serie se toma ciertas licencias para narrar la historia. Se busca, por tanto, primero una apelación emocional en el espectador y, más tarde, un aspecto fundamental en las producciones que versan sobre ETA: una reflexión crítica sobre lo que aconteció tanto a la víctima como al verdugo.

Esta contextualización de las series de televisión debe enmarcarse en la revisión de la representación audiovisual del terrorismo en general y de ETA en particular. En la década de 1960, los intelectuales de Occidente defendían causas del momento como la independencia de zonas coloniales del norte de África, Asia o América Latina, frente al imperialismo de EE. UU. Esto trajo, a su vez, un capitalismo exagerado, corrupción en el mundo político y terrorismo de Estado (Martínez 2017: 99). En esta denuncia colectiva, los cineastas llevarán a cabo películas sobre las luchas obreras o sobre movimientos estudiantiles. Es decir, los mismos colectivos que en esta época llegarán a formar grupos terroristas de renombre, como fue en España ETA. Este cine de denuncia presenta una fecha y lugar concreto de nacimiento: febrero de 1962, en Alemania. En el VIII Festival de Cortometrajes de Oberhausen, veintiséis jóvenes realizadores tenían la idea de crear una nueva vía para hacer frente a las propuestas políticas. Para ello firmaron un manifiesto contra el llamado *Heimatfilm* (género fílmico creado después de la devastación de Alemania tras la Segunda Guerra Mundial), que terminaba con una clara declaración de que el cine había muerto y, por ende, había que crear un nuevo tipo de cine (Martínez 2017: 100). Para crearlo, se propone presentar cortometrajes que mostrasen realidades cercanas y en el que se recordase el pasado alemán (y, por ende, el nazismo).

Esta fase de reivindicación se fue diluyendo, especialmente por la llegada de las manifestaciones y huelgas en mayo de 1968. Es en esta época cuando directores de cine como Carlos Saura o Roman Polanski empiezan a denunciar la falta de películas que muestren los problemas obreros o estudiantiles del momento. Por ello, podemos ver que lo que empezó en febrero de 1962 en Alemania aún no había desaparecido del todo. En los años ochenta del siglo xx, los cineastas optan por contar historias más arriesgadas y que lleven al espectador a reflexionar sobre el terrorismo. Pero como hemos visto hasta ahora, casi nunca aparecía el nombre explícito de ninguna banda terrorista, ya que la mayoría estaban en activo. Es por eso que, al hablar de terrorismo, los cineastas empleaban historias relacionadas con el dolor que provoca un atentado, qué es lo que lleva a actuar a unos terroristas o cómo sucedieron algunos atentados conocidos. En la actualidad, podemos hablar del cine como un actor principal para narrar historias, ya que interviene «como reflejo y representación de realidades pretéritas» (Rueda y Chicharro 2004: 428).

En el caso concreto de ETA, tratar ficciones audiovisuales sobre su actividad en España siempre se ha considerado un asunto tabú. Debemos partir de la base de que no se pudo hablar del denominado «conflicto vasco» en la gran pantalla hasta el fallecimiento de Francisco Franco y con la aparición de la democracia española. Es cierto que la banda empezaría a cometer actos cada vez más sangrientos y de mayor envergadura, motivo por el cual las películas se veían a veces en dificultades a la hora de hablar del asunto. Desde 1976 a 1985 vamos a encontrar algunas que

narran atentados del momento (*Comando Txikia: muerte de un presidente* (José Luis Madrid 1976) o que muestran la importancia de saber qué ocurre con los terroristas [*La fuga de Segovia* (Imanol Uribe 1981)]).

Entre 1985 y 2000, se optará por producciones en las que la violencia no es lo principal. Será en estos años cuando encontremos un nuevo tipo de terrorista: el que abandona ETA, pero con la implicación de un enfrentamiento a su círculo más cercano. Además, este tipo de terrorista deberá asumir su culpa y los remordimientos por todo lo que provocó en el pasado. A partir de 2001 se olvida ese aspecto de «héroe» que se le atribuía al principio al etarra. Por ello, desde este año encontramos películas basadas en el drama de la víctima, que tienen muy presente su dolor. Desde 2011 hasta la actualidad, los cineastas empiezan a centrarse exclusivamente en el dolor de la víctima y en cómo superarlo. Además, al protagonista le sucederá algo que provocará que recuerde algo del pasado. Esto ya lo hemos visto; la diferencia es que ahora intentará hacer todo lo posible por solventar ese problema que no pudo solucionar anteriormente. Para ello, llevará a cabo una venganza, por ejemplo, como ocurre en *Fuego* (Luis Marías 2014). También encontraremos casos en los que la víctima, para intentar superar el pasado, habla con el terrorista cara a cara. Encontramos como ejemplo la película *Maixabel* (Icíar Bollaín 2021).

2. Objetivos y preguntas de investigación

La revisión de la literatura sobre las representaciones audiovisuales del terrorismo etarra revela varios vacíos significativos que este artículo busca abordar. Hasta ahora, los estudios se han centrado principalmente en el análisis mediático del fenómeno, pero apenas han explorado la narrativa construida en las series de televisión recientes que tratan sobre ETA, especialmente aquellas estrenadas después del cese definitivo de la actividad armada en 2011 y la disolución oficial de la organización en 2018. En este contexto, este trabajo se propone como objetivo general analizar en profundidad las producciones televisivas *Patria* (2020), *La línea invisible* (2020) y *La frontera* (2025) para comprender cómo participan en la llamada «batalla del relato» en torno al terrorismo de ETA, rellenando así un hueco en la investigación existente sobre la representación audiovisual de la banda.

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

- OE1: Examinar cómo *Patria*, *La línea invisible* y *La frontera* representan las perspectivas tanto de las víctimas (tradicionalmente relegadas en los discursos sobre ETA) como de los verdugos.
- OE2: Explorar en qué medida estas series abordan las heridas psicológicas que el terrorismo ha dejado en ambas partes, identificando los discursos de dolor, trauma y posibles vías de sanación o perdón.
- OE3: Analizar el papel de estas narrativas en la posible reconciliación entre víctimas y victimarios, con especial atención a la búsqueda de la verdad y el perdón como motores de dicha reconciliación.

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

- PI1: ¿De qué manera se visibiliza en *Patria*, *La línea invisible* y *La frontera* el punto de vista de las víctimas y cómo se contrasta con el de los verdugos?
- PI2: ¿Cómo abordan estas series los daños psicológicos provocados por el terrorismo en víctimas y victimarios?
- PI3: ¿Se proponen en estas narrativas audiovisuales posibles vías de reconciliación social basadas en la búsqueda de la verdad y el perdón?

3. Estudio empírico

3.1. Material y métodos

Este artículo adopta un enfoque fundamentalmente cualitativo para el estudio de la representación de ciertos núcleos temáticos (véase la tabla 1) que se aprecian en las tres series de ficción mencionadas y que versan sobre ETA. Metodológicamente, partimos de la suposición de que todo producto audiovisual comercial se compone de un modelo de pregunta y respuesta. Esta noción se ajusta al modelo erotético que defiende Noël Carroll (2010, 2019), y que intenta explicar algunos elementos que se encuentran relacionados con las narrativas audiovisuales: «cómo captan la atención de la audiencia; cómo los espectadores pueden seguir su desarrollo; cómo tales narrativas llegan a percibirse como un todo; y cómo generan una sensación de cierre» (Jiménez y Pineda 2022: 140). La selección del modelo de Carroll se debe a que las series de televisión que se van a analizar son producciones privadas (y, por tanto, se ha trasladado este tipo de series de ficción a un mercado masivo), y porque cada una de ellas parte de varios niveles de preguntas. Destaca, entre todas, la cuestión principal en torno a la cual se desarrolla cada serie (como, por ejemplo, qué ha incentivado a un joven estudiante a matar a una persona, en *La línea invisible*), aunque es importante contestar previamente a las preguntas secundarias (por ejemplo, qué motiva a cada uno de los personajes secundarios a optar por apoyar o rechazar los ideales del personaje principal). Para el análisis de estas tres series hemos llevado a cabo una división por categorías que nos permitía dividir en varias situaciones concretas la temática que deseábamos estudiar:

- Contenido narrativo.
- Víctima.
- Terrorista.

A esta dimensión de análisis narrativo y temático de las series seleccionadas se añaden otros datos cuantitativos relativos a elementos visuales y narrativos específicos (como la frecuencia del uso de armas de fuego y explosivos) con el objetivo de contextualizar la intensidad de la violencia representada. Para ello, se han creado las categorías que se pueden apreciar en la Tabla 1, en el apartado 2.1. Esta cuantificación no pretende realizar un análisis estadístico exhaustivo, sino ofrecer indicadores que apoyen y refuercen las interpretaciones cualitativas sobre el tratamiento del terrorismo en las narrativas audiovisuales analizadas. Esta aproximación mixta permite dotar al estudio de una mayor riqueza analítica: las cifras aportan una visión panorámica de ciertos elementos recurrentes, mientras que el análisis cualitativo profundiza en su significado dentro de la trama y su impacto en la memoria colectiva.

Indicador de contenido narrativo	Descripción
1.1. Veracidad de los acontecimientos	Acontecimientos reales o ficticios
1.2. Punto de vista	Quién es el protagonista en la serie (la víctima o el verdugo)
1.3. Héroe	Quién es el héroe de la historia
1.4. Villano	Quién es el villano de la historia
1.5. Época en la que transcurre	En qué año tiene lugar la historia
1.6. Final de la ficción audiovisual	Cómo acaba la historia
Indicador sobre los terroristas	Descripción
2.1. Uso de armas de fuego y explosivos	Cuántas veces se representa en la serie
2.2. Lugar donde sucede la historia	En qué zona del país sucede la historia
2.3. Final de los terroristas	Cómo acaba la historia para el verdugo y para los personajes secundarios lo que rodean
Indicador sobre la víctima	Descripción
3.1. Final de las víctimas	Cómo acaba la historia para la víctima y para los personajes secundarios que la rodean

Tabla 1. Indicadores de contenido narrativo sobre los terroristas y las víctimas

Fuente: elaboración propia basada en Rojo (2013).

En cuanto a la muestra de series de televisión seleccionada, se ha llevado a cabo un muestreo intencional, es decir, «una forma de muestreo no probabilístico en la que se eligen las unidades de análisis con un propósito específico y sobre la base de un conocimiento previo» (Jiménez y Pineda 2022: 141). La primera de las series es la mayor apuesta de la prestigiosa compañía HBO en su llegada a España: la serie *Patria* (Alea Media 2020), basada en el libro de Fernando Aramburu y que muestra a dos familias enfrentadas por la muerte de una víctima de ETA. Esto permite al mismo tiempo ahondar en el dolor y los pensamientos de cada uno de los miembros de cada familia, y el espectador puede ver diversos puntos de vista del denominado conflicto vasco. *Patria* comienza con una fecha clave: el año 2011, cuando ETA anuncia el cese definitivo de las armas. Desde este instante, se irá desgranando lo que ocurre entre dos familias antes y después del asesinato del Txato.² Esto permitirá que se muestren los traumas, el miedo y la incertidumbre de los personajes durante este periodo, con el conflicto vasco como telón de fondo. La serie busca que su protagonista, Bittori, encuentre la verdad sobre quién fue el asesino de su marido.

En segundo lugar, *La línea invisible* (Movistar+ 2020), dirigida por Mariano Barroso y creada por Abel García, debe su título al momento en que ETA asesina por primera vez. A lo largo de los seis capítulos se aprecia un clima de crispación política en la España de finales de los sesenta, además de ahondar en los personajes que conformarán la organización terrorista y en los miembros de la Policía. *La línea invisible* es, de las tres series de televisión estudiadas, la única inspirada en hechos reales. Narra el momento exacto en el que Txabi Etxebarrieta decide asesinar, el 7 de junio de 1968, a la que sería la primera víctima de ETA. Además, al igual que en *Patria*, se desgranará lo que piensa cada uno de sus protagonistas (tanto los jóvenes militantes de ETA como la Guardia Civil) de este asesinato.

² En la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu, el Txato es un empresario que sufre la extorsión de ETA mediante el llamado «impuesto revolucionario» y acaba siendo asesinado por la banda al negarse a seguir pagando.

La tercera serie de ficción que conforma nuestra muestra es *La frontera* (Par Producciones 2025) dirigida por Yolanda Centeno y María Pulido. La historia narra cómo un capitán de la Guardia Civil y un comisario francés tratan de impedir un atentado de ETA en París. La historia transcurre en 1987 y, aunque se presenta una historia ficticia, encontramos aspectos reales como el atentado de la Casa Cuartel de Zaragoza, la mención a los GAL, o la unión de las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado españoles y franceses. De hecho, *La frontera* nos traslada a la colaboración que llevaron a cabo ambos grupos.

En cuanto a las unidades de muestreo, la construcción analítica se ha aplicado a los ocho capítulos de *Patria*, los seis capítulos de *La línea invisible* y los cinco capítulos de *La frontera*, sumando diecinueve capítulos en total, con una duración aproximada total de dieciséis horas.

3.2. Análisis y resultados

A priori, podemos dividir en cuatro bloques el análisis llevado a cabo en las diversas series de televisión. En primer lugar, podemos ver cómo las tres mezclan una historia real que posee algunos elementos de ficción con una historia totalmente centrada en la ficción, pero que necesita de aspectos reales para darle una mayor credibilidad. Es decir, se produce una hibridación (unión de elementos dramáticos con aspectos documentales reales), lo que «permite la recreación de los acontecimientos narrados a través de la ficción» (Quiroga, 2021: 315). Especialmente este último aspecto es el que más se aprecia en *Patria* y *La frontera*.

Por otra parte, todas las historias tienen en cuenta épocas claves de la historia de ETA. En *Patria* la década de los ochenta y el año 2011, momento en que se produce el cese definitivo de la actividad armada de ETA; en *La línea invisible*, el año 1968, ya que en este año se produciría la muerte de la primera víctima de ETA, y, en *La frontera*, el año 1987, ya que necesita explicar el contexto de los GAL, el atentado de la Casa Cuartel de Zaragoza (véase la imagen 1) y la unión de la policía francesa y española para acabar con la lucha contra ETA. Además, todas las historias transcurren o en el País Vasco o en zonas concretas de Francia, como pueden ser Marsella o París.

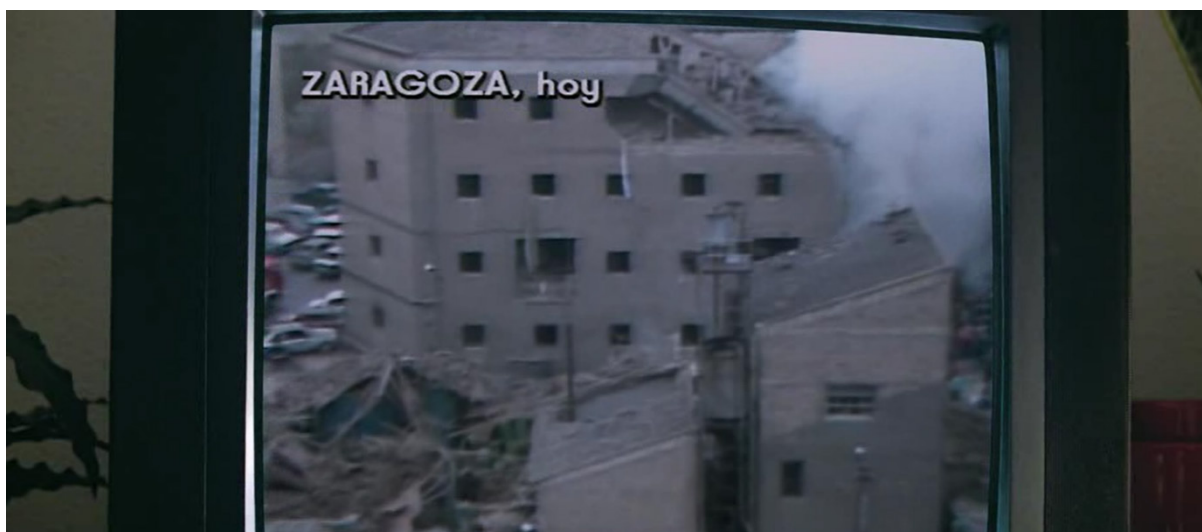


Imagen 1. El televisor muestra imágenes reales del atentado de la Casa Cuartel de Zaragoza

Fuente: *La frontera* (2025).

En el segundo bloque podemos comprobar cómo va cambiando el punto de vista de la historia. En *Patria* comenzamos con la importancia de conocer el relato a través de la mujer del empresario asesinado, de ahí que ella misma le diga a su difunto marido en el primer capítulo que (Gabilondo 2020): «ETA ha decidido dejar de matar. Bueno, eso es lo que han dicho» (04:54); para luego acabar conociendo el punto de vista del terrorista y su entorno. Aunque se aprecie claramente que la víctima es la familia del asesinado –el impacto de la pérdida de un marido y/o un amigo se refleja en el llanto desgarrador, miradas perdidas o silencios incómodos– a lo largo del tiempo comprobamos que el propio verdugo también es víctima de sí mismo. Esto es visible en la carta que el terrorista le redacta en el último capítulo a la víctima y por la cual le confirma que él estuvo presente en el asesinato, pero no le disparó.

Por otra parte, en *La línea invisible*, el verdugo es el protagonista de la historia. Es a través del terrorista Txabi Etxebarrieta que conocemos cómo él es el héroe de su propia historia (véase la imagen 2), ya que afirma a partir del segundo capítulo a todos aquellos que quieran apoyar su causa que (Corral y Portela 2020): «Nuestras referencias son otras. Son Cuba, Argelia... pueblos sometidos que se han levantado. Pueblos que se han sacrificado por recuperar la verdad arrasadora de su identidad nacional» (25:08). En la otra parte de la serie, encontramos que el villano sería para él la Policía y, por consiguiente, el Estado español. Esta Policía no sabe, en un principio, qué es ETA, de ahí que la definan al principio como (Corral y Portela 2020): «unos niños de las juventudes del PNV. Una mezcla de jesuitas y comunistas. [...] No son peligrosos» (07:22).



Imagen 2. Etxebarrieta argumenta sus ideales con los etarras en una asamblea

Fuente: *La línea invisible* (2020).

En cuanto a *La frontera*, la víctima es el guardia civil español. Esto se debe a que nos encontramos en 1987, época considerada como los «años de plomo». Además, al comienzo de la serie vemos cómo el agente persigue al terrorista por la frontera entre España y Francia. Por consiguiente, el verdugo es el terrorista. Este afirma que deben llevar a cabo una *ekinza*, es decir, una acción. El terrorista afirma, en sus propias palabras, que esta acción provocaría (Gómez y Guercovich 2025): «una ostia en el hocico. Lo demás humo. Negociaciones, conversaciones...nada. ¿Felipe González nos va a dar la independencia de Euskadi?» (21:25). En esta serie, el daño es tan palpable que los personajes piensan que deben cambiar la situación de dolor por la que han pasado. Por tanto, en el segundo bloque podemos decir que cada serie adopta una perspectiva diferente sobre el conflicto vasco: *Patria* explora la dualidad víctima-verdugo, *La línea invisible* da voz al terrorista como héroe de su causa y *La frontera* sitúa al policía como víctima en pleno auge de la violencia etarra.

En el tercer bloque de este análisis vemos cómo acaba la historia. En *Patria* (2020), la mujer del empresario sabe finalmente si el hijo de su amiga asesinó o no a su marido (véase la imagen 3). Los personajes secundarios que rodean a la víctima intentan aceptar que su madre se muere, mientras que los personajes secundarios en relación al verdugo le piden perdón a la propia víctima.



Imagen 3. Bittori lee la carta en la que dice quién ha sido el asesino de su marido

Fuente: *Patria* (2020).

El final de *La línea invisible* nos muestra que los terroristas tenían una idea clara y es que (Corral y Portela 2020): «nos llevamos el dolor que habíamos contribuido a sembrar y que llenaría de sangre nuestra tierra durante años. La lucha se convirtió en locura infinita que no sirvió de nada» (39:50). Como es de sobra conocido, el primer etarra en matar acaba falleciendo, al igual que la figura de Melitón Manzanas. Por consiguiente, con la muerte de la víctima y el verdugo comienza la historia negra del terrorismo en España. Los personajes secundarios de la víctima serían la

familia de Melitón, que ven cómo su vida cambiará por completo, y su compañero de trabajo, quien acabará torturando a todos aquellos que estén en contra de él. Los personajes secundarios del entorno del terrorista serían la familia de este, quienes acaban por descubrir que han matado a su hijo y, por consiguiente, las actividades en las que estaba implicado.

En *La frontera* podemos comprobar después de la relación entre la policía francesa y la española en la lucha antiterrorista, cómo el guardia civil español y la que fuese miembro de ETA separan sus caminos. Esto sucede una vez que el policía español ha detenido un atentado en Francia. En este caso los familiares del terrorista serían los personajes secundarios asociados a este, quienes intentan salvarlo de que lo asesine o lo lleven a la cárcel. Por otra parte, la propia miembro de ETA sería el personaje secundario de la víctima. Es ella la que finalmente intenta consolar a la familia del terrorista ante un momento tan complejo. En conclusión, los finales muestran intentos de reconciliación, el peso del dolor y la transformación de los personajes secundarios en torno al conflicto. En *Patria* destaca el abrazo entre víctimas y verdugos; en *La línea invisible*, la reflexión crítica y, en *Frontera*, la separación entre amor y deber.

En último lugar, el uso de armas y explosivos es fundamental en este tipo de series para explicar la historia de la banda. En este caso, como podemos apreciar en la figura 1, *Patria* comienza con un mayor uso de explosivos (12), para luego ir disminuyendo considerablemente. En *La línea invisible*, es en el capítulo 3 donde se produce el mayor número de explosiones (2). Lo mismo ocurre en *La frontera* en el mismo número de capítulos, donde solo vemos una explosión. Por consiguiente, en esta última serie es casi inexistente el uso de explosivos.

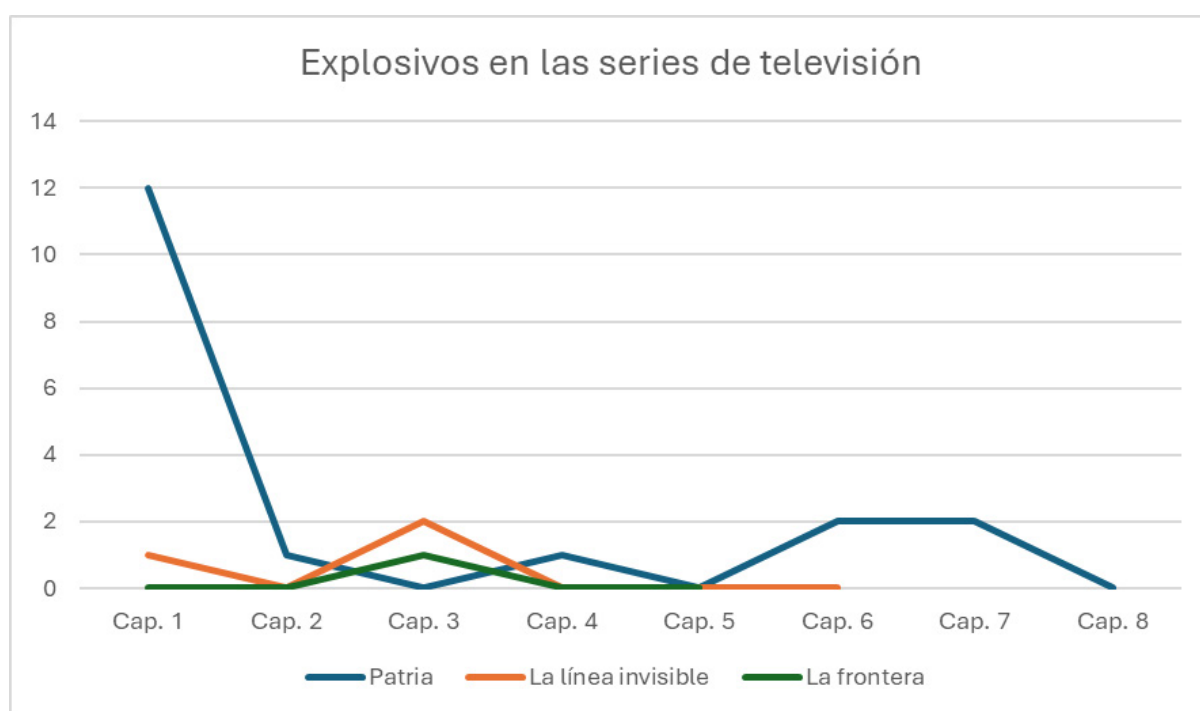


Imagen 4. Uso de explosivos en las series sobre ETA (frecuencia)

Fuente: elaboración propia.

En cuanto al uso de armas (véase la figura 2), en *Patria* apreciamos el uso constante de pistolas (véase la imagen 4), con el objetivo de hacer consciente al espectador de la violencia terrorista que impera en toda la serie.



Imagen 5. Los terroristas disparan contra la víctima en el último capítulo

Fuente: *Patria* (2020).

En *La línea invisible*, en cambio, irá aumentando el uso de pistolas a medida que transcurre la historia. Esto se debe a que el final de la serie nos narra las dos muertes más importantes del comienzo de ETA. Por último, en *La frontera* irá disminuyendo el uso de armas. Pero en el último capítulo, el del posible atentado en Francia, se producirá un aumento considerable del número de pistolas (21).

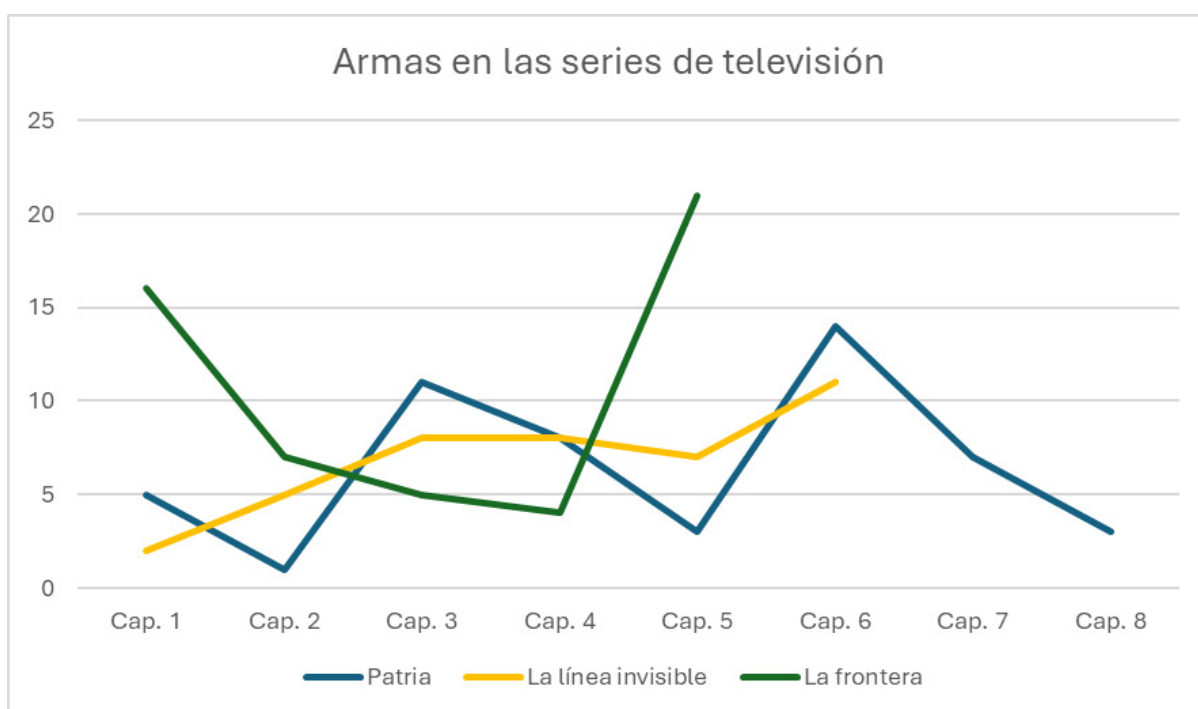


Imagen 6. Uso de armas en las series sobre ETA (frecuencia)

Fuente: elaboración propia.

En cuanto a la conclusión del último bloque, podemos afirmar que *Patria* destaca especialmente por el uso continuo de explosivos y armas como reflejo de la violencia omnipresente, mientras que *La línea invisible* y *La frontera* presentan, a medida que avanzan los capítulos, un mayor uso de las armas. Todo ello para mostrar en el último episodio un pico final relacionado con un atentado concreto.

4. Discusión y conclusiones

En lo que concierne a la discusión, comenzaremos por resolver las preguntas de investigación. Pero antes podemos afirmar que la «batalla del relato» sobre el terrorismo etarra se construye en el contexto posterior a la disolución de la banda. En *Patria*, se hace a través del dolor que ocasiona la pérdida de un ser querido y sus consecuencias psicológicas; en *La línea invisible*, se cuenta lo que le sucedió a la primera persona que mató en nombre de ETA, y, en *La frontera*, el objetivo es mostrar cómo la lucha contra el terrorismo no entiende de fronteras entre dos países.

En cuanto a la PI1 (¿De qué manera se visibilizan en estas producciones el punto de vista de las víctimas y cómo se contrasta con el de los verdugos?), podemos ver que en *Patria* se intenta equiparar a la víctima y al verdugo, demostrando que ambas figuras forman parte de la misma historia y, por ende, padecen el mismo dolor. En *La línea invisible* se aboga por defender que el terrorista es una víctima del Estado español. En cambio, en *La frontera* el espectador ya conoce el contexto de los GAL y los «años de plomo», por tanto, acepta que el verdugo es el terrorista y las víctimas tanto el policía como la sociedad. Al fin y al cabo, la historia audiovisual debe dejar muy diferenciados a la víctima y al verdugo, de ahí la importancia de encontrarnos personajes estereotipados (la víctima marginada en el País Vasco, el terrorista representado como un joven radical...).

Por otra parte, tanto la víctima como el verdugo se representan como víctimas de su propia historia, lo cual puede desencadenar opiniones dispares en la sociedad. Esto se vincula con el final del relato que se cuenta: la víctima siempre va a perder a un ser querido y el verdugo acabará preso, muerto o iniciando una espiral de dolor que continuará en el tiempo. No debemos olvidar la representación de los personajes secundarios, que suelen pertenecer (independientemente de si están relacionados con la víctima o el verdugo), en primer lugar, a la familia y, en segundo lugar, al entorno laboral.

En definitiva, en *Patria* la víctima ansía buscar la verdad y, para ello, debe intentar que el verdugo cuente lo que realmente sucedió en el asesinato que marcaría la vida de ambos. En cambio, en *La línea invisible* y en *La frontera* el perdón pasa a ser una línea desdibujada entre víctima y verdugo, es decir, la primera es la que ha sufrido y no va a cambiar su opinión de que ha sido el segundo quien ha destrozado su vida y la de sus seres queridos. En cambio, el verdugo no busca la verdad (ya que piensa que lo ha sucedido se presenta como algo positivo para su lucha) y, por ende, no busca el perdón ni la explicación coherente de nadie.

En cuanto a la PI2, apreciamos que la forma en que se abordan los daños psicológicos es claramente palpable en cada una de las acciones de la víctima y el verdugo en *Patria*. En *La línea invisible* se dan estas mismas características al tratar de demostrar el dolor que siente Etxebarrieta cuando ve la opresión en el País Vasco. En cuanto a *La frontera*, la terrorista piensa en numerosas

ocasiones que lo que hace ETA no tiene ningún sentido y algunos de los miembros de la banda creen que ya se ha hecho mucho daño y que la mejor opción es una tregua con el Gobierno. Al fin y al cabo, estas series abogan por un relato tanto dramático como reflexivo dentro del audiovisual.

Por otra parte, todos los personajes de las tres producciones audiovisuales, aunque se dividan entre víctimas y verdugos, comparten las cicatrices del terrorismo. Es decir, ambos arquetipos son personajes heridos, ya sea por perder a un ser querido, o por no conseguir la libertad que ansía, en el caso de uno de los terroristas. Y es que: «la herida, la cicatriz sobre la piel, sobre el espacio natural o urbano, son marcas de vulnerabilidad que interesan también a los creadores literarios» (Alonso 2025: 44).

En último lugar, la PI3 (que indagaba si en las narrativas se proponían vías de reconciliación social basadas en la búsqueda de la verdad y el perdón), podemos afirmar que solo en *Patria* observamos un final que abre la posibilidad a que se pueda producir una reconciliación entre ambas partes, todo ello basado en la verdad y el perdón. Al final de *La línea invisible*, la etarra afirma que ETA estuvo viva demasiado tiempo y que todo ello no sirvió para nada. Y en *La frontera* reafirman la misma idea: que ETA es el enemigo y no existe ninguna reconciliación posible entre la víctima y el verdugo. El paso del tiempo, de 2020 a 2025, ha hecho, por consiguiente, que las representaciones televisivas planteen mayores dificultades para la reconciliación.

El objetivo principal de este artículo consistía en analizar *Patria*, *La línea invisible* y *La frontera* para comprender cómo estas series participan en la llamada «batalla del relato» en torno al terrorismo de ETA. La representación de este en las series no solo ofrece una reconstrucción narrativa de hechos históricos, sino que también participa activamente en la mencionada batalla (Fernández Soldevilla y López Romo 2019). A diferencia de trabajos previos que analizaban la representación mediática del terrorismo en términos generales (Rojo 2013; Kunz 2009), nuestro estudio destaca la función pedagógica y memorialista de las series en un contexto post-ETA. Podemos concluir que la «batalla del relato» sobre la banda terrorista en las series de televisión creadas desde su disolución se basa en narrar historias de ficción sustentadas en elementos reales, a lo que se añade situar la historia en años muy concretos de la banda, como la década de los años ochenta o finales de los sesenta, entre otros. Continuando con esta conclusión, es interesante, asimismo, destacar que las historias solo se enfocan al territorio del País Vasco y, en ocasiones, a Francia. Este tipo de historias también se sustentan en mostrar el uso de explosivos y de armas. En cuanto a esto último, es importante recalcar que no se puede explicar la importancia del etarra en la narración sin un arma de fuego, de ahí la importancia del término *gudari*.

Por otro lado, uno de nuestros objetivos específicos se centraba en examinar cómo estas narrativas audiovisuales representan las perspectivas tanto de las víctimas, tradicionalmente relegadas en los discursos sobre ETA, como de los verdugos. En línea con Mota Zurdo, Cañas Díez y Moreno Bibiloni (2022), que subrayan el auge de ficciones sobre ETA tras su disolución, nuestro análisis confirma que las producciones recientes priorizan el punto de vista de las víctimas. Sin embargo, también revela cómo estas narrativas tienden a humanizar a los perpetradores, explorando sus dilemas morales y su evolución psicológica. Este hallazgo complementa los análisis de Jiménez Ramos, Castrillo y Labiano (2021), quienes observan en *La línea invisible* y *Patria* una «memoria emocional» que permite al espectador empatizar con personajes en ambos lados del conflicto.

El segundo objetivo específico de este artículo pretendía explorar en qué medida estas series abordan las heridas psicológicas y las cicatrices emocionales que el terrorismo ha dejado, identificando los discursos de dolor, trauma y posibles vías de perdón. Estudios como los de Alonso Rey (2025) han señalado cómo las cicatrices del terrorismo se representan en la ficción como metáforas de las heridas sociales y políticas; nuestro análisis reafirma esta perspectiva y la amplía, mostrando cómo la narrativa erotética (Carroll 2010; 2019) potencia el compromiso emocional del espectador, obligándolo a enfrentarse a preguntas éticas sobre la violencia y el perdón. Esta aproximación aporta una capa interpretativa que no está presente en estudios previos centrados en la narrativa literaria (Cuadra García 2023; Martínez Arrizabalaga 2019). Respecto al papel de estas series en la reconciliación social, y teniendo en cuenta el objetivo de analizar el papel de estas narrativas en la posible reconciliación entre víctimas y victimarios, coincidimos con Zulaika (2006) en que la narrativa audiovisual no solo debe ser fiel a los hechos, sino moralmente aleccionadora. *Patria*, en particular, es el ejemplo más claro en este sentido, al proponer un posible encuentro entre víctima y verdugo. En contraste, *La línea invisible* y *La frontera* reflejan un desencanto más profundo, alineándose así con la visión de Jiménez Ramos, Castrillo y Labiano (2021) sobre la dificultad de construir una narrativa conciliadora cuando las heridas siguen abiertas.

Este trabajo ha contribuido a los estudios sobre la representación de bandas radicales en televisión al analizar cómo las narrativas contemporáneas equilibran elementos ficcionales y hechos históricos para generar una «memoria colectiva» (Halbwachs 2004); visibilizar la evolución del tratamiento de las víctimas y los victimarios en la ficción, frente a representaciones más unidimensionales en el pasado (O’Leary 2011), y evidenciar la capacidad de estas series para generar debates sociales sobre justicia, memoria y reconciliación en el contexto español. El análisis confirma que las producciones recientes no solo entretienen, sino que actúan como «textos sociales» (O’Leary 2011) que configuran y disputan la memoria colectiva de un pasado conflictivo.

Nuestra investigación ha encontrado varias limitaciones, como una selección limitada del corpus, ya que al centrarnos en tres series de televisión no nos ha permitido una visión completa y extrapolable de todas las representaciones audiovisuales del conflicto etarra disponibles en el panorama mediático. Por otro lado, un enfoque centrado en la narrativa, como el modelo erotético de Carroll permite un análisis profundo de la construcción narrativa, pero no se ha integrado un análisis semiótico, ideológico o sociológico más amplio que podría enriquecer la interpretación. También puede mencionarse la ausencia de diversidad de formatos, ya que el estudio se limita a las series de televisión, dejando fuera otros productos culturales relevantes sobre ETA, como los documentales, habitualmente «admitidos por el público como espejos de lo real» (García 2007: 312). Por todo ello, un nuevo enfoque para futuras líneas de investigación podría ser, a través de estudios de recepción, valorar cómo diferentes audiencias interpretan y reaccionan a estas narrativas audiovisuales, para conocer su impacto real en la memoria histórica y la reconciliación. De esta manera, ampliarían el análisis a otras representaciones del terrorismo etarra en el cine, el documental o la literatura, y llevarían a cabo estudios longitudinales, analizando cómo ha evolucionado la representación del terrorismo etarra desde los años ochenta hasta la actualidad, observando qué cambios se producen en el tratamiento de la víctima, el verdugo y los discursos de legitimación o condena.

Referencias bibliográficas

- Alcázar, A. C. (2020): Testigo de cargo La historia de ETA y sus víctimas en televisión.
- Alonso Rey, M. D. (2025): La cicatriz en la ficción sobre el terrorismo etarra. *Philologica canariensis*, 31, 43-57. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=10209710>
- Alonso, M. (2016): Un repudio que se hace esperar. El terrorismo de ETA y la verdad de la víctima. En J. A. Zamora, R. Mate y J. Maiso (eds.), *Las víctimas como precio necesario* (pp. 115-130). Trotta.
- Aramburu, F. (2016): *Patria*. Tusquets.
- Carroll, N. (2010): Narrative closure. En N. Carroll (ed.), *Art in three dimensions* (pp. 355-372). Oxford University Press.
- Carroll, N. (2019): Movies, narration and the emotions. En C. Rawls, D. Neiva y S. S. Gouveia (eds.), *Philosophy and film* (pp. 209-221). Routledge.
- Cuadra García, I. (2023): La representación de los daños psicológicos de las víctimas de ETA en *Patria* de Fernando Aramburu. *Monteagudo: revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura*, 28, 307-321. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8937543>
- De Pablo, S. (2017): Pasado y Memoria. *Revista de Historia Contemporánea*, 16, 239-289.
- Donstrup, M. (2020): Tensiones televisivas: el falso-documental como herramienta ideológica. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 25(49), 171-187. <https://doi.org/10.1387/zer.21660>
- Fernández Soldevilla, G. y R. López Romo (2019): Retos del relato. El Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo. *Studia Histórica. Historia Contemporánea*, 37, 55-77. <https://doi.org/10.14201/shhcont3720195577>
- García Martínez, A. N. (2007): La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *ZER-Revista de Estudios de Comunicación*, 12(22), 301-322.
- Halbwachs, M. (2004): *M. Halbwachs, La memoria colectiva*. Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Quiroga Álvarez, A. (2021): Interacciones entre lo nacional y lo corpóreo. El caso de Arantxa en la serie *Patria*. *Miguel Hernández Communication Journal*, 12, 311-331. <https://doi.org/10.21134/mhjournal.v12i.1327>
- Jiménez Ramos, M. (2023): *El tiempo del testimonio: las víctimas y el relato de ETA*. Comares.
- Jiménez Ramos, M., P. Castrillo y R. Labiano (2021): Una «memoria emocional» del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible* y *Patria*. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política, Humanidades y Relaciones Internacionales*, 24(50), 37-59. <https://dx.doi.org/10.12795/araucaria.2022.i50.02>

- Jiménez-Varea, J. y A. Pineda (2022): Crime, Hooded crusaders, and (private) justice: Arrow and the exoneration of vigilantism in contemporary popular media. *Comunicação e Sociedade*, 42, 133-156. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9266438>
- Kunz, M. (2009): Palabras contra bombas: respuestas literarias a los atentados del 11-M. *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 85, 407-431. <https://doi.org/10.55422/bbmp.746>
- Martínez Álvarez, J. (2017): Relatos del sufrimiento: el reconocimiento de las víctimas en las películas sobre el terrorismo. *Cuadernos del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo*, 4, 98-119. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6152024>
- Martínez Arrizabalaga, M. V. (2019): Patria: ¿Desde un pasado dividido a un futuro compartido? El relato después de la violencia según Fernando Aramburu. *Olivar: revista de literatura y cultura españolas*, 19(30) <https://doi.org/10.24215/18524478e062>
- Mota Zurdo, D. (2020): ETA, Presunto culpable. El tratamiento del terrorismo vasco y sus víctimas en una serie de ficción. *Historia Actual Online*, 52 (2), 157-170.
- Mota Zurdo, D., S. Cañas Díez e I. Moreno Bibiloni (2022): Una memoria audiovisual. La historia de ETA y sus víctimas ante la pantalla (2018-2022). *Filmhistoria online*, 32(2), 133-161. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8789253>
- Nye, J. S. (2004): *Soft power: the means to success in world politics*. Public Affairs.
- O'Leary, A. (2011): *Tragedia all'italiana: Italian cinema and Italian terrorisms 1970-2010*. Oxford University Press.
- Rojo, M. (2013): El terrorismo en el cine. *Revista Aequitas*, 3, 253-304. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4398866>
- Rueda Laffond, J. C. y M. M. Chicharro Merayo (2004): La representación cinematográfica: Una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos*, 12, 427-450.
- Rueda Laffond, J. C. y A. Guerra Gómez (2009): Televisión y nostalgia: *The Wonder Years* y *Cuéntame cómo pasó*. *Revista Latina de Comunicación Social*, 12(64), 396-409.
- Vázquez Liñán, M. y S. Leetoy (2016): Memoria histórica y propaganda. Una aproximación teórica al estudio comunicacional de la memoria. *Comunicación y sociedad*, 26, 71-94.
- Zulaika, Joseba (2007): *Polvo de ETA*. Alberdania Astiro.