

Una “memoria emocional” del terrorismo de ETA: representación de las víctimas en *La línea invisible* y *Patria*¹

An “emotional memory” of ETA terrorism: Representation of the victims in *La línea invisible* and *Patria*²

María Jiménez Ramos³

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1902-9183>

Pablo Castrillo⁴

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0277-8081>

Roncesvalles Labiano⁵

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4649-884X>

Universidad de Navarra (España)

Recibido: 27-07-2021

Aceptado: 01-08-2021

¹ Este artículo se enmarca en los proyectos de investigación "El presente del pasado. Usos públicos de la historia", financiado por el Instituto Cultura y Sociedad de la Universidad de Navarra, y "El valor especulativo y práctico de los mundos ficcionales: Patria (el pueblo, la novela, la serie)", financiado por la Universidad Francisco de Vitoria de Madrid.

² Los autores agradecen a Gaizka Fernández Soldevilla y David Mota sus aportaciones para mejorar y enriquecer este artículo.

³ (mjimenezr@unav.es). Doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra, donde ejerce como docente e investigadora. Es coautora de *Heridos y olvidados. Los supervivientes del terrorismo en España* (La Esfera de los Libros, 2019) y *Pardines. Cuando ETA empezó a matar* (Tecnos, 2018), y coeditora de *1980. El terrorismo contra la Transición* (Tecnos, 2020). Ha publicado "The impact of the narrative of victimization: an experiment with university students in Spain" en *Behavioral Sciences of Terrorism and Political Aggression* (2020). Obtuvo el Premio Antonio Beristáin de Investigación Victimológica en 2016.

⁴ (pcastrillo@unav.es). *Master of Fine Arts* en guión cinematográfico por Loyola Marymount University y doctor en Comunicación por la Universidad de Navarra. Es coautor de "Towards a narrative definition of the American political thriller film" en *Communication & Society* (2015) y "Just Being Us—Secrecy, Authenticity and Identity in The Americans" en *Quarterly Review of Film and Video* (2020); y autor de "Castles and Labyrinths: Aesthetics of Power and Surveillance in Post-9/11 Television" en *Journal of Popular Film and Television* (2019) y "The post-9/11 American political thriller film: Hollywood's dissident screenplays" en *Journal of Screenwriting* (2020).

⁵ (rlabianoj@unav.es). Graduada en Historia y Periodismo y doctora en Comunicación por la Universidad de Navarra, donde ejerce como docente e investigadora. Es coautora de *Relatos de plomo. La sociedad contra ETA* (Gobierno de Navarra, 2015), *Pardines. Cuando ETA empezó a matar* (Tecnos, 2018) y *Las narrativas del terrorismo* (Catarata, 2020). Ha publicado artículos como "La infancia arrebatada: la figura del menor víctima del terrorismo en el cine y la literatura en torno a ETA" en *Historia del presente* (2019) y "Literatura comprometida frente al terror y el silencio. Las novelas sobre ETA de Luisa Etxenike" en *Castilla* (2021).

Resumen

El cese definitivo de la violencia que la organización terrorista ETA anunció en 2011 dio paso a un debate político y cultural acerca de qué versión de la historia quedaría fijada en la memoria colectiva. Esta confrontación de narrativas políticas se ha conocido como “batalla del relato”. Los productos culturales, incluidas las series de ficción, juegan un papel activo en dicha batalla en tanto que contribuyen a la formación de la memoria colectiva a partir de una disposición emocional compartida. Este artículo analiza cómo dos de las principales producciones audiovisuales que abordan la historia de ETA, *Patria* (HBO, 2020) y *La línea invisible* (Movistar+, 2020), realizan su particular aportación a la “memoria emocional” del terrorismo utilizando la narrativa de la centralidad de la víctima, que pone el foco del relato en quienes han padecido las consecuencias directas del terrorismo.

Palabras-clave: terrorismo, ETA, víctimas, serialidad televisiva, narratología, memoria, emociones.

Abstract

The definitive cessation of violence announced by the terrorist organisation ETA in 2011 gave way to a political and cultural debate about which version of history would be fixed in the collective memory. This confrontation of political narratives has become known as the "battle of the narrative". Cultural products, including fiction series, play an active role in this battle as they contribute to the formation of collective memory on the basis of a shared emotional disposition. This article analyses how two of the main audiovisual productions about the history of ETA, *Patria* (HBO, 2020) and *La línea invisible* (Movistar+, 2020), make their particular contribution to the "emotional memory" of terrorism using the narrative of the centrality of the victim, which places those who have suffered the direct consequences of terrorism at the centre of the story.

Keywords: terrorism, ETA, victims, scripted seriality, narratology, memory, emotion.

1. Introducción

En 2021 se cumplió la primera década en la que España ha vivido libre del terrorismo de ETA (*Euskadi Ta Askatasuna*, País Vasco y Libertad) en su reciente historia democrática. El 20 de octubre de 2011 la organización terrorista anunció el “cese definitivo de la violencia”, aunque no fue hasta 2018 cuando decretó su disolución. En el balance de daños de su medio siglo de historia se cuentan más de 850 personas asesinadas, alrededor de 2500 heridas

y un número indeterminado de extorsionadas y amenazadas, muchas de ellas obligadas a abandonar sus lugares de origen. El fin de la violencia dio paso a un debate cultural y político sobre el relato o la narrativa del pasado, es decir, sobre qué versión de la historia del terrorismo quedaría fijada en la memoria colectiva de la sociedad. Tanto en la prensa como en el ámbito académico el debate se convino en llamar “batalla del relato” (Argomaniz 2018: 573). Su surgimiento coincidió en el tiempo con la aparición de un amplio abanico de productos culturales que abordan desde distintas perspectivas la historia del terrorismo.

Este artículo propone el concepto de “memoria emocional” para articular el modo en el que la producción cultural –específicamente, en este caso, la ficción audiovisual– contribuye a la formación de un recuerdo compartido sobre la historia de ETA. Para lograrlo, en primer lugar, se explica la noción de “batalla del relato”, detallando las narrativas dominantes en el diálogo social de las últimas décadas. A continuación, se aporta un modelo teórico de construcción de la memoria colectiva que incluye la influencia de la ficción y los productos de entretenimiento que se crean y consumen en la sociedad de un lugar y tiempo concretos. Después se aborda el contexto creativo, haciendo un repaso sintético de la producción literaria, fílmica y televisiva relacionada con ETA. Y finalmente, tomando como caso de estudio las series de ficción *La línea invisible* (Movistar+, 2020) y *Patria* (HBO, 2020), se analiza la construcción del relato audiovisual y su contribución a una memoria emocional colectiva.

2. La batalla del relato y sus contradicciones

Aunque criticado (Fernández Soldevilla y López Romo 2019: 58-59), el sintagma “batalla del relato” resulta útil para describir el choque de narrativas políticas en el contexto del postterrorismo.

En un extremo del arco se sitúa la narrativa de los perpetradores, defendida por una amalgama de entidades sociopolíticas englobadas en el autodenominado Movimiento de Liberación Nacional Vasco (MLNV). Son partidos políticos, sindicatos y asociaciones cívicas dedicadas al medio ambiente, el feminismo, la juventud o movimientos a favor de la amnistía de los presos de ETA (Leonisio 2015: 85). Sus defensores abrazan los mitos del nacionalismo vasco radical: los miembros de la organización terrorista serían la vanguardia del pueblo vasco y han sacrificado la vida por su liberación, de manera que merecen ser honrados e incluso homenajeados. En su discurso se articula el marco de un conflicto histórico que se remonta a la Guerra Civil y en el que ETA ejerce una violencia legítima para luchar contra el enemigo, el Estado español, y sus representantes. En el contexto postterrorista, los defensores de este paradigma ejercen como

guardianes de la herencia política de ETA: no condenan el terrorismo, piden la amnistía para los presos y trabajan en el ámbito de la memoria pública con organizaciones como Euskal Memoria⁶.

En el extremo opuesto se sitúa la narrativa de las víctimas, que considera a ETA como una organización terrorista y reconoce a sus víctimas una autoridad moral por no haber respondido al terrorismo con violencia, evitando así una espiral de consecuencias impredecibles. Los damnificados estarían en el centro del relato del terrorismo, en un movimiento que cobró fuerza a mediados de los años noventa, cuando el foco comenzó a trasladarse de los perpetradores a las víctimas después de décadas de ostracismo (Jiménez Ramos 2018: 301). Los partidarios de este paradigma tratan de derribar los mitos del nacionalismo vasco radical: consideran 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. De hecho, consideran que el uso del marco del conflicto persigue el establecimiento de una memoria colectiva cómoda en la que las responsabilidades por el terrorismo quedarían diluidas en una amalgama de culpables y en la que operaría el sintagma “todos hemos sufrido” como artefacto lingüístico y emocional (Castells 2019: 57-58). Esta lógica evitaría que los ciudadanos se preguntaran qué hacían ellos mientras a su alrededor se sucedían los atentados, los secuestros, las extorsiones y las amenazas. Quizá el principal símbolo de la narrativa de las víctimas sea el Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo⁷.

El “tercer espacio” procede de un concepto acuñado por Elkarrri, organización fundada en 1992 por Jonan Fernández (ex secretario general de Derechos Humanos, Convivencia y Cooperación del Gobierno vasco) y autodefinida como “mediadora”. Su planteamiento partía de que en la sociedad vasca existía un porcentaje amplio de la población que rechazaba la violencia y estaba en contra del “inmovilismo”. Por ello, perseguía contribuir a solucionar el “conflicto vasco” entre el “Estado español” y las organizaciones violentas recurriendo a políticas de resolución de conflictos. Desde su perspectiva, existía un “empate infinito”, concepto que equiparaba la legitimidad de la violencia ejercida por las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado y la practicada por ETA, y las víctimas se acumulaban en ambos bandos (Fernández 2006: 218-222). Este paradigma ha guiado las políticas de “paz y convivencia” del Gobierno vasco desde 2012, cuya piedra angular sería el Instituto de la Memoria, la Convivencia y los Derechos Humanos, Gogora⁸, que se plantea desde el marco de la tesis del conflicto, recogiendo experiencias violentas desde la Guerra Civil y que ha ampliado su radio de actuación a otros “traumas recientes”⁹.

⁶ Euskal Memoria Fundazioa: <https://www.euskalmemoria.eus/es>

⁷ Centro para la Memoria de las Víctimas del Terrorismo: <http://www.memorialvt.com/>

⁸ Instituto para la Memoria, la Convivencia y los Derechos Humanos, Gogora: <https://www.gogora.euskadi.eus/aa82-home/es/>

⁹ I. Rioja, El Instituto de la Memoria recopilará también testimonios de afectados en Euskadi

Los sectores críticos con el nacionalismo vasco radical han advertido de los riesgos del avance de las narrativas legitimadoras de la violencia. Castells y Rivera denuncian que el “tercer espacio” contribuye a distanciar al mundo nacionalista del terrorismo (2016: 191-193), en una suerte de estrategia de exculpación. Fernández Soldevilla (2017) alerta de que la autodenominada izquierda abertzale se empeña en fijar y divulgar una memoria distorsionada de la violencia de ETA mediante la manipulación histórica y la ocultación de datos, con el objetivo de dar sentido a las trayectorias delictivas de los miembros de ETA.

En medio de este choque de narrativas, diversos estudios han puesto de manifiesto las contradicciones existentes en la sociedad vasca y, en general, en la española en torno a la construcción de una memoria pública sobre el terrorismo. Un informe del Euskobarómetro para el Centro Memorial reveló en 2017 que los vascos estaban divididos a la hora de enfrentarse a su pasado reciente: el 44% estaba a favor del olvido, mientras que el 43% defendía promover la memoria de las víctimas. Además, aunque un 80% creía que las víctimas merecían un reconocimiento público, un 33% consideraba que miembros de ETA huidos y los que permanecían en prisión también eran dignos de dicho homenaje¹⁰.

Otros estudios han profundizado en el grado de conocimiento de la sociedad en torno a la historia del terrorismo. En 2017, una encuesta realizada a estudiantes de las tres universidades del País Vasco reveló que el 40% de ellos desconocía quién era Miguel Ángel Blanco y el 50% no había oído hablar del atentado de ETA contra el Hipercor de Barcelona¹¹. En 2020, la consultora Gad3 realizó un estudio sobre el conocimiento de la sociedad española acerca de ETA. Sus resultados mostraron que un amplio sector desconoce el daño causado por la organización terrorista y no identifica a algunas de las víctimas que más atención despertaron en los medios. El 68% de los jóvenes admitía que no ha estudiado a ETA en el colegio o la universidad¹². Por último, un estudio del Gobierno de Navarra apunta que casi el 40% de los alumnos de secundaria no conoce o no sabe precisar qué fue ETA y el 26% considera que el uso de la violencia con fines políticos podría estar justificada¹³.

por la COVID-19 por ser un “trauma reciente”, *eldiario.es*, 19 de diciembre de 2020, https://www.eldiario.es/euskadi/instituto-memoria-recopilara-testimonios-afectados-euskadi-covid-19-trauma-reciente_1_6517996.html

¹⁰ “La sociedad vasca ante la memoria de las víctimas y el final terrorismo”, Informe del Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo, n. 2: 30, 2017.

¹¹ “Conocimiento y discursos de la población universitaria sobre terrorismo y vulneraciones de derechos humanos en Euskadi”, Instituto de Derechos Humanos Pedro Arrupe, Universidad de Deusto, 2017.

¹² “La memoria de un país. Estudio sobre el conocimiento de la historia de ETA en España”, GAD3, 2020.

¹³ “Encuesta sobre el conocimiento del terrorismo en la población escolar de Educación Secundaria Obligatoria de Navarra”, Gobierno de Navarra, 2021.

Los datos dibujan un escenario en aparente contradicción: mientras la batalla política por la narrativa sobre el terrorismo se acentúa, el desconocimiento sobre lo que ocurrió es amplio. En ese vacío, las narrativas del terrorismo encuentran un espacio en el que librar la mencionada batalla del relato. Se podría suponer que el desconocimiento es una ventaja para los contendientes, que se toparían con públicos sin argumentos precisos o demasiadas ideas preestablecidas. Además, el auge de los productos culturales sobre ETA en la era postviolenta apunta a que esa batalla de las narrativas, que es la de la memoria colectiva, se libra en parte en el terreno de la ficción.

3. La construcción de la memoria colectiva

Halbwachs (2004) definió el término “memoria colectiva” como una corriente de pensamiento continua que retiene del pasado solo lo que todavía interesa a la sociedad de hoy, lo que aún está vivo y es capaz de vivir en la conciencia del grupo. Estaría compuesta por los símbolos públicos, comunes, que la sociedad conserva. Hirst *et al.* (2018: 438-449) ponen el foco en los integrantes de esa sociedad y se acercan a la idea de la memoria colectiva desde las memorias individuales compartidas por los miembros de una comunidad como parte de su identidad colectiva. En su opinión, la memoria colectiva no es solo aplicable a los eventos ocurridos atrás en el tiempo, sino también a aquellos sucedidos en vida de los miembros de la comunidad. Por su parte, Assman (2011) plantea que toda sociedad posee una “memoria cultural” que establece lo que se debe recordar y favorece la percepción de unidad en esa comunidad. El autor vincula la conservación y reproducción de esa “memoria cultural”, conformada por textos, ritos e imágenes recurrentes, con la representación en el arte.

Tanto Hirst como Assman dan por hecho que en la configuración de la memoria colectiva juegan un papel relevante los productos culturales, entre los que se encuentran las obras cinematográficas y literarias y, por extensión, las series de ficción. Todos ellos serían “textos sociales” (*social texts*), un concepto empleado por O’Leary para explicar que cualquier texto –novela, poema, película– no es únicamente el resultado de la creatividad de su autor, sino el producto de la unión de relaciones sociales y funciones productivas. Para O’Leary, los autores crean dentro de un contexto social, político y cultural que les influye y al que aportan su trabajo. Para buscar el significado de sus obras, es necesario observar su contexto sociohistórico. En cualquier caso, la existencia de un contexto concreto no implica que las acciones de los autores vengan determinadas: también tienen un papel sus propios poderes causales. Además, si los productos culturales son textos sociales en lo que respecta a

su creación, también lo son en lo que atañe a su interpretación. Los lectores o espectadores los interpretan partiendo de su propio contexto social, político y cultural, estableciendo un cuadro de relaciones complejas en el que se entrecruzan los determinantes del contexto y la libertad individual (O’Leary 2011: 10-13; Fairclough 2003: 22; Labiano 2019: 32-35).

O’Leary da un paso más y apunta que los textos son sociales en tanto que participan en la configuración de las representaciones compartidas por una comunidad, es decir, en lo que hemos definido como memoria colectiva. Los textos sociales servirían para entender el pasado y el presente, en una acción en la que “negociarían”, de forma desigual, los discursos –las narrativas–, los eventos reales y las representaciones sobre ellos que se instalan en la sociedad. La escritora Edurne Portela va más allá y, en el contexto del postterrorismo de ETA, propone que los productos culturales sirvan como herramienta para despertar una “imaginación ética” que ayude a paliar la indiferencia que una parte de la sociedad vasca habría desarrollado ante el sufrimiento de los demás (2016: 19-28).

Este razonamiento es aplicable a las series de ficción. Como textos sociales, entran en diálogo con el contexto cultural, político y social de su autor, así como con su propia intencionalidad, y se topan con el bagaje de los espectadores. Aquellos que ponen el foco en el pasado para tratar de comprenderlo presentan una narrativa en la que los eventos reales aparecen representados con pretensión de verosimilitud, por lo que su representación puede contribuir a la configuración del imaginario colectivo.

Pero las series de ficción son textos dramáticos antes que históricos por su modo discursivo. Esto implica que necesariamente se desvían de la verdad factual: los autores se toman licencias, aunque solo los mueva la búsqueda de la eficacia dramática. Además, su principal contexto de recepción es emotivo, por el proceso habitual de identificación del espectador con los personajes y su implicación en sus conflictos. Esto no descarta una reflexión crítica, pero sí la pospone: el primer acto de recepción es emocional para la mayoría de la audiencia.

Las emociones constituyen un elemento central en cualquier narrativa, especialmente en aquellas que ponen en el centro a las víctimas (Jiménez Ramos 2020: 6-7). En la esfera individual, los espectadores establecen mecanismos de identificación con aquellos que sufren. En la esfera social, el componente emocional de la narrativa puede incidir en la configuración de la memoria colectiva. Cuando los integrantes de una comunidad no han sido testigos de determinados hechos, la experiencia narrativa es el único camino para lograr una memoria colectiva (Von Scheve y Ismer 2013: 406-413). Y las emociones forman parte de la narrativa como un elemento configurador del relato y como elemento capaz de conmover a los destinatarios, establecer lazos

entre comunidades y marcar qué acontecimientos son más recordados (Rimé 2009: 60-85; Anderson et al. 2006: 1599-1604). Las emociones jugarían, por tanto, un papel como instrumento de creación de identidades colectivas.

De lo anterior se puede extraer una hipótesis relevante acerca del papel de la ficción en la construcción de la memoria colectiva. Si bien ordinariamente queda en manos de la historiografía investigar y esclarecer hechos contestados, la ficción puede contribuir a conformar un relato que ayude a configurar una memoria colectiva que, en buena medida, se podría definir como una memoria emocional por la propia naturaleza discursiva del relato dramático audiovisual. Cabe pensar que series como *La línea invisible* y *Patria* tienen la capacidad de aportar a sus audiencias disposiciones emotivas asociadas al recuerdo, aunque sea superficial e impreciso, de la historia de ETA.

4. El auge de la ficción sobre ETA

El contexto postterrorista ha favorecido un aparente aumento de los productos culturales en torno a ETA. Existen varios factores que han influido en este fenómeno: el hecho de que el País Vasco tuviera su primer gobierno no nacionalista entre 2009 y 2012 permitió el impulso de más iniciativas educativas y culturales, que, a su vez, eran más críticas que las existentes hasta ese momento, para la deslegitimación política y cultural del terrorismo. Al mismo tiempo, los buenos resultados electorales de las nuevas marcas políticas de la izquierda abertzale pusieron de manifiesto la supervivencia y el respaldo ciudadano de discursos sustentadores de la violencia (Jiménez Torres 2019: 3). A ello se suma el esfuerzo de la historiografía vasca por contar con precisión su pasado reciente y, en buena medida, por situar a las víctimas en primer plano. Esta tendencia hunde sus raíces en la década de los noventa, cuando el paradigma que pone a las víctimas en el centro del relato comienza a ganar terreno y consigue desplazar al paradigma del conflicto. Este cambio, impulsado de forma definitiva por el impacto del asesinato de Miguel Ángel Blanco, tiene repercusiones no solo en el ámbito político y social, sino también en el cultural y, en concreto, en la producción de la ficción. Hasta entonces, los perpetradores habían ocupado el protagonismo en la ficción y la víctima quedaba relegada a un segundo plano. Desde aquel momento, las víctimas adquieren una nueva relevancia: si en los años setenta y ochenta eran casi invisibles o, como mucho, parte del contexto, en esta época empiezan a tener protagonismo en la historia, en una tendencia que se consolida en la década de los dos mil (Labiano 2020: 89-99).

Para comprender este fenómeno es necesario atender al contexto. La creciente producción cultural sobre ETA en los últimos años de su trayectoria violenta discurre en paralelo a un descenso en el número de damnificados causados por el terrorismo, una paradoja que también se ha experimentado en la prensa y su atención a las víctimas¹⁴. En ello parece influir que la debilidad organizativa de ETA llevó aparejado un descenso del miedo. Esto pudo favorecer que los creadores abordaran un tema hasta entonces no exento de riesgos. Muestra de ello es el caso del escritor Raúl Guerra Garrido, que se adelantó a los tiempos publicando obras como *Lectura insólita del capital* (1977), *La costumbre de morir* (1981) o *La carta* (1990) y sufrió las consecuencias: a finales de los ochenta, una editorial con la que ya había trabajado se negó a publicar *La carta* por temor a las posibles repercusiones. El propio autor se planteó no sacar a la luz la novela si su mujer le pedía que no lo hiciera. Una década después, la farmacia que regentaba la familia del escritor fue atacada en varias ocasiones, hasta que en 2000 fue finalmente destruida (Labiano: 2019).

La ficción, por tanto, no actuó como un reflejo de la realidad en los años más duros del terrorismo. En el contexto del postterrorismo, desde sectores contrarios al nacionalismo radical se ha consolidado la idea de que la cultura no adoptó un papel suficientemente crítico con la actividad terrorista, lo que dejó espacio a discursos legitimadores de la violencia. Como respuesta, algunos autores encabezados por Fernando Aramburu han reclamado la necesidad de una “derrota literaria de ETA” (Jiménez Torres 2019: 4-5)

Si nos detenemos en los distintos ámbitos de la ficción, existen matices. En general, los escritores han ido un paso por delante a la hora de representar a las víctimas de ETA en sus obras. Quizá por ello el número de obras sobre esta temática que se publican en los años previos al final de la violencia es similar, incluso ligeramente superior, al de los libros que se publican entre 2011 y 2018 (Labiano 2019: 446- 447). En el caso del cine, se ha apreciado un ligero aumento de las producciones sobre ETA desde el final de la violencia. Entre 2012 y 2018 se estrenaron quince largometrajes sobre la organización terrorista, cinco más que en los siete años previos.

La obra *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión* aporta un repaso exhaustivo a la presencia de la organización terrorista y sus víctimas en películas documentales y series. En cuanto a las primeras, apenas se produjeron hasta casi finales de la década de 1980, cuando, en un goteo que se mantendrá durante los noventa, aparecen los primeros trabajos. La atención a las víctimas es muy escasa hasta ya entrado el siglo XXI: a partir

¹⁴ Una investigación de Sánchez Duarte y Sampedro Blanco (2011) revela algunos rasgos llamativos en el tratamiento periodístico de las víctimas de ETA, como la escasa atención que les prestaron los medios cuando más víctimas había –durante los denominados años de plomo– y cómo periodos con ausencia de atentados mortales –las treguas de 1998 y 2006– coincidieron con momentos de gran visibilidad.

de entonces los autores identifican más de cuarenta documentales que ponen el foco en los damnificados (De Pablo *et. al* 2018: 55-71). En lo que respecta a las producciones televisivas, el trabajo citado cuantifica tres telefilmes, cinco miniseries y un medimetraje hasta 2018. No obstante, en 2019 y 2020, las grandes plataformas de distribución de contenidos audiovisuales entraron en liza estrenando grandes producciones. En el terreno documental, Movistar+ apostó por *ETA, el final del silencio* (2019) y Amazon Prime, por *El desafío: ETA* (2020).

En cuanto a las series de ficción, el primer gran estreno vino de la mano, de nuevo, de Movistar+. *La línea invisible* (2020), creada por Abel García Roure y dirigida por Mariano Barroso, debe su título al “instante decisivo” en el que ETA comete su primer asesinato, el del guardia civil José Antonio Pardines en 1968. La serie se adentra en los años fundacionales de la banda e identifica a algunas de las figuras que tuvieron un papel decisivo en sus primeros pasos. Las víctimas, y en especial la figura de Pardines, están premeditadamente representadas en la serie, que también perfila la personalidad de los terroristas, en lo que el creador de la serie ha descrito como una “voluntad desmitificadora”¹⁵.

La apuesta de HBO, *Patria* (2020), entrañaba el reto de trasladar al mundo audiovisual el éxito literario de Fernando Aramburu. La adaptación, bastante fiel a la novela, respeta, en términos generales, la posición que el escritor tomó a la hora de enfrentarse al libro: un compromiso ético con las víctimas y un compromiso político con el Estado de Derecho. La serie replica un abanico de personajes que representan la diversidad de posiciones políticas y morales que han coexistido en la sociedad vasca desde el inicio del terrorismo. A los perpetradores y las víctimas se unen aquellos que en Alemania se han denominado *mitläufer*, aquel sector de la población que, movido por la indiferencia, la apatía, el conformismo o el oportunismo, se convierte en cómplice de prácticas e ideas criminales (Schwarz 2019: 17).

Ambas series comparten estrategias que contribuyen a dejar una impresión emotiva de signo similar, aunque en diverso grado, en la audiencia, a través de la construcción del relato. En primer lugar, ambas hacen un uso deliberado de la focalización para subrayar los motivos del terrorista y sus procesos de autojustificación. Esto es importante no solo para dotar a la trama de una verosimilitud sin la cual, posiblemente, se le atribuiría una intención moralizante y reduccionista, sino también para hacer al espectador partícipe de un proceso emotivo complejo que le permita experimentar una transformación análoga a la del terrorista. Segundo, tanto *La línea invisible* como *Patria* recurren al

¹⁵ Abel García Roure reflexiona ampliamente sobre *La línea invisible* en una entrevista realizada por Inés Gaviria y publicada en la página web del Observatorio Internacional de Estudios sobre Terrorismo (OIET) el 8 de abril de 2020: <https://observatorioterrorismo.com/entrevista-destacada/me-resulta-incomprensible-y-sumamente-inquietante-pensar-en-los-motivos-que-pueden-empujar-a-la-gente-a-considerar-no-solo-admisible-moralmente-sino-incluso-algo-heroico-asesinar-a-algunos-de/>

contraste abrupto de esta focalización con la representación de las víctimas, en quienes se enfatiza su inocencia y, por tanto, la asimetría moral entre ambos tipos de personajes. Finalmente, en los dos relatos aparecen personajes secundarios que no están directamente implicados en el terrorismo, pero sí afectados por él, y que se convierten en referencia moral. En algunos casos estos personajes catalizan una transformación del personaje terrorista hacia un cierto grado de arrepentimiento (o, al menos, a un reconocimiento más o menos explícito de la inutilidad de la violencia y de su condición multiplicadora del sufrimiento) y la disposición del espectador hacia la censura moral de los motivos justificadores del terrorismo.

5. *La línea invisible* y *Patria*: estrategias dramáticas para una memoria emocional

Para ilustrar el modo en el que *La línea invisible* y *Patria* contribuyen al fomento de una memoria colectiva de naturaleza emotiva, nos apoyaremos, por un lado, en la noción de “*ethics of engagement*” y, por otro, en la tradición de análisis narratológico aplicado al cine. La llamada “*ethics of engagement*” es una aproximación trabajada por Carl Plantinga y otros autores en la estela del pensamiento cognitivista sobre el análisis filmico y adaptable a la serialidad televisiva y a otros medios (Plantinga 2009; 2018; y 2019), que reconoce la capacidad del medio audiovisual para persuadir, transformar o reforzar creencias y valores a través de la suscitación de emociones en la audiencia (2009: 190).

El término *engagement*, que no tiene una traducción fácil al español, se refiere a la implicación del espectador en el texto audiovisual; y más específicamente, a la relación entre espectador y personaje a lo largo del relato. Así, explica Plantinga, “nos implicamos (*we engage*) en un relato audiovisual (*screen story*) cuando nos permitimos la inmersión en él, cuando respondemos a los personajes y experimentamos las emociones suscitadas por ese relato audiovisual” (2018: 107; traducción propia).

Esta implicación consiste en un proceso complejo de actividades y respuestas mentales que incluye valoraciones cognitivas, deseos de ciertos resultados narrativos y emociones de simpatía/antipatía ante las situaciones que atraviesa el personaje (2009: 111). Estos procesos –que de ningún modo son unívocos ni indefectibles– son la manifestación más clara de la fuerza retórica del relato audiovisual, en la que tiene una función destacada el diseño del texto, que incluye la generación intencionada de respuestas en la audiencia (2009: 222). De ahí que Plantinga apunte, aunque sea de pasada, que “las herramientas formalistas de la narratología” son “inmensamente útiles” a la hora de analizar las respuestas que el texto intenta suscitar (2009: 87).

Además, la “*ethics of engagement*” tiene en cuenta la consideración de los personajes como seres intencionales y agentes morales; y valora el escrutinio de su moralidad a nivel individual, sin renunciar a extraer también consecuencias sociopolíticas (2018: 108-109). Como consecuencia de este énfasis en el personaje, parece razonable acudir al concepto de focalización, postulado por Gerard Genette y aplicado al cine por François Jost, según recoge y sistematiza Efrén Cuevas (2001).

En el análisis narratológico propuesto por Genette, la focalización trata del punto de vista del relato o perspectiva de la narración. Así, “frente a la clásica cuestión de ‘quién habla’, atribuible al narrador, hay que preguntar también ‘quién ve’ o ‘quién percibe’, para no excluir los fenómenos auditivos; o incluso mejor, ‘dónde está el foco de percepción’” (Cuevas 2001: 124-125). Así, siempre siguiendo a Jost y Genette, tenemos tres posibles focalizaciones: ausente o cero, que equivale a la omnisciencia; externa, que niega el acceso a la interioridad de los personajes; e interna, en la que la narración da acceso a lo que el personaje percibe y a su mundo interior (*ibid.*: 125). Esta última, a su vez, puede darse de tres formas: fija en un solo personaje durante todo el relato; variable, alternando entre varios personajes; o múltiple, cuando un mismo suceso se relata varias veces a través de distintos personajes (*ibid.*: 126). Conviene precisar que entendemos aquí la focalización en su sentido cognitivo, “referido exclusivamente al grado de conocimiento de narrador y personaje” (*ibid.*: 128), y no tanto a cuestiones sensoriales y perceptivas, que también podrían estudiarse dentro del ámbito de la focalización.

En este punto, retornamos a la aproximación de Plantinga para explicar cómo la focalización puede crear una estructura de *engagement*, que consiste en la aprobación o desaprobación moral o ideológica de los personajes por parte del espectador (2009: 106). Esta estructura se establece, según Murray Smith, a través del alineamiento (*alignment*) y la adhesión (*allegiance*) del espectador al personaje (*ibid.*) Mientras que el primero es una propiedad del relato, el segundo se produce como respuesta del espectador. Smith entiende por alineamiento algo muy próximo a la focalización, ya que este fenómeno estaría caracterizado por un “acoplamiento espacio-temporal” con el personaje y un “acceso subjetivo” a su interioridad (1994: 41). Y lo que es de mayor interés para nosotros, como resultado al menos parcial de ese alineamiento, se produciría la adhesión de la audiencia, es decir, esa evaluación positiva en términos morales y/o ideológicos del espectador con respecto del personaje, sus decisiones y actos (*ibid.*)

Aunque el alineamiento con el personaje tiende a incrementar la simpatía (adhesión) del espectador, no se trata de un proceso absolutamente infalible (Plantinga 2009: 107). En todo caso, a efectos del presente estudio, consideramos que un mayor acceso a la biografía, motivos, razonamientos y

justificaciones de un determinado personaje facilitará una actitud comprensiva y benévola en la audiencia, incluso cuando tal personaje lleve a cabo acciones moralmente reprobables¹⁶.

A. Focalización en el victimario

La focalización a través del terrorista se da de forma más prevalente en *La línea invisible*, en la cual el grupo desencadenante de la violencia de ETA ocupa la gran mayoría del tiempo en pantalla. *Patria*, a su vez, por tratarse de un relato más coral, pone al terrorista como perspectiva del relato únicamente en una de sus múltiples tramas entrelazadas. Así, en la primera acompañamos a *Txabi* Echebarrieta en su proceso de precipitación ideológica y táctica, de modo análogo al camino que, en la segunda, emprende Joxe Mari Garmendia desde los disturbios callejeros hasta su integración en ETA y la decisión de asesinar a la víctima que cataliza la trama: *el Txato* Lertxundi.

Las respectivas tramas en torno a *Txabi* y Joxe Mari logran situar al espectador en su punto de vista, o incluso cabría decir “de su parte”. Esta paradójica decisión de la audiencia –el permitir un grado de simpatía hacia personajes que llevan a cabo acciones que se perciben como inaceptables– queda explicada gracias a ese “alineamiento” del espectador con el personaje –a través del tiempo en pantalla, la narración en *off*, planos subjetivos (su punto de vista) y primeros planos prolongados, etc. (Plantinga 2019: 398)– que resulta en esa “adhesión”.

En *La línea invisible*, esta adhesión se produce transitoriamente, mientras el relato retiene al espectador en la perspectiva de *Txabi* Echebarrieta, exponiéndolo a sus argumentos y a los aspectos más nobles de su personalidad. Entre el primer y el cuarto episodio, el personaje se construye con rasgos heroicos que combinan su brillantez intelectual (tiene un futuro científico prometedor) con su capacidad de sacrificio (renuncia a ese futuro); y su astucia para maniobrar políticamente (desafiando con éxito a la dirección de ETA en la V Asamblea) con su vulnerabilidad de poeta sensible y cierta carencia de habilidades sociales (en su relación con Julia). Asimismo, su motivación –aspecto determinante del diseño dramático de un personaje, que define su objetivo e impregna todas sus decisiones y acciones– está marcada por una cierta victimización que emana de la falta de libertad política, de algunas instancias de exceso policial, así como de la desafortunada situación que atraviesa su familia, con un padre ausente y un hermano mayor severamente impedido. Todo esto salta por los aires a partir del episodio 5, en el que el contraste con la primera víctima de ETA arroja una nueva luz sobre estas fuentes de simpatía en la audiencia, haciéndolas irrelevantes.

¹⁶ Puede resultar ilustrativo el estudio de García Martínez, Castrillo y Echart sobre la simpatía moral de la audiencia hacia Walter White en el caso de *Breaking Bad* (2019).

En *Patria*, la posible adhesión al personaje de Joxe Mari es más problemática porque, al tratarse de un relato aún más coral, el personaje permanece menos tiempo en pantalla. Por otro lado, la temporalidad fragmentada de la serie altera el modo de percibir su evolución interior. Además, la audiencia no sabe hasta el último episodio si fue él quien asesinó a *el Txato* o no. En todo caso, se podría decir que la adhesión del espectador con Joxe Mari sigue el camino opuesto al de *Txabi* Echebarrieta. Al inicio de *Patria*, este personaje es un joven exaltado e inmaduro que encuentra motivo suficiente para la violencia en la repetición de consignas abertzales. Su trama consiste, resumidamente, en su huida de la policía y su incorporación a un comando de ETA en Francia, su entrenamiento armado y su retorno al País Vasco para llevar a cabo atentados. Su primer asesinato, tras el que no muestra signos de shock, es de una frialdad brutal, por cómo dispara a quemarropa a una víctima suplicante (episodio 5).

Sin embargo, a partir de ese momento, la caracterización de Joxe Mari modera su determinación asesina. Es llamativa la escena en la que Joxe Mari y *Patxo* hacen explotar un coche bomba (episodio 6). Mientras observan a su objetivo, por un momento parece que la mujer y la hija de este van a subir al coche con él. Los etarras intercambian miradas que parecen trazar una línea moral: no se ven capaces de asesinar a esas dos víctimas inocentes. Pero entonces, se preguntará el espectador, ¿el objetivo original no es suficientemente inocente? A tal conclusión parecen llegar Joxe Mari y *Patxo*, quienes, una vez alejadas madre e hija, no dudan en hacer explotar el vehículo con la víctima dentro. Sin embargo, la semilla de una conciencia moral ha sido representada en la pantalla para beneficio del espectador. Y esa conciencia solo crece en el último episodio, cuando se informa al comando Oria (del que Joxe Mari es miembro) de que su próximo objetivo es *el Txato* Lertxundi. El personaje expresa sus dudas repetidamente e incluso acaba siendo incapaz de apretar el gatillo él mismo. Sí lo hace su compañero.

Además, esta revelación crucial de la trama viene después de dos acontecimientos que resultan determinantes para el personaje: primero, en el episodio anterior (7), en un salto de temporalidad, se le ve arrestado, interrogado y torturado por la policía. Joxe Mari responde únicamente con un silencio digno y leal, propio de un hombre íntegro. Por otro lado, al inicio del episodio 8, Joxe Mari ha accedido a responder a la carta de Bittori (la viuda de *Txato*) e incluso, por intercesión de su hermana, a pedirle perdón.

B. Re-alineamiento con la víctima: focalización variable y múltiple

Del mismo modo que el contraste con conductas “peores que” sirve como mecanismo de adhesión a un personaje de conducta reprensible (Plantinga, 2019: 399), *La línea invisible* y *Patria* emplean la yuxtaposición de víctimas y

victimarios para restablecer la perspectiva moral sobre el terrorismo. Una vez adheridos, en mayor o menor medida, a los personajes que se convertirán en asesinos, o mientras se produce esa adhesión parcial, la representación de la víctima se convierte en una especie de contrapeso. El acceso a sus biografías, aspiraciones y, en general, rasgos de humanidad, devuelve al terrorismo a su estatus criminal y homicida. Así, *La línea invisible* va desplegando una focalización interna variable, turnándose, por así decir, entre *Txabi* Echebarrieta y Melitón Manzanos; mientras que *Patria* combina la focalización variable a través de numerosos personajes –los Garmendia, los Lertxundi– con otra múltiple, relatando repetidas veces el asesinato de *el Txato* a través de las perspectivas de Bittori y Joxe Mari.

En este aspecto, *La línea invisible* es especialmente interesante por su repentino y súbito cambio de focalización en el episodio 5, titulado “La línea”. Los primeros cuatro se ocupan, por un lado, de *Txabi* Echebarrieta, su familia, sus relaciones personales y su ascenso en la estructura etarra hasta la V Asamblea; mientras, por otro lado, conocemos al personaje de Melitón Manzanos, inspector jefe de la Brigada de Investigación Social de San Sebastián, sus relaciones familiares, su infidelidad matrimonial, su eficacia policial, su frialdad casi psicopática, y su incerteza ante la novedosa aparición de ETA. Sin embargo, tras ese énfasis en el protagonista-victimario y antagonista-víctima, el episodio 5 se desentiende de ellos para alinearnos con José Antonio Pardines, la primera víctima mortal de ETA, cuya muerte no estaba planeada. Los creadores de la serie trazan, en torno a la figura de Pardines, la “línea invisible” que atraviesa *Txabi* Echebarrieta y que desencadena cuatro décadas de dolor.

El contraste que se da en este quinto episodio no solo viene de alterar radicalmente el punto de vista del relato –un recurso de por sí inusual–, sino de la representación que hace de la víctima. Durante largos minutos, nos adentramos en la vida de un joven guardia civil lleno de sueños y aspiraciones de ordinaria felicidad. Pardines ingresa en la Benemérita por tradición familiar. Sin significarse políticamente, hace su trabajo en el País Vasco soñando con regresar a su Galicia natal. Además, conoce a una *neska* de la que se enamora y les vemos disfrutar juntos en momentos de romance convencional, compartiendo un helado al sol o divirtiéndose en las atracciones del Monte Igueldo. Para algunos espectadores, estas secuencias pueden resultar incluso artificiales por un exceso de idealización. Si no fuera por la ironía dramática de tintes trágicos que se establece con una audiencia conocedora de los hechos históricos, algunos segmentos del episodio habrían resultado hasta anodinos. Pero, lejos de un desliz creativo, lo más probable es que se trate de un énfasis deliberado que tiene como fin poner en primer plano la inocencia de la víctima y su desconexión de los motivos políticos que son causa mediata de su muerte. Se realza así la injusticia del asesinato, independientemente de las justificaciones y circunstancias del asesino.

Sin embargo, *La línea invisible* también hace algunas concesiones que la separan levemente del relato de las víctimas. Llamen la atención los brochazos de antipatía que completan la caracterización de la primera víctima intencionada de ETA, Melitón Manzanos. Mientras que su frialdad rayana en lo patológico y su recurso a la tortura tienen fundamento histórico, no parece haberlo para la subtrama de su infidelidad matrimonial. Desde luego, esta decisión entra en la legítima definición de “licencia dramática”, pero es importante no olvidar que, independientemente de las injusticias cometidas por el personaje histórico, la caracterización forma parte del juego de variables que favorecen o disuaden la adhesión de la audiencia, es decir, su juicio moral¹⁷.

En *Patria*, la representación de la familia Lertxundi actúa como epicentro de la simpatía hacia las víctimas. Su caracterización no deja fuera las contradicciones y dificultades propias del tiempo y lugar, ya que *el Txato* se enfrenta a la difícil decisión de pagar el *impuesto revolucionario* a ETA, al tiempo que su hija Nerea asiste a concentraciones abertzales y se desenvuelve con naturalidad en ese ambiente. Pero, aun así, la imagen de los Lertxundi es la de una familia entrañable, de costumbres ordinarias, amigable e incluso animada por una cierta conciencia social. Y el énfasis en la humanidad de esta familia no termina aquí: pasado el tiempo, en el presente narrativo de la trama, otro foco de adhesión para el espectador es la triste evolución de los personajes, cada vez más encerrados en sí mismos (Bittori, Xabier) o más disipados y sin rumbo (Nerea).

De modo similar, *Patria* establece un contraste entre los hermanos Garmendia. La actitud de Gorka y Arantxa con respecto a Joxe Mari es cristalina, aunque no renuncien a los lazos de sangre. Frente a un Joxe Mari carismático, sociable, atrevido, que participa en acciones callejeras violentas y regresa a la *herriko taberna* como un héroe local, Gorka es retraído, bondadoso, un lector ávido que cultiva la poesía y que, enfrentado con un clima social irrespirable, opta por huir a la capital guipuzcoana. Arantxa, a su vez, es una joven desentendida de la cuestión política, que se enamora de un joven emigrado al País Vasco, demostrando su ausencia de prejuicios etnolingüísticos. En su arco dramático, la tragedia que le postra en una silla de ruedas y que confina su voz a un sintetizador le convierte en un detonante de la transformación de otros personajes.

¹⁷ Como explica Fernández Soldevilla, la ficticia infidelidad de Manzanos puede haber tenido fundamento en un rumor difundido en octubre de 1968 por el boletín del PNV *Gudari*, que buscaba desligar al nacionalismo de la motivación del asesinato. En todo caso, la falsedad de esa explicación está documentada y aceptada (Fernández Soldevilla, 2020: 62).

C. Decantando la balanza: personajes secundarios como referencia moral

A nadie se le escapa la potencia dramática y emotiva del personaje de Arantxa en *Patria*. Movida por una capacidad de compasión muy superior a la de los demás personajes, en parte por su experiencia de frustración vital y dependencia, Arantxa se propone ayudar a Bittori. Tanto en esta apertura al otro (que contrasta con la actitud enconada de su madre, Miren) como en su caracterización inicial, Arantxa se sitúa en una posición más fácilmente accesible para el espectador, quien, en principio, por los mecanismos de alineación y adhesión descritos, desea tanto que Bittori halle consuelo como que se reconcilie con Miren. El papel de Arantxa para convertirse en brújula moral del relato consiste en oponerse a Miren y en retomar la relación con Bittori. Por tanto, el papel de ese “tercer personaje” que actúa como referencia moral no consiste en una equidistancia supuestamente neutral, sino en la opción radical por la posición de la víctima. Solo así es capaz de forzar un cambio en el rocoso carácter de Miren y de lograr ese austero pero significativo abrazo final.

En *La línea invisible*, este punto de referencia tiene al menos dos expresiones. Por un lado, la transformación de Maxi y *Txiki*; por otro, la presencia secundaria pero contundente de la madre de los Echebarrieta. No es casualidad que estos personajes acaben siendo los encargados de cerrar el relato. Maxi es un personaje dividido, hasta el punto de que, en ciertos giros de la trama, se vuelve incoherente, por su habitual disposición a levantar objeciones morales a los planes de *Txabi*, los cuales sin embargo acaba secundando. *Txiki*, mucho más resuelta e incluso exaltada, empieza a transformarse a partir del episodio 4, en el que conoce su embarazo. Cada vez más abocada a reconocer el valor de la vida humana, continúa dejándose arrastrar por su ciega admiración hacia *Txabi*, hasta que en el episodio 6 el dolor por la muerte de su amigo y el nacimiento de su hija terminan por decantar su transformación. El monólogo con el que cierra la serie certifica esta postura:

No hay nada como tener a tu hija en brazos para entender el valor de una vida. El milagro de recibirla y el dolor de arrancarla. Por eso nos marchamos y dejamos atrás todo eso para siempre. [...] Nos llevamos el dolor que habíamos contribuido a sembrar y que llenaría de sangre nuestra tierra durante años. Y la lucha se convirtió en locura infinita, que no sirvió de nada.

Junto con este monólogo que aporta una postura clara al conjunto del relato, encontramos un momento de igual o mayor poder dramático en el mismo episodio, protagonizado por la madre de los Echebarrieta. En la morgue, al salir de la sala en la que se ha encontrado con el cadáver de su hijo –de quien ya sabe que asesinó a un guardia civil–, se cruza en el pasillo con otra madre en duelo.

Deduciendo, como el espectador, que se trata de la madre de Pardines, la madre de *Txabi* se detiene, se gira hacia ella y le pide perdón. La respuesta de la mujer deshace el trance: “Su hijo no le ha hecho nada. Mi marido estaba ya muy mal”. La escena es breve y el encuentro, accidental. Pero el incidente no solo revela el estado interior del personaje de la madre, sino que atestigua además la eficacia de la estrategia dramática que hemos descrito aquí: la necesidad imperiosa, ineludible, de pedir perdón por el crimen de su hijo decanta la postura moral del relato y, con él, de la audiencia.

D. Objeciones

Aunque tanto *La línea invisible* como *Patria* ponen en un lugar central a las víctimas a través de las estrategias señaladas, algunos de los elementos representados merecen un escrutinio crítico. No se trata aquí de someter a ambos textos a una especie de hipotético “canon de representación” que determine su validez o legitimidad, sino más bien de atemperar algunas afirmaciones recordando que, al fin y al cabo, nos encontramos ante obras creativas que obedecen tanto a la visión de sus autores como al imaginario compartido de la sociedad en la que nacen. En este contexto, ambas series presentan algunos pasajes que podrían orientar la respuesta emotiva de la audiencia en un sentido contrario al que se ha identificado como dominante (la centralidad y superioridad moral de las víctimas).

En *La línea invisible*, además de las cuestiones en torno a la caracterización de Manzanos, ya apuntadas, resulta llamativo el montaje paralelo del capítulo 6, en el que la audiencia es testigo de los funerales, pretendidamente simultáneos, de Pardines y Echebarrieta. Ambos están diseñados para suscitar la simpatía del espectador hacia el llanto de los personajes próximos a sendos difuntos, invitando intuitivamente a la comparación y a una cierta equivalencia. Si bien es cierto que toda vida humana está definida por su igual dignidad (equivalencia, en efecto), el montaje en paralelo podría sugerir una concesión al marco del conflicto entre españoles y vascos; y, por tanto, a una cierta igualación moral entre los motivos que llevaron a la muerte a la víctima y su victimario. Aunque no atribuimos tal intención al relato, mostrar de ese modo el dolor de las dos familias concuerda con el sintagma emocional en torno al que se articula el marco del conflicto (epígrafe II), según el cual el sufrimiento de “todas las partes” les iguala como víctimas, sin consideración de los motivos que llevan a cada una de ellas a esa condición.

Patria, por su parte, despliega un esfuerzo notable por representar en pantalla a múltiples personajes con posturas variadas. En ese ejercicio de matizar actitudes y equilibrar posiciones (como en el ya referido caso de la escena del coche bomba en el capítulo 6), es particularmente llamativa la casi

total ausencia de caracterización con que trata a los personajes secundarios que encarnan las fuerzas de seguridad. Como ha señalado García Martínez (2020) en sus críticas de los episodios 3 y 7, hay tres momentos clave en ese sentido. El primero es el registro policial del domicilio de los Garmendia, que se lleva a cabo de forma vejatoria por parte de agentes sin otro rasgo que su uniforme y casco militar, a excepción del oficial al cargo, caracterizado por su bigote de reminiscencias fascistoides y actitud tiránica. El segundo es el encuentro de Nerea con un control de carretera, en el que un agente de la Guardia Civil se comporta de forma indecente durante un cacheo que es, además, arbitrario o incluso deliberadamente intimidatorio. Finalmente, en el episodio 7, Joxe Mari es transportado a Madrid por cuatro agentes. El diálogo de esa escena es tan estereotipado que resulta burlesco:

- Oye, Garmendia, ¿y tú qué opinas de la bandera española?
- [...] pregúntale algo útil para la investigación. Garmendia, ¿tú tienes novia?
- ¡Responde, coño! Que si tienes novia y si te la follas mucho. (Pausa). Bah, estos etarras son todos unos maricones. Follan entre ellos. (Risas).

Este tratamiento se completa en el mismo episodio con un *modus operandi* policial contrario a los derechos humanos y carente de todo escrúpulo a la hora de infligir dolor físico y psicológico al detenido. El espectador interpreta en estas escenas la intención de incluir en la ecuación dramática las torturas policiales –demostradas en algunos casos, efectivamente–, pero lo que llama la atención es que el relato no contempla otra alternativa; no presenta a ningún personaje que actúe de un modo legal y ético. Algo similar sucede con Guillermo, el marido de Arantxa, cuyo arco dramático (al contrario que el de los demás personajes) degenera hasta convertirse en un reproche del *maketo*, o emigrante español asentado en el País Vasco, gracias a sus rasgos estereotípicos de un cierto nacionalismo español al tiempo que es caracterizado como un personaje bebedor, violento y machista.

6. Conclusiones

Este artículo intenta ilustrar cómo la producción cultural de obras de ficción contribuye a la formación de una memoria colectiva caracterizada por una disposición emocional compartida. Esta puede variar entre espectadores o grupos de audiencia, desde luego, en función de sus inclinaciones propias, afinidades políticas y otros factores de influencia familiares, educativos, etc. pero, aun así, cabe estudiar el modo en el que los textos mismos realizan dicha contribución.

En el caso de la memoria colectiva española sobre el terrorismo de ETA –con todas sus complejidades identitarias y traumáticas–, desde el fin de la violencia han proliferado las ficciones que ponen el foco en las víctimas, entrando en diálogo con la batalla cultural y política por el relato que se viene dando en el período postterrorista. Esta proliferación culmina en el fenómeno editorial *Patria*, del que es razonable pensar que también ha facilitado el advenimiento de las series documentales y de ficción producidas por plataformas de contenidos audiovisuales en los últimos tres años.

Dejando a un lado las series documentales, por su pacto de lectura factual, los casos de estudio más interesantes son *La línea invisible* y *Patria*. El modo en el que se han construido los relatos en la pantalla, guiando la perspectiva de la audiencia, alternando entre distintos personajes con diversa implicación en la tragedia terrorista, da cuenta de esa contribución emotiva al recuerdo de los hechos históricos. Con salvedades, en ambas series se identifica una focalización interna variable que primero alinea al espectador con el terrorista, dándole la oportunidad de formar lazos de simpatía o adhesión con él. A este respecto, conviene no olvidar, frente a quienes han tachado estas series de inmorales por “humanizar” a los terroristas, que efectivamente son seres humanos, como argumenta el propio Mariano Barroso¹⁸. Sin embargo, esa adhesión es provisional o transitoria, ya que hay también una focalización en la víctima: en *La línea invisible*, esto sucede en segundo lugar, mientras que en *Patria* es el primer punto de adhesión. Sin negar su humanidad al terrorista, se facilita una comprensión de los hechos que prima la altura moral de la víctima. Finalmente, ambas series gradualmente dan protagonismo a personajes secundarios que catalizan –de modo conclusivo– la visión propia del texto frente a la batalla del relato y, por tanto, su aportación a la memoria de los hechos. Esta memoria, sin embargo, no es tanto de naturaleza factual como emocional, ya que estas series no pretenden fijar la historicidad de los hechos relatados, sino suscitar la reacción emotiva de la audiencia ante ellos.

¹⁸ Belategui, O. (2020). “Mariano Barroso: «A las víctimas de ETA se les ha ignorado en la ficción y en la realidad»”. *El Correo*, 31 de marzo de 2020. <https://www.elcorreo.com/butaca/series-tv/mariano-barroso-victimas-20200331124545-ntre.html>

Referencias bibliográficas:

- Anderson et al. 2006: A. K. Anderson, P. E. Wais y J. D. Gabrieli, “Emotion enhances remembrance of neutral events past”. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 103(5), pp. 1599-1604, 2006.
- Argomaniz 2018: J. Argomaniz, “A battle of narratives: Spanish victims organizations international action to delegitimize terrorism and political violence”. *Studies in Conflict & Terrorism*, 41(7), pp. 573-588, 2018.
- Aramburu 2016: F. Aramburu, *Patria* (Madrid, 2016).
- Assman 2011: J. Assman, *Cultural Memory and Early Civilization. Writing, remembrance, and political imagination* (Cambridge, 2011).
- Castells 2019: L. Castells, “La paz y la libertad en peligro. ETA y las violencias en Euskadi” en A. Rivera (ed.), *Nunca hubo dos bandos. Violencia política en el País Vasco 1975-2011* (Granada, 2019).
- Castells y Rivera 2016: L. Castells y A. Rivera, “The battle for the past: Community, forgetting, democracy”, en R. Leonisio, F. Molina y D. Muro (eds.), *ETA's terrorist Campaign* (Londres, 2016).
- Cuevas, E. 2001, “Focalización en los relatos audiovisuales”. *Trípodos*, 11, pp. 123-136, 2001.
- Cuevas 2009: E. Cuevas, “La narratología audiovisual como método de análisis”. *Lecciones del portal*, Portal de la Comunicación, Institut de la Comunicació (UAB). Consultado el 2 de julio de 2021 en https://incom.uab.cat/portalcom/wp-content/uploads/2020/01/53_esp.pdf
- De Pablo et. al 2018: S. De Pablo, D. Mota Zurdo y V. López de Maturana, *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión* (Bilbao, 2018).
- Fairclough 2003: N. Fairclough, *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research* (Londres-Nueva York, 2003).
- Fernández 2006: J. Fernández, *Ser humano en los conflictos: Reflexión ética tras una vivencia directa en el conflicto vasco* (Madrid, 2006).
- Fernández Soldevilla y López Romo 2019: G. Fernández Soldevilla y R. López Romo, “Retos del relato. El Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo”. *Studia histórica, Historia contemporánea*, 37(0), pp. 55-77, 2019.
- Fernández Soldevilla 2020: G. Fernández Soldevilla, “¿Crímenes ejemplares? Prensa, propaganda e historia ante las primeras muertes de ETA”. *Sancho El Sabio: Revista de Cultura e Investigación Vasca*, 43, pp. 49-71, 2020.

- Fernández Soldevilla 2021: G. Fernández Soldevilla, “La responsabilidad histórica de ETA”, *Letras Libres*, 15 de febrero de 2017. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/la-responsabilidad-historica-eta>
- García Martínez et al. 2019: A. García Martínez, P. Castrillo, P. Echart, “La simpatía moral y el “efecto Lucifer”. Mal y redención en *Breaking Bad*”. *Revista Latina de Comunicación Social*, 74, pp. 383-402, 2019.
- García Martínez, A.N. 2020. “Crítica: ‘Patria’ 1×03: Hoy es otro día”. *Fuera de series*, 4 de octubre de 2020. <https://fuera series.com/critica-patria-1x03-hoy-es-otro-dia-79d0e8375fa7/>
- García Martínez, A.N. 2020. “Crítica: ‘Patria’ 1×07: Maniqueísmo y redundancia”. *Fuera de series*, 1 de noviembre de 2020. <https://fuera series.com/critica-patria-1x07-donde-la-serie-se-descalabra-2057f7ff5e00/>
- Halbwachs 2004: M. Halbwachs, *La memoria colectiva* (I. Sancho Arroyo, trad.), Prensas Universitarias de Zaragoza (Zaragoza, 2004) (obra original publicada en 1968).
- Hirst et al. 2018: W. Hirst, J. K. Yamashiro y A. Coman, Collective memory from a psychological perspective. *Trends in Cognitive Sciences*, 22(5), 438-451, 2018.
- Jiménez Ramos 2020: M. Jiménez Ramos, “The impact of the narrative of victimization: an experiment with university students in Spain”. *Behavioral Sciences of Terrorism and Political Aggression*, 2020.
- Jiménez Ramos 2018: M. Jiménez Ramos, *El valor del testimonio. Aportaciones de las víctimas de ETA al relato y la sensibilización de la sociedad*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra (Pamplona, 2018).
- Jiménez Torres 2019: D. Jiménez Torres, “El espacio de las heridas: violencia, afectos y contexto en *Patria* y *El comensal*”. *Bulletin of Spanish Studies*, volumen XCVI, n. 7, 2019.
- Labiano 2019: R. Labiano, *Las víctimas de ETA en el cine y la literatura. Realidad y representación de los damnificados por el terrorismo (1968-2018)*. Tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra (Pamplona, 2019)
- Labiano 2020: R. Labiano, “Las víctimas de ETA en el cine y la narrativa literaria”, en A. Rivera y E. Mateo (eds.), *Las narrativas del terrorismo. Cómo contamos. Cómo transmitimos, cómo entendemos* (Madrid, 2020)
- Leonisio 2015: R. Leonisio, “Basque patriotic left: 50 years of political and terrorist acronyms”. *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, 14(1), pp. 83-104, 2015.
- O’Leary 2011: A. O’Leary, *Tragedia all’italiana. Italian Cinema and Italian Terrorisms 1970– 2010* (Oxford, 2011).

- Plantinga 2009: C. Plantinga, *Moving viewers: American film and the spectator's experience* (Berkeley, 2009).
- Plantinga 2018: C. Plantinga, *Screen Stories: Emotion and the Ethics of Engagement* (Oxford, 2018).
- Plantinga 2019: C. Plantinga, “Cognitive Theory of the Moving Image”. In *The Palgrave Handbook of the Philosophy of Film and Motion Pictures. [Recurso electrónico]* (1st ed.), edited by Noël Carroll, Laura T. Di Summa, and Shawn Loht, Springer International Publishing, pp. 381-408, 2019.
- Portela 2016: E. Portela, *El eco de los disparos* (Madrid, 2016).
- Rimé 2009: B. Rimé, “Emotion elicits the social sharing of emotion: Theory and empirical review”. *Emotion Review*, 1(1), pp. 60-85, 2009.
- Sánchez Duarte y Sampedro Blanco 2011: J.M. Sánchez Duarte y V. F. Sampedro Blanco, “Visibilidad mediática y terrorismo: el caso de las víctimas de ETA”, *Textual y Visual Media*, n. 4, 2011.
- Smith, M. (1994): “Altered states: character and emotional response in the cinema”. *Cinema Journal*, 33.4, pp. 34-56, 1994.
- Von Scheve y Ismer 2013: C. Von Scheve y S. Ismer, “Towards a theory of collective emotions”. *Emotion Review*, 5(4), pp. 406-413, 2013.

