



MIRAR CON LOS OJOS DE OTRO

Ética, terrorismo e identificación en los documentales de Jordi Évole: el caso de *No me llame Ternera* (2023)

VÍCTOR ITURREGUI-MOTILOA¹

¹ Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, España

PALABRAS CLAVE

Periodismo audiovisual
Terrorismo
Ética Entrevista
Cine documental

RESUMEN

Este artículo consiste en un análisis del documental No me llame Ternera. Por medio de una reformulación del género de la entrevista, el film propone una reflexión ética acerca de la relación entre víctimas y victimarios del terrorismo de ETA. El análisis se complementa con una revisión de la polémica política y mediática antes de su estreno, así como una somera comparación con otros productos periodísticos de Jordi Évole. Además, se ha realizado un marco teórico en torno a la representación en los medios de comunicación de personas involucradas en delitos de sangre, ya sean sufridos o perpetrados.

Recibido: 15 / 07 / 2024
Aceptado: 14 / 09 / 2024

1. Polémica mediática, ética y política

En el marco de la 71ª edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (SSIFF a partir de ahora), el 22 de septiembre de 2023 se estrenó, como película inaugural de la muestra Made in Spain, *No me llame Ternera* (2023), de Màrius Sánchez y Jordi Évole. No obstante, la noticia previa de la inclusión del documental en una de las secciones no competitivas del certamen donostiarra fue la que realmente inició, el 22 de agosto, la polémica política y mediática (Naiz, 2023). Esa razón principal por la cual se generó el revuelo antes, durante y después de su presentación pública en el SSIFF y su lanzamiento doméstico en la plataforma digital Netflix no puede entenderse sin conocer la sinopsis del film. El periodista Jordi Évole entrevista al terrorista y político vasco Josu Urrutikoetxea, miembro de la banda E.T.A. Urrutikoetxea, apodado Ternera, que vive en Francia en libertad vigilada y a la espera de ser juzgado en España, fue dirigente de la organización y participó en al menos dos atentados conocidos: el magnicidio del entonces presidente del Gobierno de España Luis Carrero Blanco, en 1973; y el asesinato del alcalde de Galdácano, Víctor Legorburu, en 1976.

Habida cuenta de lo anterior, como suele ser habitual con obras artísticas que versan sobre terrorismo en España, la opinión pública, proveniente de individuos anónimos en redes sociales, profesionales de la crítica de cine y otras figuras u organismos políticos y sociales, creó un debate ético y cinematográfico que tuvo como denominador común, ya fuese para negarla o para aseverarla, una acusación: el blanqueamiento a un terrorista por parte de Sánchez y Évole.¹ Acusación, dicho sea de paso, que emerge con asiduidad cuando las ficciones o los documentales buscan ser plurales, colectivos y dar voz a todas las partes involucradas, según Rodríguez Fouz (2021, p. 7). El acontecimiento que abrió la espita de la controversia fue la firma y publicación, por parte de 514 personas, de un manifiesto que exigía al SSIFF retirar el documental de su programación por ser «un relato justificativo y banalizador que pone al mismo nivel a asesinos y cómplices, víctimas y resistentes» (López, 2023). Ante esta petición, un conato de censura civil, el director del Festival, José Luis Rebordinos, replicó con un comunicado en el que negaba la recepción del escrito. Asimismo, el dirigente argüía que el simple hecho de que un terrorista sea protagonista de una película no implica complicidad o simpatía con él, ya que «el cine es, entre otras muchas cosas, fuente de la historia y se ha ocupado a menudo de llevar a la pantalla a protagonistas, perpetradores de episodios de violencias injustificables, pero sobre las cuales sí ha tenido la voluntad de indagar» (2023). Rebordinos concluía el comunicado con la siguiente aseveración: «dar la voz no es ni mucho menos dar la razón».

Si dirigimos ahora la atención a la reacción de los otros dos involucrados, Urrutikoetxea y Évole, hay que señalar que estos también se pronunciaron a través de los medios de comunicación. El primero, entrevistado, declaró al diario Berria que «no es algo nuevo ni sorprendente que (los asuntos comentados anteriormente) retumben desde ese frente mediático y las fuerzas políticas que se mueven en torno a unos intereses y otros» (Esnaola, 2023). En adición, criticó la película porque esta, a su parecer, carece de «hilo político» y le falta «contextualizar» (Esnaola, 2023). El segundo, entrevistador, concedió varias entrevistas a la prensa nacional, en las que reiteró que su objetivo no era legitimar o justificar el testimonio de un terrorista, sino aprovechar la oportunidad, ya que «es la primera vez de que un miembro de la dirección de ETA da la cara sobre cuestiones que solo pueden explicar ellos» (Muñoz, 2023). En paralelo a eso, Aulestia (2022) sostiene que «la inexistencia de más entrevistas de prensa a ETA que (...) 44 en cincuenta años se debe, fundamentalmente, a que la banda necesitaba del soliloquio para mantenerse incólume en la transmisión de sus mensajes» (p. 193). El político y escritor vasco añadirá, acerca del escaso número de encuentros periodísticos con miembros relevantes de la banda, que

el problema no estaba en el afán sensacionalista o la intencionalidad manipuladora que pudiesen tener los profesionales y medios que intentaran contactar con la organización solicitando una entrevista o un encuentro con el propósito de reportajearlo. El riesgo se encontraba en la práctica

¹ Téngase en cuenta que casi 20 años atrás, en 2003, otra polémica similar sacudió el SSIFF de la mano del documental *La pelota vasca*, de Julio Médem, relato, en el que también intervienen exmiembros de ETA o condenados por terrorismo, criticado y que se trató de censurar antes de haberlo visto.

imposibilidad de expresarse de manera unívoca, de no poder responder a un sinnúmero de preguntas, de no poder controlar los titulares finales. (Aulestia, 2022, p. 194)²

En medio de ese cruce de opiniones y acusaciones, la mayoría de las críticas publicadas por las grandes cabeceras mediáticas españolas fue casi unánime a la hora de negar el blanqueamiento del terrorista o del terrorismo, al margen del juicio emitido hacia la calidad cinematográfica del documental. Entre ellas destacamos las reseñas publicadas por Pepa Blanes en Cadena SER, Raquel Loredó de Caimán. Cuadernos de cine, Javier Zurro de El Diario, Gregorio Belinchón en El País o Juan Sardá en El Cultural.

Posteriormente, en su memoria anual, el SSIFF (2023) aseveraba que no vacilaron ante esa diatriba «bajo la convicción de que el filme debía ser visto primero y sometido a crítica después, y no al revés. El Festival se reafirma en la defensa de la libertad de expresión y también en la convicción sobre la capacidad transformadora del cine» (p. 4). En esa instancia a ver antes de juzgar reside, a mi juicio, la clave de bóveda del asunto. Ese escrutinio atento a las formas y al contenido, por ende, fundamentará la base teórica y metodológica de esta investigación.

1.1. Fondo y forma periodístico-audiovisual: metodología

Para acometer el estudio que se ha propuesto anteriormente he diseñado una metodología dual que combina el trabajo teórico y bibliográfico con el análisis del contenido y las formas del objeto estudiado. De un lado, en lo referente al armazón teórico, se ha construido una somera discusión crítica y doxográfica sobre el terrorismo, la violencia y sus víctimas en los medios de comunicación y el cine. Cabe apuntar que en este apartado no se ha pretendido discutir las definiciones o los significados de esa triada de términos, sino simplemente incardinar la investigación en unos ejes temáticos y teóricos coherentes y pertinentes. De otro, el análisis propiamente dicho, que se basa en dos herramientas principales y complementarias. Por una parte, el análisis de contenido y de los aspectos periodísticos y deontológicos del documental *No me llame Ternera*, así como de otros programas de Jordi Évole. Esta labor se ha llevado a cabo, en líneas generales, con base en dos obras y sus sendos métodos de abordaje: para el contenido se han seguido los postulados de Chase (2011) en torno a la narrativa; para las formas, el método empleado es el análisis fílmico, herramienta que permite explicar cómo y por qué un principio temático se transforma en un principio formal (Zunzunegui, 2016). Casetti y Di Chio (1991, p. 25) definen el análisis fílmico como el desarrollo de una «hipótesis explorativa», que en este caso explora una idea política, ética y periodística entre los significantes cinematográficos. Además de eso, el estudio de las estructuras narrativas se basa en las técnicas de focalización, ocularización y orden narrativo, etc., clasificadas por Gaudreault y Jost (1990) y en la noción de metalepsis definida por Genette (2004).

En paralelo, el análisis narrativo y fílmico aplicado al discurso documental de corte periodístico se ha realizado con apoyo en varias referencias bibliográficas destacadas en este campo. La investigación se moverá en las coordenadas conceptuales que consideran lo documental como un «efecto-verdad» persuasivo (Zumalde y Zunzunegui, 2019, p. 33) que reinterpreta una realidad con recursos de verosimilitud, no como un género cinematográfico opuesto a la ficción. En este marco se considera esta metodología, de corte semiótico estructural, como la idónea si se quiere extraer el significado y el sentido movilizados por los significantes audiovisuales y narrativos. Independientemente de si esos recursos son plásticos (movimientos de cámara, escenificación, composición) o narrativos (montaje, alteraciones temporales, punto de vista del narrador, etc.).

Es necesario resaltar, por último, que en esta investigación no se plantea extraer un criterio de corrección estética o representacional de discursos con temática política, como tampoco juzgar la veracidad o la validez de los datos y las declaraciones expresadas por sus personajes. Ni que decir tiene, por descontado, que cualquier posicionamiento ideológico, favorable o contrario a estas obras y a sus autores, ha sido completamente dejado de lado. Así pues, haremos nuestras las palabras de Arregi,

² Otros periodistas han optado por una estrategia de prácticamente acoso y derribo en sus entrevistas callejeras a terroristas de ETA, como es el caso de Cake Minuesa en *Intereconomía* y *OK Diario*. RTVE, por su parte, realizó y emitió una entrevista a un miembro de ETA arrepentido en *Informe semanal* en 1994, personaje que apareció anonimizado y ocultando su identidad y su voz, con una puesta en escena oscura y ominosa fruto del estilo de la época.

(2015) quien manifiesta que «la elección de la perspectiva de las víctimas de ETA como base del estudio no significa desconocimiento de la existencia de otras violencias y de otros sufrimientos» (p. 20). El modo escogido para abordar esta obra pasa por superar la superficialidad de las polémicas mediáticas y las opiniones de los personajes y autores, y, en su lugar, por horadar en el fondo de la cuestión. Ese fondo, a mi juicio, se puede interpretar escrutando su forma y su narrativa. Con todo, en última instancia se quiere establecer como base teórica esta pregunta formulada por Marzabal (2021) a propósito de relatos éticamente complejos como *No me llame Ternera*: «¿cuál es el papel del arte en general, y del cine en particular, en el ámbito de la reflexión moral si ya no se trata de que una obra nos dicte las normas de cómo actuar moralmente?» (p. 178).

2. El terrorismo de ETA y su representación mediática y cinematográfica

La representación de la violencia de ETA en las producciones audiovisuales españolas ha supuesto una fuente constante de interés y discusión. El conflicto que enfrentó a la banda con los estados español y francés y con las sociedades vasca y española, marcado por décadas de violencia criminal, política e institucional, se ha reflejado en numerosas y variadas ocasiones en el periodismo informativo, la ficción y el documental cinematográfico y televisivo. Formas de expresión, téngase en cuenta, que a través de la construcción de relatos han influido significativamente en la percepción colectiva de la realidad y en la formación de opinión del público. Este apartado se centrará en la manera en que estos dos medios han abordado la compleja trama de la violencia etarra, prestando especial atención a cómo se han mostrado en pantalla las víctimas y los propios terroristas. Tomando como punto de partida el aserto de Veres y Llorca (2016) de que «el terrorismo ocupa un espacio destacado en las narraciones mediáticas y en las industrias culturales» (p. 6), en este epígrafe plantearé algunas consideraciones generales en lo tocante al tratamiento de cineastas y periodistas que han filtrado la poliédrica realidad del conflicto por medio de las pantallas y de la narrativa audiovisual. Nos servirán de guía estas palabras de Batista, que ponen negro sobre blanco en referencia a ese cariz plurívoco del asunto: «los medios de comunicación tratan el complejo tema de ETA, habitualmente, desde la posición de quien toma parte en un conflicto, no de quien se distancia del mismo para intentar hacerlo comprender en general o en particular» (Batista, 2001, p. 11).

Al aceptar que «el terrorismo es comunicación» (Aulestia, 2022, p. 9) de forma bidireccional, es decir, entendido como una herramienta simbólica y violenta detentada por los terroristas y a guisa de método de concienciación, visibilización y, en algunos casos, manipulación de esa violencia por parte de los medios de comunicación, podemos hablar de una retroalimentación que es a un tiempo condición de existencia y de persistencia del fenómeno terrorista. Es decir, que el terrorismo «fabrica un lenguaje específico» (Rivas-Nieto y Plaza, 2015, p. 392) aceptado y metabolizado por los agentes mediáticos y comunicativos y sus gestores y consumidores, que serían otros agentes sociales, políticos y culturales y la sociedad en sí. En síntesis, los terroristas utilizan los medios y las víctimas, los medios utilizan a los terroristas y a sus víctimas, y los espectadores reaccionan de una manera o de otra a esa utilización en diversas direcciones que se da en el flujo comunicativo y político. Así, comunicación, publicidad y terrorismo son tres conceptos indisolubles.

Si, como señala Veres (2017), el uso que se hace del lenguaje escrito o hablado para referirse a lo que engloba el terrorismo en los medios de comunicación y lo público es clave, tanto o más lo será el atractivo y persuasivo lenguaje audiovisual que un discurso emplee para formalizar en imágenes y sonidos esas mismas u otras cuestiones. Esa «retórica dominante del terror» (p. 91), ese lenguaje impuesto por quienes lo perpetran, lo modifican o lo condicionan lingüísticamente encuentra su réplica en una retórica contestataria, narrativa y audiovisual, del cine y del periodismo audiovisual de investigación que de alguna manera critica o denuncia la violencia. A esta afirmación le sigue una advertencia: «hay que tener cuidado de que el terrorista no manipule al periodista y lo convierta en un aliado mediante seducción o amenazas para que defienda su ideario mediante el juego de la equidistancia» (Rivas-Nieto y Plaza, 2015, p. 399).

Como señalan Mota et al. (2023), en los últimos cinco años se ha producido una «eclosión» de documentales de corte periodístico, más que de ficciones, en medios tradicionales y plataformas digitales sobre la realidad post-ETA (pp. 141-143). El nexo conceptual y narrativo que engarza a buena parte de estas obras es el testimonio de los personajes principales y secundarios del conflicto, que «se

erige como fuente documental principal, especialmente el de las víctimas. Y es precisamente la centralidad de la aproximación emocional lo que permite dar voz a los que sufrieron» (Mota, et al., 2023, p. 144). Más adelante examinaremos de qué manera los relatos audiovisuales han dado la palabra testimonial a las víctimas y victimarios.

3. La imagen de las víctimas

La representación de las víctimas en el periodismo audiovisual y en el cine documental es un componente crucial que moldea la interpretación colectiva de los eventos violentos. Suscribimos, en ese sentido, las palabras de De Pablo et al. (2018): «el cine ha influido sobre las percepciones que la sociedad ha tenido de ETA, pero también a veces ha sido la propia sociedad la que ha ido por delante de la creación cinematográfica» (p. 22). Tanto el cine como otros medios de expresión audiovisual, a juicio de esos autores, «no puede separarse de la *guerra de memorias*» (De Pablo et al., 2018, p. 22).

En algunas de esas producciones que jalonan el aumento de relatos contemporáneos sobre la violencia terrorista, las víctimas son el foco de atención, personificando el sufrimiento humano y la tragedia asociada con el terrorismo. Sin embargo, en el contexto de la violencia de ETA, la representación de las víctimas ha sido objeto de una atención singular por desigual, marcada por la complejidad del conflicto político y la polarización social. Numerosos estudios de toda índole apuntan que las víctimas de ETA fueron las «grandes olvidadas» (De Pablo, 2017, p. 341) hasta finales de la década de 1990 (De Pablo et al., 2018), a causa del contexto político, social y de la industria audiovisual. Por ejemplo, Calleja y Sánchez-Cuenca (2006) sostienen que «centenares de asesinados apenas merecieron la atención de los medios de comunicación en el momento del asesinato y han tenido un reconocimiento político y social tardío» (p. 7). A su vez, Jiménez y Marrodán (2019) defienden que «para escribir el relato del terrorismo en España es incuestionable prestar atención a las personas asesinadas y a sus familias, el colectivo de personas heridas constituye también una pieza fundamental en ese puzzle» (p. 20). Dos cineastas que fueron pioneros en rescatar de ese olvido a las víctimas a través del cine son Eterio Ortega, con sus celebrados documentales *Asesinato en febrero* (2001) y *Perseguidos* (2004), inscritos en una corriente naturalista y realista, sin que primen las imágenes de archivo, con un enfoque claro y manejando pocos personajes; e Iñaki Arteta y sus películas *Trece entre mil* (2005) y *El infierno vasco* (2008), donde pone el foco sobre los testimonios de familias que fueron víctimas y/o tuvieron que abandonar Euskadi por presión social y amenazas.

En el periodismo audiovisual, la narrativa se ha construido en torno a la emoción y el impacto gráfico. Las imágenes de ataques y sus consecuencias han ocupado un lugar central en la construcción de la realidad mediática. La figura de la víctima, ya sea un civil inocente o un miembro de las fuerzas de seguridad, se ha presentado como un testimonio palpable del sufrimiento humano. A las víctimas se las solía representar en los atentados, para mostrar el horror sin filtros y concienciar a los espectadores como si de una doctrina de choque se tratara (Jiménez y Marrodán, 2019). Sin embargo, cabe destacar la variabilidad en la representación según la orientación política del medio. Hay que ser conscientes al respecto, asimismo, de que la información, las películas y series que se produjeron en Euskadi por la televisión pública vasca ETB, es decir, por la cadena controlada por un gobierno nacionalista desde su creación en 1980 hasta 2009, versaban sobre temáticas afines, en mayor o menor medida, a la ideología del partido que detentaba el poder en aquella época, especialmente asociados a la historia y la sociedad vascas (De Pablo, 2017, pp. 59-61). También se produjeron películas documentales generalistas que ahondaban en los orígenes históricos y políticos del conflicto. Hasta ese momento, el tratamiento que daba la televisión se interpola en la narrativa que desarrollaban productos como *Los justos* (2001), de Vía Digital, «pedagógico» y pobre audiovisualmente (De Pablo et al., 2018, p.57); o *Víctimas: la historia de ETA* (2006), coproducción de El Mundo TV y Telemadrid que adoptaba un enfoque «sensacionalista y escabroso» (De Pablo et al., 2018, pp. 59 y 67).

El cambio de paradigma representacional se produce en los 80-90 con el aumento de protagonismo de asociaciones pacifistas y producciones audiovisuales centradas en ellas. Siempre ha surgido polémica por su uso, muchas veces, partidista. A partir del mandato del lehendakari socialista Patxi López, se empieza a dedicar más espacio a las víctimas. Así las cosas, ETB emitirá *Retratos/Erretratuak* (2010) o *Aldana 1980* (2016). Todos ellos estaban enmarcados en el movimiento de reparación, dignificación y

sensibilización de la memoria de todas las víctimas del conflicto. En suma, destacamos igualmente el monumental y plural panorama crítico *Las huellas perdidas* (2016); el episodio «Motxiladun umeak», del programa de reportajes de investigación *Ur handitan* (2018), sobre los hijos de víctimas de ambos extremos del conflicto. Dedicados a una perspectiva más general resaltan las recientes docuseries producidas por cadenas de pago y plataformas digitales: *El fin de ETA* (2016), dirigida por Justin Webster y emitida en Movistar+; y *El desafío: ETA* (2020), de Amazon Prime Video.

Algunos han buscado enfatizar la injusticia y la crueldad del acto terrorista, mientras que otros han abordado las motivaciones políticas detrás de estos ataques, generando diferentes niveles de simpatía o condena hacia las víctimas. Fuera de los límites categoriales de la representación audiovisual, existe un factor decisivo que ha ralentizado y condicionado su presencia. «Las diferencias políticas entre las propias víctimas y las asociaciones, y la más que diáfana utilización de esas divergencias por los diversos partidos políticos constituyen un claro escollo para la construcción de una paz perdurable» (Arrieta, 2015, p. 45).

En el cine documental, el tratamiento de las víctimas ha sido más reflexivo y profundo. Los documentales han proporcionado un espacio para explorar las historias individuales detrás de las estadísticas de víctimas, humanizando el conflicto. Entre ellos destacamos algunos relatos que han adoptado un enfoque más subjetivo, permitiendo que las propias víctimas cuenten sus experiencias, creando así una conexión emocional directa con el espectador. Sin embargo, esta aproximación también ha generado preguntas éticas sobre la instrumentalización del dolor humano con fines cinematográficos. Paralelamente, la representación de los terroristas de ETA ha sido otro aspecto crucial de la narrativa mediática. La complejidad de este fenómeno se refleja en la diversidad de enfoques adoptados por el periodismo audiovisual y el cine documental. En muchos casos, la figura del terrorista ha sido estigmatizada y deshumanizada, presentándolo como un villano sin matices ni motivaciones comprensibles. Esta estrategia ha buscado fortalecer la condena social hacia los actos terroristas y deslegitimar las causas políticas que los respaldan. Aun así, ese mecanismo no es óbice para identificar ciertos trabajos que se desmarcan de la simple criminalización, como por ejemplo el mencionado *La pelota vasca* (2003), de Julio Médem; *Al final del túnel* (2011), de Eterio Ortega; *Asier ETA biok* (2013), de Amaia y Aitor Merino, que se atrevieron a introducir una veta cómica; o *Ventanas al interior* (2012), centrado en el mundo de los presos vascos. Esos y otros documentales abrieron una senda, la de contar con el testimonio de los victimarios, desde un enfoque más contextual y analítico al abordar las posibles motivaciones detrás de la violencia de ETA. De esta manera se ha normalizado y respetado la exploración de las raíces históricas y políticas del conflicto, presentando a los terroristas como productos de un entorno complejo y polarizado. Este enfoque, aunque ha generado críticas por parte de quienes consideran que humaniza o justifica a los responsables de actos violentos, ha contribuido a una comprensión más profunda de las dinámicas subyacentes en el conflicto.

En resumidas cuentas, la representación de la violencia de ETA en el periodismo español audiovisual y en el cine documental ha sido moldeada por diversas perspectivas y enfoques narrativos. La complejidad del conflicto político ha generado una multiplicidad de voces y visiones que han influido en la construcción de la memoria colectiva. La manera en que se representan a las víctimas y a los terroristas no solo refleja la complejidad del conflicto en sí, sino que también revela las tensiones y desafíos inherentes a la tarea de narrar la violencia desde diferentes perspectivas.

4. El estilo Évole: cara a cara con los protagonistas

En este apartado escrutaré el estilo periodístico de Évole, para a continuación examinar de forma somera sus tratamientos periodísticos en torno al poliedro temático del terrorismo de ETA y su evolución estilística a lo largo del tiempo. Évole es un célebre y reputado comunicador y presentador de televisión español, artífice de dos de los programas de entrevistas televisivas más relevantes e influyentes de la última década: *Salvados* y *Lo de Évole*. El género periodístico de la entrevista «define la capacidad y habilidad de un periodista para descubrir la verdad en las palabras de su interlocutor: saber escuchar, saber qué preguntar, saber cómo hacerlo y saber cuál es el momento más adecuado» (Balsebre et al., 2008, p. 7). El periodista catalán se caracteriza por esas habilidades conversacionales y dialógicas, entre la ironía y la incisión, pasando por la mayéutica. Desde este punto de partida, buscamos arrojar luz sobre las estrategias y enfoques que Évole emplea para conducir entrevistas, examinando la efectividad de su estilo y su contribución al panorama periodístico contemporáneo. Aún y todo, en

consonancia con los tres autores citados previamente, «esta forma de diálogo o conversación no es espontánea y está mediatizada por la presencia de las cámaras, la realización televisiva y sus valores de planos, y los condicionantes de su puesta en escena» (Balsebre et al., 2008, p. 152). No pasemos por alto, siguiendo a Camarero (2002) a ese respecto, que «el cine contiene en sí mismo una finalidad ideológica. (...) Las imágenes no son inocentes» (p. 5). Cualquier decisión narrativa o cinematográfica como las que he mencionado más arriba determina el sentido y el discurso de un film, aunque se sitúe con claridad y voluntad en la objetividad periodística.

4.1. De follonero a comunicador de prestigio

Jordi Évole, periodista y presentador catalán, ha forjado una carrera prolífica y exitosa en el panorama televisivo español. Tanto en el antiguo *Salvados* como en el actual *Lo de Évole* ha abordado una amplia gama de temas de relevancia sociocultural, política y económica, y se ha asentado como un referente en la televisión nacional, en concreto en el género de la entrevista. La destreza de Évole para mantener un equilibrio entre la profundidad informativa y la accesibilidad de un público generalista ha sido una de las claves definitorias de su método periodístico. En buena medida, ese estilo ha triunfado por haber heredado y mutado la personalidad de sus inicios televisivos en programas de la productora El Terrat, especialmente con Andreu Buenafuente, cuando se le conocía como «El Follonero». Al hilo de lo anterior, las entrevistas de Évole han evolucionado del puro humor casi improvisado a un serio y medido cara a cara con visos de interrogatorio. Del reportero callejero humorístico al entrevistador consolidado y riguroso, lisa y llanamente.

Las entrevistas de Évole se distinguen por su enfoque incisivo y su capacidad para extraer respuestas reveladoras de sus entrevistados. Una técnica notablemente eficaz es su habilidad para crear un ambiente de confianza o de hostilidad, estableciendo un diálogo cercano u obtuso que invita a los entrevistados a compartir sus pensamientos de manera más abierta y reflexiva, o al contrario en función del punto de partida actitudinal. Este enfoque se evidencia en su capacidad para adaptarse al tono y contexto de cada entrevista, lo que contribuye a la autenticidad del intercambio comunicativo. En ese sentido, la puesta en escena, el trabajo de cámara y montaje y las localizaciones son aspectos en ocasiones más elocuentes que las palabras o los gestos de los individuos que toman parte de una entrevista. Estas dinámicas de producción no están exentas de polémica, puesto que algunos de sus entrevistados han vertido críticas sobre el ambiente que supuestamente genera alrededor de las entrevistas. Entre otras acusaciones, destacan la manipulación de las declaraciones por medio del montaje o las exigencias logísticas y de producción a los entrevistados en rodajes extensos y fatigosos.

El estilo de Évole ha demostrado tener un impacto significativo en la audiencia, consolidándose como un referente para aquellos que buscan un periodismo comprometido y esclarecedor. Su habilidad para traducir temas complejos en narrativas accesibles y su enfoque humanizado hacia los entrevistados contribuyen a la relevancia y popularidad sostenida de su trabajo. Desde un punto de vista periodístico, la contribución de Évole radica en su capacidad para ir más allá de la superficie de las noticias, proporcionando un análisis en profundidad y desafiante. Este enfoque no solo responde a la necesidad de una audiencia informada, sino que también establece un estándar programático para la responsabilidad y la ética en el periodismo contemporáneo.

4.2. Antecedentes de figuras relacionadas con ETA

Hasta la fecha se han emitido ocho programas dedicados en mayor o menor medida al terrorismo y al conflicto político en Euskadi bajo la etiqueta de Évole. Una breve y sonada entrevista al líder histórico de la izquierda *abertzale* Arnaldo Otegi en la segunda entrega del formato; una entrevista realizada al político español, juzgado por su participación en los GAL, José Barrionuevo; en la cuarta temporada, el episodio titulado «En Euskadi. El conflicto con ETA»; en la quinta, las entregas tituladas «Borrando a ETA» y «Reiniciando Euskadi»; durante la décima temporada se emitió la mediática entrevista al etarra arrepentido Iñaki Rekarte, bajo el nombre de «ETA desde dentro»; el segundo y más extenso encuentro con Otegi en la undécima temporada; y la decimocuarta temporada incluyó «Bajando a las cloacas», focalizada asimismo en el caso GAL y en la figura del político y miembro condenado del grupo Rafael Vera.

Pararemos mientes, por orden cronológico y por un criterio de pertinencia con el objeto de la investigación, en los dos programas dedicados a Otegi y en el episodio sobre Iñaki Rekarte. En lo que hace al primero, ex-miembro de ETA y actual coordinador general de EH Bildu, condenado, entre otras cosas, por secuestro y por reconstruir la ilegalizada formación Herri Batasuna bajo las órdenes de la banda terrorista, su primera interacción con Évole es, cuando menos, significativa. En el episodio 2x35, teñido del cariz cómico de la primera época del programa, el periodista hace un aparte con Otegi después de un acto político de este último en junio de 2009. La entrevista, que da la impresión de ser casi improvisada tanto en el contenido como en las formas, tiene lugar en unas escaleras donde se sientan ambos, con una composición frontal desabrida, cámara en mano y aparentemente en una sola toma, editada con *zooms* y acercamientos a los personajes. El nulo atractivo del escenario, la incomodidad de su postura, el descuido y la urgencia de la entrevista (apenas 5 minutos), en resumidas cuentas, connotan la actitud y la simpatía, o el respeto, que el entrevistador tiene hacia su entrevistado. Las imágenes manifiestan plásticamente las ideas que subyacen a ellas.

Figura 1. Fotograma de *Salvados 2x04*.



Fuente: Évole, 2009.

La puesta en escena de su segundo encuentro, por el contrario, se ajusta a los parámetros habituales del género periodístico: mucho más extensa (una hora), guionizada y preparada con anterioridad y con una producción y planificación profesionales. Los efectos cómicos desaparecen y la actitud de Évole es más seria, respetuosa y abierta. La entrevista se realizó poco después de la salida de Otegi de la cárcel en 2016. Nótese algunas propuestas visuales que se repetirán en el documental con Rekarte y Urrutikoetxea: insertos de archivo y otras declaraciones de víctimas, el plano-contraplano con ligeras variaciones de ángulo y escala, la localización agreste en un *baserri* (caserío) o la disposición del entrevistador y del entrevistado al lado de un gran y luminoso ventanal cerrado. Será necesario recuperar estos detalles más adelante.

Tampoco hay que pasar por alto el contraste narrativo de esta entrevista y el de *No me llame Ternera*: en esta, Évole muestra en una *tablet* varios testimonios de víctimas a un condenado por terrorismo (Otegi); en aquella, en cambio, mostrará el testimonio de un terrorista (Urrutikoetxea) a una víctima. La presencia discreta pero significativa de pantallas con gente declarando mostradas al entrevistado cobrará otro cariz en *No me llame Ternera*. A mi parecer, esta maniobra tecnonarrativa por parte de Évole (si se me permite el neologismo) tiene que ver con la identificación y el aprovechamiento del poder y de la influencia de la imagen como engranaje imprescindible del gran relato del conflicto vasco. Esto es, la asimilación activa de que los documentos audiovisuales y las imágenes desempeñan un rol decisivo en la narración de la historia de ETA.

Figuras 2 y 3. Fotogramas de *Salvados 11x06*.



Fuente: Évole, 2016.

Para terminar, haré un breve apunte sobre el programa dedicado al ex miembro de ETA Iñaki Rekarte. Del conjunto de esta entrevista extraemos un mecanismo a nuestro juicio interesante y pertinente. Rekarte, en libertad tras haber cumplido su condena y arrepentido de los crímenes que cometió, reniega de las acciones y de la ideología de la banda terrorista. Así las cosas, Évole conforma una metáfora visual y espacial que sintetiza el cambio de estado del protagonista. Primero sitúa la entrevista en un exterior luminoso que simboliza su salida de la banda y de la cárcel. Después «meterá» la entrevista en un interior doméstico clausurado, con ventana cerrada. Dicho con otras palabras, que el ex-etarra, que ha abandonado literal y físicamente la banda y la prisión, debe regresar también física, figurada y psicológicamente a un espacio cerrado para enfrentarse a su pasado. Operación todavía más interesante, por similitud, si la comparamos con la segunda entrevista a Otegi: el programa inicia con entrevistador y entrevistado en el exterior del caserío, acorde a la reciente salida de prisión del segundo, y continúa y se cierra en un interior.

Figuras 4 y 5. Fotogramas de *Salvados 10x01*.



Fuente: Évole, 2015.

A donde queremos llegar es al hecho de que, ya sea en su vertiente más crítica e irónica o en su versión rigurosa, Évole, junto con su equipo técnico, se sirve de una disposición de los elementos profílmicos, de la configuración de los planos y de los recursos narrativos para formalizar una idea, una visión, acerca del asunto tratado y de los personajes con los que conversa. Como hemos anticipado, seguidamente observaremos el desarrollo cinematográfico de estas formas y estos temas en su trabajo más reciente.

Para concluir este apartado, señalar que todo esto se vincula con la forma que engloba a esa entrevista; es decir, también nos interesa la forma audiovisual y narrativa en la que se enmarca esa acción periodística. Asimismo, esa perspectiva o idea se obtiene o se construye de esa forma. Y si la entrevista televisiva nos permite conocer de forma holística al entrevistado, su inserción específica y significativa en un relato mayor nos proporcionará conocer con mayor amplitud el tema o el asunto de que el entrevistado es protagonista. Aquí confluyen el carácter y el valor periodístico y cinematográfico de los documentales de Sánchez y Évole: en la retroalimentación de ambos medios comunicativos. Por un lado, los recursos y las habilidades como periodista en la conversación con el personaje; por otro, la actitud y la aptitud exployadas como directores y guionistas de cine.

De modo que, tal y como he sostenido desde el inicio, *No me llame Ternera* reformula o reinterpreta, de un modo fílmico, ético y narrativo, el género periodístico de la entrevista. A saber, su sentido no se agota en el forzamiento de declaraciones valiosas, de contradicciones internas o de grandes titulares por parte del entrevistado. Hecho que, dicho sea de paso, consigue hasta cierto punto. Más bien diríamos que complementa ese cometido, al engarzar la grabación con Urrutikoetxea en calidad de herramienta, de pieza clave del megarelató cuyo verdadero protagonista es, como comprobaremos inmediatamente, una víctima: Francisco Ruiz.

4.3. Análisis narrativo y formal: *No me llame Ternera*

Más allá de la polémica y de las implicaciones éticas y políticas, así como de las declaraciones del etarra Josu Urrutikoetxea que recoge el film, *No me llame Ternera* resulta muy interesante si lo analizamos desde su puesta en escena. Porque el posicionamiento ético y periodístico de la película se hace a través de una identificación visual y narrativa con un personaje que no es ni Évole ni Urrutikoetxea. En lo que

hace al primero, el análisis que sigue puntualiza lo que muchas críticas tildan de ejercicio egocéntrico por parte del célebre comunicador, método, dicho sea de paso, que podría ser discutible en otros de sus trabajos y que aquí sufre una modulación sugerente. No obstante, esa controversia desborda el cometido de este trabajo. Respecto al segundo, huelga decir que, aun siendo el personaje central del relato, hemos resuelto que la narración no «blanquea», ni en la forma ni en el contenido, el discurso de Urrutikoetxea. Aspecto, este último, que aunque también excede el objeto de esta investigación, se estudiará exclusivamente a través de los recursos audiovisuales.

El objetivo de las páginas que siguen es demostrar, a través de un estudio narrativo y visual, que la película contiene una sustanciosa construcción dramática y ética. Gran parte de su metraje se reduce a diversos planos-contraplanos con ligeras variaciones entre el periodista y el etarra, apoyados por algunas imágenes de archivo. Sin embargo, la clave reside, precisamente, en identificar el modo en que ambos periodistas expresan su visión a partir y por medio de la subjetividad. No entraremos, adelante, en un análisis puramente periodístico de la entrevista realizada por Évole (su forma de preguntar, su actuación, su dicción, tono, estilo, proxemia, dramatismo, etc.), sino en el relato audiovisual en el que está insertada.

Como he apuntado previamente, *No me llame Ternera* responde a una estructura clásica de la entrevista periodística audiovisual, que se desenvuelve como producto informativo a la par que comunicativo e incluso interpretativo. Nos hallamos ante una entrevista multicámara, grabada y enmarcada en el subgénero de carácter o personalidad, aunque también se enclava en la categoría de «en profundidad». Además, el film se complementa con un cariz de actualidad, ya que, pese a la disolución de ETA, la banda terrorista prosigue en la agenda mediática, social y política. Podríamos sintetizar esa narrativa a partir de la estructura: 1) una secuencia de presentación del contexto temporal y geográfico; 2) la introducción del entrevistador y del entrevistado; 3) la entrevista con Urrutikoetxea propiamente dicha; 4) insertos que complementan al núcleo, como infografías o imágenes de archivo; 5) cierre de la entrevista, al mismo estilo o diferente de la secuencia de inicio.

Figuras 6 y 7. Fotogramas de *No me llame Ternera*.



Fuente: Évole y Sánchez, 2023.

Con todo, el documental no empieza directamente con la entrevista entre ambos, ni con imágenes de archivo contextuales, sino con un encuentro de Évole con el expolicía Francisco Ruiz, una víctima de ETA relacionada con Ternera. Hay que apuntar que este encuentro es posterior a la fecha del careo con el terrorista, un dato que se tornará clave más adelante. Évole le comunica que, tras su encuentro con el etarra, han descubierto que este estuvo involucrado en el atentado al alcalde de Galdácano en el que Ruiz resultó herido de gravedad. En este punto es conveniente resaltar que «la primera vez que la Administración reconoció de forma oficial a un herido a causa del terrorismo fue en 1977» y la víctima involucrada fue, precisamente, Ruiz (Jiménez y Marrodán, 2019, p. 116). Según estos autores, «la Administración calificó sus secuelas como propias de una incapacidad permanente absoluta» (p. 116).

Llevando la argumentación a nuestro terreno, ahí es precisamente donde reside el interés periodístico y narrativo del relato. Es en ese momento de descubrimiento y sorpresa de la víctima donde Évole le invita a que vea la entrevista que, suponíamos, iba a ser sencillamente el documental. Es decir, el encuentro Évole-Ternera, aun siendo el núcleo del film, es un disparador, un paréntesis, un relato dentro del relato principal. Como espectadores, estamos viendo al mismo tiempo que la víctima ese testimonio que fundamenta el film. Estamos, por tanto, ante una estrategia temporal y persuasiva que en narratología se conoce como metalepsis (Genette, 2004): se produce un salto entre un nivel narrativo principal y uno secundario; la película que el espectador ha escogido ver en Netflix (la entrevista a

Urrutikoetxea) está, por decirlo metafóricamente, dentro de otra película (la entrevista a Ruiz). Su razón de ser en este documental se explica, como he insistido, desde una concepción ética de la narrativa, ya que posicionar al espectador en igualdad de condiciones con el personaje comporta posicionarlo también moralmente. Secundamos la opinión de Lanceros (2020) cuando expresa que «cierto es que nadie se puede poner en el lugar de la víctima, nadie en el lugar del criminal. No ha de hacerlo. Ni una ni otro son sustituibles» (p. 18). No obstante, la narrativa audiovisual, a través de la identificación y la puesta en escena, dispone un espacio simbólico en el que, por unos minutos, nos equiparamos con ella.

De esta forma, *Évole* no muestra la entrevista sin más, como un producto televisivo al uso, sino que lo hace por mediación de un personaje muy concreto, uno que tiene una estrecha e inesperada relación con Urrutikoetxea. Somos espectadores a la vez que la víctima es espectadora de la película que vamos a ver. En este sentido, es significativo el plano-contraplano entre la víctima, que se coloca frente al televisor para ver la entrevista editada, y el etarra, que aparece en escena por primera vez encerrado en una pantalla escorada que deforma su imagen, visiblemente nervioso y tosiendo. A este respecto, cabe trazar un paralelismo entre la opresión metafórica de los límites de ese monitor que comprimen el cuerpo del terrorista y el ya mencionado paréntesis narrativo que, de idéntica forma, contiene la entrevista central. En suma, la decisión estética de comenzar el retrato del terrorista a través de un filtro audiovisual, es decir, una pantalla que no deja de ser una representación parcial del mundo, jalona de partida el retrato que ambos directores han diseñado. Quiere decirse con ello que, incidiendo en la futilidad y la invalidez de las críticas infundadas o aberrantes, este sencillo mecanismo formal arroja luz sobre las dudas de la postura ideológica del documental para con su protagonista: Urrutikoetxea está atrapado por la pantalla, por el relato y por la mirada de una víctima.

Figuras 8 y 9. Fotogramas de *No me llame Ternera*.



Fuente: *Évole* y Sánchez, 2023.

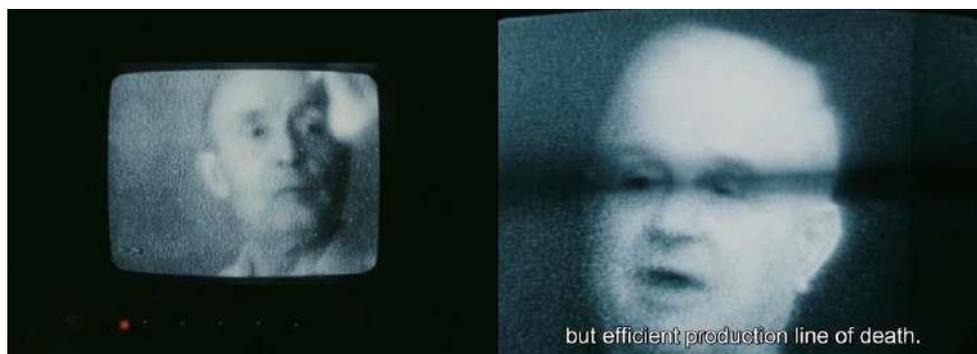
En este punto ha lugar a tender un puente solamente referencial y plástico con otro documental de temática similar, en cierta medida, que utiliza un dispositivo parejo³. Se trata del film de 1985 *Shoah*, del cineasta francés Claude Lanzmann. En esta obra de casi 9 horas de duración, Lanzmann entrevistó durante una década a supervivientes del exterminio nazi contra los judíos, así como a participantes del mismo y otros personajes involucrados de diversas maneras. El tratamiento fílmico a través del cual se representa a los perpetradores de la violencia responde a una postura ética en *Shoah*. Es decir, Lanzmann no iguala moralmente a nazis y judíos, a victimarios y víctimas, razón por la cual tampoco les empareja audiovisualmente. Durante su extenso metraje, las víctimas aparecen sin intermediaciones diegéticas ni profílmicas. Dicho de otro modo, su presencia es transparente y respetuosa. Su cuerpo, su rostro y su voz se muestran de la forma más naturalista posible, aunque detrás haya una decisión de puesta en escena de corte moral, como es el caso de Francisco Ruiz.

La similitud formal a la que aludíamos involucra también un televisor y una deformación. Todos los personajes entrevistados tienen su espacio en el film y están incluidos en el montaje final. No obstante, por razones técnicas, ya que algunos nazis pidieron que no se grabaran sus declaraciones, aunque también ideológicas, Lanzmann no montó ni trató de idéntica forma las imágenes de personas como Franz Schuholm o Franz Schalling, sino que estos aparecen distantemente, en una pantalla a través de

³ Aclarar que esta vinculación formal no debe conducir a pensar que se estén equiparando a ningún nivel ni escala los crímenes nazis con la violencia etarra.

otra, distorsionados, deformes y decolorados. De tal forma que judíos y nazis no comparten pista de montaje *stricto sensu*. La propuesta ética y moral de Lanzmann opta por situar en extremos diametralmente opuestas a ambas partes.

Figuras 10 y 11. Fotogramas de *Shoah*.



Fuente: Lanzmann, 1985.

Durante los 90 minutos posteriores, Ruiz desaparecerá del montaje hasta el final, ya que, de algún modo, la mirada del espectador se ha fusionado con la suya al estar viendo el mismo documental que Évole le mostró a él (los directores solo insertan en un breve y pregnante instante su rostro: justo cuando Ternera confiesa que él no disparó durante el atentado). Al final de ese paréntesis narrativo que es la entrevista con Urrutikoetxea, el montaje une definitivamente los rostros de la víctima y el victimario, sin filtros ni deformaciones. Devuelve el contraplano silente que se ha dilatado durante hora y media, saltando, gracias al montaje cinematográfico, en el tiempo y en el espacio.

Ruiz reaparece al borde del llanto y sin poder articular palabra. Sorprende la claridad de las palabras y, sobre todo, la ausencia de revanchismo o rabia por su parte. Esa actitud se reafirma con el último plano, que muestra una ventana abierta en la caseta donde el expolicía conversa con Évole, quizás expresando la esperanza o la conciliación, en oposición al resto del documental, cuando en el escenario de Urrutikoetxea siempre se ha mostrado cerrada. Este detalle conecta el análisis con el examen a los programas dedicados a Otegi y a Rekarte: tanto esas dos figuras como la de este documental finalizan en un interior y con el elemento que conecta al exterior inhabilitado, patrón formal y narrativo del que puede destilarse la postura de Évole y Sánchez frente a su pensamiento o a sus ideas.

Figuras 12 y 13. Fotogramas de *No me llame Ternera*.



Fuente: Évole y Sánchez, 2023.

5. Juego de rostros: a modo de conclusión

No me llame Ternera no solo trata de las confesiones, las opiniones o las omisiones de un terrorista, sino también del enfrentamiento a distancia temporal (el pasado) y espacial (una pantalla) de una víctima con el hombre que participó en el atentado en el que estuvo a punto de perder la vida. Évole y Sánchez colocan a los espectadores en la piel (y los ojos y los oídos) de una persona que ha sufrido la violencia del protagonista, ya que solo desde su perspectiva (parece indicar la puesta en escena de los autores) se puede si acaso entender un mínimo de lo que él siente. En resumen, no es difícil intuir qué opinan Évole y Sánchez sobre el personaje al que entrevistan, si se atiende a sus preguntas o sus silencios, pero este

prólogo y epílogo sintetizan con imágenes y narración audiovisual la construcción global, dramática e identificativa del film: mirar y escuchar a este terrorista con la vista y el oído de una de sus víctimas. Por encima de todo lo demás (ejercicio egocéntrico por parte del entrevistador, blanqueamiento o desacreditación del entrevistado) descansa esa construcción ética y cinematográfica, aunque esa signifique unos pocos minutos del metraje.

Ya el propio título del film marca la tónica crítica o ideológica del discurso: perpetuar en el paratexto principal de un producto cinematográfico, esto es, su marbete comercial, el nombre con el que el terrorista está incómodo y no quiere que le nombren. Operación persuasiva subrayada por el cartel oficial de la película, que presenta la figura en blanco y negro de Urrutikoetxea de espaldas, con la cabeza ligeramente escorada que hace intuir su identidad, imagen sobre la que se imprimen en un nada casual rojo las palabras que completan el título. A saber, su nombre real y su rostro se niegan incluso antes del relato que anuncia el póster promocional. En el segundo epígrafe hacíamos alusión al peligroso juego en el que entran los medios de comunicación con el lenguaje propuesto por ETA. Para Veres (2019), los alias de los terroristas transmiten una «significación mítica» dotada de un fuerte carácter «persuasivo» (p. 111). Lejos de caer en el juego retórico, Évole y Sánchez resuelven una maniobra de desarticulación por mimesis que neutraliza esa persuasión lingüística.

Figuras 14. Cartel de *No me llame Ternera*.



Fuente: Netflix, 2023.

No me llame Ternera es un relato periodístico, por sus recursos, por el formato, el género y los autores que lo han producido. Asimismo, debe considerarse cine documental, por la plataforma en la que se emite, y por su construcción narrativa y formal. El montaje y la narrativa lo diferencian de una entrevista televisiva tradicional (en directo o grabada) y de los formatos de entrevista que se estilan actualmente en Internet (podcast grabados). Su estreno en la plataforma digital Netflix da como resultado, por un lado, una amplia visibilidad fuera de España, y por otro, el distanciamiento de los estándares televisivos y los cánones de representación de las víctimas y victimarios de ETA y un acercamiento a un nuevo modo de narrar los complejos avatares del terrorismo.

Referencias

- Aguilera, M. (Director). (2006). *Víctimas: la historia de ETA* [Película]. El Mundo TV/Telemadrid.
- Aulestia, K. (2022). *ETA contra la prensa. Qué significó resistir*. Los libros de la catarata.
- Aio, F. (Director). (2016). *Las huellas perdidas* [Serie de televisión]. EiTb.
- Arregi, J. (2015). *El terror de ETA. La narrativa de las víctimas*. Tecnos.
- Arrieta, L. (2015). ETA y la espiral de violencia. Estrategias y víctimas. En Rodríguez, M. P. (Ed.), *Imágenes de la memoria: víctimas del dolor y la violencia terrorista* (pp. 21-52). Biblioteca Nueva.
- Arteta, I. (Director). (2005). *Perseguidos* [Película]. Leize Producciones/Notro Films.
- Arteta, I. (Director). (2008). *El infierno vasco* [Película]. Leize Producciones
- Atin, B. & Ibáñez, M. (Directoras). *Retratos/Erretratuak* [Serie de televisión]. EiTb.
- Balsebre, A., Mateu, M. & Vidal, D. (2008). *La entrevista en radio, televisión y prensa*. Cátedra.
- Batista, A. (2001) Los medios de comunicación ante un conflicto con violencia. La construcción periodística de ETA. En Montero, T. et al (Eds.). *Información y propaganda ante el conflicto vasco*, (pp. 11-22). Fundación Sabino Arana.
- Calleja, J.M. & Sánchez-Cuenca, I. (2006). *La derrota de ETA. De la primera a la última víctima*. Adhara.
- Camarero, G. (2002). Presentación. En Camarero, G. (Ed.) *La mirada que habla*, (pp. 8-23). Akal.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Chase, S. (2011). Narrative inquiry: Still a field in the making. En N. K. Denzin & Y. Lincoln (Eds.), *The Sage handbook of qualitative research*, (pp. 421-434). Thousand Oaks.
- Chicharro-Merayo, M., Gil-Gascón, F. & Antona- Jimeno, T. (2024). Ficción televisiva y memoria política sobre el terrorismo en España: el caso de ETA. *index.comunicación*, 14 (1), 301-321. <https://doi.org/10.62008/ixc/14/01Ficcio>
- Esnaola, E. (2023, 22 de septiembre). Gure gatazka politikoan tresna izan beharko luke komunikazioak. *Berria*. <https://www.berria.eus/euskal-herria/gure-gatazka-politikoan-tresna-izan-beharko-luke-komunikazioak-1342235-102.html>
- Évole, J. (Director). (2009). *Salvados 2x04* [Serie de televisión]. El Terrat.
- Évole, J. (Director). (2015). *Salvados 10x01* [Serie de televisión]. El Terrat/Producciones del Barrio.
- Évole, J. (Director). (2016). *Salvados 11x06* [Serie de televisión]. El Terrat/Producciones del Barrio.
- Évole, J. y Sánchez, M. (Directores). (2023). *No me llame Ternera* [Película]. Netflix/Producciones del Barrio.
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras: ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Editorial Tecnos.
- De Pablo, S., Mota, D., & López de Maturana, V. (2018). *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*. Ediciones Beta III Milenio.
- Díaz-Maroto Isidro, A. (2022). *Luces, cámara y... ¡fuego!: la violencia política del País Vasco y Colombia en el cine de ficción (1964-2017)*. Sílex.
- Gaudreault, A. & Jost, F. (1990). *El relato cinematográfico*. Paidós.
- Genette, G. (2004). *Metalepsis. De la figura a la ficción*. Fondo de Cultura Económica.
- González, I. (Director). (2016). *Aldana 1980* [Película]. Baleuko/EiTb.
- Jiménez, M. & Marrodán, J. (2019). *Heridos y olvidados. Los supervivientes del terrorismo en España*. La esfera de los libros.
- Lanceros, P. (2020). ¿Dónde está(n)? La pregunta ineludible y las respuestas del relato. En Rivera Blanco, A., Mateo Santamaría, E., & Lanceros, P. (Eds.). *Las narrativas del terrorismo: cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*, (pp 17-29). Los libros de la Catarata.
- Lanzmann, C. (Director). (1985). *Shoah* [Película]. Les Films Aleph.
- López, E. (2023, 11 de septiembre). Carta íntegra: 'Contra el blanqueado de ETA y Josu Ternera'. *El Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/politica/carta-integra-blanqueado-eta-josu-ternera-20230911193937-nt.html>
- Madariaga, X. (Guionista). (2017). *Ur handitan* [Serie de televisión]. EiTb.
- Martínez, J. (Director). (2012). *Barrura begiratzeko leihoak (Ventanas al interior)* [Película].
- Marzabal, I. (2021). Cine, ética y alteridad. Metáforas del encuentro con el otro. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 30, 177–190. <https://doi.org/10.5944/signa.vol30.2021.29304>
- Médem, J. (Director). (2003). *La pelota vasca, la piel contra la piedra* [Película]. Alicia Produce.
- Merino, A. (Director). (2013). *Asier ETA biok* [Película]. Doxa Producciones/Cineática Films.

- Muñoz, A. (2023, 22 de diciembre). Jordi Évole: «No me va a condicionar que me acusen de blanquear etarras». *Público*. <https://www.publico.es/culturas/jordi-evole-no-me-condicionar-me-acusen-blanquear-etarras.html>
- Naiz (2023, 22 de agosto). <https://www.naiz.eus/eu/info/noticia/20230822/josu-urrutikoetxeari-jordi-evolek-egindako-elkarrizketa-zinemaldian-ikusgai>
- Mota, D., Cañas, S., Moreno, I. (2023). Una memoria audiovisual. La historia de ETA y sus víctimas ante la pantalla. *Filmhistoria* 32 (2), 133-161. <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.133-161>
- Ortega, E. (Director). (2001). *Asesinato en febrero* [Película]. Mediapro.
- Ortega, E. (Director). (2004). *Perseguidos* [Película]. Elías Querejeta P.C.
- Ortega, E. (Director). (2011). *Al final del túnel* [Película]. IDEM4.
- Rebordinos, J.L. (2023, 12 de septiembre). Comunicado del Festival de San Sebastián. *SSIFF*. <https://www.sansebastianfestival.com/2023/noticias/1/21000/es>
- Rebordinos, J.L. (2023, 22 de septiembre). Algunas consideraciones sobre la polémica de 'No me llame Ternera'. *El Diario Vasco*. <https://www.diariovasco.com/culturas/zinemaldia/jose-luis-rebordinos-consideraciones-sobre-polemica-llame-ternera-20230922063020-nt.html>
- Rivas-Nieto, P., Plaza, J.F. (2015). El régimen informativo del terrorismo. Propuesta de un modelo hermenéutico. *Palabra Clave* 18 (2), 374-417. <http://dx.doi.org/10.5294/pacla.2015.18.2.4>
- Rodríguez Fouz, M. (2021). Memorias y ficciones en la recreación de un pasado violento. El caso de ETA. *Papeles del CEIC* (244), 1-17. <http://dx.doi.org/10.1387/pceic.21724>.
- SSIFF (2023). *Memoria 2023*. Festival de San Sebastián. <http://zinemaldia.sansebastianfestival.com/books/aqdn/#p=1>
- Stuven, H. (Director). (2020). *El desafío: ETA* [Serie de televisión]. Amazon Studios.
- Veres, L., & Llorca, G. (2016). *Comunicación y terrorismo*. Tirant humanidades.
- Veres, L. (2017). *Los lenguajes del terrorismo: sobre medios de comunicación y nuevos terrorismos de ETA al ISIS*. Tirant Humanidades.
- Webster, J. (Director). (2017). *El fin de ETA* [Película]. Quality Media.
- Zorrilla, J. A. (Director). (2001). *Los justos* [Película]. Vía Digital.
- Zumalde, I. y Zunzunegui, S. (2019). *Ver para creer. Avatares de la verdad cinematográfica*. Cátedra.
- Zunzunegui, S. (2016). *La mirada cercana. Microanálisis fílmico*. Shangrila.
- Zurro, J. (2023, 22 de septiembre). 'No me llame Ternera': el documental de Évole no 'blanquea' al terrorista, lo pone en evidencia. *El Diario*. https://www.eldiario.es/cultura/cine/no-llame-ternera-documental-evole-no-blanquea-terrorista-pone-evidencia_129_10534371.html