

## El conflicto vasco y la violencia de ETA en la novela gráfica española contemporánea: estudio de cuatro casos

Gerardo Vilches<sup>1</sup>

Recibido el: 20 de febrero de 2021. / Aceptado: 13 de julio de 2021

**Resumen.** En los últimos años, la novela gráfica española ha prestado una especial atención al género histórico, sobre todo en lo que respecta a la historia reciente. En concreto, se han publicado varias obras que abordan el conflicto vasco y la actividad de la banda terrorista ETA. Mediante la aplicación de una metodología específica, la lectura crítica de *He visto ballenas* (Javier de Isusi, 2014), *Las oscuras manos del olvido* (Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, 2014), *Los puentes de Moscú* (Alfonso Zapico, 2018) y *Salto* (Mark Bellido y Judith Vanistendael, 2019), obras producidas en el contexto del cese de la lucha armada de ETA, revela diferentes visiones de la cuestión, lo que evidencia la vigencia del cómic como medio para analizar la realidad política.

**Palabras clave:** Cómic; ETA; Novela gráfica; País Vasco; Terrorismo.

### [en] Basque Conflict and the Violence of ETA in Contemporary Spanish Graphic Novel: Study of four Cases

**Abstract.** In the last years, Spanish graphic novel has paid special attention to historical genre, particularly in respect of recent history. Concretely, many works which deal with Basque conflict and terrorist group ETA's actions have been published. Through the application of an specific methodology, the critical reading of *He visto ballenas* (Javier de Isusi, 2014), *Las oscuras manos del olvido* (Felipe Hernández Cava and Bartolomé Seguí, 2014), *Los puentes de Moscú* (Alfonso Zapico, 2018) and *Salto* (Mark Bellido and Judith Vanistendael, 2019), works produced in the context of the end of the armed struggle of ETA, reveals different points of view, which underline the value of comic as a medium for the analysis of political reality.

**Keywords:** Basque Country; Comic; ETA; Graphic Novel; Terrorism.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Metodología. 3. El conflicto vasco en el cómic español del siglo XX. 4. *He visto ballenas*. 5. *Las oscuras manos del olvido*. 6. *Los puentes de Moscú*. 7. *Salto*. 8. Conclusiones. Bibliografía.

**Cómo citar:** Vilches, G. (2022) El conflicto vasco y la violencia de ETA en la novela gráfica española contemporánea: estudio de cuatro casos, *Historia y comunicación social* 27(1), 133-142.

## 1. Introducción

En las últimas décadas, el cómic ha experimentado un proceso de legitimación cultural que, entre otras consecuencias, ha provocado un gran interés desde el medio hacia el campo de la no ficción, la historia y el periodismo. La publicación de cómics tan importantes como *Maus* (Art Spiegelman, 1986, 1992), *Palestina* (Joe Sacco, 1993), *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2000-2003) o *El fotógrafo* (Emmanuel Guibert, Didier Lefèvre y Frédéric Lemercier, 2003-2006) contribuyeron de forma decisiva a cambiar la percepción del público acerca del medio. En España, aunque hay varios precedentes, se considera el inicio del *boom* de la novela gráfica en el año 2007, con la publicación de *Arrugas* (Paco Roca) y *María y yo* (Miguel Gallardo) como punta de lanza. En ese contexto se han publicado varias obras que tratan acerca del conflicto vasco y la violencia de la banda terrorista Euskadi Ta Askatasuna, cuyo análisis se propone en este artículo. Planteamos una lectura crítica de cuatro novelas gráficas que ofrecen visiones diversas del conflicto vasco.

<sup>1</sup> Universidad Europea.  
Email: [gerardo.vilches@universidadeuropea.es](mailto:gerardo.vilches@universidadeuropea.es)  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9416-8677>

## 2. Metodología

La metodología que se ha empleado parte de la consideración del cómic como un medio y un lenguaje autónomos, que precisa, por tanto, de herramientas de análisis propias, que no se limiten a revisar los hechos narrados o los textos escritos desatendiendo los aspectos gráficos, ya que «resulta imposible disociar el guion de la técnica gráfica que lo ilustra sobre el papel. Ambos conforman un todo narrativo» (Varillas, 2009: 57). Se tendrá en cuenta, igualmente, la idoneidad del cómic para tratar con el trauma, el testimonio y la violencia, tal y como han establecido Chute y otros, en primer lugar, porque el dibujo resulta inherentemente subjetivo, ya que, a diferencia de la fotografía, nos recuerda permanentemente que alguien ha trazado las imágenes que vemos: «[c]omics openly eschews any aesthetic of transparency» (Chute, 2016: 17); pero también porque su gramática resulta especialmente apropiada, al permitir simultanear imágenes de diferentes momentos, para imbricar el pasado y el presente (*Ibid.* 157). O, dicho de otro modo, lo que caracteriza al cómic es «la dialéctica entre continuidad y discontinuidad, que requiere [...] un punto de vista capaz de conciliar análisis de la forma, historia y *supervivencia* de lógicas y estructuras visuales (Pintor, 2017: 19). Las posibilidades expresivas del cómic, cuando va más allá de la pura representación realista, lo convierten en un medio especialmente idóneo para mostrar emociones y sentimientos, a través de un código simbólico o metafórico gráfico. Siguiendo los modelos propuestos por Varillas, Pintor, Chute y otros, en el análisis de los cuatro títulos se ha intentado tener en consideración elementos como la composición, el color, el trazo o las metáforas gráficas empleadas por los dibujantes, además de, por supuesto, lo relativo a la historia del conflicto vasco y los diferentes hechos y etapas que se representan en sus páginas.

## 3. El conflicto vasco en el cómic español del siglo XX

Históricamente, las apariciones de ETA en el cómic español resultan más bien escasas. Esto puede explicarse, en parte, porque hasta bien entrados los años setenta el medio se dirigía casi exclusivamente a un público infantil y juvenil. Pero ni siquiera cuando dio comienzo el llamado *boom* del cómic adulto, a partir de 1977, encontramos demasiados cómics que aborden el conflicto vasco. Para entonces, comenzaba una etapa en la que había cabida para ciertos experimentos plásticos y narrativos (Altarriba, 2008: 7).

Sin embargo, buena parte de esa nueva producción seguía recurriendo a los géneros tradicionales –ciencia ficción, terror, fantasía–, convenientemente actualizados (Pérez, 2018: 92), o a un costumbrismo contracultural y, con frecuencia, humorístico, como fue el caso de *El Víbora* (1979-2005). La prensa satírica, en la que sí era habitual la crítica de la actualidad política, tampoco prestó excesiva atención al conflicto vasco durante la transición. En plenos años de plomo, tras la concesión de la amnistía general de 1977, que alcanzaba los delitos de sangre, y con la continuidad de la estrategia de atentados por parte de ETA militar, resulta prácticamente imposible encontrar menciones a la banda armada en revistas como *El Papus* (1973-1985), *Por Favor* (1974-1978) o *El Jueves* (1977-actualidad). Habrá de esperarse a 1980 para encontrar una portada dedicada a ETA en esta revista: la del número 163 (9 de julio de 1980). En la imagen vemos a un encapuchado de la banda terrorista huyendo de la playa tras poner una bomba en el castillo de arena de un niño. El titular reza: «ETA (poli-gili) se lo pasa bomba». Ni siquiera la denominada «generación del compromiso», con autores como Carlos Giménez, Marika Vila o Luis García, caracterizados por tratar «de asumir la transformación de la realidad circundante, ya fuera la de aquella España caduca, a medio camino de todo y de nada, ya fuera sobre la cotidianidad perenne que se vivía» (Alcázar, Mora Brodel y Barrero, 2009), dedicó páginas significativas a las acciones de la banda terrorista. Los motivos que explican esta ausencia se encuentran en el miedo que podían sentir los creadores críticos con las acciones de ETA, pero también en una actitud general en toda la izquierda –a la que muchos autores de cómics se adherían– durante aquellos años de plomo, de comprensión hacia el terrorismo, que «se consideraba un fenómeno derivado de causas ajenas a la voluntad de los terroristas» (Juliá, 2017: 449), de forma que existía una reserva a criticarlo, «no fuera a ocurrir que le confundieran a uno como un sostenedor del Estado» (*Ibid.*: 448). Y todo ello a pesar de que eran años de intensa actividad de la banda armada, que en 1980 asesinaba a 95 personas (Leonisio, 2020: 387). Resulta interesante comparar esta situación con la del cine, donde la carencia de obras sobre ETA no fue total, si bien la mayor parte de filmes de la época asumen el punto de vista de los terroristas y muestran su enfrentamiento con el aparato del estado, cuya represión justifica, en ocasiones, la violencia (Martínez Álvarez, 2019: 270-271), y en las que, por añadidura, las víctimas se encontraban ausentes (De Pablo, 2019: 25). En opinión de Luis Veres, no obstante, el número de películas producidas desde 1977 resulta escaso si se compara con la importancia mediática del terrorismo (Veres, 2013: 54), pese a que se han producido ciento sesenta películas sobre ETA y el conflicto vasco, aunque incluyendo documentales para cine y televisión (De Pablo, 2017).

En los años ochenta y noventa, el cómic español experimentó un derrumbe editorial que dejó sin demasiadas alternativas de publicación a los autores. Aquel primer intento de consolidar un mercado de cómic adulto estable se vio frustrado por los cambios en las preferencias de ocio de los españoles, la competencia de obras extranjeras y la repetición de fórmulas (Gracia Lana, 2018: 252-255). Hasta tiempos recientes, no

encontraremos ejemplos de cómics centrados en el conflicto vasco, con la notable excepción de la revista autogestionada y radicada en Vitoria *TMEO* (1987-actualidad), que lleva más de tres décadas satirizando la realidad vasca, y criticando a todos sus agentes, incluyendo la banda terrorista, las fuerzas de seguridad del estado y todos los partidos políticos.

Así pues, el cómic español alcanzó las condiciones necesarias para poder afrontar el conflicto vasco en un periodo en el que la conciencia social con respecto a este había cambiado, como se refleja en el cine del siglo XXI, con treinta y tres largometrajes dedicados a ETA, de los cuales hasta un 40% se han centrado en las víctimas (De Pablo, 2019: 29), pero que trata, además, temáticas tales como los infiltrados en la banda o el terrorismo de Estado (Martínez Álvarez, *Op. cit.*: 274). El cómic no ofrece tanta muestra, pero, aun así, se han publicado notables novelas gráficas que abordan diferentes aspectos del conflicto vasco, que comparten, en su mayoría, el mismo enfoque que el cine o la literatura, centrado en las víctimas y las consecuencias del conflicto.

Para este estudio, se ha decidido excluir obras en las que ETA aparece de manera muy circunstancial, como *Yo, asesino* (Antonio Altarriba y Keko, 2014) o en las que es, más bien, el telón de fondo de otro conflicto, como *La ola perfecta* (Ramón de España y Sagar, 2012), así como la reciente adaptación de la novela de Fernando Aranburu *Patria* (2016), realizada por Toni Fejzula (2020), por no ser una obra concebida originalmente como un cómic. Así pues, se han seleccionado cuatro novelas gráficas, publicadas en España entre 2014 y 2019<sup>2</sup> –esto es, después del cese definitivo de la lucha armada de octubre de 2011, pero no de la disolución de la banda, que tuvo lugar en 2018–, que abordan la temática desde la no ficción o desde la ficción con diverso grado de documentación: *Las oscuras manos del olvido* de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí (Norma Editorial, 2014), *He visto ballenas* de Javier de Isusi (Astiberri, 2014), *Los puentes de Moscú* de Alfonso Zapico (Astiberri, 2018) y *Salto* de Mark Bellido y Judith Vanistendael (Astiberri, 2019).

### 3. *He visto ballenas*

Javier de Isusi (Bilbao, 1972) era un autor de cierta trayectoria, conocido por la saga de *Los viajes de Juan Sin Tierra* (Astiberri, 2004-2010), cuando se embarcó en la realización de *He visto ballenas*. El origen de esta obra se encuentra en una historia real que contó al autor su hermano, acerca de un preso de ETA y otro de GAL que se conocieron en una cárcel y que fueron capaces de entenderse y llegar a una «responsabilidad para con el otro» (Infame, 2014), de forma que a de Isusi le pareció que esa historia, que contenía «los ingredientes de la reconciliación» (*Ibid.*), debía ser contada, aunque le aplicaría un elevado grado de ficcionalización. Así, fundamenta las tramas en un trío protagonista: Josu y Emmanuel, están directamente inspirados en el miembro de ETA y el colaborador de los GAL, respectivamente, mientras que el personaje del sacerdote Antón, amigo de la infancia de Josu, es creado por de Isusi con la intención de dar voz no solo a los victimarios, sino también a las víctimas (*Ibid.*), ya que el padre de Antón murió asesinado por ETA en 1984. Josu ya militaba en la banda entonces, y los dos amigos nunca volvieron a hablar, de modo que se creó una brecha entre ellos donde nunca pudo pedirse u ofrecerse el perdón.

El cómic comienza con una cita del poeta *abertzale* Joseba Sarrionandia,<sup>3</sup> condenado por pertenencia a ETA y fugado de prisión en 1985, lo que inspiró el emblemático tema «Sarri, Sarri» de Kortatu. Esa elección, nada casual, se completa con otras dos citas, una de Antoine de Saint-Exupéry, que alude al encuentro futuro de dos peregrinos que recorren caminos distintos, y otra de Gabriel Celaya, que también subraya la necesidad de entendimiento y de un nuevo comienzo.

La obra está estructurada de forma que se nos muestran tres épocas diferentes: 1984, en plena guerra sucia contra el terrorismo, y que conocemos a través de *flashbacks* de Antón y Josu; 1999, la época en la que Josu conoce a Emmanuel y Antón atraviesa una crisis vital; y 2004, momento en el que Antón y Josu van a reencontrarse. El dibujo de de Isusi, de trazo irregular y tembloroso, se centra mucho más en las emociones de sus personajes que en la recreación realista de los escenarios, algo que refuerza su uso del color, un elemento que puede tener un alto valor emocional, debido a nuestro bagaje cultural y visual (Bergado, 2016: 132). Así, el color de acuarela, limitado a tonos amarillos y azules, genera una atmósfera oscura y melancólica, que se subraya aún más en los *flashbacks* y en los sueños de Antón, muchas veces coloreados en blanco y negro.<sup>4</sup>

Javier de Isusi reconoce que nunca pretendió ser objetivo, pero contó con la ayuda de dos familiares de víctimas de la banda terrorista y un exmilitante, que dieron su aprobación a todo lo contado. Por ello, aunque el relato de *He visto ballenas* sea una ficción, resulta bien fundado y refleja situaciones que se dan realmente en la sociedad vasca. El hecho de que se publicara tras el cese definitivo de la violencia en 2011 la sitúa en un escenario en el que, si bien no puede darse por cerrado el conflicto vasco, está en primer plano la gestión de

<sup>2</sup> En el caso de *Salto*, aunque fue publicada en España en 2019, su publicación original en Francia está fechada en 2016.

<sup>3</sup> *Cuando volví a casa / consumido el camino por el tiempo / nueva era la madera de la puerta / nueva también la cerradura.*

<sup>4</sup> El propio autor reflexiona sobre su valor narrativo y emocional: «las acuarelas no son nunca tonos definidos y muy concretos. Siempre hay matices, cosas incontroladas, diferencias de intensidad, de color... Que es exactamente parte de lo que cuenta la historia» (Infame, 2014).

sus consecuencias, así como la reconciliación y el perdón, concepto que tiene un lugar central en el libro. Esta postura puede relacionarse con la que defiende Reyes Mate, quien sostiene que no puede construirse la paz olvidando a las víctimas, que «la memoria es el inicio de un proceso que se consume en la reconciliación», que tiene que recuperar a las víctimas y los victimarios (2008: 7-9). Pero también se identifica con lo que Santiago de Pablo denomina «tercer espacio», que destaca «la necesidad de reconciliación, el reconocimiento al dolor de todas las víctimas y la denuncia de todas las violaciones de derechos humanos que han tenido lugar en el País Vasco desde 1936» (De Pablo, 2019: 24). Esto se aprecia en la identificación que se produce entre Josu y Emmanuel, de cuyas violencias ejercidas se llega a decir que son «la misma guerra» (De Isusi, 2014: 32). El primero, de hecho, se identifica con la explicación que da el segundo para argumentar su arrepentimiento: «[u]n día de repente empecé a verlas [ciertas cosas ante las que estaba ciego], vi todo el daño que había causado. Y no podía hacer como que no lo veía» (30). Desde ese momento, ambos sostienen una relación basada en esa identificación y en la confesión mutua, relación que no resulta bien vista por los compañeros etarras de Josu, y que termina bruscamente con el suicidio de Emmanuel, narrado de manera indirecta por el autor, que no muestra gráficamente el suceso (139). Este tipo de decisiones, de acuerdo con Chute, son inherentes al propio lenguaje del cómic, que tiene que manejar siempre una constante tensión entre lo que representa y lo que suprime, mediante estrategias que permitan mostrar lo irrepresentable (Chute, 2016: 17): las «imágenes intolerables» de las que habla Martínez Luna (2019: 49). Resulta, de hecho, muy original la manera de mostrar la violencia, pues nunca se hace directamente. Se representa mediante los sueños de Antón, que se ve a sí mismo cometiendo diferentes actos violentos: ejecutando con un tiro en la nuca a un objetivo, como si fuera un etarra siguiendo su *modus operandi* habitual (4-5), o provocándole la muerte a una manifestante a la que se enfrenta en la piel de un antidisturbios (48-51). Estos sueños, relacionados con su complejo de culpa por ser incapaz de perdonar aun siendo sacerdote, estilizan la violencia al encuadrarla en un contexto irreal y onírico: en el primer caso, ni siquiera vemos el momento exacto en el que el disparo alcanza a la víctima, sino que este resulta sustituido por un estallido amarillo y azul que busca un efecto más emocional en el lector.

En cierta forma, la falta de alusiones directas a acontecimientos relacionados con la historia del terrorismo en Euskadi supone una estilización análoga a la visual: centrado en las vidas de sus protagonistas y en sus propias evoluciones, podría parecer que de Isusi se despreocupa de los aspectos más históricos. Sin embargo, aunque no sean concretos, los contextos de cada una de las etapas resultan ajustados. Todos los sucesos ocurridos en 1999 en este cómic, para empezar, se enmarcan en un momento de gran actividad de ETA, con cruentos atentados contra la población, que respondían a las directrices aprobadas en la llamada ponencia Oldartzen, celebrada en 1994, que iniciaba una etapa de «socialización del sufrimiento», en la que se intentaría influir en la sociedad vasca y crear una brecha social entre *abertzales* y «españolistas» (Fernández Soldevilla y López Romo, *op. cit.*: 283-284). Son también los años de señalados asesinatos que influyen determinadamente en la opinión pública: Gregorio Ordóñez (1995), Fernando Múgica (1996) o Miguel Ángel Blanco (1997), entre otros. El escenario que se dibuja para 2004, cuando Antón y Josu van a reencontrarse, es diferente: cuando, tras retomar contacto por carta, Antón pueda por fin visitar a Josu en la cárcel, este habrá dado ya el paso de abandonar ETA. No es casualidad que haya sido trasladado de una cárcel de Málaga a la de Nanclares de Oca, donde, desde 2012 se desarrolla la «vía Nanclares», un programa que busca la reinserción de presos arrepentidos de su militancia terrorista y que hayan dado pasos claros en el distanciamiento de ETA. Esta visita supone también una oportunidad para observar el entorno de los familiares de la banda terrorista: al hijo de Josu la mayoría de parientes de etarras lo dan de lado debido a que su padre ha abandonado la banda. Eso lo sitúa en una situación alienada, en la que no resulta fácil encontrar su sitio: «[t]anto los unos como los otros me tratan como si fuera una prolongación de mi padre» (de Isusi, *op. cit.*: 132).

Las dos últimas páginas contraponen los primeros planos enfrentados de Josu y Antón –separados por la mampara de la sala de visitas– con los primeros planos de sus yoes más jóvenes, lo que sugiere, sin necesidad de palabras, que están en disposición de retomar su relación. El final abierto parece referirse, también, al momento actual en lo que respecta al conflicto vasco: terminada la violencia, queda gestionar sus consecuencias y encontrar el modo de convivir.

## 5. *Las oscuras manos del olvido*

El guionista Felipe Hernández Cava (Madrid, 1953) y el dibujante Bartolomé Seguí (Palma de Mallorca, 1962) son los autores de esta novela gráfica, que supuso su segunda colaboración. Hernández Cava siempre ha mostrado un perfil marcadamente político en sus obras, desde los años de la transición, cuando empezó su carrera, primero como parte del colectivo El Cubri y después vinculado con la anteriormente citada generación del compromiso. A pesar de aquellos años de marcada militancia de izquierdas, muchas de sus obras recientes se han caracterizado por la crítica a la izquierda revolucionaria del siglo xx; tal es el caso de *Las serpientes ciegas* (BD Banda, 2008), con Seguí o *Del Trastevere al paraíso* (Reservoir Books, 2020), con Antonia Santaolaya. Parte del interés de *Las oscuras manos del olvido* radica en que, de todos los cómics analizados, este es el único que está realizado por alguien que tiene una vinculación activa con el conflicto vasco: Hernández Cava

ha colaborado como guionista de documentales para el Colectivo de Víctimas del Terrorismo del País Vasco, como *Corazones de hielo* (Pedro Arjona, 2007), que de Pablo relaciona con la producción documental de Iñaki Arteta y otros, centrada en dar voz a las víctimas de ETA (2019: 30-32). En *Las oscuras manos del olvido*, de hecho, Hernández Cava ha declarado que quería «homenajear a las víctimas», que, en su opinión, iban a ser «sacrificadas» y relegadas al «rincón del olvido» (Jiménez, 2015).

A tenor de lo manifestado por Hernández Cava, *Las oscuras manos del olvido* podría considerarse, en cierta forma, una obra de tesis, toda vez que las opiniones vertidas por su protagonista y muchas de las personas con las que trata profundizan en la misma línea argumentativa y señalan un supuesto olvido de las víctimas para favorecer un proceso de paz opaco e insensible a su dolor, cuando no abiertamente cómplice de ETA. Resulta interesante que la obra se presente como un *thriller* de género negro, algo a lo que se ajusta tanto el dibujo sobrio de Seguí, poco dado a experimentos formales o a la introducción de recursos extradiegéticos, pero también el gusto del guionista por los diálogos de aliento literario y escaso verismo. El relato está protagonizado por un francés huérfano de origen español, Toinou, parte de una familia mafiosa de Marsella, que acaba de pasar una larga temporada en prisión por autoinculparse en un crimen cometido, en realidad, por el hijo de su patrón. La atmósfera que impregna todo el relato, construida con una paleta de colores apagados, tiene un claro tono crepuscular: todos los personajes que aparecen son supervivientes de un conflicto, personas cercanas a la vejez o ya inmersas en ella, con toda la debilidad que refleja el dibujo; solo el protagonista parece estar revestido de una cierta dignidad.

El pistolero sale de la cárcel con un objetivo: cumplir una vieja promesa y vengar a un empresario asesinado por ETA años atrás por negarse a pagar el impuesto revolucionario. En la conversación que mantiene con su viuda, además de hacer alusión a trescientos asesinatos supuestamente sin esclarecer, se dedican duras palabras a los empresarios que pagaron el impuesto «por miedo, o en algún caso también por simpatía» (Hernández Cava y Seguí, 2014: 11). No resulta baladí que se sitúe en una posición de superioridad moral con respecto a los terroristas a quien es a su vez otro asesino, ya que, como él mismo explica: «el más irracional de los asesinatos [es] el que se ejecuta en nombre de una idea» (18). Según avanza la trama, Toinou se va entrevistando con diversas personas que pueden darle pistas, pero también con afectados, directa o indirectamente, por la violencia de ETA. En estas secuencias, se encuentran algunas ideas recurrentes. La primera de ellas ha sido ya anunciada: que las víctimas han sido olvidadas y que muchos asesinatos han quedado impunes. Así se expresa el antiguo etarra cuando, finalmente, el mafioso da con él —«el final de todo esto no puede ir más que acompañado del silencio de las víctimas» (56)—, pero también una profesora vasca que publica columnas periodísticas para desmontar, en palabras de Toinou, «ese discurso que se va enseñoreando de su tierra, a golpe de mitología y sentimentalismo» (23), en sintonía con la tesis de Jon Juaristi acerca del papel fundamental que juegan las historias fundacionales, los «mitos melancólicos», en la configuración de la identidad y el pensamiento nacionalistas (Juaristi, 1997: 18-19). En uno de los artículos de la profesora se habla de «que parecía vivirse el momento de enterrar las responsabilidades por esas cerca de novecientas muertes, la mayoría de ellas bajo un sistema democrático, y de que toda una sociedad se sumergiera en la impunidad y el olvido... / [...] la ética de la responsabilidad debía gobernar ese relato en el que todos los muertos no valiesen lo mismo» (*Ibid.*: 24). Esa diferencia de valor parece negar explícitamente una de las tesis de la izquierda *abertzale*, el reconocimiento del sufrimiento de las víctimas de la violencia del Estado, pero también el «tercer espacio» descrito por de Pablo, que intenta superar la dialéctica de «víctimas y verdugos» (2019: 24). En ese mismo sentido se expresa la viuda del empresario asesinado, cuando afirma que el conflicto vasco «no es una guerra», ya que los muertos los ponía un solo bando (10), una opinión que puede encontrarse también en algunos libros teóricos sobre la trayectoria de ETA.<sup>5</sup>

Otra idea que aparece, de forma insistente y cada vez con mayor audacia, es que los terroristas acabarán consiguiendo sus objetivos. La citada viuda manifiesta su temor a que se alcance un pacto con ellos mediante el cual «alcancen las pretensiones por las que mataron, a través ahora de cauces políticos» (13). Poco después, otro personaje, Larramurdi, un exguardia civil obsesionado con ETA, le asegura a Toinou: «[v]an a conseguir sus propósitos, ¿sabe?» (38). Otros personajes, ya en la recta final de la historia, aventuran un discutible futuro inmediato que, como se ha podido comprobar, no se ha correspondido con la realidad. La profesora vasca menciona que la derecha que entonces estaba en el poder —se refiere a la legislatura de Mariano Rajoy— cerraría todo lo acordado en el proceso de paz, incluyendo «la salida de los etarras de prisión» (50). Aún se va más allá: Larramurdi habla de «una serie de reuniones en las que [...] discuten acerca de los pasos que gradualmente habría que dar para alcanzar la independencia» (67).

Aunque el relato sea una ficción, este tipo de cuestiones acercan la postura del guionista a las de ciertos políticos del Partido Popular y algunas asociaciones de víctimas, como evidencian los testimonios recogidos en *El fin de ETA* (Justin Webster, 2017), una película documental que recorre todas las negociaciones entre la banda terrorista y el Gobierno de España hasta llegar al cese de la violencia. En dicha cinta, puede escucharse a Alfonso Sánchez, presidente de la Asociación de Víctimas del Terrorismo y guardia civil, afirmar que «mientras

<sup>5</sup> «Puede sonar a herejía políticamente incorrecta, pero conviene recordar que no todas las víctimas son iguales [...] el terrorismo trata a su víctima [...] con un especial desprecio o desconsideración al utilizarla solo como un simple y prescindible mensajero» (Ruiz Soroa, 2019: xvii).

no entreguen las armas, mientras no colaboren con la justicia y mientras no se desenmascaren los más de trescientos asesinatos que hay por resolver creemos que ETA, por supuesto, no está derrotada» (Webster, 2016). También interviene Jaime Mayor Oreja, ministro del Interior entre 1996 y 2001:

Yo creo que nadie ha derrotado a ETA todavía, a fecha de hoy. ETA no solo hay que medir su fuerza por la organización, sino su proyecto, su proyecto de ruptura. Cuando en el País Vasco están avanzando y son ya alternativa, con aliados, al actual gobierno, cuando en Cataluña el proceso de ruptura está avanzando seriamente y están en la vanguardia, ¿cómo vamos a decir que hemos derrotado el proyecto de ruptura de ETA? (*Ibid.*).

El desenlace de *Las oscuras manos del olvido*, con un tiroteo –desprovisto, mediante el dibujo de Seguí, de toda espectacularidad– en el que tanto el antiguo etarra como su perseguidor mueren, subraya un lugar común de las narrativas del conflicto vasco que también se ha encontrado en *He visto ballenas*: el de la guerra fratricida, la lucha entre hermanos o entre amigos desde la infancia, como es el caso del etarra y del guardia civil Larramurdi.

Hay, por último, espacio para los motivos y razones de los terroristas, aunque sea marginal y responda a estereotipos. Se trata de un discurso cínico e impostado, mecánico, que admite, a través de las palabras del exetarra que habrá de morir al final de la historia, que se trata de un proyecto totalitario: «aceptemos que muchos de nosotros tenemos las manos bien sucias [...]. / Yo no conozco una sola utopía que para materializarse no haya tenido que prescindir de la inocencia» (55).

## 6. Los puentes de Moscú

*Los puentes de Moscú* es una obra de Alfonso Zapico (Blimea, 1981), un destacado exponente de la novela gráfica española contemporánea, autor de una biografía de James Joyce, *Dublinés* (Astiberri, 2011), y que serializa actualmente su obra más ambiciosa, *La balada del norte* (Astiberri, 2015-actualidad), sobre la revuelta minera de Asturias de 1934. Así pues, ni la política ni la no ficción le resultaban ajenas cuando decidió acometer este libro, que presenta una suerte de reportaje centrado en el diálogo entre Fermín Muguruza, activista y músico líder de la banda de rock radical vasco Kortatu, y Eduardo Madina, político vasco víctima de un atentado de ETA en 2002, secretario general de las Juventudes Socialistas del País Vasco entre 2002 y 2004 y diputado en el Congreso entre 2004 y 2015. Como el propio Zapico relata en el cómic, su génesis se encuentra en la invitación de Madina para acompañarlo en la entrevista que este debía realizarle a Muguruza.<sup>6</sup> Su intención es la de dar voz a los dos interlocutores:

[H]ay cosas que yo no sería capaz de defender, pero sí puedo darles voz a ellos; que cuenten cómo se sienten, cómo lo vivieron. [...] el libro parte de una perspectiva forzosamente ingenua por mi parte. Yo no conozco bien el tema ni tengo en la cabeza la estructura de las historias que vivieron: lo que quiero es que me las cuenten desde el principio (Vilches, 2018).

Esa voluntad de escuchar y entender las diferentes posiciones puede vincularse con otro concepto, el de convivencia, que Zapico desliga del perdón<sup>7</sup> y que, según su parecer, resulta demandado por la sociedad vasca actual. El paso del tiempo resulta importante, en opinión del dibujante, para entender por qué ahora puede elaborarse una obra como la suya sin que resulte excesivamente polémica: «Ya nada es igual que antes. Por eso estamos haciendo este libro» (Zapico, 2018: s.p.).

Dado que el eje que vertebra este ensayo dibujado es la entrevista que Madina le realiza a Muguruza, el repaso a su carrera como músico ocupa un lugar importante, aunque Zapico, para compensar esa preeminencia, se remonta a los años treinta con el fin de rastrear los orígenes familiares de los dos protagonistas. El conflicto vasco tarda en aparecer explícitamente: no será hasta que Zapico describa la juventud de Madina que aluda a un «paisaje de fondo, más oscuro y difícil de percibir», conformado por elementos como «decadencia industrial», «ETA», «las reivindicaciones de los presos de ETA», «el caballo» o «los muertos» (s.p.). El dibujo de Zapico resulta ágil y apresurado, y provoca cierta dulcificación de los rasgos de las personas representadas por la vía de una caricatura amable. Pero, más allá de esa decisión estética, *Los puentes de Moscú* requiere de estrategias formales un tanto diferentes de lo habitual. Así, el autor prescinde de viñetas y llena las páginas de un modo libre, intercalando ilustraciones de gran formato con sucesiones de escenas, y con abundancia de metáforas visuales que le permiten sintetizar conceptos complejos y alcanzar un calado emocional que el texto, por sí solo, podría no aportar. Así, se dibuja a sí mismo cayendo, literalmente, en lo que llama «la trampa del

<sup>6</sup> La entrevista se tituló «Plaza Roja de Irún: una conversación con Fermín Muguruza», y se publicó en *Jotdown*. Está disponible en: <https://www.jotdown.es/2017/03/plaza-roja-irun-una-conversacion-fermin-muguruza/> (recuperado el 2/4/20).

<sup>7</sup> Reyes Mate diferencia entre el perdón de las víctimas y el perdón político, y advierte sobre que el primero no puede suponer la renuncia a la justicia (2008: 60).

absurdo», que simboliza con un agujero en el suelo por el que cae al preguntarse sobre los motivos de ETA para intentar asesinar a Madina. Zapico advierte, así, del peligro de intentar buscar «una lógica a lo que no la tiene», pues puede llevarnos a pensar que unos asesinatos tienen más sentido que otros y, por ende, que puede haber personas que merecen más la muerte que otras. Semejante forma de pensar lo lleva a un metafórico jardín en cuyas frondosas hojas pueden leerse palabras como «odio», «fanatismo», «venganza» o «tortura» (s.p.).

Como *He visto ballenas*, este cómic puede encuadrarse en ese «tercer espacio», en el que se encuentra también *La pelota vasca. La piel contra la piedra* (Julio Medem, 2003), una película documental que Zapico tiene como referencia –y en la que, de hecho, aparecen Eduardo Madina y Fermín Muguruza– y de la que señala que «vista ahora, no parece tan polémica. Es un relato colectivo en el que hay una serie de voces que hablan cada una desde su perspectiva» (Vilches, *op. cit.*).

En el relato de la trayectoria vital de Muguruza, no se ocultan sus simpatías por la causa de ETA desde su militancia en la izquierda *abertzale* y sus contactos con miembros de la banda exiliados en Francia, en los tiempos posteriores a los años de plomo, durante la década de los ochenta. Esto permite abordar algunos hechos importantes en la cronología de ETA, como el asesinato de una etarra reinsertada, Dolores González Katarin, *Yoyes*, la que fue primera mujer dirigente de la banda, liquidada en septiembre de 1986 por ETAm como parte de una estrategia de intimidación amparada en el argumento de que personas como ella se habían convertido en traidoras al proceso de liberación del pueblo vasco y colaboradoras del Estado español (Alcedo, 1996: 130; *cit.* Fernández Soldevilla y López Romo, *op. cit.*: 272). Este asesinato, que agravó las divergencias entre los *séptimos* arrepentidos de ETApM y ETAm (Fernández Soldevilla y López Romo, *op. cit.*: 202), causó una gran impresión en Muguruza y su entorno, ya que el hermano de la asesinada era técnico de sonido de Kortatu. Para el músico, este asesinato fue «un punto de inflexión que cambio muchas cosas» (Madina, *op. cit.*) y, aunque su primera referencia directa a la necesidad de acabar con la violencia no llegaría hasta finales de los noventa (Zapico: s.p.), lo señala como el momento en el que empezó a ser consciente de la espiral en la que se encontraba el conflicto vasco. Zapico dedica una página entera a la trayectoria de *Yoyes*, pero omite la representación gráfica de su asesinato, como sucedía con el atentado que evita Javier de Isusi en *He visto ballenas*. Ocurre lo mismo con otros asesinatos de etarras, contados elípticamente, pero no así con el atentado sufrido por Madina: en esa ocasión, acaso por estar narrado en primera persona, Zapico sí representa el acto y, de hecho, ralentiza el ritmo narrativo para detenerse en todo el proceso. Así, vemos al dirigente socialista saliendo de su casa, decidiendo no comprobar ese día los bajos de su coche por estar lloviendo, escuchando la radio mientras conduce. Finalmente, vemos la explosión de su vehículo en medio de una rotonda, dibujada en un plano aéreo, alejada, y con la onomatopeya clásica para estos casos, «boum» dibujada con trazos rotos que enfatizan el efecto de la explosión. Zapico opta por no mostrar el cuerpo herido de Madina, y por eso decide pasar de su subjetividad, que ha dirigido toda la secuencia, a una mirada objetiva (*Ibid.*).

## 7. Salto

Este cómic nació, en realidad, como un proyecto de novela literaria. Mark Bellido (Sevilla, 1975), escritor de novelas como *Venus vestida de azul* (Ópera prima, 1998) quería escribir una historia sobre la libertad ambientada en Euskadi y el conflicto vasco. Para documentarse, decidió trabajar durante un año como escolta, aunque, finalmente, pasó cuatro desempeñando esa labor hasta que consideró que ya tenía suficiente material para escribir una novela que, debido a que poco después conoció a la dibujante Judith Vanistendael (Lovaina, 1974), decidió convertir en un cómic. Editado originalmente por el gigante editorial francés Dargaud en 2016, fue publicado en España en 2019 por Astiberri. Sin embargo, el proceso creativo de este título comenzó mucho antes, en 2010, y resulta revelador que Bellido afirme que Norma Editorial tenía los derechos desde 2011 pero, finalmente, renunciara a publicarlo y los autores decidieran llevarlo al mercado francés. Bellido lo atribuye a cierto temor del mercado español, que se habría roto, en su opinión, con *Patria* (García Rouco y Álvarez Muñiz, 2019); pero lo cierto es que en esos años se estrenaron varias películas sobre ETA, lo que pone en cuestión ese supuesto miedo a tocar la temática al que alude.

El estilo de Vanistendael está muy influido por autores como Joann Sfar, Blutch o Christophe Blain, nombres importantes de la *Nouvelle BD*, un movimiento que revolucionó el cómic francés con propuestas poco ortodoxas alejadas del academicismo plástico (García, 2010: 211-213). Esto le permite recurrir a interesantes metáforas visuales y usar un color no realista, aplicado con lápices, con fines emocionales y atmosféricos, que afectan directamente a cómo se representan determinadas realidades del País Vasco en los años en los que la historia se ambienta: 2007 a 2010.

Como en los casos anteriores, se emplean varias citas en el transcurso de la obra. Una de ellas recoge los versos del poema *Txoria Txori*, escrito en euskera por Joxean Artze en 1957 y popularizado por la versión musicada de Mikel Laboa en 1968. Se trata de un poema que habla de la libertad y la necesidad de dejar ir a un pájaro para que siga siéndolo, que, no sabemos si casualmente o no, es cantado al inicio del documental *La pelota vasca. La piel contra la piedra*.

Miquel, el protagonista de *Salto*, es también escritor, como el propio Bellido, y se halla en medio de una crisis creativa, viviendo en un pueblo de la costa castellonense con su mujer y sus dos hijos en 2006. Durante las primeras cien páginas del libro, los autores se centran en la relación de pareja de Miquel, sus dudas y su incapacidad para escribir, hasta que llega a la conclusión de que debe convertirse en escolta de algún político amenazado por ETA y tener, así, un buen material para escribir su próxima novela. Esta decisión inverosímil y poco justificada da paso a la parte central de *Salto*, que expone el periplo de Miquel –Mikel a partir de su llegada a Navarra en septiembre de 2007– como escolta de un alcalde junto con su experimentada compañera, Rosa. Bellido ofrece una imagen muy crítica de las empresas de seguridad que contratan a los escoltas, sin darles, al menos en su caso real y en el de su protagonista, una mínima formación, o equipo adecuado, como chalecos antibalas o inhibidores de frecuencia (Bellido y Vanistendael, 2019: 110-113). En consecuencia, el jefe de Mikel es dibujado con rasgos físicos muy negativos, que lo asemejan a un buitres. La intención de los autores era mostrar la realidad de su trabajo, sin romanticismo, y con una perspectiva crítica: «[u]na persona que por defender la libertad pierde la suya», aludiendo a las abusivas condiciones de trabajo de unos profesionales que, con el fin de la actividad de ETA, perdieron su empleo o fueron destinados a prisiones (García Rouco y Álvarez Muñoz, *op. cit.*).

No es casual que la obra cubra el último periodo de actividad de ETA, desde el fin del alto el fuego con el atentado en el aeropuerto de Barajas hasta diciembre de 2010, un momento en el que ETA había perdido ya la hegemonía en las calles, con el asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997 como punto de inflexión y la ilegalización de asociaciones proetarras, así como el surgimiento de plataformas como ¡Basta ya! (Fernández Soldevilla y López Romo, *op. cit.*: 228); la izquierda *abertzale* ya se había desmarcado de la banda rechazando claramente el uso de la violencia como arma política, en el documento *Zutik Euskal Herria*, aprobado por las bases en febrero de 2010 –del que nada se dice en *Salto*–. En marzo, ETA asesinó a su última víctima: el gendarme francés Jean-Serge Nérin. Así pues, el asesinato de un alcalde socialista con el que se abre y se cierra *Salto*, fechado en diciembre de 2010, es una invención con fines dramáticos, pero hay que señalar que no hay, en toda la obra, menciones al hecho de que ETA estaba debilitada y muy cerca de su final.

Una de las cuestiones más interesantes que pueden apreciarse en *Salto* es la cotidianidad de los amenazados por la banda terrorista, así como el clima de tensión y acoso que vivían tanto ellos como sus escoltas. El lector podrá observar pintadas con el mensaje «ESCOLTAS ETA MÁTALOS» y con el anagrama de la banda (143), y otras en las que, incluso, se escribe el nombre de Mikel en un punto de mira (221-223). El clima hostil hacia los escoltas por parte de muchos de los vecinos del pueblo donde trabajan es manifiesto, con lanzamiento de macetas desde balcones y amenazas veladas; algunos de ellos se refieren a los guardaespaldas con el término *txacurras*, «perros», dedicado normalmente a la policía y habitual en el entorno de ETA (Fernández Soldevilla y López Romo, *op. cit.*: 267).

Junto a estas representaciones de lo que se dio en llamar «terrorismo de baja intensidad», se encuentran dos atentados, con consecuencias diferentes. El primero sucede en la Universidad de Navarra, mientras Mikel y Rosa esperan a su protegido, el 30 de octubre de 2008. En este caso, se trata de un suceso real que, como se describe en el cómic, se saldó sin víctimas mortales: el estallido de un coche bomba. Vanistendael emplea interesantes recursos para expresar el caos y la destrucción ocasionados por la conflagración: la explosión se representa mediante amarillos y blancos que, en una doble página, desbordan la realidad; acto seguido, al girar la página, llega el sonido tras la luz, y una violenta onomatopeya llena dos páginas a la vez. A partir de ahí, el humo y el fuego se retuercen y confunden, mediante técnicas próximas a la abstracción, con las que la artista puede transmitir parte de las sensaciones que una explosión de estas características debe de provocar (204-212).

Del segundo atentado sabemos desde el principio, pues la historia comienza el día del funeral por el alcalde socialista asesinado, el 8 de diciembre de 2010. En este caso, como se ha dicho, se trata de un suceso ficticio, si bien el *modus operandi* es verosímil: tras ser identificado por un vecino simpatizante de ETA –lo que subraya la responsabilidad cómplice de parte del pueblo vasco en las acciones de la banda terrorista–, el alcalde es tiroteado en el interior de su coche, por un individuo encapuchado. En esta ocasión, Vanistendael muestra todo el proceso de manera clara, con especial atención a la mirada del alcalde. En el momento de los disparos, el grito de «¡Gora Euskadi ta askatasuna, gora ETA!» desborda el espacio de la página con violencia, justo antes de que veamos cómo las balas destrozan el parabrisas y el alcalde intente, inútilmente, salir del vehículo en busca de ayuda. En la última página de la secuencia, se muestra la escena en un plano general de una sola viñeta, lo que remarca el patetismo del cuerpo caído del anciano, y su sangre manchando la nieve del suelo (329-337).

Aunque, a diferencia de *He visto ballenas* y *Los puentes de Moscú*, *Salto* no se centra en la violencia del estado contra ETA o la perspectiva de los terroristas, la cuestión acaba por aparecer, ya que, a medida que Mikel va perdiendo su vida personal, entra en juego una joven del entorno de ETA que contacta con él: la hermana de un preso, cuya madre murió en un accidente de tráfico al ir a visitarle a una cárcel en Andalucía, y que estuvo detenida cinco días en dependencias policiales, lo cual hace sospechar a Mikel que sufrió torturas (308). De este modo, se introduce una de las reivindicaciones históricas de la izquierda *abertzale* y de los colectivos de familiares de presos de ETA: el acercamiento de estos a cárceles del País Vasco, cuestión que



también aparece en las imágenes de varias manifestaciones escoltadas por la *ertzaintza*, con el lema «Euskal presoak etxera» (presos vascos a casa) (238, 348-349).

Así, aunque *Salto* se centre en la experiencia como escolta del guionista y en las difíciles circunstancias de las consecuencias de la violencia de ETA en la sociedad, se introduce una mirada, aunque sea puntual, al entorno de la banda y sus reivindicaciones, así como a las posibles responsabilidades del Estado y las fuerzas de seguridad en el conflicto, sin profundizar en ello ni equiparar ambas violencias en ningún caso.

## 8. Conclusiones

A través de las cuatro novelas gráficas analizadas, ha podido comprobarse el valor del cómic para tratar con una cuestión tan compleja como el conflicto vasco. Se ha evidenciado cómo el dibujo permite mostrar los actos terroristas con diferentes estrategias: la representación sobria y oscura, carente de épica, de Seguí en *Las oscuras manos del olvido*; las metáforas visuales que llevan al expresionismo abstracto de Vanistendael en *Salto*; las estrategias de representación y no representación de Zapico y de Isusi en *Los puentes de Moscú* y *He visto ballenas* respectivamente. Todos ellos demuestran el acierto de las tesis de Chute acerca de la adecuación del cómic para tratar con el trauma (2016).

Estas cuatro obras llegan después del proceso de paz y el cese definitivo de la violencia de 2011 y, por tanto, se encuadran en un contexto en el que ya no existe la amenaza de ETA. En su mayor parte, además, los hechos reales y ficticios narrados se sitúan en la época de la socialización del sufrimiento, a partir de 1994, y especialmente a partir del año 2000, cuando había ya una decidida conciencia social de rechazo al terrorismo y ETA y su entorno comenzaron a perder la hegemonía de la movilización ciudadana en Euskadi.

Dos de estas obras, *He visto ballenas* y *Los puentes de Moscú*, se adscriben explícitamente a la corriente que busca la convivencia y la reconciliación de todas las partes implicadas, a través de la comprensión y el análisis de los motivos de ETA y el reconocimiento del sufrimiento de todas las víctimas. *Salto*, por su parte, aunque ofrece momentos de empatía hacia el entorno de ETA, se centra, sobre todo, en el dolor que causó y en la difícil vida de un escolta. Por último, *Las oscuras manos del olvido* resulta el único caso en el que, de manera manifiesta, se rechaza el proceso de paz y la idea de reconciliación o reconocimiento, de forma que se posiciona únicamente junto a las víctimas de la banda terrorista e, incluso, condena cualquier acuerdo o avance por la vía política del independentismo. Esta variedad de enfoques es, quizás, la mejor prueba de la madurez del cómic español y su validez para abordar nuestra historia reciente.

## Bibliografía

- Alcázar, J., Mora Brodel, J. y Barrero, M. (2009). «Editorial para Tebeosfera 3. La generación del compromiso», en *Tebeosfera*, n.º 3. Disponible en: [https://www.tebeosfera.com/documentos/editorial\\_para\\_tebeosfera\\_3\\_la\\_generacion\\_del\\_compromiso.html](https://www.tebeosfera.com/documentos/editorial_para_tebeosfera_3_la_generacion_del_compromiso.html) (recuperado el 6/4/2020).
- Alcedo, M. (1996). *Militar en ETA. Historias de vida y muerte*. San Sebastián: Haramburu, 1996.
- Altarriba, A. (2008). *Los tebeos de la transición*. Cuenca: Fundación Antonio Pérez.
- Bellido, M. y Vanistendael, J. (2019). *Salto*. Bilbao: Astiberri.
- Bergado, R. (2017). «El color en los cómics». En Bergado, R., Gálvez, P., Guiral, A. y Redondo, J. *Cómics: manual de instrucciones*. Bilbao: Astiberri.
- Chute, H. L. (2016). *Disaster Drawn. Visual Witness, Comics, and Documentary Form*. Cambridge / London: The Belknap Press of Harvard University Press.
- De Isusi, J. (2014). *He visto ballenas*. Bilbao: Astiberri.
- De Pablo, S. (2017). *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Madrid: Tecnos.
- De Pablo, S. (2019). «Del olvido al protagonismo. La representación de las víctimas de ETA en el cine español», en *Historia del presente*, II época, n.º 34. Madrid: CIHDE/UNED. pp. 23-38.
- Fernández Soldevilla, G. y López Romo, R. (2012). *Sangre, votos y manifestaciones: ETA y el nacionalismo vasco radical (1958-2011)*. Madrid: Tecnos.
- García, S. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- García Rouco, D. y Álvarez Muñoz, I. (2019). «Hablamos con Mark Bellido y Judith Vanistendael». *Zona Negativa*. Disponible en: <https://www.zonanegativa.com/hablamos-con-mark-bellido-y-judith-vanistendael/> (recuperado el 2/4/2020).
- Gracia Lana, J. A. (2018). «Lienzos, series de animación y animatronics. Los autores ante la desaparición de la revista como formato», en Vilches, G. (coord.) (2018). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta Editorial pp. 247-269.
- Hernández Cava, F. y Seguí, B. (2014). *Las oscuras manos del olvido*. Barcelona: Norma Editorial.

- Infame, K. (2014). «He visto ballenas. Entrevista a Javier de Isusi». *Bilbao24horas*. Disponible en: <http://www.bilbao24horas.com/hemeroteca/index.php/de-interes-y-curiosidades/el-mundo-del-comic-con-infame-co/12096-comic-he-visto-ballenas-entrevista-a-javier-de-isusi> (recuperado el 3/4/2020).
- Jiménez, J. (2015). «Cava y Seguí: “Las oscuras manos del olvido” es un homenaje a las víctimas del terrorismo». *RTVE.es*. Disponible en: <https://www.rtve.es/noticias/20150408/felipe-hernandez-cava-bartolome-segui-oscuras-manos-del-olvido/916541.shtml> (recuperado el 2/4/20).
- Juliá, S. (2017). *Transición. Historia de una política española (1937-2017)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Juaristi, J. (1998). *El bucle melancólico. Historias de nacionalistas vascos*. Madrid: Espasa Calpe.
- Leonisio, R. (2020). «El terrorismo en cifras. 1980 en el contexto de la transición española y los “años de plomo”». En Fernández Soldevilla, G. y Jiménez Ramos, M. (coord.). *1980. El terrorismo contra la transición*. Madrid: Tecnos, pp. 381-398.
- Madina, E. (2017). «Plaza Roja de Irún: una conversación con Fermín Muguruza». *Jotdown*. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2017/03/plaza-roja-irun-una-conversacion-fermin-muguruza/> (recuperado el 2/4/20).
- Martínez Álvarez, J. (2019). «Una revolución a golpe de claqueta: los años de plomo en la gran pantalla». En Avilés, J., Azcona, J. M. y Re, M. (coord.) (2019). *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*. Madrid: Sílex Universidad. pp. 251-277.
- Martínez Luna, S. (2019) *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Sans Soleil, Vitoria-Gasteiz / Buenos Aires: Sans Soleil.
- Mate, R. (2008). *Justicia de las víctimas. Terrorismo, memoria y reconciliación*. Barcelona: Anthropos.
- Medem, J. (2003). *La pelota vasca. La piel contra la piedra*. Alicia Produce S.L.
- Pérez, P. «¿“Solo para adultos”? Del boom al crack. La ficción de género en las revistas españolas de cómic de los ochenta». En Vilches, G. (coord.) (2018). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona: Diminuta Editorial pp. 57-92.
- Ruiz Soroa, J. M. (2019). «Prólogo». En Rivera, A. «Nunca hubo dos bandos. Violencia política en el País Vasco 1975-2011». Granada: Comares. pp. xi-xviii.
- Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio.
- Vilches, G. (2018). «[Entrevista] Alfonso Zapico, autor de ‘Los puentes de Moscú’: “No es lo mismo hablar del tema de ETA hoy que hace quince años”», *Canino*. Disponible en: <https://www.caninomag.es/entrevista-alfonso-zapico-autor-de-los-puentes-de-moscu-no-es-lo-mismo-hablar-del-tema-de-eta-hoy-que-hace-quince-anos/> (recuperado el 2/4/20).
- Webster, J. (2016). *El fin de ETA*. Quality Media Producciones.
- Zapico, A (2018). *Los puentes de Moscú*. Bilbao: Astiberri.