

# ETA, PRESUNTO CULPABLE. EL TRATAMIENTO DEL TERRORISMO VASCO Y SUS VÍCTIMAS EN UNA SERIE DE FICCIÓN\*

## ETA, PRESUNTO CULPABLE. THE TREATMENT OF BASQUE TERRORISM AND ITS VICTIMS IN A FICTION SERIES

David Mota Zurdo\*

\*Universidad Isabel I, España. E-mail: david.mota@ui1.es

Recibido: 16 marzo 2020 / Revisado: 22 marzo 2020 / Aceptado: 16 mayo 2020 / Publicado: 15 junio 2020

**Resumen:** En la actualidad, ETA sigue siendo un tema de primer orden en la televisión informativa, pero también de la no informativa. Prueba de ello son las diferentes producciones televisivas documentales y de ficción que se han emitido entre el año 2000 y el 2020. Desde diferentes narrativas, este tipo de telefilmes y series han contribuido a reconstruir la memoria de las acciones de ETA y de sus víctimas en televisión, a través de la cuál se aspira a comprender, asimilar, reflexionar e impulsar la convivencia en la etapa post-terrorista. Este artículo analiza cómo se está reflejando la historia de ETA, sus víctimas y diferentes problemáticas en la ficción a través de *Presunto Culpable*, una serie televisiva ambientada en el País Vasco de los últimos años.

**Palabras clave:** ETA, memoria, terrorismo, víctimas, televisión

**Abstract:** Currently ETA continues being a subject of the first order in the informative television, but also of the non-informative one. Proof of this are the different documentary and fictional television productions that have been broadcast between 2000 and 2020. From different narratives, these types of telefilms and series have contributed to reconstructing the memory of ETA actions and its victims in television, through which one aspires to understand, assimilate, reflect and promote coexistence in the post-terrorist stage. This article analyzes how ETA's history, its victims and different problems are being reflected in fiction through *Presunto Culpable*, a

television serial set in the Basque Country of the recent years.

**Keywords:** ETA, memory, terrorism, victims, television

### INTRODUCCIÓN

A diferencia del cine la ficción televisiva no comenzó a interesarse por ETA hasta la década del 2000. Si bien, durante estos años, no hubo series centradas exclusivamente en la organización terrorista. Hasta la fecha, las producciones televisivas de ficción sobre ETA no han superado el umbral de la veintena. Realmente son cifras bajas pero muy significativas, sobre todo si se compara con el vacío de las décadas previas. Estas producciones han sido elaboradas por casi todas las cadenas, públicas y privadas, utilizando el drama y el humor crítico como género mayoritario para mostrar en la pequeña pantalla hechos reales (*El asesinato de Carrero Blanco*, *48 horas*, *Una bala para el rey*, *El precio de la libertad* o *El padre de Caín*) y meras ficciones, algunas bien documentadas (*Aupa Josu*, *Ihesaldia -La Fuga-*, *Los hombres de Paco* o *Cuéntame cómo pasó*) en las que se trata parte de la historia de ETA en algunos de sus capítulos.

\* Este artículo se ha realizado dentro del Grupo de Investigación GIR03. Humanidades y Ciencias sociales en la Era digital y Tecnológica de la Universidad Isabel I en el marco de la línea de investigación L.06. Política, Economía, Sociedad y Memoria: El Estado en los siglos XIX a XXI. Asimismo, dentro del proyecto PGC2018-094133-B-100 (MCIU/AEI/FEDER, UE).

*Presunto Culpable* entra dentro de esta última categoría. Es una de las primeras series que ha tratado abiertamente cuestiones intrínsecas a la historia de ETA, pese a hacerlo como parte complementaria a la trama principal y dentro de un marco contextual más amplio que el del terrorismo. Producida por Boomerang TV, cuenta con 13 episodios y una única temporada que fue emitida en Antena 3 durante el otoño-invierno de 2018. Aunque la serie ha pasado desapercibida, debido al éxito de la *Casa de Papel* y de *Fariña*, fue la tercera más vista de la televisión en 2018, pero lejos de otras producciones como *Vivir sin Permiso* y *Cuéntame cómo pasó*. Gracias a que ha superado la barrera del ámbito estatal gracias a su reposición en Amazon Prime Video, la plataforma digital de pago por visión de Jeff Bezos, en 2019 ganó el premio a la mejor serie extranjera en el Festival Internacional de Shanghái<sup>1</sup>.

## 1. BREVE SINOPSIS E HIPÓTESIS DE PARTIDA

Su argumento principal es la investigación policial sobre la desaparición y asesinato de Anne Otxoa (Alejandra Onieva), una bióloga que, junto a Jon Arístegui (Miguel Ángel Muñoz), su pareja y también investigador, trabaja en la síntesis de una proteína para la producción de medicamentos oncológicos que es exclusiva de los fondos marinos de la comarca de Busturialdea-Urdaibai.

La trama comienza cuando Jon se marcha de la localidad vizcaína de Mundaka, de la que es oriundo, tras haber sido juzgado como principal sospechoso de la extraña desaparición de Anne. La falta de pruebas impide que el caso se esclarezca y contribuye a que Jon sea declarado inocente. Sin embargo, la familia de Anne piensa que hay indicios suficientes para culparle, considerándole el principal sospechoso y asesino. Ante esta situación, Jon huye del ambiente de hostigamiento producido por la familia de la desaparecida, de ideología nacionalista vasca radical, y se traslada a París para empezar una nueva vida. Pronto, Jon se ve atormentado por las lagunas que hay en su memoria y decide regresar a Mundaka para reconstruir la desaparición de Anne y conocer la verdad de lo sucedido.

La serie, bastante similar a la producción noruega *Frikjent* (Absuelto) que emitió Movistar+ en 2016, cuenta con planos exteriores muy cuidados, en los que se muestran bellos paisajes de la geografía vizcaína de distinta luminosidad que el

director utiliza de forma muy diversa para mostrar dos perspectivas de la realidad diferentes y complementarias. Esto contribuye a que en las reconstrucciones de la trama se ubique al espectador en una Euskadi bucólica que se va transformando por el azote de problemas cotidianos y el terrorismo. Se enfrentan, pues, dos imágenes: la de la Arcadia feliz idealizada por una visión superficial y distorsionada de un pequeño pueblo de Euskadi en un contexto post-terrorista; y la real, la marcada por el pasado traumático, el miedo y las viejas rencillas derivadas de la convivencia y de la violencia terrorista.

Aunque la contraposición de estas dos imágenes no siempre es evidente, con el recurso a esta técnica se busca demostrar que debajo de la superficialidad de la idílica convivencia que se muestra en los primeros capítulos, hay muchos secretos escondidos que dificultan la tolerancia entre los habitantes de la localidad. Inmediatamente, el espectador percibe que se trata de una crítica implícita al relato sobre la situación de paz y convivencia en la que vive la sociedad vasca en la actualidad. Y se vislumbra así uno de sus objetivos: contribuir desde la ficción a fomentar un relato pedagógico y didáctico sobre las distintas aristas que atraviesan la cuestión terrorista enmarcando la trama principal, aparentemente inocua y para nada novedosa<sup>2</sup>, en un territorio que ha sido azotado por la violencia. De hecho, que ésta se desarrolle en un pueblo de tradición nacionalista vasca ubicado en plena reserva de la biosfera de Urdaibai no es una cuestión menor en el desarrollo de la historia: son potentes ingredientes que se conjugan de manera adecuada para introducir la conflictividad en una atmósfera paradisiaca creada por un artefacto narrativo de ficción que va progresivamente convirtiéndose en una realidad plausible<sup>3</sup>.

<sup>2</sup> La trama principal es un crimen pasional en el que todos son sospechosos y la culpable es la persona que menos se espera.

<sup>3</sup> Sobre la construcción del relato en la ficción véase Burke, Peter, *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona, Crítica, 2005. Ferró Marc, *Historia contemporánea y Cine*, Barcelona, Ariel, 1995. Id, "Perspectivas en torno a las relaciones Historia-Cine", *Film Historia*, 1 (1991), pp. 13-24.

Rosenstone, Robert A., "Inventando la realidad histórica en la gran pantalla", en Camarero, G. (ed.): *Una ventana indiscreta. La historia desde el cine*, Madrid, Ediciones JC, 2008, pp. 9-18. Cock, Alejandro, *Retóricas del cine de no ficción en la era de la post-verdad*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 2012. Hernández, Telésforo, Bolufer, Mónica y Gomis, Juan

© *Historia Actual Online*, 52 (2), 2020: 157-170

<sup>1</sup> *La Vanguardia*, 14 de junio de 2019.

## 2. ETA EN PRESUNTO CULPABLE

En lo que se refiere explícitamente a la violencia terrorista, al margen de que se conceda cierta importancia a ETA entre sus múltiples tramas, cabe incidir en la imagen que se ofrece sobre el terrorismo y sus víctimas, que se hace a través de varios personajes: Joseba Otxoa, miembro de ETA encarcelado por colaboración con banda armada; Eneko Otxoa, estigmatizado por ser hermano de un terrorista; Aitor Arístegui, tío de Jon y víctima de un atentado con coche bomba en el que estuvo implicado Joseba; y Leire Barreiro, novia de Eneko, hija de un teniente coronel del Ejército asesinado por ETA de un disparo en la nuca.

De este modo, el acercamiento de la serie a la cuestión terrorista se observa desde diferentes prismas: el del fanático convertido en héroe, el del hermano marcado por acciones ajenas y el de las víctimas. Además, desde el punto de vista de estas últimas se desprende una doble tipología: la de la víctima herida y mutilada (pero viva) y la del familiar de una víctima asesinada por cuestiones ideológicas<sup>4</sup>.

### 2.1. La figura del terrorista: recurso narrativo para la construcción de un relato de ficción

En lo que se refiere a la construcción del relato sobre el terrorismo, la historia principal gira en torno a Joseba Otxoa; es decir, el terrorista es el recurso discursivo y el eje que vehicula la serie en lo que se refiere a esta cuestión<sup>5</sup>. De este modo, la figura del terrorista (Joseba) aparece por primera vez en escena a través de su madre (Amaia) que acude semanalmente a la cárcel para verle. Así, la serie toca sutilmente cuestiones como la

---

(eds.), *Historia y cine. La construcción del pasado a través del cine*, Zaragoza, Institución Fernando el católico, 2015. Chamorro, Miguel, "Historia y ficción: un debate que no acaba para comprender la realidad", *Revista de Comunicación y Medios*, 29 (2014), pp. 143-155. García Landa, José Ángel, *Acción, relato, discurso. Estructura de la ficción narrativa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1998. White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*, Barcelona, Paidós, 2003.

<sup>4</sup> Sobre las víctimas no mortales de ETA: Jiménez, María y Marrodán, Javier, *Heridos y olvidados. Los supervivientes del terrorismo en España*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2019.

<sup>5</sup> Sobre el perfil del terrorista: Marques de Carvalho, Hernani Manuel, *La personalidad del terrorista: una contribución para su comprensión*, Mérida, Universidad de Extremadura, 2015.

vía Nanclares o el traslado de presos y las dificultades que atraviesan los familiares de éstos para acudir a las visitas, incidiendo puntualmente en el impacto psicológico que supone para ellas, como se ha observado en otros productos televisivos como *Motxiladun Umeak* (Los niños de la mochila), el docu-reportaje del programa *Ur Handitan* emitido en ETB-1 en enero de 2018<sup>6</sup>.

Durante los primeros capítulos, la serie no ahonda en la imagen de Joseba como miembro de ETA, sino en la de un preso que paga diligentemente por sus actos en un marco contextual que es habitual en los diferentes productos cinematográficos de ámbito carcelario (visibles en series internacionales como *Orange is the New Black* y *Prison Break*) y que son los siguientes<sup>7</sup>: la sole-

---

<sup>6</sup> Sobre la situación de presos de ETA en las cárceles y su acercamiento: Parra, Eduardo, "Herrera, prisión de guerra. Concentración de presos de ETA en Herrera de la Mancha (1983-1990)", en González, Damián, Ortiz, Manuel y Pérez, Juan Sisinio, *La Historia, lost in translation. Actas del XIII Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*, Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2017, pp. 759-772. Beristain, Antonio, "Pro y contra el acercamiento de los presos de ETA", en Echano, Juan Ignacio, *Estudios jurídicos en memoria de José María Lidón*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2002, pp. 87-104. Marauri, Jesús, "Con los presos de ETA en la prisión de Langraiz/Nanclares de Oca (Araba)", *Surge: revista sacerdotal, espiritualidad y apostolado*, 70/670-672 (2012), pp. 201-218. Ríos Martín, Julián, "La política penitenciaria para presos de ETA: legalidad constitucional frente a la interpretación vindicativa", *Jueces para la democracia*, 92 (2018), pp. 63-84. Molina Navarrete, Cristóbal, "¿Sin perdón no hay paraíso? Subsidio por desempleo y segunda oportunidad para los presos arrepentidos de 'ETA' (Comentario a la Sentencia del Juzgado de los Social núm. 4 de Donostia-San Sebastián, de 31 de octubre de 2014, núm. 441/2014)", *Estudios financieros. Revista de trabajo y seguridad social: Comentarios, casos prácticos: recursos humanos*, 382 (2015), pp. 217-222. Fernández Cabrera, Marta, "La política de dispersión de presos de ETA a la luz de la jurisprudencia del Tribunal Europeo de Derechos Humanos", *Cuadernos de política criminal*, 125 (2018), pp. 107-148. Águila, Miguel Ángel, *Las treguas de ETA desde una perspectiva comparada*, Madrid, Visión Libros, 2011, p. 309 y ss. Murua, Imanol, *Un final para ETA. Crónica de un proceso inacabado*, San Sebastián, Tarttalo, 2015.

<sup>7</sup> Sánchez Noriega, José Luis, "La prisión, espacio cinematográfico y lugar de memoria en el cine español", *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 38 (2016), pp. 303-323.

dad del preso, los intentos de suicidio, el aislamiento y la desocialización<sup>8</sup>.

Progresivamente, la situación de Joseba en la cárcel se va utilizando como recurso desde el que ahondar en las circunstancias que atraviesan los presos de ETA arrepentidos públicamente, destacándose que muchos de ellos perciben como un engaño la colaboración con las autoridades porque consideran que estas procederán arbitrariamente una vez que hayan conseguido la información buscada, revelando datos sensibles de sus negociaciones para la reducción de penas y poniéndoles en la diana de sus excompañeros.

Su personaje también se usa para mostrar cómo el terrorista es para unos un asesino y para otros un héroe. Mientras está en la cárcel, familiares y amigos próximos al nacionalismo vasco radical le *heroizan* hasta convertirle en un modelo y un mártir de la causa al que hay que emular y agradecer su servicio a la patria.

Esta cuestión queda evidenciada en uno de los enredos que protagoniza Laia, su novia. Imitando a Joseba, trata de asesinar a Jon Arístegui sabotando los frenos de su coche. Sin embargo, al enterarse de que ha conseguido sobrevivir, Laia suplanta la identidad de Eneko Otxoa en la red social Twitter (ilustración 1), y le pone en un compromiso al amenazar de nuevo a Jon con “cortarle los frenos”<sup>9</sup>. Debido a este error, tras una investigación de la Sección Central de Delitos en Tecnologías de la Información (SCDTI) de la *Ertzaintza* (La policía autónoma vasca), Eneko es arrestado y considerado el principal sospechoso del asesinato de su hermana. A ojos del espectador, Eneko experimenta así una rápida transformación en psicópata, pero acaba diluyéndose escenas después cuando Amaia descubre la verdad. Ésta reprende a Laia, indicándole que su acción ha sido insuficientemente meditada al comprometer a su otro hijo. Aunque la acción esté justificada como homenaje a Joseba, señala:

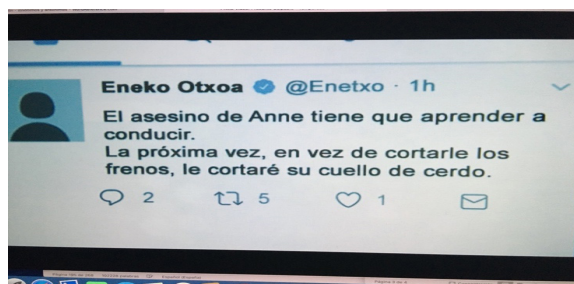
“no me voy a meter en lo del coche, pero subir a una red social lo que vas a hacer es

<sup>8</sup> Para profundizar en esta cuestión: Etxebarria, Xabier, *Excepcionalidad antiterrorista en la acumulación y la ejecución de penas de prisión*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2015.

<sup>9</sup> La conversión de militantes de ETA en héroes y mártires se ha estudiado en: Casquete, Jesús, *En el nombre de Euskal Herria. La religión política del nacionalismo vasco radical*, Madrid, Tecnos, 2009.

de ser idiota [...] has podido meter a Eneko en un lío muy gordo. Ya he perdido un hijo, no quiero perder más”.

### Imagen 1. Escena Twitter del episodio nº 2.



Fuente: Amazon Prime Video

Todas estas cuestiones guardan relación con dos aspectos fácilmente identificables. En primer lugar, la publicitación del intento de asesinato en Twitter es un guiño a la situación social y política que atravesó España en el momento de la filmación de la serie, concretamente a la operación Araña. Una medida policial destinada a reducir y/o eliminar el número de comentarios en las redes sociales categorizados de apología al terrorismo. La primera operación de este tipo se produjo en 2014, tras la detección por parte de la Guardia Civil de un gran número de perfiles que realizaban comentarios ensalzando las acciones de ETA, Al-Qaeda y GRAPO y que vejaban a las víctimas de las acciones terroristas. Detuvieron a casi una veintena de personas por enaltecimiento del terrorismo, pero las investigaciones policiales y judiciales concluyeron que los responsables de estos comentarios, que animaban a las organizaciones terroristas a continuar cometiendo atentados o retomar las armas, actuaban de forma individual y no se relacionaban entre sí<sup>10</sup>.

En segundo, el diálogo entre Laia y Amaia muestra a esta última en la doble condición de víctima y victimaria porque, por un lado, siente impotencia ante la falta de claridad en las investigaciones policiales sobre la desaparición y asesinato de Anne, conviviendo diariamente con la familia a la que pertenece el que cree asesino de su hija (trabaja como administrativa en los Astilleros Arístegui) y viendo cómo éste siempre consigue eludir a la justicia a diferencia de sus hijos; y, por otro, se la ve como una persona vengativa, que

<sup>10</sup> *El País*, 6 de noviembre de 2014. Mota Zurdo, David, *Los 40 Radikales. La música contestataria vasca y otras escenas musicales: origen, estabilización y dificultades (1980-2015)*, Bilbao, Ediciones Beta, 2017, p. 193.

considera la violencia como arma legítima y que, por consiguiente, justifica cualquier tipo de acción para conseguir un fin.

Profundizando más en la figura de Joseba, la del terrorista, que se utiliza como pretexto y contexto de las cuestiones ya señaladas, se debe valorar el análisis que la serie ofrece al espectador de su estancia en la cárcel. No se le representa como una persona que se acoja a medidas colaborativas, sino como alguien que se muestra reticente a llegar a un acuerdo con las autoridades porque se siente orgulloso de las acciones terroristas cometidas en el pasado por las que cree que no debe pedir perdón. Una actitud que, a la postre, da pie a que se muestren sus contradicciones internas: Joseba es reacio a llegar a un acuerdo con las autoridades judiciales por miedo a convertirse a ojos de sus compañeros de militancia en un chivato y un traidor, pero también quiere salir de la cárcel. En unos pocos capítulos, las contradicciones acaban desapareciendo. A regañadientes se deja convencer por su madre para dar un paso adelante, firmar una carta de arrepentimiento o llegar a un acuerdo con la Fiscalía: las circunstancias en la calle han cambiado y no tiene por qué seguir pagando por “una guerra que ya no existe”. Se ve, así, cómo Joseba experimenta un cambio de actitud que sólo se hace en apariencia y que la serie dibuja como una estrategia para salir de la cárcel y obtener la libertad condicional.

El espectador percibe que se trata de una transformación artificial, no hay ningún arrepentimiento, como queda constatado en los diferentes hechos que se van produciendo una vez que regresa a Mundaka y en los progresivos contactos que va estableciendo con la familia Arístegui. En primer lugar, desde el momento en que es puesto en libertad, se ven las dificultades que experimenta para recuperar su vida anterior, el contacto con su familia y allegados. Su salida de la cárcel se hace en la más absoluta intimidad, siendo su madre el único miembro de su familia que acude para acogerle calurosamente. Ya en su pueblo se dirige a la Herriko Taberna para retomar el contacto con su círculo íntimo de amigos y dejar patente que ha regresado. En este lugar de sociabilidad, habitual punto de encuentro de los simpatizantes del nacionalismo vasco radical, recibe muestras de apoyo de sus principales *compañeros de batalla* y su novia, Laia. Se trata de un recibimiento modesto que, sin embargo, no impide que desde guion se utilice como recurso para introducir una cuestión de candente actual

lidad en el País Vasco: los conocidos *Ongi Etorri!*, actos de bienvenida y recibimiento público a los presos de ETA con el objetivo de honrarles como “héroes de la patria vasca” y generar presión al gobierno central “en materia penitenciaria”<sup>11</sup>.

Esta humilde bienvenida sirve para presentar a un Joseba que se debate entre su pasado, su presente y su futuro, que tiene la capacidad para elegir entre la reinserción o la recuperación de sus viejos hábitos. Una imagen que está en consonancia con los distintos prismas que se ofrecen de él en los primeros episodios. Cuando está recluso y deprimido, el espectador llega a sentir empatía con el preso, aún conociendo su internamiento por terrorismo, ya que las condiciones físicas y psicológicas en las que aparece son muy decadentes. Sin embargo, una vez fuera de la penitenciaria, su imagen se transforma, reconduciendo a la audiencia a la realidad: Joseba nunca se ha arrepentido de los delitos cometidos y, por tanto, una vez fuera, junto a los suyos, resurge la persona amenazante, el terrorista, el fanático. Así, una de las primeras decisiones que toma es acudir a los astilleros de la familia Arístegui con el claro objetivo de marcar su territorio, de subrayar su acción pasada contra Aitor, que perdió una pierna en un atentado con coche-bomba en el que Joseba estuvo implicado, y amedrentarle con la finalidad de hacerle revivir lo sucedido, sumiéndole de nuevo en su trauma cuando el antiguo terrorista le insinúa que sigue en su punto de mira<sup>12</sup>.

El debate entre la readaptación y la reincidencia al que se enfrentan muchos antiguos presos es constante en la serie<sup>13</sup>. Así se ve en una conversación que mantiene en la *Herriko* con sus excompañeros en la que recuerdan “los viejos

<sup>11</sup> *El Correo*, 13 de febrero de 2020. *El Independiente*, 5 de agosto de 2019; *El Mundo*, 6 de agosto de 2019; *El Confidencial*, 25 de septiembre de 2019.

<sup>12</sup> Etxebarria, Xabier, “Justicia para la convivencia”, en *Justicia para la convivencia. Los puentes de Deusto. Encuentro Justicia retributiva y restaurativa: su articulación en los delitos de terrorismo. Junio 2012*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2015, pp. 143-150. Vergottini, Giuseppe de, “La difícil convivencia entre libertad y seguridad. Respuesta de las democracias al terrorismo”, *Revista de derecho político*, 61 (2004), pp. 11-36.

<sup>13</sup> López, Montserrat, “Reeducación y reinserción social del recluso (terrorista)”, *Anuario de derecho penal y ciencias penales*, Tomo 72, Fasc/Mes 1 (2019), pp. 701-729. Vercher, Antonio, “Terrorismo y reinserción social en España”, *La Ley: Revista jurídica española de doctrina, jurisprudencia y bibliografía*, 2 (1994), pp. 969-980.

tiempos”, cuando realizaban acciones de *kale borroka* y “el movimiento” estaba en plena eferescencia gracias al apoyo de las organizaciones del nacionalismo vasco radical<sup>14</sup>. El ingreso de Joseba en la penitenciaría había concienciado a sus compañeros, haciéndoles evolucionar hasta el punto de regresar a la vida cívica. Viendo sus posibilidades, Joseba les solicita ayuda para encontrar trabajo, pero recibe una respuesta desalentadora: le invitan “a destrozar cajeros” para luchar contra la crisis económica. Joseba interpreta este gesto como una ofensa, una infravaloración de su esfuerzo en la batalla por la liberación del pueblo vasco, y en su réplica enfatiza el por qué de sus acciones, recriminándoles que mientras él había estado en la cárcel por el bien de la comunidad (nacionalista vasca radical) no había recibido ni un ápice de apoyo por ello, ni siquiera de quienes decían ser sus amigos. Este reproche es reconducido por uno de sus excompañeros, que le hace ver que admira su trayectoria, su apuesta por “luchar por Euskal Herria”: una recompensa que nadie le podría quitar.

No es el único tratamiento que hay del debate al que teóricamente se enfrentan los presos de ETA en un contexto post-terrorista. En otra escena que se produce en la *Herriko Taberna*, se ve a un Joseba dubitativo entre si retomar la pelota, deporte para el que estaba altamente cualificado, e iniciar su vida como entrenador de las categorías inferiores de esta práctica en la comarca, o dedicarse a ser la imagen de la coalición del nacionalismo vasco radical en la localidad, presentándose como candidato a las elecciones municipales. Sus más inmediatos amigos y familiares le instan a ello, describiéndole como una figura mediática que había sacrificado “años de su vida por Euskal Herria”. A través de estos y otros comentarios el espectador observa que la serie trata de mostrar cómo la situación vasca ha cambiado desde que ETA anunciara el cese definitivo de su actividad armada en 2011 y cómo ciertos sectores del nacionalismo vasco radical -incluida parte de la organización terrorista- habían sustituido la lucha

<sup>14</sup> Lezamiz, Julen, “La kale-borroka, estrategia terrorista etarra”, en Avilés, Juan; Azcona, José Manuel y Re, Matteo (ed.), *Después del 68: la deriva terrorista en Occidente*, Madrid, Sílex, pp. 333-350. Pizarro, Pedro Antonio, “Terrorismo de baja intensidad: la Kale-Borroka”, *Cuadernos de la Guardia Civil: Revista de seguridad pública*, 24 (2001), pp. 99-104. Valdés, José Manuel, *Terrorismo y artefactos explosivos: aspectos penales y criminológicos: estudio de la incidencia de este fenómeno entre los años 1993 y 2006 en el País Vasco*, UNED, Madrid, 2010.

callejera por el juego político, concediendo una especial relevancia a figuras como la de Joseba: un héroe de la lucha por la liberación del País Vasco, un *gudari*<sup>15</sup>. Ainhoa Arístegui, alcaldesa de la localidad (se presupone que del Partido Nacionalista Vasco, PNV), es clara al respecto cuando señala que la incorporación del exterrorista al partido de la oposición perjudicaba a la vida política de la localidad, no sólo porque podía restar apoyos al nacionalismo moderado, sino porque “muchos jóvenes del pueblo lo tienen por un mártir”. En su opinión, cada vez era menos “raro ver a gente que debería seguir en la cárcel, meterse en los ayuntamientos”, y, por eso, decide acudir a la comisaría de la *Ertzaintza* para conocer la situación de Joseba.

Es en este punto donde la serie plantea otra cuestión fundamental: la “obligatoriedad” de que las cartas de arrepentimiento de los militantes de ETA sean firmadas y públicas para su salida de la cárcel, pues uno de los objetivos principales de estas medidas eran servir de ejemplo; y la conversión del terrorista en político, en una persona que aprovecha los mecanismos del sistema democrático para ganarse la vida después de haberlo criticado por represivo: una contradicción que se muestra inherente a la figura del terrorista. El diálogo que Ainhoa Arístegui mantiene con una *ertzaina* es muy significativo:

- Ainhoa: Dicen que firmó una carta de arrepentimiento ¿no? Sino no se explica que saliera tan pronto.
- Ertzaina: Es lo más probable.
- A: Pero esas cartas tienen que ser públicas y no hay ni rastro de ese documento en el caso de Joseba Otxoa.
- E: Veo que no has perdido el tiempo.
- A: Estoy convencida de que llegó a algún acuerdo para salir sin que la carta se hiciera pública.
- E: Ya, y quieres que yo lo averigüe, ¿no?
- A: Una vez me dijiste que tenías muy buenos contactos en Interior. A lo mejor si les llamas, te enteras de algo.

<sup>15</sup> Véase Rivera, Antonio, *Naturaleza muerta. Usos del pasado en la Euskadi de después del terrorismo*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2018. Fernández Soldevilla, Gaizka, *La voluntad del gudari. Génesis y metástasis de la violencia de ETA*, Madrid, Tecnos, 2016.

- E: Ese no es mi trabajo, Ainhoa.
- A: Es que no se trata de trabajo. De verdad quieres que gente como él se salga con la suya. Que nos represente. Piénsalo.

La decisión de Joseba de incorporarse a la campaña política del nacionalismo radical resulta crucial para algunas tramas de la serie y para introducir al espectador en otras cuestiones relativas a ETA como indagar en el por qué una determinada persona toma la decisión de integrarse en una banda terrorista y utilizar el recurso a la violencia contra sus conciudadanos. En la serie se trata así de construir un escenario en el que el público entienda al terrorista, humanizándole y mostrando que parte de su idiosincrasia viene marcada desde el hogar familiar, donde siempre se han tratado cuestiones políticas. Una circunstancia que contribuye a crear un clima propicio que es caldo de cultivo para la radicalización política; en palabras de Alfonso Pérez-Agote: la experiencia biográfica de la violencia<sup>16</sup>.

Esta experiencia biográfica ya se ve explícitamente en las disputas que se producen en el hogar familiar entre Julen, el padre, y Amaia por las visitas periódicas a la cárcel. Julen, un acérrimo nacionalista vasco, decidió dar la espalda a su hijo tras enterarse de su participación en un atentado contra personas de Mundaka: su integración en ETA le provoca vergüenza, frustración y decepción. Es más, Julen decidió no visitar a Joseba en la cárcel aduciendo que no estaba preso por defender la liberación del País Vasco, sino por unirse a ETA y ser un terrorista: una educación que para nada había recibido en casa.

Este análisis se retoma en escenas posteriores, después de comprobar cómo Joseba atraviesa distintos estados de ánimo y experimenta cambios en su entorno, fruto de su pronta salida de la cárcel. A medida que sus amigos empiezan a hacerse preguntas y dudar del exterrorista, Joseba comienza a sentir pánico, miedo y manía persecutoria por temor a que se descubra que su salida de la cárcel es fruto de un acuerdo con la Fiscalía. Se ve, por tanto, a un Joseba atemorizado que internamente sabe que ha traicionado a sus excompañeros y que se ha conver-

tido en lo que aborrecía: un chivato. De nuevo, el espectador vuelve a empatizar con Joseba, al que se le ve cada vez más sólo y aislado. Así, durante una cena con sus padres, éste comparte con ellos su sensación de vacío, de desazón por haber malgastado seis años de su vida por sus ideales, cuando la razón por la que había ingresado en prisión había sido tratar de enorgullecer a sus compatriotas de los que ni siquiera había recibido palabras de apoyo. En este contexto, se crea una situación de suma tensión cuando indica que él sólo había llevado a la práctica lo que había visto y vivido en su casa y en su entorno. La réplica del padre es contundente: su entrada en ETA no era justificable bajo el pretexto de la atmósfera ideológica que se respiraba en la familia porque “en esta casa siempre hemos tenido las cosas claras, pero nunca hemos aplaudido los asesinatos”. Esta imagen de Joseba queda igualmente descrita, quizá con mayor vehemencia, en las palabras de su hermana Maite. Con el objetivo de mostrar la pluralidad de perspectivas que hay sobre el terrorismo en una misma familia (y por extrapolación en la sociedad), Maite muestra una opinión muy diferente a la de su madre en una conversación: “a mi hermano lo quería y lo admiraba, el que ha ido a casa es un asesino, aunque no ha matado a nadie ha ayudado a que otros lo hagan, basta ya de tratarle como a un héroe, es un cobarde y un terrorista”<sup>17</sup>.

Finalmente, tras una filtración al entorno de Joseba, este pasa a estar en el punto de mira de sus excompañeros de militancia: se sabe que ha proporcionado datos sensibles sobre la ubicación de pisos francos y miembros de ETA para favorecer su detención<sup>18</sup>. De este modo, Joseba deja de ser un héroe, ya no es un modelo que seguir: pasa de *gudari* a chivato. Los acontecimientos evolucionan rápidamente. En la fachada del hogar familiar aparecen pintadas de *txakurra* (ilustración 2)<sup>19</sup>: una clara referencia a la historia de otros militantes de ETA que fueron considerados traidores y que acabaron con un trágico

<sup>16</sup> Pérez-Agote, Alfonso, *Las raíces sociales del nacionalismo vasco*, Madrid, CIS, 2008, p. 202. Estos procesos de radicalización se analizan en: Rivera, Antonio y Mateo, Eduardo (eds.), *Verdaderos creyentes. Pensamiento sectario, radicalización y violencia*, Madrid, Catarata, 2019.

© *Historia Actual Online*, 52 (2), 2020: 157-170

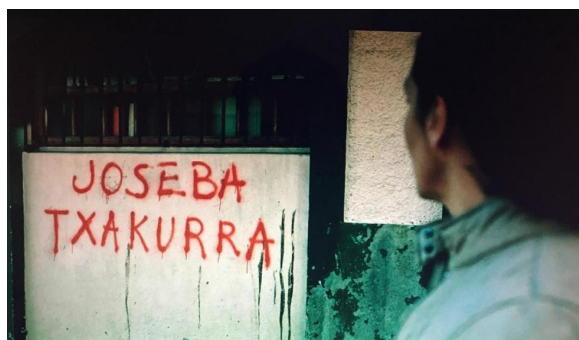
<sup>17</sup> Aunque se centra en los movimientos sociales, una obra que refleja el cambio de actitud social ante el terrorismo es Moreno, Irene, *Gestos frente al miedo. Manifestaciones contra el terrorismo en el País Vasco (1975-2013)*, Madrid, Tecnos, 2019.

<sup>18</sup> Fernández Soldevilla, Gaizka, “El precio de pasarse al enemigo: ETA, el nacionalismo vasco radical y la figura del traidor”, *Cuadernos de Historia Contemporánea*, 35 (2013), pp. 89-110.

<sup>19</sup> En euskera, perro: palabra utilizada por el nacionalismo vasco radical para referirse a las fuerzas de seguridad del Estado.

desenlace, como Mikel Solaun y Dolores Katarain (Yoyes). En uno de los últimos capítulos, acaba recibiendo una paliza de sus excompañeros que es casi mortal. En este punto, la serie se toma ciertas licencias para marcar una diferencia entre la decisión de Solaun y Yoyes de “pasarse al enemigo”, realizada en la década de 1980 (Años de Plomo), donde la traición a “una organización revolucionaria se paga con la muerte”, según justificó el fundador de ETA, Julen Madariaga, y la actualidad de contexto postterrorista, que implica que en una situación de paz y relativa convivencia esta traición no acabe con tal resultado. Se trata, pues, de un intento simplista de reflejar lo que podría suceder en el actual País Vasco con exetarras que han colaborado con la justicia<sup>20</sup>.

### Ilustración 2. Escena pintada del episodio nº 12.



Fuente: Amazon Prime Video.

### 3. LA REPRESENTACIÓN DE LAS VÍCTIMAS DE ETA EN *PRESUNTO CULPABLE*

Las escenas más conmovedoras e interesantes, así como novedosas son las que se refieren al tratamiento de las víctimas en la ficción televisiva. La descripción de éstas como personas sensibles y empáticas, con trayectorias de superación personal, quedan muy bien descritas a lo largo de ésta, aunque se centre más en las distintas caras del terrorista. De hecho, como en parte ya se ha avanzado, en la serie se observan algunos de los diferentes tipos de víctima que ha habido durante los años de actividad de ETA. Leire, que es hija de un militar asesinado; Aitor, que ha quedado mutilado de una pierna por una bomba lapa; la familia Arístegui que sufre el impacto psicológico del atentado; Eneko que aun condenando las acciones terroristas de Joseba y sentirse avergonzado, está estigmatizado por los lazos de

consanguinidad que comparte con un terrorista; el propio Joseba que se convierte en víctima de sus excompañeros al ser considerado un traidor y recibir una paliza; incluso los habitantes de la localidad al completo que sienten el aliento del terrorismo. Se puede afirmar, por tanto, que hay un reflejo de las categorías de clasificación victimológica establecidas por Antonio Beristain: la víctima vindicativa (Aitor y Joseba); la altruista o protagonista axiológica (Leire); y la parcialmente culpable (Eneko, Amaia, Laia)<sup>21</sup>.

Una escena que pone de relieve el protagonismo que tienen las víctimas del terrorismo en la serie se produce en el capítulo 11 e implica a Eneko y Leire. Ambos están en el puerto, tumbados, en un ambiente íntimo y cómodo, cuando Joseba les interrumpe y empieza a hablarles de su pasado como pelotari. Cuando la conversación empieza a transitar por asuntos más comprometidos, como es su estancia en la cárcel, Eneko trata de evitar que Leire conozca su pertenencia a ETA, porque siente vergüenza, aduciendo que su hermano estuvo muchos años fuera del pueblo trabajando en el extranjero. Pero Joseba le corrige orgulloso: “He estado seis años en la cárcel por defender Euskal Herria y mira ahora parece que soy el puto tema del que no se puede ni hablar”. Eneko trata de justificarse ante Leire argumentando que su hermano no era exactamente “un etarra” (primera referencia que hay en toda la serie a la organización terrorista con estas palabras) porque no tenía delitos de sangre, disculpando así a su hermano. Leire, visiblemente indignada, rebate la justificación:

“o sea que el solamente daba soplos y ayudaba a matar a gente ¿no? Pero, las manos las tenías limpias. [...] la siguiente vez que

<sup>20</sup> De Pablo, Santiago, Mota Zurdo, David y López de Maturana, Virginia, *Testigo de cargo. La historia de ETA y sus víctimas en televisión*, Bilbao, Ediciones Beta, 2019, p. 62.

<sup>21</sup> Las víctimas y su narrativa han sido estudiadas en Domínguez, Florencio, Alonso, Rogelio y García, Marcos, *Vidas rotas: la historia de los hombres, las mujeres y los niños víctimas de ETA*, Madrid, Espasa, 2010. Arregi, Joseba y Alonso, Rogelio, *El terror de ETA: la narrativa de las víctimas*, Madrid, Tecnos, 2015. Sobre la convivencia postterrorista en el País Vasco: Mínguez, Xavier, “Un proceso de diálogo multiactor para la paz en el País Vasco”, *Convergencia: revista de ciencias sociales*, 73 (2017), pp. 37-60. De la Cuesta, José Luis, “Retos victimológicos para la convivencia pacífica en la sociedad vasca actual”, *Eguzkilore: Cuaderno del Instituto Vasco de Criminología*, 28 (2014), pp. 217-230. Sobre la categorización de las víctimas: Beristain, Antonio, *Victimología. Nueve palabras clave*. Valencia, Tirant Lo Blanch, 2000.



estés con él pregúntale por Ángel Barreiro, seguro que ni le suena”.

De este modo, la serie trata de mostrar a uno de los colectivos más azotados por los atentados de ETA: los militares. Barreiro, un teniente coronel del ejército que fue asesinado de un tiro en la nuca por un pistolero de ETA en la zona, era el padre de Leire al que había perdido con tan sólo tres años<sup>22</sup>. Este asesinato y la indignación de la víctima sirve para poner de relieve que las Fuerzas Armadas fueron duramente azotadas por el terrorismo en el País Vasco, con una gran concentración de asesinatos en las provincias de Bizkaia y Gipuzkoa, sobre todo en esta última. También para constatar que gran parte de la sociedad vasca toleró moralmente muchos de los actos violentos cometidos por ETA contra las Fuerzas y Cuerpos de Seguridad del Estado, cuya demonización contribuyó a que la sociedad les hiciera el vacío y que ETA no tuviera que “justificar moralmente sus acciones”<sup>23</sup>.

Eneko y Leire representan a las nuevas generaciones de la sociedad vasca, que deben encargarse de sentar las bases para la convivencia. Por eso, se les concede un papel especialmente relevante en esta cuestión. Estos han experimentado de cerca el terrorismo desde dos perspectivas distintas (una es la hija de una víctima asesinada y otro el hermano de un terrorista) que, pese a estar enfrentadas, están condenadas a entenderse para favorecer el clima de tolerancia en la Euskadi postterrorista. Asimismo, estos no han vivido el azote constante del terror de los Años de Plomo: una etapa que sí ha vivido Aitor, que pertenece a una generación mucho mayor y que por tanto le da un bagaje sociopolítico y cultural distinto. Como víctimas del terrorismo, Leire y Aitor se enfrentan a una situación compleja en la que, desinteresadamente, ambos se ven en la tesitura de tratar de tender puentes que faciliten la convivencia y el entendimiento entre las partes enfrentadas. Su altruismo se observa de diversas maneras. Por ejemplo, las historias personales de Leire y Eneko invitan al diálogo, a la convivencia entre aquellas familias que han sufrido la violencia directa e indirectamente y quienes han sido los ejecutores de esta. Cuando se descubre

el asesinato de Ángel Barreiro a manos de ETA: Eneko se replantea las justificaciones que hasta el momento ha realizado de las acciones de su hermano, ya fuera éste el brazo ejecutor o el colaborador necesario de una acción terrorista la responsabilidad en el sufrimiento causado a sus conciudadanos era exactamente la misma. No obstante, el proceso para llegar a ese entendimiento es complejo como se trata de mostrar en el siguiente diálogo:

- Eneko: Sé lo que le pasó a tu padre y lo siento mucho.
- Leire: Entonces entenderás que no quiera acercarme a tu familia.
- E: Yo no soy mi familia, Leire.
- L: Ah, ¿no? Pues no había manera de alejarte de ellos.
- E: Odio todo lo que ha hecho a mi hermano, ¿vale?
- L: Eso no va a hacer que mi padre vuelva. Además, si tanto le odias, no sé ni para qué le hablas.
- E: Bueno, él ya lo ha pagado, ha estado en la cárcel.
- L: Seis años, seis putos años.
- E: No quiero ni imaginarme por lo que habréis pasado en tu familia, pero creo que llegará un momento en el que tendréis que mirar hacia delante.
- L: ¿Y qué hago? ¿Eh? Borro a mi padre, así como si nada. Hacemos como si no hubiera ocurrido nada y todos tan contentos. Déjame en paz, de verdad, no quiero volver a verte.

Aunque inicialmente Leire se muestra reticente, dolida y hermética, su perspectiva evoluciona rápidamente tras mantener un encuentro con otras víctimas del terrorismo. Durante una terapia conjunta a la que acude con Aitor se observa cómo éstas exponen su dolor y sufrimiento, compartiendo sus experiencias y diferentes sentimientos de rabia y rencor a través de un heterogéneo grupo de personas. La puesta en escena y los objetivos de esta dinámica de grupos trata, con matices, de parecerse a la experiencia *Glencree*, pero en la serie no se observa que predomine la justicia retributiva y restaurativa, que habría sido un mecanismo interesante mediante

<sup>22</sup> Rivera, Antonio (ed.), *Nunca hubo dos bandos. Violencia política en el País Vasco 1975-2011*, Granada, Comares, 2020.

<sup>23</sup> Aranzadi, Juan; Juaristi, Jon y Unzueta, Patxo, *Auto de terminación: (raza, nación y violencia en el País Vasco)*, Madrid, El País-Aguilar, 1994, p. 197.

el que haber mostrado una representación de las víctimas de la violencia en el País Vasco más cercana a la realidad invitando sutilmente a la reflexión<sup>24</sup>.

Con todo, la conversación que mantienen ambos tras la dinámica de grupos resulta esclarecedora: Aitor insta a Leire a que no abandone a Eneko, no rompa su relación con él, porque es una buena persona que en nada tiene que ver con su hermano. Le sugiere que pase página, no guarde rencor y perdone. Así, Aitor se muestra como una víctima altruista, dispuesta a pasar página, pero también resignada. Esta actitud está reforzada por otra escena. Como se ha señalado, la salida de Joseba de la cárcel había influido significativamente en Aitor. Este no sólo se veía obligado a recordar constantemente tanto lo sucedido como a su victimario al ver diariamente a Amaia (empleada en el Astillero), sino que además se veía forzado a convivir con él en un pueblo pequeño, polarizado y abigarrado de tradición nacionalista, recibiendo incluso amenazas, como ya se ha señalado.

La puesta en libertad de Joseba generó, pues, histeria entre las víctimas por temor a algún tipo de ataque. Así queda demostrado en un diálogo que mantienen Begoña y Aitor sobre la incidencia que podría volver a tener la presencia de Joseba Otxoa sobre sus vidas, haciéndoles revivir un infierno. Durante ese diálogo se produce un *flashback*, un recurso muy utilizado a lo largo de toda la serie, que es esclarecedor: la familia Arístegui recibe una carta de extorsión de ETA en la que ésta les solicita 60.000€ en concepto

<sup>24</sup> La experiencia Glenree fue un proyecto secreto de la Oficina de Víctimas del Terrorismo vasco que se inició en 2007 reuniendo en esta localidad irlandesa a un variado grupo de personas que habían sufrido diferentes tipos de violencia para que compartieran su testimonio y se elaborara un informe Whitefield, Teresa, *Endgame for ETA. Elusive Peace in the Basque Country*, Nueva York, Oxford University Press, 2014, p. 281. Gutiérrez, Ana, "Barbara Walsh, directora del Centro para la Paz y la Reconciliación de Glenree", *Revista Crítica*, 1006 (2016), pp. 6-16. Sobre la justicia restaurativa Pascual, Esther y Ríos, Julián, "Los encuentros restaurativos en delitos de terrorismo. Una posibilidad para la paz", *Corintios XIII: Revista de teología y pastoral de la caridad*, 160 (2016), pp. 103-121. Domingo, Virginia, "¿Qué es la justicia restaurativa?", *Criminología y Justicia*, 4 (2012), pp. 6-11. Mateo, Juan, *Justicia para la convivencia. Los puentes de Deusto. Encuentro "Justicia retributiva y restaurativa: su articulación en los delitos de terrorismo"*. Junio 2012, Bilbao, Universidad de Deusto, 2012.

de impuesto revolucionario, la fórmula de extorsión económica utilizada por el grupo terrorista. La tensión sólo se interrumpe cuando dentro del *flashback*, Salvador Arístegui, padre de Jon y director del astillero, señala con cierto desdén: "esta carta no va en serio". Begoña le recrimina: "pero cómo puedes decir eso, con todo lo que ha pasado en los últimos años". Y Aitor, intentando calmar los ánimos, reitera:

"eso fue hace tiempo, estos chantajes ya no ocurren. [...] Están acabados Begoña, de verdad, he hablado con un mando de la Guardia Civil y me ha asegurado que ya no existen comandos operativos en la zona".

Tras recordar esa conversación, Aitor, que es el principal representante de las víctimas de ETA en la serie, admite su error pasado: "¡qué equivocados estábamos! Todavía seguimos pagando"<sup>25</sup>. Aunque se le presenta como una víctima atormentada, en apenas dos capítulos se transforma en vindicativa cobrando tintes oscuros y bastante polémicos: Aitor, erigido como una persona cabal, que no se deja llevar por la venganza y el odio (como se ha visto cuando aconseja a Leire), se cobra su particular vendetta contra el terrorismo al filtrar al entorno de Joseba Otxoa que éste ha negociado con la Fiscalía para salir de la cárcel. De este modo, toda la labor de la serie por espejear la imagen de una víctima altruista a través de Aitor acaba deslavazada por mor de un giro de guion inesperado y confuso. Si bien, pese a la incómoda sensación que genera la identificación de la víctima de ETA con la búsqueda de venganza, esta última cuestión sólo es una pequeña anécdota en el conjunto de la representación de las víctimas en la serie, que es bastante acertada.

## CONCLUSIONES

En las últimas décadas se ha producido un importante crecimiento del número de productos televisivos que se han centrado en la historia de ETA y de sus víctimas. Un aumento de interés que se gestó en los años bisagra de las décadas de 1990 y 2000 gracias a los cambios de percepción

<sup>25</sup> La extorsión de ETA a los empresarios ha sido estudiada en: Ugarte, Josu, *La bolsa y la vida: la extorsión y la violencia de ETA contra el mundo empresarial*, Madrid, La Esfera de los Libros, 2018. Fernández Soldevilla, Gaizka, "A mano armada: los inicios de la extorsión y la violencia de ETA contra el sector empresarial (1958-1977)", *Sancho el Sabio: revista de cultura e investigación vasca*, 39 (2016), pp. 133-156.

del terrorismo que se produjeron dentro de la sociedad española, que pusieron en primer plano a la víctima y la convirtieron en protagonista de la narrativa discursiva sobre el relato de ETA y de sus atentados<sup>26</sup>. No cabe duda de que a esta transformación ayudó sobremanera el impacto que causó sobre la sociedad civil el asesinato de Miguel Ángel Blanco en 1997, pero también una serie de factores que, en el ámbito de la ficción, complementaron este cambio, tales como el impulso de productos de ficción ambientados en sucesos políticos y sociales más actuales o el interés por estas cuestiones de los nuevos canales de televisión que se crearon durante estos años. Esto ha permitido que en la última década las víctimas hayan comenzado a salir de un plano secundario en las series y ficciones televisivas, sin que ello signifique por el momento un punto de inflexión, máxime si se compara con la producción de ficción cinematográfica<sup>27</sup>.

En la actualidad, la historia de ETA y de sus víctimas se ha convertido en un tema de interés para las producciones televisivas por encima del cine. Ante el éxito de *La Línea Invisible*, la serie de Abel García Roure y Mariano Barroso para Movistar + sobre el primer atentado mortal de ETA, y la esperada *Patria*, producto de HBO basado en la novela homónima de Fernando Aramburu, cabe poner en valor una serie de ficción como *Presunto Culpable*: una de las primeras producciones televisivas en tratar sin ambages cuestiones relativas a la historia de ETA y de sus víctimas tras el final de la actividad armada, al margen de *biopics* y otras producciones televisivas ficcionadas que se basan en hechos reales. Según Javier Holgado, uno de los creadores de la serie, tocando estas temáticas de manera clara y sin dobles raseros, *Presunto Culpable* se ha convertido en una de las primeras producciones televisivas en horario de *prime time* con mensaje crítico y conciliador so-

bre la violencia política que sufrió el País Vasco durante varias décadas, tratando de recoger el relato de las partes implicadas y “levantando un poco la veda sin herir sensibilidades”<sup>28</sup>.

Ciertamente, junto a *Cuéntame cómo pasó* o *El Padre de Caín*, es una de las primeras series en romper “el tabú sobre ETA” incluyendo entre sus tramas la temática de los presos terroristas encarcelados o el enfrentamiento familiar por cuestiones ideológicas y personales<sup>29</sup>. Este tipo de temáticas, tratadas en un canal de ámbito estatal como Antena 3, contribuye a reavivar el debate sobre la construcción y el modelo de convivencia en la Euskadi postterrorista.

Precisamente, en este último aspecto, es donde una serie de estas características cobra relevancia. Ahora que la sociedad vasca está inmersa en plena batalla por el relato y que desde el ámbito académico se está situando a la víctima en el eje del discurso histórico sobre el terrorismo, una serie como *Presunto Culpable*, que cuenta con una trama argumental bastante sólida y entretenida, puede contribuir a que la sociedad se acerque a problemáticas complejas desde la ficción, sobre todo por la narrativa pedagógica y didáctica con la que aborda la cuestión de las víctimas. Coincide así con los objetivos de la historiografía vasca actual que busca reconstruir de manera escrupulosa el impacto del terrorismo sobre la sociedad vasca con la finalidad de que la ciudadanía, en general, y los estudiantes más jóvenes, en particular, dispongan de un relato televisivo que contribuya en buena medida a evitar la desmemoria de lo sucedido y tenga en cuenta a las víctimas. Porque, en palabras de Gaizka Fernández, “el olvido es un escarnio a las víctimas y una oportunidad para la propaganda ultranacionalista que pretende legitimar los crímenes de la banda”<sup>30</sup>.

Sin embargo, la serie tiene aspectos críticos en lo que concierne a su credibilidad. Son licencias cinematográficas que, pese a que puedan provocar confusión, no deberían restar realismo al núcleo central del relato. De este modo, mientras que, por un lado, la serie gana autenticidad con los cuidados escenarios elegidos para representar al mundo del nacionalismo vasco radical, como sucede con la *Herriko Taberna*, donde se ven carteles reales sobre el acercamiento de presos,

<sup>26</sup> Fernández Soldevilla, Gaizka y López Romo, Raúl, “Retos del relato: el Centro Memorial de las Víctimas del Terrorismo”, *Studia Histórica: Historia Contemporánea*, 37 (2019), pp. 55-77. Fernández Soldevilla, Gaizka, “Mitos que matan. La narrativa del conflicto vasco”, *Ayer*, 98 (2015), pp. 213-240. Mees, Ludger, *The Basque Contention: Ethnicity, Politics, Violence*, Nueva York, Routledge, 2019.

<sup>27</sup> Sánchez García, Raquel, Rueda Laffond, José Carlos y Coronado Ruíz, Carlota, “La historia inmediata en la televisión española: la representación del terrorismo”, *Iberoamérica Global*, 2/1 (2009), pp. 50-70. De Pablo, Santiago, *Creadores de sombras. ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*, Madrid, Tecnos, 2017.

<sup>28</sup> *El Confidencial*, 12 de diciembre de 2018.

<sup>29</sup> Mota Zurdo, David, “Historia y memoria de ETA y de las víctimas del terrorismo en Cuéntame cómo pasó”, *Historia Actual Online*, 50 (2019), pp. 155-168.

<sup>30</sup> *El País*, 15 de abril de 2018.

junto a posters y pancartas de manifestaciones a favor de la independencia vasca y conciertos de grupos del Rock Radical Vasco (RRV); por otro, se ve comprometida por la ausencia de una mayor representación vasca dentro del reparto actoral (sólo Itziar Atienza -*Vaya Semanita*- e Iñigo Aranburu -*Handia*- resultan creíbles) y la descuidada estética de Anne, cuya vestimenta y apariencia física está muy alejada del nacionalismo vasco radical. De hecho, las diferencias son notorias si se compara con la estética de sus hermanos, que aparecen con *kufiya* (pañuelo de estilo palestino), barba, ropa técnica de montaña y camisetas de grupos musicales del RRV. Por último, el hecho de que apenas se utilice el euskera, siquiera para reproducir conversaciones (sólo unas pocas palabras) en el ámbito de una familia nacionalista vasca, también resulta llamativo, confuso y poco realista.

Lo mismo sucede con otros aspectos de mayor relevancia que representan la realidad traumática reciente y que son parte de esa narrativa pedagógica a la que se ha aludido. Pese a algunos fallos, que a continuación se señalan, se debe poner en valor el esfuerzo por hacer visible la *omertá* impuesta entre los ciudadanos ante problemáticas directa o parcialmente relacionadas con ETA. Esta cuestión queda patente en el hecho de que no se mencione a la organización terrorista hasta el penúltimo capítulo: a todas luces una decisión premeditada por parte de guionistas, dirección y realización para tratar de representar el escenario de silencio y desafección hacia el terrorismo y sus víctimas vivido en muchos puntos del País Vasco, sobre todo en las localidades con una ciudadanía más hermética. Esta decisión puede llegar a incomodar, sobre todo al público más especializado que conoce la historia vasca reciente, ya que no sólo genera confusión al espectador menos avezado en estas temáticas, sino que invita a pensar que a lo largo de toda la serie se ha evitado la utilización de las siglas de ETA sustituyéndolas por eufemismos como “comando”, “talde” u “organización”. Cierro que este tipo de términos han sido habituales en el lenguaje del nacionalismo vasco radical, pero hubiera resultado esclarecedor que en los inicios de la serie se hubiera hecho referencia al respecto.

También resulta verosímil el papel jugado por las estructuras familiares matriarcales como factor determinante en la construcción de la identidad vasca, mostrándose a las madres de los protagonistas como mujeres empoderadas capaces de

defender a sus hijos hasta las últimas consecuencias: actitudes que, en última instancia, ayudan a construir una imagen del pasado reciente del País Vasco bastante plausible. Sin embargo, en ciertos tramos se fuerza demasiado ese argumento y se convierte repetitivo hasta caer en el estereotipo. Quizá ello se deba a una decisión de los guionistas que han buscado la reproducción intencionada de estereotipos con el objetivo de que la serie destile “la frialdad que se tiene por el norte”<sup>31</sup>.

En conclusión, pese a que la serie trata de huir de una visión maniquea, ofreciendo un enfoque alternativo que permita entender todos los entresijos de las partes implicadas, invitando a la reflexión para favorecer la conciliación y dando voz tanto a la víctima como al terrorista, falla al apoyarse más en la figura de este último. Esto no supone que el análisis que se realiza sobre esta figura en la serie sea parcial, pues, como se ha visto, se muestra tanto su conversión en héroe de la patria vasca como en traidor a la causa del nacionalismo vasco radical, examinando los distintos mimbres que componen la realidad del mundo terrorista. Además, la humanización del fanático ayuda a comprender cómo una determinada persona pasa de la radicalidad discursiva a la toma de las armas por diversos motivos. En la serie se dan algunas claves que permiten entenderlo en toda su complejidad como son: el entorno social o la radicalidad política que se respira en la atmósfera del hogar familiar. Dos circunstancias que, a la postre, son factores coadyuvantes que empujan (pero no determinan) a una persona a sumergirse en el mundo terrorista y dificultan la reinserción de aquella parte del colectivo de presos que ha decidido asumir responsabilidades tras haber hecho un importante ejercicio de reflexión sobre su contribución al sufrimiento de sus conciudadanos.

La atención prestada al terrorismo a través de los victimarios obedece, por tanto, a una dinámica recurrente en el cine y la televisión *mainstream* de Hollywood donde la imagen de estos, representados como asesinos sin escrúpulos (psicópatas), es la habitual porque es más cinematográfica que la de la víctima<sup>32</sup>. Siguiendo a Michael

<sup>31</sup> *El País*, 16 de octubre de 2018.

<sup>32</sup> Kumar, R., “Diálogo intercultural y cine: estudio comparativo de la representación del islam en Hollywood y Bollywood”, en VV.AA., *Políticas del conocimiento y dinámicas interculturales. Acciones, innovaciones, transformaciones. V Training Seminar del Foro de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Intercultura-*

Burleigh, la erótica del terrorista se impone por el atractivo que suscita su figura y relega a un plano secundario la perspectiva de las víctimas<sup>33</sup>. En *Presunto Culpable* no hay una descompensación abrupta, pero sí se evidencia una relación asimétrica que no empaña el significativo espacio que dedica a las víctimas de ETA<sup>34</sup>. Por tanto, la historia de ETA y sus víctimas que se refleja en esta serie, salvo por las licencias cinematográficas ya apuntadas (que son menores en conjunto), es una interpretación bastante aproximada y, por consiguiente, pedagógica de la violencia terrorista sufrida en el País Vasco.

---

les, Barcelona: CIDOB-Universitat Autònoma de Barcelona, 2012, p. 129.

<sup>33</sup> Burleigh, M. *Sangre y rabia. Una historia cultural del terrorismo*, Madrid, Taurus, 2008.

<sup>34</sup> De Pablo, S.; Mota Zurdo, D.; y López de Maturana, V., *Testigo de cargo...*, op. cit., p. 180.

© *Historia Actual Online*, 52 (2), 2020: 157-170

