

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LA OPACIDAD COMO POTENCIA

Una investigación cinematográfica a partir de *918 gau*

María Aranzazu Santesteban Pérez

Orientador(es): Prof. Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo
Prof. Doutora Ana Longoni

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em
Belas-Artes, na especialidade de Arte Multimédia

2025

UNIVERSIDADE DE LISBOA
FACULDADE DE BELAS-ARTES



LA OPACIDAD COMO POTENCIA

Una investigación cinematográfica a partir de *918 gau*

María Aranzazu Santesteban Pérez

Orientador(es): Prof. Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo
Prof. Doutor Ana Longoni

Tese especialmente elaborada para a obtenção do grau de Doutor em Belas-Artes,
na especialidade de Arte Multimédia

Júri:

Presidente: Doutor João Carlos de Castro Silva, Professor Auxiliar c/Agregação e Presidente do Conselho Científico da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, Presidente do Júri, nos termos do n.º 1.1 do Despacho n.º 10432/2023, publicado em Diário da República, 2.ª série, n.º 197, de 11 de outubro;

Vogais:

- Doutora María Rosón Villena, Profesora Ayudante da Universidad Complutense de Madrid [1.º arguente];
- Doutor Pablo La Parra Pérez, Director da Filmoteca da Catalunya (especialista de reconhecido mérito) [2.º arguente];
- Doutora Stefanie Bauman, Investigadora no CineLab/IFILNOVA da Universidade Nova de Lisboa;
- Doutora Catarina Caldas de Figueiredo Mendes Mourão, Professora Auxiliar Convidada da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa;
- Doutora Susana de Sousa Dias de Macedo, Professora Auxiliar da Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa [orientadora].

2025

DECLARAÇÃO DE AUTORIA

Eu María Aranzazu Santesteban Pérez, declaro que a tese de doutoramento intitulada “La opacidad como potencia. Una investigación cinematográfica a partir de *918 gau*”, é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas na bibliografia ou outras listagens de fontes documentais, tal como todas as citações diretas ou indiretas têm devida indicação ao longo do trabalho segundo as normas académicas.

O Candidato

María Aranzazu Santesteban Pérez

Lisboa, 4 de fevereiro de 2025

RESUMO

O trabalho que se segue é o resultado de uma investigação prático-teórica que se debruça sobre uma experiência pessoal e colectiva no quadro do chamado “conflito político basco”. Na base deste trabalho de investigação está a análise crítica das formas narrativas das subjectividades militantes que, tradicionalmente, constituíram formas popularizadas de representação da pessoa militante na dicotomia narrativa de herói vs. traidor. Com o objetivo de mostrar outras formas de articulação da experiência militante que escapam a esta lógica binária, analisa-se, por um lado, o processo de realização do filme *918 gau* (Arantza Santesteban, 2021) como uma espécie de narrativa cinematográfica enquadrada na procura de lugares de enunciação política sensíveis e representativos dos estados de vulnerabilidade dos sujeitos militantes. O objetivo desta análise é alargar a representação da experiência militante a partir da ideia de opacidade (Glissant, 2017; Butler, 2016; Wark, 2021; Soto Calderón, 2023) como possibilidade de leitura dos sujeitos politizados a partir de uma perspectiva de não-transparência. Por último, analisam-se dois estudos de caso no âmbito das produções culturais bascas da época contemporânea, aprofundando a figura de María Dolores González Katarain, Yoyes, assassinada pela ETA sob a acusação de traição, bem como a análise da canção “Itziarren semea” do dueto basco Pantxoa eta Peio, como exemplo de modelação da ideia de heroísmo no âmbito do conflito político basco. Como epílogo da investigação, propõe-se uma reflexão final sobre o peso dos memoriais revolucionários do século XX nos imaginários políticos actuais e a necessidade de estabelecer outras representações do político, reivindicando a possibilidade e o direito à opacidade.

Palavras-Chave:

Opacidade, traição, heroísmo, conflito basco, cinema de não-ficção, *918 gau*

RESUMEN

El trabajo que se expone a continuación es el resultado de una investigación práctico-teórica que aborda una experiencia personal y colectiva en el marco del llamado “conflicto político vasco”. A partir del análisis crítico de las formas narrativas de las subjetividades militantes que, tradicionalmente, han constituido formas popularizadas de representar a la persona militante en la dicotomía narrativa héroe vs. traidor, se pretende visibilizar otras formas de articular la experiencia militante que escapen de dicha lógica binaria. En ese sentido, se realiza un análisis del proceso de elaboración de la película *918 gau* (Arantza Santesteban, 2021) como una suerte de narrativa cinematográfica enmarcada en la búsqueda de lugares de enunciación política sensibles y representativos de estados vulnerables de los sujetos militantes. El objetivo de este análisis es ampliar la representación de la experiencia militante desde la idea de opacidad (Glissant, 2017; Butler, 2016; Wark, 2021; Soto Calderón, 2023) como una posibilidad de leer a los sujetos politizados desde una perspectiva de la no transparencia. Por último, se analizan dos casos de estudio en el marco de las producciones culturales vascas del periodo contemporáneo, profundizando en la figura de María Dolores González Katarain, Yoyes, asesinada por ETA bajo la acusación de traición, así como un análisis de la canción “Itziarren semea” del dueto Pantxoa eta Peio, como ejemplo de modelación de la idea de heroísmo en el marco del conflicto político vasco. Como epílogo de la investigación se propone una reflexión final sobre el peso de los memoriales revolucionarios del siglo XX en los imaginarios políticos actuales y la necesidad de establecer otras representaciones de lo político reivindicando la posibilidad y el derecho a la opacidad.

Palabras clave:

Opacidad, traición, heroicidad, conflicto vasco, cine no-ficción, *918 gau*

Agradecimientos

A Beñat, compañero de vida, amor platónico.

A mi familia, ama, aita, Josu, Oihan y Maddi.

A Susana de Sousa Dias, por aparecer aquel día en mi camino. Obrigada siempre.

A Ana Longoni, por existir y encender un fueguito permanente en mi corazón.

A Pablo La Parra, por su entusiasmo, por auparme tanto. Confidente, hermano, infinito.

A Patricia, por hacerme siempre un hueco en cualquier lugar y por hacerme sentir en Ámsterdam como en casa.

Nader, Kimia, Delta, Duna. Por enseñarme que las luces rojas alumbrando lo nocturno están pobladas de fantasmas que me protegen.

A Diana Toucedo, por hacerme parte de la comunidad de Sparrenwer (y a Sergio, María, Janos, Oni).

A Amador Fernández-Savater, por inspirarme tanto. Amigo de vida, de pensamiento, hermano desertor.

A Irati Gorostidi, por sus caricias y por ofrecerme siempre un refugio suave.

A Aroa, mi hermana y compañera de varias vidas.

Al equipo que hizo posible *918 gau*: Marina, Marian, Maddi, Irati, Alazne, Mariona.

A Lander Majuelo, por llevarme a ver la tumba de Rosa Luxemburgo y por tenderme su brazo en la inmensidad del parque de Treptower.

A Fran Fraca, por su luz, su ayuda y compañía.

A mis compañer*s de Kontadores, Imanol y Paula, por sostener mi delirio.

Al equipo de EQZE, por acompañarme en el último empujón.

A las navarras, a las Etorqueen, a las Titanlux y a toda esa red que me recoge, aguanta y celebra cada día.

A todas las personas que llenaron una caja de cartón con sus afectos.

Índice

Agradecimientos.....	6
Índice	8
1. Introducción.....	10
1.1. Introducción al marco teórico-práctico de la investigación.....	10
2. Apuntes introductorios al contexto político y cultural del País Vasco 1958-2018	20
2.1. Contexto histórico del conflicto político vasco contemporáneo.....	23
2.2. El contexto cultural y el renacimiento cultural vasco	28
2.3. Marco general de producción de la dicotomía narrativa héroe/traidor en el contexto político y cultura vasco	34
3. Un análisis crítico de la dicotomía narrativa héroe vs. traidor en el contexto vasco: los casos de Yoyes e “Itziarren semea”.....	39
3.1. La figura de Yoyes como narrativa de la traición.....	45
3.2. “Itziarren semea”: la tragedia de la tortura y la narrativa heroica	55
4. La opacidad como potencia en las narrativas militantes	74
4.1. Una aproximación al concepto de opacidad	75
4.2. La opacidad como grieta en las narrativas militantes en el conflicto vasco	85
4.3. La noción de opacidad en el proceso de creación de <i>918 gau</i>	95
5. <i>918 gau</i> : una investigación cinematográfica desde la opacidad.....	105
5.1. Introducción general al proceso de realización de <i>918 gau</i>	106
5.1.1. Pulsiones iniciales en el proceso de realización de <i>918 gau</i>	108
5.1.2. Aproximaciones a <i>918 gau</i> desde otras producciones cinematográficas	114
5.2. Los retos de la película: el encuentro con el archivo	129
5.2.1. Un análisis epistolar	131

5.2.2. Análisis visual de las imágenes.....	134
5.3. Las tensiones en el uso de la primera persona en <i>918 gau</i>	137
5.3.1. La ética del yo en <i>918 gau</i>	140
5.3.2. Las voces en <i>off</i> y sus usos.....	145
6. Conclusiones.....	154
7. Epílogo. Atravesar con el cuerpo un memorial	165
8. Bibliografía.....	170
Libros	170
Artículos.....	173
Audiovisuales.....	178

1. Introducción

1.1. Introducción al marco teórico-práctico de la investigación

El punto de partida de este trabajo de investigación tiene su origen en un análisis crítico de las formas de representación de la militancia política en el marco del conflicto político vasco.¹ Es por ello que la problemática principal de esta disertación gira en torno a la representación del sujeto politizado, las diferentes narrativas que atraviesan su devenir y cómo afecta todo ello en la construcción de la subjetividad política. En esa dirección, profundizo en el análisis de los elementos narrativos que ofrece el lenguaje cinematográfico para reflexionar sobre la existencia de discursos que representan lo que denomino como zonas de *opacidad* en la formación de las subjetividades políticas. La matriz de mi investigación ha sido la realización de una película de no-ficción, a partir de mi propia experiencia personal, situada en el contexto de las recientes luchas políticas en el País Vasco:² *918 gau*³ (Arantza Santesteban, 2021)⁴ es una indagación cinematográfica que reflexiona acerca de la configuración de la subjetividad política a partir de una experiencia encarnada y situada en el marco del conflicto político vasco de las últimas décadas.

En el curso de esta investigación se afrontan diferentes problemáticas derivadas de los desafíos que la realización de la película supuso, como el uso de la primera persona singular y su relación de tensión con la enunciación colectiva, el impacto de ciertas producciones culturales en la configuración de la idea del sujeto militante, la existencia de algunas grietas que hacen tambalear esas formas de representación y cómo enfrenta sus propias crisis –intrínsecas– y qué deviene el militante político tras esos procesos de

¹ La noción de “conflicto vasco” que se abordará durante toda la investigación se sitúa, principalmente, entre 1959, año de creación de la organización armada ETA, y 2018, año de la desaparición de esta. Este conflicto ha atravesado la sociedad vasca provocando un gran número de muertes, detenciones, torturas, exilios, coacciones, amenazas y un sinfín de situaciones traumáticas que todavía hoy suponen una herida abierta.

² El marco territorial analizado será el País Vasco entendido como el territorio que articula cultural, histórica y simbólicamente los territorios históricos vascos: Lapurdi, Zuberoa, Baja Navarra – administrativamente se ubican dentro de territorio francés– y Guipúzcoa, Vizcaya, Álava y Navarra – actualmente bajo jurisdicción española–.

³ En castellano, *918 noches*.

⁴ Para ver la película y la ficha técnica véase Anexo 1.

desestabilización. La idea principal sobre la que gira este análisis es la búsqueda constante de aquellos puntos de fuga que permiten representar las cuestiones políticas desde la potencia que implica aquello que no es evidente, aquello que es opaco y que, por ello, busca a través del lenguaje artístico otras posibilidades de configuración.

En el marco de los discursos hegemónicos, la representación del militante político vasco⁵ ocupa una posición atravesada por diferentes tensiones. Una de esas tensiones hace referencia a la comprensión del sujeto vasco bajo la etiqueta de “terrorista”. En muchas ocasiones, ha sido etiquetado como tal en los discursos públicos, independientemente del nivel de implicación que haya tenido en su trayectoria política. Al igual que en otros conflictos armados, en el caso vasco esta etiqueta también ha sido utilizada de forma extensible no solo a las personas implicadas en una organización armada; también ha sido habitual en los discursos públicos del nacionalismo español calificar como “terrorista” –y/o su equivalente, “etarra”– a personas que han participado en alguna organización de carácter civil alineada con el ámbito de la izquierda nacionalista vasca.⁶

La operación de vincular la figura del militante vasco a la del “terrorista” ha sido analizada por el investigador y docente vasco Ibai Atutxa Ordeñana (2024). En una reciente publicación, aborda la construcción del sujeto político vasco a través de lo que denomina “procesos de barbarización”. Para ello realiza un análisis de los discursos simbólicos y las condiciones materiales que han afectado a la imagen de este desde el inicio de los Estados modernos en el siglo XVI. Desde entonces y hasta la actualidad, identifica cuatro procesos de barbarización del sujeto vasco. El primero lo relaciona con el inicio del surgimiento de la modernidad y el papel de la Iglesia católica. Según

⁵ Durante el trabajo de investigación, muy a mi pesar, utilizaré el genérico masculino para referirme al resto de géneros, femenino, masculino y no-binario, a sabiendas de que cometo una injusticia en la representación de las subjetividades de género. Sin embargo, soy consciente de que otras formas de identificación son complejas, así como limitantes, y mi propia falta de determinación y valentía hacen que no encuentre otra forma lingüística capaz de reflejar lo problemático de la representación de los diversos sentires en referencia al género.

⁶ La idea de vincular la figura del militante vasco a la del terrorista comienza a extenderse a partir de la utilización masiva del término “terrorista” tras los atentados de las Torres Gemelas el 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. En el caso vasco, la utilización del término se intensifica a partir de la estrategia que impulsó el juez de la Audiencia Nacional española Baltasar Garzón, que actuó durante los primeros años de la década de los 2000, contra lo que denominó el “entorno de ETA”, es decir, todas las estructuras que a su juicio daban apoyo a la organización armada. Según esta teoría, toda persona vinculada a alguna de las organizaciones que reivindicaban la independencia del País Vasco, practicasen la lucha armada o simplemente estuviesen implicadas en organizaciones civiles, eran parte del entramado de la lucha armada de ETA.

Atutxa Ordeñana, el elemento religioso tiene un gran peso en estos momentos; en cuanto al idioma, la lengua vasca va dividiéndose entre la población pagana, que hace un empleo “bárbaro” de la lengua, y la religiosa, que reivindica un uso puro del euskera. Esta sería la primera de las dicotomías en las que se comienza a vislumbrar la bifurcación histórica y simbólica entre los vascos civilizados y los vascos incivilizados.

El segundo proceso barbárico se situaría al final del siglo XIX. Con el desarrollo de las ideas de la Ilustración y la idealización del conocimiento racional basado en el método científico, el euskera pasa a ser para muchos una lengua primitiva. Con ello, el idioma vasco, definitorio de la “diferencia” vasca, queda enmarcado en una suerte de categorización subalterna que irá pronunciándose en el periodo posterior. El tercer proceso de barbarización, según Atutxa Ordeñana, se desarrolla en la etapa del capitalismo neoliberal, durante la segunda mitad del siglo XX. Es el ciclo de las luchas de liberación nacional y social y, en el contexto vasco, se produce una explosión de movimientos sociales que teorizan a partir de las propuestas de autores como Jean-Paul Sartre o Franz Fanon sobre la relación entre colonialidad y la opresión de la identidad vasca. En esos momentos el colonialismo no está tan centrado en las cuestiones raciales, sino en las formas de poder institucional que los Estados dominantes imponen en los territorios colonizados. Por ello, la causa vasca que aglutina principalmente a esos movimientos desde una visión marxista y revolucionaria teoriza sobre la existencia de una etnia vasca con conciencia propia y un proyecto político constituyente, diferenciada a través de la lengua y una identidad cultural histórica. La intersección de las diferentes opresiones –clase, género, nación– intenta, no en vano, escapar de la lógica mística que pretende capturar lo “vasco” como una suerte de misticismo político. El cuarto y último proceso de barbarización, según Atutxa Ordeñana, es de la proliferación de la imagen del sujeto subalterno vasco como terrorista. La construcción de un sujeto que puede ser torturado es la base sobre la que se asienta la idea del vasco como una suerte de personaje bárbaro. Eva Forest, figura política y literaria referencial de las últimas décadas del siglo XX en el contexto vasco, explica cómo la tortura contra las personas que luchaban contra el régimen franquista y su justificación fue el elemento clave para construir el proyecto de la transición democrática posfranquista. En este sentido, el término “terrorista” se utiliza para denominar a “los movimientos populares que

escapan de su control, aunque para explicarlo se recurra al argumento de “terrorismo” (Atutxa Ordeñana, 2024, p. 27).

La figura del “terrorista” ha experimentado una evolución significativa en el contexto internacional, en especial tras los atentados del 11 de septiembre de 2001 en Nueva York. Este evento no solo marcó un punto de inflexión en la política de seguridad de Estados Unidos, sino que también transformó la percepción global del terrorismo. Antes del 11-S, el término ya existía, pero su uso se amplificó notablemente en la narrativa política y mediática. Tras los ataques, la definición de “terrorismo” se amplió para incluir no solo actos violentos, sino también la ideología y los contextos culturales que los respaldan. Los atentados, atribuidos a Al-Qaeda, revelaron un grupo que utilizaba la violencia para alcanzar fines políticos y religiosos, resonando con una amplia base de apoyo. La respuesta de Estados Unidos, que incluyó la invasión de Afganistán y el establecimiento de la “guerra contra el terrorismo”, provocó una redefinición de la seguridad global. Muchos países comenzaron a considerar al terrorismo como una amenaza que justificaba acciones preventivas, lo que a menudo conllevó implicaciones legales y éticas debatibles. Esta expansión del concepto también facilitó la implementación de leyes más estrictas en varios países, lo que a menudo resultó en violaciones de derechos humanos, generando un intenso debate sobre la delgada línea entre la seguridad y las libertades civiles.

En el caso del conflicto vasco, la figura del terrorista se utilizó de manera similar, especialmente a través de la estrategia del juez Baltasar Garzón, quien fue crucial en la lucha contra ETA. Garzón adoptó un enfoque que no solo se dirigía a los miembros activos de la organización, sino también a aquellos que, de alguna manera, apoyaban la causa independentista vasca. Este enfoque incluía a organizaciones civiles, políticos y activistas, lo que provocó un intenso debate sobre los límites de la criminalización de la disidencia. La estrategia de Garzón, al ampliar el concepto de terrorismo para incluir un amplio espectro de actores, estableció un marco donde cualquier vínculo con movimientos independentistas podía ser interpretado como una implicación en actividades terroristas. Esto generó divisiones dentro de la sociedad vasca y amplificó la polarización política. Por un lado, algunos defendieron que era necesario para desarticular a ETA y sus redes de apoyo. Por otro, surgieron preocupaciones sobre la

violación de derechos fundamentales y la criminalización de la protesta política y la identidad cultural vasca.

Tanto en el contexto internacional tras el 11-S como en el caso vasco, la figura del terrorista ha evolucionado de manera compleja, implicando no solo actos de violencia, sino también un amplio contexto social y político. Esta ampliación del término ha tenido consecuencias significativas, tanto en términos de seguridad como de derechos humanos, y ha suscitado debates sobre la naturaleza misma del terrorismo y la lucha por la justicia y la autodeterminación.

Junto con todo ello existe además otra tensión de carácter interno que construye simbólicamente la figura del militante vasco dentro de su propia comunidad política, sublimando aquellos aspectos heroicos que lo configuran –asociados a los valores racionalistas de la masculinidad– y obviando aspectos que contribuyen a la elaboración de una imagen sensible y humana de su propia experiencia. El máximo exponente de este tipo de representación, que será analizado en profundidad a lo largo de esta investigación, es la figura del preso político, que ha ocupado un lugar predominante en las representaciones del nacionalismo vasco alineado en la llamada izquierda *abertzale*.⁷ La persona presa, carente de voz y de imagen en su condición de prisionera, no puede hablar ni mostrarse por sí misma, ya que la privación de su libertad conlleva la omisión de su voz e imagen pública.

Por ello, la identidad del militante político y, en gran medida, la del preso político son un lugar conflictivo, una tensión permanente donde se cruzan múltiples lecturas. La intención de esta investigación es reflexionar sobre la representación de la persona militante desplazando el paradigma binario héroe vs. traidor y proponiendo espacios de figuración descentrados que se aproximen al militante como un sujeto afectado por lógicas múltiples. En concreto, me centraré en la potencia que entraña el concepto de opacidad como forma de desplazamiento narrativo, más allá de las mencionadas lógicas binarias de representación –héroes vs. traidores–, conectando este término con la vulnerabilidad y la afectación como formas diversas de enunciación.

Asimismo, se exploran las posibilidades que ofrece el lenguaje cinematográfico tomando como referencia el concepto de opacidad que el poeta y teórico Édouard Glissant reivindicó en la década de los noventa. La opacidad –entendida como aquello

⁷ En euskera el término “*abertzale*” significa “nacionalista”.

que no es transparente, que no deja pasar la luz en su totalidad, pero que abre camino a aquello que se intuye y se intenta desentrañar— forma parte de los procesos de subjetivación política. Estos estados opacos no encuentran un lugar en las narrativas políticas y por ello se recela y se desconfía de ellos, enunciándolos a través de conceptos como “perderse”, “romperse” o “entrar en crisis”. Tal y como afirma Amador Fernández-Savater (2013), el sentido de estas grietas internas es imprescindible para que el sujeto politizado se repiense a sí mismo ya que, como menciona el autor, se tiende a interpretar las crisis como procesos fundamentalmente negativos y de los que hay que salir lo más rápido posible para regresar a la normalidad. Sin embargo, las crisis, las rupturas o los colapsos de sentido son también las condiciones de posibilidad para una renovación subjetiva, existencial y vital. La autora brasileña Suely Rolnik (2019) también plantea una cuestión fundamental en la configuración de la subjetividad de un sujeto en crisis, que no es sino la expresión de su propia angustia existencial buscando nuevas formas de expresión. En este sentido, pensar las fisuras padecidas en los procesos de subjetivación política desde su condición opaca supone pensar mediante qué canales de expresión afronta el sujeto nuevas preguntas y construir así significados ampliados como consecuencia de la desestabilización de su propia percepción.

Con el objetivo de visibilizar otras formas de articular la experiencia militante que escapen de la lógica binaria héroe vs. traidor y hacer hincapié en otros posibles desplazamientos que suceden en los procesos de participación política, realizo un análisis de la realidad vasca profundizando en la figura de María Dolores González Katarain, Yoyes, asesinada por ETA bajo la acusación de traición, así como de la canción “Itziarren semea” del dueto Pantxoa eta Peio, como ejemplo de asentamiento de la idea de heroísmo en el mismo contexto. Las dicotomías héroe vs. traidor sobre las que se ha construido la imagen del militante responden a las lógicas de transparencia tan habituales en las narrativas políticas que motivan una explicación reduccionista de los procesos de subjetivación política. Son insuficientes a la hora de explicar estados del sujeto a menudo contradictorios, complejos —en ocasiones, enigmáticos— y han hecho flaco favor a la hora de incorporarlos como parte imprescindible de la potencia que entrañan esas elaboraciones de las subjetivaciones políticas. En el peor de los casos, se han considerado como muestras de debilidad o quiebres en la voluntad militante, dejando fuera de las lógicas de representación otros itinerarios militantes más diversos.

Todas estas cuestiones son afrontadas de forma práctica en la elaboración de la película *918 gau*. Durante el proceso de creación tuve que enfrentar problemáticas formales para poder dar lugar a una narrativa alineada con la idea de opacidad aquí planteada, e ir más allá de las lógicas habituales de representación en las cinematografías políticas vascas.⁸ He tomado como referencia trabajos de investigación de otros países y de diferentes periodos históricos que han tratado las representaciones políticas desde perspectivas más diversas. Mi interés principal ha sido poner en diálogo algunos trabajos cinematográficos e investigaciones que hacen alusión a una gestualidad descentrada de las mencionadas dicotomías discursivas y proponen otras formas e imágenes que fracturan y hacen tambalear un tipo de aproximación idealizada a las militancias políticas. Para ello, en el plano teórico he trabajado siguiendo la estela de algunos autores: en el contexto argentino, la imprescindible labor de investigación llevada a cabo por Pilar Calveiro sobre las formas de supervivencia de las personas presas en los campos de concentración argentinos, así como el brillante trabajo de análisis sobre la idea de traición de la investigadora Ana Longoni en el mismo contexto. La presente investigación continúa reflexionando sobre el uso que tanto Calveiro como Longoni realizan sobre las “zonas grises” (Calveiro, 1998; Longoni, 2007) en tanto que son consideradas como espacios de opacidad donde la experiencia del sujeto sometido a la violencia del Estado atraviesa una serie de reacciones y estados de ambigüedad que difícilmente encuentran formas de expresión en el lenguaje de las organizaciones políticas. De la misma forma que Édouard Glissant reivindicaba que los sujetos racializados tenían derecho a la opacidad, y, por lo tanto, sus cuerpos no podían ser decodificados por la mirada occidental, se realiza una aproximación a ese concepto desde otros autores que han ahondado en la cuestión de la opacidad (Glissant, 2017; Butler, 2016; Wark, 2021; Soto Calderón, 2023). Como afirma Judith Butler, la formación del sujeto pasa por su legibilidad a partir de las normas establecidas que son descifrables para todas las personas, pero, sin embargo, siempre hay una opacidad en su proceso de construcción (2016, p. 16). Estas opacidades, estas disidencias que a menudo

⁸ Me refiero a las cinematografías políticas como aquellos espacios de representación cinematográfica, habitualmente mediante el género documental, donde se tratan cuestiones relacionadas con los procesos de lucha de sectores contestatarios y que, por ello, se ubican en un tipo de cine de denuncia. En el caso del conflicto político vasco, este tipo de representaciones se han utilizado como forma de denuncia de las condiciones de represión sufridas por el sector más combativo y también como expresión autoafirmativa de este.

son intangibles en la construcción permanente del militante político, han sido y, todavía son, mi interés principal a la hora de hacer la película *918 gau* y el marco de interés de esta tesis doctoral. Considero que dichas formas y gestos complejizan las posibilidades discursivas abriendo un hilo de preguntas inacabadas, no tanto porque sean preguntas que están pendientes de responder, sino porque su propia retórica inconclusa es la única posible para abordar la sustancia de aquello que es opaco (Garcés, 2015). Así, las preguntas que problematizan este ámbito de investigación son las siguientes: ¿cómo influyen las narrativas militantes clásicas basadas en la dicotomía héroe vs. traidor en la construcción subjetiva del militante político?, y, en ese sentido, ¿es posible la representación del sujeto militante teniendo en cuenta que, más allá de esa dicotomía, la subjetividad política atraviesa fases de indefinición y opacidad? Finalmente, ¿es posible la creación de narrativas ambiguas que amplíen y diversifiquen las representaciones de los sujetos activistas, haciéndose cargo de su condición opaca y, al mismo tiempo, escapando de las formas narrativas que capturan al militante en un campo discursivo determinado?

En el siguiente capítulo, abordo el conjunto de problemáticas formales que he afrontado durante el proceso creativo de la película *918 gau* y me detengo especialmente en el análisis del archivo de cartas y fotografías de mi estancia en prisión entre los años 2007 y 2010. El eje sobre el que gira esta película es mi propia experiencia en el marco del conflicto político vasco y la experiencia vivida como militante y presa política en el marco de mi participación en diferentes organizaciones políticas dentro del ámbito de la izquierda *abertzale*. Para profundizar en el tratamiento de la película me he centrado en el análisis crítico de las cartas y fotografías que recibí en prisión. En el caso de las correspondencias, considero que son particularmente importantes por su contenido emocional y su potencial afectivo; al mismo tiempo, en su condición de archivo epistolar, son objetos mediante los que explorar aspectos formales y materiales. Este tipo de correspondencia carcelaria encierra un significado visual único, ya que es uno de los pocos medios que tienen las personas presas para comunicarse: rompen un régimen de invisibilidad, abren un hilo de imágenes –escritas o no– entre esos dos mundos, el adentro y el afuera del encierro. Asimismo, son vehículos mediante los cuales se construye una relación que comunica estos dos espacios y, con

ello, muchas veces recurren a describir con palabras y trazos aquello que la lógica de la prisión no permite aprehender mediante los dispositivos de captura de imágenes.

Respecto a las fotografías, conservo en mi archivo personal algunas tomadas dentro de la prisión. Son imágenes excepcionales, ya que las autoridades penitenciarias no conceden a las personas presas el derecho a su propia imagen. No existen dispositivos que, de forma legal, estén en manos de las personas presas para poder tomar sus propias imágenes; sin embargo, con la autorización de los responsables de la institución, es posible que una persona –generalmente personal externo, voluntariado o educadores de la prisión– pueda tomar de forma ocasional algunas fotografías de las personas presas y, previo pago, entregárselas a estas. En la película he trabajado con esas escasas imágenes tomadas por otros, deteniéndome con atención en los detalles que revelan. En contraste con esta tipología de fotografías, están las que recibí desde el exterior por parte de mis familiares y allegados. Estas instantáneas intentan mostrar la vida en el afuera, aquella realidad afectiva y política de la que la persona presa es privada y alejada. Así, forman parte de un repertorio de imágenes consideradas oportunas –por las familias y los núcleos afectivos de la persona presa, pero también por las autoridades carcelarias que mediante la intervención del correo en el caso de los presos políticos deciden qué fotografías son las que están permitidas– para ser vistas por las personas privadas de dicha exterioridad. Durante este trabajo de investigación, he considerado oportuno analizar estas imágenes desde la potencia narrativa y la política de los afectos que las atraviesan. Están cargadas de una inequívoca materia afectiva y se convierten en auténticos soportes para la persona presa ya que prolongan el vínculo social y afectivo con su entorno. Sin embargo, estas imágenes también invocan algunas preguntas relacionadas con su propia naturaleza: ¿cuál es la verdadera motivación que acompaña a estas imágenes?, o dicho de otra manera, ¿qué consideran importante mostrar en estas fotografías los familiares y allegados de las personas presas? Y por último, ¿cómo contrastan estas imágenes con las realizadas en el interior de la prisión?

Parte de estos interrogantes acompañan la búsqueda cinematográfica que ha supuesto la película *918 gau*. Esta obra es parte de un proceso de investigación que pretende indagar en otras formas posibles de narrar la experiencia militante, atravesando, claro está, un tipo de relato y de imagen que se resiste a ser enmarcado dentro de las lógicas de representación autoafirmativa y, asimismo, dentro de las lógicas

habituales de representación del sujeto politizado sobre los ejes narrativos héroe vs. traidor. Como tal, tampoco busca satisfacer la imagen del militante *quebrado* como un sujeto arrepentido de su participación política y/o despolitizado. Es una propuesta sutil que se resiste a quedar atrapada bajo etiquetas preestablecidas que pretenden explicar mediante marcos representativos delimitados la complejidad que entraña una definición de lo que implica habitar y devenir un sujeto *politizado*. Como afirma Andrea Soto Calderón (2023), la resistencia no es únicamente un gesto que va contra algo establecido, sino que su potencia reside, precisamente, en la posibilidad de crear gestos, imágenes o conceptos que no puedan ser fácilmente cooptados. En este sentido, el mencionado paradigma de representación héroe vs. traidor es limitado porque busca encajar las piezas dentro de un relato que viene mayormente dado –heredado– y que busca narrar la experiencia militante desde la óptica de la transparencia y de lo que es puramente explicable. Finalmente, en esta disertación cinematográfica que ha supuesto el proceso creativo de *918 gau*, el concepto de “grieta” se trata como una tipología de “deserción” –entendida como un desplazamiento, una fuga, una huida– de estas formas de representación que, como se ha mencionado, resultan limitantes para disputar otros sentidos más diversos del activismo político.

2. Apuntes introductorios al contexto político y cultural del País Vasco 1958-2018

El objetivo de este apartado es realizar una aproximación al contexto político y cultural en los territorios del País Vasco entre los años 1958 y 2018. De esta manera, se pretende aportar una panorámica general de este convulso y fértil periodo para contextualizar las producciones narrativas y culturales que son objeto principal de esta investigación. La temporalidad escogida para ubicar las problemáticas que se analizarán en los siguientes capítulos hace referencia al inicio y el final del enfrentamiento armado que implica, principalmente, al Estado español con la lucha armada de ETA.⁹ Este conflicto violento tendrá un impacto considerable sobre la gran mayoría de la sociedad vasca y española y afectará, de forma estructural, a la vida social y política de muchos sectores de la población.¹⁰ El conflicto también se extenderá de forma menor al Estado francés ya que varios de los territorios reclamados como vascos están actualmente bajo jurisdicción francesa y, junto con ello, porque servirán de refugio para muchas personas que huyen del hostigamiento judicial y policial aplicado por la legislación española durante el periodo de la dictadura franquista, pero también en las décadas posteriores a esta.

El propósito de esta aproximación inicial es, asimismo, situar el marco histórico del conflicto político vasco contemporáneo, ya que es durante este periodo donde se define progresivamente la figura del militante vasco a partir del paradigma narrativo héroe vs. traidor que va a ser analizada en el curso de esta investigación. Este modelo será habitual en muchas organizaciones marxistas y movimientos de liberación nacional de las últimas décadas del siglo XX y marcará muchos de los discursos de los

⁹ ETA es el acrónimo de Euskadi Ta Askatasuna, que se traduce del euskera como “País Vasco y Libertad”.

¹⁰ Sobre la existencia de un conflicto político se ha discutido mucho en la sociedad vasca. Es una cuestión que todavía se disputa en términos ideológicos en el debate político del Estado español. En esta investigación se defiende la idea de la existencia de un conflicto político en el sentido que apunta el autor Francisco Letamendia, quien señala la aparición de varios factores que permiten hablar de la existencia de tal conflicto. Por un lado, un fuerte movimiento contestatario antifranquista de carácter nacional que atraviesa las consecuencias de la guerra civil española (1936-1939) hasta la década de los años sesenta. También la formación del grupo armado ETA en 1959, que a nivel programático fusiona las teorías vanguardistas y tercermundistas de emancipación con la defensa de las señas de identidad nacional vasca. Y por último, aborda la formación de una comunidad antirrepresiva que legitima al grupo armado que se extiende desde el estado de excepción de 1968, pasando por el Juicio de Burgos en 1970, y se refuerza en los años setenta. Para profundizar más sobre la problemática del conflicto político vasco consultar Letamendia (1996).

movimientos de la época.¹¹ Debido a su influencia, tendrá un gran impacto en la evolución ideológica del espectro de la izquierda nacionalista vasca que, entre otras cuestiones, realizará diferentes teorizaciones sobre las características que *hacen* al sujeto militante vasco. En medio de un contexto donde el régimen franquista¹² ejerce su poder sobre la población civil, las diferentes identidades nacionales dentro del Estado español, como la vasca, la catalana y la gallega, eran negadas y duramente reprimidas por las autoridades. En el caso del País Vasco, la lucha armada de ETA condiciona activamente la vida política del régimen y, como respuesta a sus atentados y acciones de sabotaje, la sociedad vasca sufrirá unos índices represivos de enorme impacto. Las décadas de los sesenta y setenta serán de gran actividad política y cultural, y todo ello dará lugar a una constelación de organizaciones políticas –movimientos obreros, estudiantiles, feministas–. Paralelamente, también se desarrolla un amplio espectro cultural que movilizaba muchas expresiones artísticas y que desde diversos estudios se ha denominado como la “primavera cultural vasca”.¹³

En estas líneas, se analizarán algunas producciones culturales realizadas en esa época que, marcadas por una gran censura ideológica, supondrán materializaciones artísticas que expresan una identidad vasca renovada en busca de formas vanguardistas de representación. Algunos de estos artefactos culturales y artísticos están impregnados del lenguaje político de la época que reivindicaba la identidad vasca negada por el franquismo y la necesidad de reivindicar, a su vez, una nación vasca resurgida. Es por ello que muchas obras son verdaderas irrupciones artísticas de denuncia donde se utiliza un lenguaje experimental para dar cuenta de la represión franquista a la que es sometida la población vasca. En el caso de las producciones cinematográficas, la película *Ama Lur* (Fernando Larruquert y Néstor Basterretxea, 1968), que será analizada posteriormente, es considerada como la cinta fundacional de esa identidad emergente

¹¹ Estos movimientos vivieron un momento de auge en la segunda mitad del siglo XX y engloban aquellas luchas o movimientos que reclamaban la independencia en términos de autonomía política ante regímenes coloniales, racistas o militarizados. En la gran mayoría de los casos –salvo algunos ejemplos de minorías supremacistas con aspiraciones nacionalistas–, estos movimientos tenían programas políticos de carácter social, reclamando la nacionalización de los sectores económicos estratégicos, reivindicando aspectos culturales propios y promoviendo políticas antiimperialistas.

¹² El régimen franquista fue un sistema dictatorial que se extendió en todo el territorio español. Se inició en 1939 al finalizar la guerra civil española y finalizó en 1975 con la muerte de su máximo representante el militar Francisco Franco.

¹³ El contexto de este renacimiento de la cultura vasca ha sido estudiado en profundidad por Miren Vadillo Eguino (2018).

que busca mostrar la singularidad vasca dentro del territorio español. Al mismo tiempo, como será habitual en las producciones en las que se centra esta investigación, en su condición de nación negada muchas de estas obras recurren a la idealización de los rasgos que construyen la identidad de la mencionada comunidad vasca. Como ya afirmara Benedict Anderson en su extenso trabajo sobre la teoría de los nacionalismos modernos, la sociedad vasca contemporánea también imagina formas de construir ese espacio común mediante formulaciones nacionalistas que sugieren una comunidad política “inherentemente limitada y soberana” (1993, p. 23).

En este contexto donde se buscan formas de representación se configurará un corpus normativo –en muchas ocasiones, no escrito– que irá estructurando y asentando un imaginario social de lo que es considerado como el *pueblo vasco*. En el sentido que apunta Cornelius Castoriadis, actúa como imaginario en el momento en el que se convierte en “una construcción socio-histórica que abarca el conjunto de instituciones, normas y símbolos que comparte un determinado grupo social y que, pese a su carácter imaginado, opera en la realidad ofreciendo tanto oportunidades como restricciones para el accionar de los sujetos. De tal manera, un imaginario no se considera en términos de su verdad o falsedad, sino que instauro por sí mismo una realidad que tiene consecuencias prácticas para la vida cotidiana de las personas” (Vera, 2001, p. 31). Esa comunidad a la que hace mención Castoriadis estuvo encarnada principalmente por ese sector que se situaba a la izquierda, de clara tradición marxista y que ya ha sido denominado en estas líneas como izquierda *abertzale*.

Sin embargo, la intención de esta investigación es realizar un análisis descentrado, mediante el método de la genealogía, para poner la atención sobre algunos elementos que han quedado en los bordes de este tipo de representaciones. Así, el rescate de ciertos materiales considerados de forma ambivalente como parte de estas representaciones identitarias y la aproximación intertextual a algunas obras son alumbradas en los siguientes capítulos para ilustrar lo que considero *grietas* en estas formas de representación. Dichas grietas serán analizadas para dar paso en el siguiente capítulo al concepto central de esta investigación, la opacidad. La opacidad como forma de apertura a otras posibles formalizaciones del sujeto vasco, más allá de su idealización e inscripción en el eje narrativo héroe vs. traidor.

2.1. Contexto histórico del conflicto político vasco contemporáneo

La periodización que se utiliza en esta investigación sitúa el conflicto vasco en la etapa contemporánea, concretamente desde 1958 hasta 2018. Como se ha apuntado con anterioridad, el primer hito es la creación de ETA, organización que llevará a cabo su actividad armada hasta 2011,¹⁴ momento en el cual anunciará el cese definitivo de esta y que escenificará su desactivación total en 2018.¹⁵

ETA surgió en 1958 fruto de una escisión de las juventudes del Partido Nacionalista Vasco en Deba, un pequeño pueblo de la provincia de Guipúzcoa. Su génesis tuvo lugar en la fase más desarrollista del régimen franquista (1939-1975) y está directamente relacionada con la represión que ejercía el poder centralizador de Franco sobre las realidades culturales, lingüísticas, identitarias y políticas de las comunidades diferenciadas del Estado español. Durante estos años convivieron en distintos territorios del Estado diferentes grupos armados, la mayoría guiados por la oposición al sistema franquista y la reivindicación de los derechos territoriales y económicos de corte social, como DRIL, GRAPO, Comandos Autónomos Anticapitalistas, Iraultza, FRAP, Terra Lliure, entre otros. En este contexto, la violencia ejercida por la dictadura incluía encarcelamientos masivos, fusilamientos, torturas, negación del derecho de expresión y prohibición del uso de las lenguas propias (euskera, catalán, gallego), bajo la ideología del régimen, que se resumía en el lema “España, Una, Grande y Libre”.¹⁶

En esta etapa inicial que va de 1959 a 1968, el inicio de la organización que después se centrará en la actividad armada pasa por la realización de acciones simbólicas; es más, su principal función será realizar actos como pintadas, pancartas, manifestaciones que generen un despertar de la conciencia ciudadana respecto a la causa vasca. Así, el objetivo de ETA era, en ese entonces, reivindicar la independencia del País Vasco del Estado español y la demanda de un modelo de sociedad justa, que posteriormente definió como un modelo socialista. El objetivo fue pues actuar como

¹⁴ El 20 de octubre de 2011 ETA realizó el anuncio del cese definitivo de su actividad armada en sendos comunicados publicados en los diarios vascos *Gara* y *Berria*.

¹⁵ El 3 mayo de 2018 ETA declaró el final de su trayectoria y el desmantelamiento total de sus estructuras, dando por concluida su actividad en un comunicado leído por el director ejecutivo del Centro Henri Dunant para el Diálogo Humanitario de Ginebra, David Harland.

¹⁶ Una aproximación a las violencias vividas en el contexto español y en concreto en el contexto vasco ha sido recientemente investigada por Andrea García González (2023).

catalizador de un sentimiento popular que venía atrás de hacía tiempo y que no había podido expresarse desde periodos anteriores a la dictadura. El apoyo ciudadano, sin embargo, irá transformándose y la sociedad vasca vivirá una auténtica fractura social, especialmente en las dos últimas décadas y hasta la disolución total de ETA en 2018. Este prolongamiento de la actividad armada de ETA, en un contexto internacional de fin de las luchas guerrilleras latinoamericanas y de fracaso del modelo socialista, así como del periodo posfranquista y la reforma democrática del Estado español, harán que la actividad armada se convierta en algo realmente insostenible. Con la muerte de Franco en 1975, se dio comienzo a un proceso político que, aunque reclamaba la transformación de España en un estado democrático, no pudo realizar un corte real entre el viejo régimen y un nuevo sistema democrático. Algunas de sus estructuras institucionales cambiaron de nombre pero mantuvieron el funcionamiento anterior, como la Audiencia Nacional, heredera del TOP (Tribunal de Orden Público), que siguió juzgando los casos vinculados con el terrorismo así como muchos cargos políticos franquistas que se incorporaron a los nuevos partidos o fueron asignados como altos cargos a importantes empresas españolas.¹⁷ Junto con todo ello, la vigencia de la actividad armada de ETA hasta 2018 denota que la existencia del conflicto territorial en el Estado español, lejos de diluirse en la época de transición democrática, perdura como uno de los conflictos todavía no resueltos dentro del marco europeo. En la actualidad, Galicia, Cataluña y el País Vasco reclaman una salida democrática al problema de reconocimiento que viven, si bien es cierto que la Constitución española, definida en 1978 como la carta magna, piedra angular de dicho proceso, no prevé consultas a la población de estos territorios sobre su estatus político. El conflicto político sigue abierto, condicionando de forma activa la política en el territorio español.

En todo caso, la intención de esta aproximación es realizar un análisis del lenguaje político que se va articulando mediante la organización armada ETA, que dedicará los años iniciales de su actividad a definir ideológicamente al sujeto político vasco. Tal y como se ha apuntado anteriormente, la importancia de ETA a la hora de entender cómo se construye la idea del sujeto vasco es esencial para entender el carácter heroico que subyace en la trama narrativa que alimentan las organizaciones políticas del ámbito

¹⁷ Estos movimientos de las familias políticas con altos cargos durante el régimen franquista son analizados en Salellas (2015).

independentista vasco. Esta asociación de lo vasco y lo heroico marcará a toda una generación de militantes que encarnarán la militancia política como una forma de vida y un fuerte compromiso que pasa por adoptar formas de lucha que tienen como finalidad dotar de una estructura política e institucional a la nación vasca.

Desde sus inicios, ETA pasa por diferentes fases que la historiografía más reciente ha analizado a través de sus asambleas. Estas reuniones recogen sus transformaciones, la evolución de su pensamiento, su organización, las escisiones internas y, en definitiva, los cambios en sus líneas estratégicas a lo largo de su existencia. En gran parte, la arquitectura mental y simbólica de la izquierda *abertzale* se alimenta durante estas décadas de los discursos de la organización armada, y como tal, parte del paradigma de su pensamiento estructural bebe de las discusiones que se darán en estas reuniones. Se conocen y están documentadas las siguientes asambleas en la historia de ETA: I (1962), II (1963), III (1964), IV (1965), V (1966-67) y VI (1970) (Casanova, 2007).

El objetivo de la primera asamblea de ETA fue precisar las bases fundacionales de la organización. En su documento introductorio, se definió como Movimiento Revolucionario Vasco de Liberación Nacional y proclamó que el pueblo vasco (Euzkadi), constituido por los “seis herrialdes [territorios] históricos, tiene derecho a gobernarse a sí mismo y a usar los medios necesarios para garantizar ese derecho” (Casanova, 2007, p. 34). Pasado un breve periodo temporal y, casi como continuación de esta primera reunión, se celebró la siguiente. En esta segunda asamblea, se puso mayor atención en los aspectos organizativos. Para entender el campo ideológico de ETA, es necesario mencionar que durante esta época está afectada por los discursos de otros movimientos revolucionarios del momento, como los del líder chino Mao Zedong, entre otros.

Es interesante estudiar parte de las producciones recogidas en las publicaciones internas de la época así como realizar un análisis discursivo de los modos en los que los ideólogos de ETA van dando forma a ese nuevo sujeto revolucionario vasco. Como ejemplo de ello, durante la tercera asamblea, realizada en 1964, ETA hace público un comunicado donde llama a la sociedad vasca a actuar colectivamente y sin ambigüedades en contra del régimen franquista:

ETA recuerda a toda la población del país, tanto a los nativos como a los venidos de otros países, que el combate por la liberación nacional y social no puede ser una tarea de minorías sino una lucha de masas. En ella no habrá no beligerantes, sino únicamente patriotas o traidores. El que no está con el pueblo vasco y su Resistencia está en contra de aquel y de esta. (ETA, 1/1/1964)

El lenguaje político de esta época es profundamente dicotómico en cuanto que se desarrolla en un escenario de fuerte conflictividad y, con ello, las reivindicaciones de ETA pasan por la articulación de un espacio político marcado por dos polos opuestos y la urgencia de posicionarse claramente en uno u otro. “¡Patria o muerte!”, el lema invocado por el líder cubano Fidel Castro en 1959 en defensa de la revolución ante la amenaza imperialista a la que era abocada la población de la isla, también marcará de forma pronunciada el lenguaje de las luchas de liberación nacional de la época. En el contexto vasco, el lema “*Aberria ala hil!*” será la traducción literal de las palabras del líder cubano y actuará como germen de muchas de las reivindicaciones así como del discurso político de la época. La disonancia en algún punto respecto a la cuestión de la represión, la identidad nacional o la cuestión social será entendida como una posición alineada con la pasividad o la equidistancia. Tal y como dice ETA en el comunicado anterior, la lucha de masas estará compuesta por beligerantes, combatientes sin fisuras donde no existirá espacio para la duda o el matiz, sino posiciones definidas y confrontadas entre sí. Ejerce así de vanguardia política a través de sus acciones y los discursos publicados en diferentes comunicados en la revista *Zutik!*¹⁸ Es un momento constituyente, donde confluyen el deseo masivo de terminar con unas estructuras consideradas opresivas y, como respuesta a ello, la organización de estructuras paralelas basadas en el reconocimiento de una identidad histórica y la voluntad de creación de una nueva nación sobre la base de un proyecto democrático.

Es también en esta tercera asamblea donde se aprueba el documento *La insurrección en Euskadi* (1964), escrito por Julen Madariaga, dirigente de la incipiente organización armada que años más tarde abandonará por diferencias políticas. En este documento se recalca la importancia del factor psicológico de la insurrección, y se

¹⁸ *Zutik!* [¡En pie!] fue la principal revista que ETA utilizó desde 1961, hasta que más tarde la organización comunista vasca Liga Komunista Iraultzailea [Liga Comunista Revolucionaria] la adoptó como suya.

diferencia entre la guerra clásica teorizada por Clausewitz¹⁹ y las guerrillas que en esos momentos se estaban desarrollando en algunos territorios latinoamericanos.²⁰ Para ello, se desarrolla el concepto de “guerra revolucionaria”, donde se remarca la importancia del factor psicológico y la fuerza de las ideas, a la vez que las acciones armadas.²¹ Este hecho marcará la actividad de ETA, que, tal y como se ha mencionado, tendrá como objetivo ser una estructura que influya a la población vasca, también, en el campo de las ideas.

La cuarta asamblea de ETA es particularmente importante por lo que se decide en ella. Se celebra en junio de 1965 en Loyola, una emblemática localidad de Guipúzcoa. En este nuevo encuentro, se aprueba lo que es la propuesta filosófica y práctica más significativa de la organización hasta entonces. Entre otras cuestiones, la línea política se va acercando hacia el marxismo, adoptando como referentes a Marx, Engels, Lenin y Trotski. Además, se aleja de la idea de la “guerra revolucionaria” planteada por Madariaga y se intenta realizar una estrategia más concreta, con líneas de actuación más claras y menos idealizadas. En este sentido, se detalla lo que después ha pasado a denominarse en diversos estudios sobre la época como la estrategia de *acción-represión-acción* (Casanova, 2007, p. 63). Según esta máxima, las acciones llevadas a cabo por una minoría perteneciente a ETA –se descarta así la idea insurreccional y se pasa a concebir la actividad armada como la acción de grupos minoritarios– generará como respuesta la represión por parte de las estructuras del Estado. Ante esta violencia ejercida en contra de los y las miembros de ETA, y como consecuencia de la brutalidad y arbitrariedad de estas operaciones represivas, se volverá a accionar la respuesta armada, mediante la cual se conseguirá cada vez un mayor apoyo popular. Esta será una estrategia que de forma filosófica y práctica guiará gran parte de la actividad de ETA durante los años sesenta, setenta y también parte de los ochenta. Se trata de una lógica que requerirá de una estructura rígida, activa y un gran número de militantes que

¹⁹ *De la Guerra* es el conocido libro que el militar y filósofo prusiano Carl Von Clausewitz escribió durante las guerras napoleónicas, publicado en 1832. Es un tratado sobre la guerra clásica, sobre táctica y estrategia, que todavía hoy se enseña en las academias militares y goza de una gran influencia.

²⁰ En el contexto vasco, las guerrillas latinoamericanas tuvieron un impacto considerable, sobre todo la Revolución cubana, con figuras como el Che Guevara o Fidel Castro. Asimismo, eran seguidos con gran interés los siguientes movimientos: Montoneros en Argentina, el Ejército de Liberación Nacional en Colombia, el MIR en Chile, el Frente Farabundo Martí en El Salvador, el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional en México, entre otros.

²¹ Según *La insurrección en Euskadi*, la guerra revolucionaria será una combinación entre guerra psicológica, la guerrilla (urbana o rural) y la revolución.

asumen que la participación en la organización lleva consigo una alta posibilidad de sufrir operativos policiales, sesiones de torturas, cárcel e incluso la muerte. Más adelante se abordará la cuestión de la adhesión a una forma de militancia que implica una visión donde está implícita la muerte, por la amenaza que supone para la vida propia y para la ajena. También en estos años emerge con fuerza un ambiente activista que teoriza sobre las formas de revolución y los nuevos paradigmas sociales y que convoca a las generaciones más jóvenes a participar activamente en las nuevas agrupaciones políticas. ETA consigue aglutinar gran parte de esa colectividad que, afectada por los discursos y las prácticas activistas del momento, reclama una mayor liberación en las formas de vida, la democratización de las estructuras políticas y el desarrollo de políticas sociales progresistas.

La IV asamblea viene precedida por la denominada “Carta abierta de ETA a los intelectuales vascos”, escrita y publicada a finales en 1964. En esta carta, se explicitan las bases de lo que ETA considera como un proceso de reestructuración de una nueva singularidad vasca, que ha de tener como punta de lanza la reactivación de la cultura y las formas de expresión artísticas, para contribuir a la construcción de una subjetividad colectiva que refuerce el sentimiento vasco:

Para todos nosotros es claro que los problemas de nuestro pueblo o sus aspiraciones no se limitan al terreno de lo económico o de lo político. Sabemos que lo que necesita Euzkadi no es una Revolución-Política o una Revolución-Económica sino una Revolución Integral. Una revolución que afecte al arte, a la cultura, a la filosofía e incluso a la escala de valores de la sociedad. (ETA, 1964)

2.2. El contexto cultural y el renacimiento cultural vasco

Tal y como se ha mencionado, la situación en estos años de dictadura supuso la represión de las lenguas y las culturas regionales en nombre de una única identidad nacional que pretendía englobar la diversidad de toda la península en una única cultura histórica. Este hecho marcó indiscutiblemente parte de la labor de la comunidad artística vasca de estos años, que entendía que parte de su compromiso con el arte pasaba por

denunciar la situación de injusticia que se vivía. Junto con este hecho, existía un deseo de reformular *lo vasco* desde una perspectiva modernizada, en sintonía con el desarrollo intelectual y artístico que se vivía en otros países. Parece claro que para ETA la reactivación de la identidad cultural vasca no se podía lograr sino acompañada de esta generación de artistas comprometidos en recuperar, y, en algunos casos, en crear nuevamente la forma de entender e interpretar la identidad vasca. En una segunda versión de la anteriormente citada carta dirigida a los intelectuales vascos que ETA publica en 1965, emplaza en varias ocasiones a la comunidad intelectual a participar en la creación de un marco ideológico que preceda al proceso de transformación social:

Vosotros, trabajadores intelectuales, habéis experimentado muchas veces la angustia de buscar el camino más justo. Sabéis que hubiera sido para nosotros infinitamente más cómodo presentar unos cuantos principios dogmáticos y escudarnos tras ellos como otras “verdades reveladas”. Hemos elegido el camino más duro y estamos orgullosos de ello. A vosotros os corresponde ahora continuar la difícil tarea de edificar una ideología que responda verdaderamente a las necesidades del pueblo vasco en 1965. Entre tanto, sabed valorar las ideas que siguen como una primera piedra en el edificio teórico de la Euzkadi de mañana. (ETA, 1965)

No es casualidad que se interpelara a la comunidad intelectual entendiendo dentro de esta intelectualidad a la mencionada comunidad artística. La década de los setenta es analizada en detalle por la investigadora Miren Vadillo Eguino (2018) desde una perspectiva cultural y artística y sitúa este periodo como fundamental para la conformación del sistema del arte en el País Vasco, con la incipiente formación de una trama institucional de gestión y promoción artística que se empezó a organizar, sobre todo, desde la creación plástica, pero también desde otras disciplinas artísticas como el cine, la música y la literatura. Si a inicios del siglo XX fue el nacionalismo conservador del PNV, con Sabino Arana Goiri²² como máximo exponente, el que construyó el marco simbólico y definitorio de lo que significaba ser vasco, es ahora ETA quien emplaza a la comunidad intelectual a hacerse cargo de tal tarea. Sabino Arana había creado los

²² Sabino Arana Goiri (1865-1903) fue un dirigente del Partido Nacionalista Vasco de principios del siglo XX, considerado como el fundador del nacionalismo vasco. Dejó un sinfín de artículos y escritos, y fue el creador de los principales símbolos de la identidad vasca contemporánea en sus inicios, como la *ikurriña* (la bandera oficial vasca) o el *Eusko Abendaren Ereserkia* (el himno de la etnia vasca).

principios de la raza, la religión y la ley antigua como bases definitorias de la identidad vasca originaria a principios del siglo XX. Sin embargo, en plena dictadura franquista comienzan a influir en el contexto vasco discursos artísticos que están atravesados por un claro componente anticolonial y que revolucionan los postulados sabinistas, abriendo paso a una cultura que explora unas formas estéticas con vocación rupturista. Así, durante las décadas de los sesenta y, sobre todo en los setenta, se sentaron las bases de un primer sistema cultural vasco, con una pequeña industria cultural que daría sus frutos más tarde en los campos de la música, el cine, la literatura y las artes plásticas. Esos movimientos culturales iniciales se identificaban con los discursos y las prácticas de la contracultura anticapitalista europea,²³ a la vez que con los discursos y las prácticas del frente cultural antifranquista del País Vasco y las nuevas corrientes antiimperialistas y anticoloniales (Retolaza, 2018).

Estos nuevos lenguajes en la poesía, la canción popular y el cine seguirán las vanguardias artísticas de esos años, con producciones realmente rompedoras, experimentales y abstractas, con una clara vocación de denunciar la opresión que se vivía. La película *Irrintzi* (1978) de la cineasta navarra Mirentxu Loyarte es una muestra de este nuevo lenguaje que irrumpe desde la comunidad artística. Este cortometraje de doce minutos de duración está inspirado libremente en una obra teatral del dramaturgo español Luis María Iturri Sojo, que realizó una pieza basada en el popular canto del *irrintzi*²⁴ para denunciar la situación que vivía el pueblo vasco. Loyarte adapta el texto al cine, realizando una pieza experimental donde se entremezclan imágenes de archivo que dan cuenta de la brutalidad policial contra la sociedad vasca movilizada, recurriendo también al uso escénico de los cuerpos semidesnudos de un grupo de bailarines masculinos. Estos cuerpos casi desnudos son como un texto en blanco: la censura no permitía mostrar de ninguna manera explícita la diferencia vasca; sin embargo, Loyarte emplea la coreografía de estos cuerpos que, en su desnudez, insinúan que todo está por escribirse en lo que se refiere a ese sentimiento identitario que busca resurgir renovado.

Es en estos momentos cuando este movimiento cultural entiende que esa remarcada *singularidad vasca* se reconoce en formulaciones artísticas experimentales y

²³ Esta relación es analizada en Retolaza (2018).

²⁴ Canto típico que forma parte de la cultura oral vasca, que se escenifica de forma simbólica en algunos eventos populares vinculados a la cultura y la identidad vasca.

que esas formas diferenciadas son las que dotan de sentido anómalo al hecho de *ser vasco*. El sociólogo Eduardo Apodaka (2015) considera que esa necesidad de separatismo respecto a la identidad española es un ejercicio constante e inacabado de subjetivación política. Se reafirma en la consideración de que la vasquitud es una diferenciación respecto a la hegemonía identitaria española y, como tal, no reivindica tanto un nacionalismo identitario, sino que interpela la identidad hegemónica y forzosamente instituida mediante la construcción de los Estados modernos; en concreto, en la formación del Estado español, remarcando su carácter anómalo. Lo vasco, por lo tanto, es una anomalía dentro de la identidad española, y como tal, está en una fase instituyente y permanentemente abierta.

Una cuestión clave en este renacimiento cultural es la de la lengua. Se hará un uso artístico del euskera como lengua motora de esas nuevas producciones y, junto con ello, se configurarán nuevos grupos de artistas en las diferentes comunidades de Navarra, Guipúzcoa, Vizcaya y Álava.²⁵ El euskera, que cuenta con multitud de dialectos hablados en diversas zonas del territorio vasco, entra en un proceso de reunificación tras intensas reuniones de la Euskaltzaindia²⁶ entre 1963 y 1968, y da paso al euskera *batua*,²⁷ regularizando su uso y poniendo las bases de la lengua. Junto con ello, surgen las primeras ikastolas, entre 1959 y 1960.

En las artes plásticas, destacan los escultores Jorge Oteiza y Eduardo Chillida, que después de realizar sendos viajes internacionales, muestran sus trabajos a lo largo del mundo. En 1957, Oteiza es merecedor del Premio al Mejor Escultor Internacional en la IV Bienal de São Paulo, y al año siguiente, en 1958, Chillida se hace con el Gran Premio de la Escultura en la XXIX Bienal de Venecia. Además, es bien conocido el trabajo de Oteiza en el Santuario de Aranzazu, que deja un legado artístico vanguardista símbolo de esa época. Su pensamiento estaba claramente orientado a pensar la identidad vasca como una identidad prehistórica, con cierto halo místico y eminentemente

²⁵ Los artistas vascos comenzaron a formar durante los sesenta y los setenta grupos de acción artística colectiva. El más activo sería el grupo GAUR, compuesto por reconocidos artistas plásticos guipuzcoanos. Sin embargo, cada territorio intentó crear el suyo con desarrollos y temporalidades diferentes durante estas dos décadas. Los grupos fueron: GAUR [Hoy] en Guipúzcoa, EMEN [Aquí] en Vizcaya, DANOK [Todos] en Navarra y ORAIN [Ahora] en Álava.

²⁶ Institución encargada de la regularización de la lengua vasca.

²⁷ El euskera *batua* es un euskera unificado, estandarizado y regulado que pretende un uso generalizado de la lengua por sobre los innumerables dialectos existentes.

diferenciada de la identidad española. Realizó numerosos escritos y fue en el libro *Quousque Tandem* (1963) donde más teorizó sobre la idea de un nuevo arte vasco.²⁸

En el caso de la música, un nuevo grupo de cantautores y cantautoras vascas irrumpía en escena, renovando la canción popular y reivindicando a través de esta una identidad vasca conectada con las vanguardias artísticas europeas. Ez Dok Amairu²⁹ fue el nombre que adoptó el grupo, presentado oficialmente en diciembre de 1965, que reunió a artistas como Mikel Laboa, Lourdes Iriondo, Xavier Lete y Benito Lertxundi. Anton Valverde, miembro del grupo, definía así el impacto político que tuvo el grupo:

La politización de los cantautores vascos es innegable. [...] Se produce en todos aquellos que se dedican a la “canción popular”. [...] Vivimos en un entorno político y somos testigos de ese entorno. Los festivales de los últimos meses han sido puros mítines [...]. (Aurtenetxe Zalbidea, 2010)

Estas palabras dan cuenta de hasta qué punto fue a través de la cultura como se crearon espacios para reivindicar un sentido de pertenencia, una comunidad negada que, mediante estas expresiones, buscaba formas de enunciación colectiva. Este renacimiento de la cultura vasca crece en paralelo al proceso de creación de ETA, y todo ello conforma un contexto donde emergen discursos y producciones artísticas que todavía hoy resuenan y afectan en la construcción de la idea de lo vasco como identidad cultural.

En el ámbito del cine, 1968 es un año relevante ya que Néstor Basterretxea y Fernando Larruquert estrenan en la 16.º edición del Festival de Cine de San Sebastián la película *Ama Lur* [Tierra madre]. Realizada en condiciones muy complicadas debido al control al que fue sometida por la censura franquista,³⁰ marcó un hito en la

²⁸ Las propuestas estéticas de *Quousque tandem...!* convulsionaron a toda una generación y contribuyeron a la resignificación de la cultura vasca. Asimismo, en 1965 Jorge Oteiza ofreció una conferencia en Barcelona, ante un grupo de jóvenes universitarios vascos, e insistió en la necesidad de crear un frente cultural (como hizo en otras tantas intervenciones). Ese llamamiento oteiziano impulsó la consolidación y estructuración de varios movimientos culturales que estaban en incipiente emergencia.

²⁹ En castellano, “No son trece”. El nombre lo propuso Jorge Oteiza. Hace referencia al número trece, que Oteiza consideraba mágico y que utilizaba para reivindicar que los apóstoles no eran doce, sino trece.

³⁰ En aquella época, los guiones cinematográficos se enviaban a la Dirección General de Cinematografía y Teatro, institución de la cual era responsable García Escudero. En el caso de *Ama Lur*, la censura se convirtió en un auténtico calvario para los directores. Aunque comunicaron a la administración franquista que la película era folclórica e inofensiva, cada vez que gastaban una bobina de metraje (unos doce minutos) estaban obligados a llamar a los censores y debían exhibir la cinta en una pequeña sala. Tal y

representación del pueblo vasco y de las formas de vida de sus habitantes. La intención de los directores era dar cuenta de la singularidad vasca y mostrar al resto de comunidades del Estado español que el pueblo vasco tenía características propias y diferentes. En la búsqueda de un lenguaje audiovisual que sorteara los estrechos márgenes de la censura, la película recurre a metáforas para conseguir sus objetivos. Así, se hace una figuración estereotipada de lo vasco, articulando un discurso cinematográfico que va de lo mitológico a lo heroico, de lo místico a lo folklórico. El contenido de estas metáforas da cuenta de una identidad vasca mistificada, mucho más cerca de la tradición y el folclore que de la conflictividad social y económica que recorría las sociedades europeas durante la revuelta de mayo del 68.³¹ Sus autores y algunos críticos de cine de la época dicen que fue un intento político de reivindicar una singularidad, una diferencia respecto al resto de identidades nacionales, y para ello se quiso transmitir la idea de una comunidad de larga tradición (prehistórica), heroica y mística.

Tan solo tres años antes de que *Ama Lur* viera la luz, en 1965, ETA publica la ya mencionada segunda versión de la “Carta abierta de ETA a los intelectuales vascos” muy similar a la anterior. En ella, recalca el papel fundamental de la comunidad artística, y como cierre del texto realiza un emplazamiento directo:

¡Adelante! Habla, dibuja, escribe, canta... usa de todos los medios de expresión para que Euzkadi viva una revolución integral. Haz verdadero arte. Si es preciso, rompiendo con las formas tradicionales. ¡Arriésgate! Alguien ha dicho que el arte hay que violarlo incluso, para hacerlo fecundo. Te cortarán los medios de expresión. Los defensores a sueldo del Sistema saben que el arte o la cultura son inseparables de la capacidad de rebelión de un pueblo. No importa. Usa los medios de la clandestinidad, y algún día se podrá decir que el pueblo vasco revivió artística y culturalmente cuando más oprimido estaba, y que esa resurrección fue precisamente el comienzo de su liberación. (ETA, 1965, p. 11)

como afirma Basterretxea: “Nos sentábamos en la parte delantera de la sala. Entonces ellos apagaban las luces y después entraban, unos tres o cuatro, en la sala. Veían la cinta, les escuchábamos susurrando, salían de la sala y volvían a encender las luces. No les veíamos las caras, pero en el plazo de una semana debíamos ir al Departamento de Información y Turismo a Madrid, y el cuñado de Fraga Iribarne, Carlos Robles Piquer, me montaba una bronca terrible diciéndome que quitase eso y lo otro”. En Torrado (2009).³¹ Una lectura más extensa de la película *Ama Lur* se puede consultar en García (2011), Torrado (2009) y Roldán (1997).

Con estas premisas se construye una idea de que lo vasco es una forma de expresión que está todavía por emerger, que necesita pensarse desde su propia perspectiva histórica y que, a su vez, precisa conectar aquello que representa haciendo una genealogía desde sus orígenes. La idea de una comunidad de largo recorrido y encadenada secuencialmente a una realidad prehistórica provoca que la identidad vasca tenga más componentes que la vinculan al pasado que al presente o el futuro. No es casualidad que en la película *Ama Lur* la vasquitud esté mayormente asociada a una concepción rural de la identidad antes que a una emergente clase trabajadora que ya ocupaba masivamente las ciudades vascas en las décadas de los sesenta y setenta. Esta historicidad, afectada y contagiada por la necesidad de reivindicar la identidad vasca en medio de un gran control y represión, realzará de forma casi inevitable su carácter heroizado. Bajo esta sublimación, y, animada también por los contextos de las guerrillas de liberación nacional que se libraban en paralelo en otros países, la identidad vasca se definirá en muchos casos como una identidad doliente, trágica, a la vez que mística, ya que, en su afán por perdurar, está vinculada a una tradición resistente que la marcará profundamente. Más tarde, durante las décadas posteriores, sobre todo en los años setenta y ochenta, irá tomando más peso la aconfesionalidad y las luchas obreras, y por ello, cada vez más, la izquierda *abertzale* se irá distanciando del nacionalismo de corte conservador y católico del PNV (Retolaza, 2018).

2.3. Marco general de producción de la dicotomía narrativa héroe/traidor en el contexto político y cultura vasco

A partir de 1968 ETA se erige en una organización armada y militar, que aboga por el uso de la violencia para hacer frente a la represión franquista. Desde ese año la tensión política se acentúa y el conflicto armado va en aumento (secuestros, atentados mortales, detenciones, torturas, penas de muerte, etc.). Pero antes se celebra la V Asamblea, la más compleja de la historia de ETA debido a visiones enfrentadas, que se desarrolla en dos partes, la primera en diciembre de 1966 y la segunda en marzo de 1967. En la V

Asamblea los tercermundistas –seguidores de Krutwig³² tomarán el mando redactando los documentos clave que serán debatidos en la reunión. Siguiendo en la definición del sujeto político del pueblo vasco, el entonces dirigente Txabi Etxebarrieta presidirá la asamblea, introduciendo el concepto “pueblo trabajador vasco”. Esta será la forma de enunciación que adoptará ETA en el futuro, entendiendo que el ciudadano vasco (merecedor de los derechos de ciudadanía) es aquel que vive y trabaja en los territorios vascos. Este matiz es importante ya que resuelve la cuestión identitaria, que en el nacionalismo conservador se identificaba con la cuestión de la raza o los apellidos vascos, y que, a partir de ahora, aparecerá vinculada a la cuestión del arraigo basándose en el territorio y en la cuestión de la clase.

Asimismo, en esta asamblea ETA se autodenomina como Movimiento Socialista Vasco de Liberación Nacional, y estará fuertemente influenciado por las tesis de Mao Zedong, cuyas teorías estaban teniendo gran influencia en sectores de la izquierda occidental en esos años. El curso de la Revolución soviética parecía algo obsoleto e impotente, con estructuras anquilosadas y atrapadas en la burocracia; así, la Revolución china se mostraba más atractiva. Finalmente, la liberación social y la liberación nacional quedan aparejadas en adelante, serán los principales objetivos de ETA, y para responder a todo ello en 1967 la organización se dividirá en cuatro frentes: cultural, socioeconómico, político y militar (Cuervo Frías, 2021).

Los años más duros de ETA se desarrollaron a partir de este momento. El 2 de agosto de 1968, el jefe de la Brigada Político Social de Guipúzcoa, Melitón Manzanos, conocido por ser uno de los torturadores más atroces contra los militantes de ETA, se convertirá en la primera víctima mortal de una acción armada de la organización. En los meses siguientes, centenares de personas serán detenidas y muchas de ellas torturadas. Encargados de reprimir cualquier manifestación de rebelión, las acciones de los cuerpos policiales de la dictadura se basarán en acciones que irán desde impedir conversaciones en euskera hasta la detención de militantes de ETA. Al igual que en otros países, sus propios cuarteles terminarían siendo centros de detención y tortura de personas detenidas por motivos políticos. Los métodos de tortura eran atroces: insultos, amenazas, palizas, arrancamiento de uñas, electrodos, intentos de ahogamientos en

³² Federico Krutwig Salcedo, escritor y político vasco que vivió entre 1921 y 1998. Influyó en ETA en los años donde se definía constantemente su línea política.

bañeras con aguas fecales, y en el caso de las mujeres, un sinfín de vejaciones sexuales (Casanova, 2007, p. 98).

Este primer asesinato por parte de ETA supondrá el inicio de una espiral violenta donde se sucederán detenciones, torturas y atentados continuos. Se entra de lleno en lo que en los documentos internos de ETA se denomina como la estrategia de *acción-represión-acción* (Domínguez, 2021). Como punto culminante, que serviría para que ETA valide su actividad durante las décadas posteriores, la organización realiza su acción más significativa el 20 de diciembre de 1973, cuando asesina mediante un coche bomba al almirante Carrero Blanco en un espectacular atentado en la calle Claudio Coello de Madrid. Carrero Blanco era el sucesor del dictador Francisco Franco y estaba encomendado para dirigir la continuidad del régimen. Las imágenes espectaculares de la voladura del coche inauguraron un nuevo ciclo donde ETA conseguirá erigirse como un símbolo de resistencia antifranquista ante toda la sociedad vasca y española, y además su capacidad de condicionar la política española será ampliamente reconocida por otros agentes políticos.

Con la muerte de Franco el 20 de noviembre de 1975, la actividad armada de ETA no cesará. A pesar de que las ilusiones democráticas renacen con la muerte del dictador, los últimos años de la década de los setenta serán especialmente activos, con muchos atentados que se cobran la vida de más de un centenar de personas y por los que se sucederán un sinfín de detenciones y encarcelamientos. Durante los años posteriores a la muerte de Franco se comenzará a gestar la llamada transición democrática por la cual se habilitan procesos políticos que pretenderán sentar las bases de un sistema parlamentario basado en una institucionalidad de carácter democrático. En este contexto se desarrolla la amnistía decretada el 15 de octubre de 1977, que afectará a las personas presas encarceladas durante la dictadura franquista y que supondrá la salida de muchas de ellas de la cárcel.

En la década de los ochenta y tras sendas reflexiones internas, ETA decidirá fortalecer la actividad armada con el objetivo de obligar al gobierno español a implicarse en un proceso de negociación. Esta estrategia, la principal que lleva a cabo, se basó en la realización de acciones armadas con la intención de presionar al gobierno español y forzarlo a sentarse alrededor de una mesa de diálogo. En todo caso, una de las décadas más duras fue la de los ochenta, con atentados como el de Hipercor, en

Barcelona, con un total de veintiuna personas muertas y cuarenta y cinco heridas. Esta acción fue especialmente polémica ya que la muerte de civiles activó por primera vez un cuestionamiento social amplio sobre la estrategia armada de ETA. En 1987, ya con el PSOE en el gobierno español, se iniciarán las denominadas “Conversaciones de Argel”,³³ un proceso encaminado a la búsqueda de una salida política al conflicto. El intento resultará fallido y durante la década de los noventa ETA continuará con su actividad armada.

Antes, había desaparecido ETA político-militar (en 1982) y había comenzado la llamada “guerra sucia”³⁴ de los GAL. Especialmente intensos fueron los atentados perpetrados por agentes de la policía y sicarios que ejecutaron atentados de muerte contra militantes de ETA que estaban refugiados en la parte vasco-francesa. Grupos armados parapoliciales y de extrema derecha actuaron a lo largo de la Transición, como el batallón Vasco Español, la Alianza Apostólica Anticomunista (Triple A) o Antiterrorismo ETA (ATE), que provocaron treinta y cuatro muertos entre 1975 y 1981. Los años ochenta son convulsos en muchos sentidos, también en lo institucional, ya que es el comienzo de una arquitectura compleja de pactos y acuerdos que van configurando el Estado español posfranquista. En este contexto, se firman los Pactos de Ajuria Enea en 1988 y el Pacto de Navarra en el mismo año. En 1986, ETA ejecuta a María Dolores González Katarain, más conocida como Yoyes, militante que había formado parte de la dirección de la organización, y que durante su exilio entre 1979 y 1985 en México y París decide abandonar por desacuerdos personales y políticos. Por este motivo, fue ejecutada el 10 de septiembre de 1986 por ETA en su pueblo. Considerada como traidora por unos, como reinsertada por otros, es un caso significativo en esta investigación para pensar la cuestión de la construcción dicotómica de la figura de la persona militante bajo el eje del heroísmo y la traición política.

Los años noventa están atravesados por la ampliación de los objetivos armados por parte de ETA y una expansión de la represión contra sectores populares de la

³³ Las *Conversaciones de Argel* fue un proceso de negociación entre el gobierno español y la organización ETA que tuvo lugar en la ciudad de Argel, entre 1978 y 1980. Estas conversaciones tuvieron como objetivo alcanzar un alto el fuego y una salida negociada al conflicto político vasco.

³⁴ La *guerra sucia* en el Estado español hace referencia a las acciones ilegales y encubiertas llevadas a cabo por los servicios de seguridad del Estado, principalmente durante los años 80 y principios de los 90, en su lucha contra ETA. Estas prácticas incluyeron torturas, secuestros, asesinatos y otros abusos contra derechos humanos, realizados tanto dentro de España como en el extranjero.

sociedad vasca. Políticos de partidos nacionales, empresarios, periodistas, funcionarios de prisiones y de la judicatura se convierten en objetivo de ETA. Es en estos años cuando se da el desarrollo de la *kale borroka*, un modelo de lucha callejera que enfrenta a jóvenes que reivindican la libertad del pueblo vasco con las fuerzas policiales españolas y vascas. En las detenciones de personas a quienes se vincula con estas acciones se comienza a aplicar la legislación antiterrorista, cuestión que se hará extensible a la estrategia de “Todo es ETA” teorizada principalmente por el juez de la Audiencia Nacional Baltasar Garzón, mencionada con anterioridad en este trabajo. Posteriormente se aplicará a amplios sectores politizados y se desarrollarán ilegalizaciones de partidos políticos y organizaciones sociales, cierre de medios de comunicación, macro juicios y encarcelamientos masivos en la década de los 2000. El 2008 es el año con más personas presas por su relación con ETA y con el independentismo vasco, 762 en total (García González, 2023, p. 47).

En 2011 ETA anunciará el alto al fuego permanente en medio de un contexto de crisis económica y financiera de repercusión internacional. En este contexto, figuras del ámbito internacional vinculadas a otros procesos armados, como Irlanda del Norte o Sudáfrica, se reúnen en la Conferencia Internacional de Paz en Donostia-San Sebastián, aunando esfuerzos para convocar a las partes implicadas a la resolución del conflicto. ETA responde a ese llamamiento con una declaración de cese definitivo de su actividad armada el 20 de octubre de 2011 y lo concluye años después primero en un acto convocado en Bayona ante miles de simpatizantes del espacio independentista³⁵ y posteriormente formalizándolo mediante un comunicado enviado al Centro Henri Dunant. Este proceso estará marcado por una unilateralidad, ya que el gobierno español no habilitará un marco de reconocimiento del conflicto y marcará una línea discursiva que tendrá como eje la victoria policial sobre ETA y el independentismo vasco. Desde ese planteamiento no existirá un proceso de paz como tal, y por ello la responsabilidad de subsanar las cuestiones referentes a las heridas creadas por el enfrentamiento quedará en manos de las organizaciones civiles.

³⁵ ETA anunció el desarme total de sus estructuras en un acto masivo celebrado el 8 de abril de 2017 en Bayona (País Vasco francés) declaración avalada por un grupo de personalidades políticas y en un acto público donde se congregaron unas 20000 personas. Tal y como se ha citado anteriormente, el cese total de su actividad será oficializado por autoridades internacionales después, el 3 de mayo de 2018.

3. Un análisis crítico de la dicotomía narrativa héroe vs. traidor en el contexto vasco: los casos de Yoyes e “Itziarren semea”

Todorov dice contadlo todo [...]. Porque parece que someter a discusión a la militancia fuera una especie de traición a los que murieron. Pero yo creo que murieron por un proyecto y la única respuesta digna es hacer un balance político. Por eso hablo de romper el disimulo y poner sobre la mesa lo vivido, no porque sea algo de lo que hay que deshacerse sino para señalar cosas hacia delante. Para hacer, justamente, el pasaje hacia las próximas generaciones. Y esto hay que hacerlo ahora, antes de morirnos, porque somos gente grande.

Pilar Calveiro, en entrevista con Marta Dillon, 2005

En este capítulo se plantea, por un lado, una reflexión acerca de la complejidad de la traición, cuestionando la posibilidad de una definición única y examinando cómo se articula en contextos políticos caracterizados por la violencia y el conflicto. La traición política, en particular, se convierte en un mecanismo de exclusión y condena, en el que la acusación no está siempre motivada por una ruptura ética clara, sino que puede responder a dinámicas internas de grupos y movimientos. A través del análisis de casos históricos y filosóficos, como el debate suscitado por la figura de Héctor Juvé en Argentina, se exploran las narrativas que construyen la figura del traidor y cómo estas influyen en la percepción colectiva de lealtad y deslealtad. Este enfoque revela que la traición no solo se entiende como una falta, sino también como un fenómeno intrínsecamente relacionado con la experiencia compartida, la memoria colectiva y los contextos de pertenencia. Así, se propone un análisis más matizado, que no reduzca la traición a una simple ruptura de códigos éticos, sino que considere las crisis internas y las complejidades de los vínculos humanos en situaciones de conflicto.

Por otro lado, la década de 1970 fue un período crucial en la historia española, marcado por intensas luchas políticas y sociales que dieron forma a la transición democrática. En este contexto, el año 1975 se destaca no solo por la muerte del dictador Francisco Franco, sino también por el resurgimiento de la identidad cultural vasca y la resistencia contra la represión franquista. Este entorno de cambio y agitación se ve

reflejado en diversas manifestaciones artísticas, entre las cuales la música desempeña un papel fundamental. En este sentido, la canción “Itziarren semea”, del dúo Pantxoa eta Peio, se convierte en un potente símbolo de la resistencia y el sufrimiento de aquellos que se opusieron al régimen. Esta narrativa se inscribe dentro de un amplio discurso de heroísmo que ha caracterizado a las narrativas militantes en el contexto vasco. El heroísmo, en este marco, no solo se define por actos de resistencia física, sino que también se alimenta de la capacidad de mantener la dignidad y la lealtad ante la adversidad de la represión. Los héroes no serán solo los que llevan a cabo acciones audaces, sino también aquellos que, en su silencio ante las torturas policiales, desafían la opresión y se convierten en símbolos de la lucha por la libertad del pueblo vasco.

En este contexto, el concepto de traición resulta problemático, inquietante e incómodo, a la vez que maniqueo, y ha sido utilizado en numerosas ocasiones para señalar una ruptura trágica respecto a un vínculo constituyente. Pero ¿es posible una definición única de la traición? A la vista de la dificultad para establecer una única definición del concepto, ¿cómo y con relación a qué se define una acción como traidora? En contextos caracterizados por la existencia de conflictos políticos, la idea de traición política ha funcionado como forma de señalar a aquella persona o conducta que pudiera desafiar o dañar a una colectividad y lo que esta representa. Sin embargo, lo considerado como traición política no siempre está motivado por la ruptura de un código ético concreto, abriendo así un espacio para la ambigüedad, que es lo que se pretende analizar en este apartado. ¿Quién determina lo que es traición? ¿Todos los casos de traición apelan siempre a una ruptura ética?

En algunos casos, la forma en la que se ha definido una conducta o un hecho considerado como traición ha sido revisado pasado un tiempo, perdiendo su sentido inicial y evocando la posibilidad de analizar de forma crítica los elementos que lo motivaron. El debate suscitado entre 2004 y 2006 entre algunos filósofos argentinos respecto a la cuestión de la violencia política a partir de una carta de Héctor Jouvé es un claro ejemplo de ello.³⁶ Jouvé, combatiente en uno de los grupos armados que dirigió

³⁶ Esta cuestión está ampliamente abordada en artículos y sitios web donde se desarrolló el debate. Diego Sztulwark hace un resumen del citado debate en “No matarás. La filosofía insurgente de Rozitchner contra la violencia de la derecha” (2022); León Rozitchner hizo su aporte al debate en “Primero hay que saber vivir. Del Vivirás materno al No matarás patriarcal” (2006). La entrevista que originó el debate se puede consultar en <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/13/la-guerrilla-del-che-en-salta>

Ricardo Masetti en Argentina una vez estabilizada la Revolución cubana, relata la ejecución interna de Adolfo Roblat (alias Pupi) y Bernardo Groswald (alias Nardo), miembros de la guerrilla. Con el propósito de establecer un foco guerrillero en el norte de Argentina realizan una complicada incursión en algunas zonas rurales y varias personas del grupo tienen dificultades para seguir el ritmo, entre ellos, Pupi. Jouvé relata así la situación:

Justo ese día se hace el juicio a Pupi (Adolfo Rotblat), un juicio en el que yo no participé. Cuando llegamos, Masetti, que era el jefe, nos comunica que lo iban a fusilar. Yo le pregunto por qué. Y me dice cosas como que el Pupi no andaba, que en cualquier momento nos iba a traicionar, que andaba haciendo ruido con la olla, que andaba desquiciado. Yo pienso que estaba muy mal, que se había quebrado, pero no vi que representara un peligro. (Jouvé, 2005)

La decisión de ejecutar a estos guerrilleros por sus propios compañeros debido a que *se quebraron* –concepto al que volveré más adelante– desata uno de los debates más interesantes e intensos sobre las lógicas de vida y de muerte en el contexto de una organización armada revolucionaria. Este debate nos indica que la condición necesaria para que la traición pueda darse no siempre se materializa en la ruptura de un código ético interno, tampoco en una infidelidad, ni siquiera en un arrepentimiento. Existe una lógica de desplazamiento interno que se da en unas condiciones determinadas, donde la acusación de traición es utilizada como única forma posible de desplazar lo diferente, lo que no es considerado útil, lo que muestra algún tipo de agotamiento y/o contradicción.

Desde el ámbito de análisis de la filosofía, Avisahi Margalit (2018) afirma que la traición, como tal, debe materializarse en un momento determinado, su concreción es necesaria y todo ello se produce allí donde hay una relación de intensidad con un contexto determinado. Margalit diferencia entre la moral y la ética a la hora de analizar la cuestión de la traición, y subraya que es en la dimensión ética donde el acto traidor toma sentido en aquellos vínculos que son fuertes y densos. Pero, para que prevalezca el carácter ético de la cuestión, es necesario liberar el concepto de la cuestión moral y relacionarla de forma más compleja con la ética. La ética atraviesa los vínculos de

testimonio-de-hector-jouve. Así mismo, existe una publicación de la Universidad de Córdoba (Argentina) donde se recopiló todo el debate suscitado, titulado *No matar. Sobre la responsabilidad* (2007).

proximidad e intensidad y, por ello, para que exista traición es necesaria una experiencia compartida, una confianza común y, por ende, un sentimiento de pertenencia mutuo y un pasado compartido. Es por ello que cuando aparece algún tipo de signo de deslealtad, irremediablemente se apela al pasado de la cuestión, a una revisión del círculo de confianza que se ha quebrado. Si la traición es algo que requiere concreción, en el momento de afrontar su ejecución es necesario que exista una ruptura, un momento o motivación, que hace que la relación existente bascule hacia un lugar contrario, pasando de un sentimiento de apego estrecho a un sentimiento de alejamiento doloroso.

Sin embargo, al igual que los casos narrados por Jouvé, existe un amplio repertorio de acusaciones, ajusticiamientos y castigos internos que en nombre de lo colectivo se han acometido bajo la acusación de traición. La investigadora argentina Ana Longoni hizo referencia a este hecho en su obra titulada *Traiciones* (2007), donde alumbra la cuestión de la construcción narrativa del concepto de traición a partir del análisis de algunas obras literarias argentinas. Longoni analiza estas producciones artísticas para examinar la contribución de los relatos que combinan ficción y testimonio en la reproducción de la figura del sobreviviente como traidor. Los reaparecidos, las personas que conseguían salir con vida de los campos de concentración durante la dictadura argentina entre los años 1976-, volvían a sus comunidades bajo un halo de sospecha. Tal y como afirma Longoni, ellos eran los *muertos reaparecidos*, los que regresaron del infierno. Pero eran también, y sobre todo, los portavoces de una verdad terrible, de que “la inmensa mayoría de los desaparecidos fue sistemáticamente asesinada” (2007, p. 28). Lo que convertía a estos reaparecidos en *traidores* era la idea prefijada mediante diferentes dispositivos narrativos que asignaba a la figura del desaparecido la categoría de héroe o mártir. Sin embargo, aquellos que lograban sobrevivir tras la terrible experiencia de la desaparición, el secuestro y la tortura no encontraban encaje en los márgenes de la figura heroica, que no admitía ambivalencia ni fisura alguna. La versión que estas personas daban para contar su retorno era vista como sospechosa debido al peso considerable que había tomado la construcción del relato sobre los desaparecidos. La idea de volver vivo, el hecho de reaparecer, suscitaba desconfianza y, en muchas ocasiones, era visto como síntoma de una supuesta colaboración con el gobierno represor.

La dificultad para poder establecer de forma categórica qué es la traición se convierte en potencia, abriendo la posibilidad de crear otras conceptualizaciones de todo aquello que, como dice Margalit, apela a la ética colectiva pero que, sin embargo, no supone necesariamente una conducta de deslealtad respecto a un código común. Al contrario, qué entendemos por traición depende, en última instancia, de qué consideramos como lealtad o heroicidad, así como otras conceptualizaciones subjetivas sobre la cobardía o la valentía. Estos conceptos a menudo atraviesan los discursos y las prácticas inscritas en las lógicas colectivas y señalan la dimensión siempre compleja de las tensiones entre lo individual y lo colectivo. La idea de traición es, por tanto, un valor cambiante y opera en relación con la definición de otros aspectos con los que dialoga y existe. Lo realmente relevante, según Margalit, es el ámbito teórico en el que reside en cada momento el acto de traición o la persona traidora. Todo ello no puede sino ser constatado en los mencionados vínculos de intensidad sobre los que profundiza realizando un doble análisis. Por un lado, expone los distintos tipos de relaciones que, según él, son casos paradigmáticos de relaciones densas, concluyendo que las “[relaciones densas] manifiestan tres orientaciones que son muy pertinentes en nuestro estudio de la traición: pertenencia, memoria y significado” (2018, p. 87). Es precisamente el sentido de pertenencia, como condición ontológica de los sujetos, lo que se ve afectado cuando al quebrantarse la persona que “traiciona” es arrojada a la insignificancia. Es importante señalar que no existe una ontología de la traición, pero, sin embargo, lo que sí forma parte del sujeto es su relación intrínseca con otros humanos y la necesidad de crear significados comunes en las estructuras de vida compartidas.

Es pertinente profundizar en el concepto de “quiebre” al que apelan tanto Margalit como Juvé cuando afirman que los sujetos que son acusados de traición pasan a formar parte de una nueva categoría, los traidores, los cuales son marginados de las instancias comunitarias a un lugar de repudio público. Sin embargo, ¿qué sucede cuando no hay ruptura ética en el sujeto que supuestamente traiciona? ¿Qué sucede cuando ese quiebre no está relacionado con una ruptura del código común, sino con una imposibilidad de mantener ese vínculo intenso? En el juicio interno al que es sometido, Pupi es señalado como traidor; sin embargo, su quiebre indica una imposibilidad física y mental de seguir el ritmo de sus compañeros. ¿Es por ello ejecutable la vida de este hombre? El tiempo y los debates posteriores a su muerte indican que no, y sin embargo, ¿qué consecuencias

tiene esta ejecución a los ojos de su comunidad? La traición y su exhibición pública sirven en muchos casos como acto ejemplarizante, el cual alerta a las personas que forman parte de una comunidad de los límites de lo que se puede y no se puede hacer. Es la moral la que opera en este caso, que se articula así de forma visible y reconocible. La demostración visible de las consecuencias del acto de traición, respaldado por un dispositivo que emula y representa la idea de un juicio legítimo, forma parte de la escenificación moral anteriormente mencionada.

El filósofo argentino Diego Sztulwark ha analizado el concepto de crisis a lo largo de numerosas reflexiones y ha iluminado ampliamente la cuestión de la crisis en los procesos de subjetivación política (Sztulwark, 2021). Según el autor, ese *quebrarse* podría interpretarse como una crisis que funciona a un nivel interno, dentro de la subjetividad de cada cual, que “tiene algo de genético, de germen o fermento, es decir, de engendramiento de estrategias capaces de extraer vitalidad de un medio árido, mortífero” (Sztulwark, 2021). Según este autor, las crisis o excepciones remiten, vistas desde sí mismas, al descubrimiento de un área de incompreensión, en el que las concatenaciones del sentido no vienen ya hechas. Este *quiebre*, como indica la propia palabra, apela a una concepción desarticulada del mundo, cuando el sujeto en crisis no encuentra un sentido comprensible y ha de elaborar una nueva forma de explicación del mundo. Por lo tanto, el sentido de *quiebre*, en la acepción del autor, no sería un descalabro como tal, no tendría que ver tanto con la ruptura premeditada de un código ético común, sino que sería un estado latente en las personas, algo que formaría parte, junto con el sentido de pertenencia, de la configuración ontológica del sujeto. Entendidas como tal, las crisis y los quiebres serían, pues, partes irremediables en el propio hecho de vivir. Por eso, es necesario diferenciar entre lo que Margalit define como una traición al código ético común en un vínculo de intimidad y la noción inmanente del quiebre que analiza Sztulwark, y caminar hacia el encuentro de una ética común que sepa diferenciar ambas cuestiones. Las implicaciones de no diferenciar ambas extensiones del concepto han sido realmente traumáticas en muchos movimientos políticos que, a falta de esta perspectiva, han aplicado una visión moral en la resolución de conflictos internos suponiendo el repudio y alejamiento público de muchas personas que en realidad eran sujetos en crisis. Dichos sujetos, huérfanos en el sentido narrativo, al no disponer de un campo semántico que los reconozca y los

enuncie como tales, han sido injustamente relegados a la figura del traidor, con consecuencias poco deseables.

A continuación, se realiza el análisis de dos casos de estudio en el contexto del conflicto político vasco. De esta manera se pretende reflexionar sobre algunos ejemplos que han actuado, en mi parecer, en la construcción narrativa de la heroicidad y la traición haciendo aparecer de forma arquetípica estas dos vertientes narrativas, que han tenido consecuencias en las formas de acción de los sujetos inmersos en las diferentes situaciones que son narradas.

3.1. La figura de Yoyes como narrativa de la traición

El caso de Yoyes en el contexto del conflicto político vasco puede ser analizado desde la perspectiva de la activación del concepto de traición y las múltiples tensiones que genera en los contextos militantes. María Dolores González Katarain, conocida popularmente con el apodo de Yoyes, fue militante de la organización armada ETA desde la década de los setenta y resultó ejecutada en 1986 por sus propios compañeros bajo la acusación de traición. Los testimonios del momento, muchos de ellos recopilados en diferentes documentales sobre la vida de González Katarain,³⁷ remarcan que su muerte fue reivindicada por ETA alegando que había traicionado “a su pueblo y a ella misma”.³⁸ Sin embargo, es interesante analizar el desplazamiento interno que ocurre en ella, ya que, en ningún caso, muestra arrepentimiento por lo hecho y tampoco colabora con el gobierno español en los diferentes programas de reinserción carcelaria

³⁷ Respecto al caso de Yoyes, existen diversos reportajes de investigación televisiva. Uno de los documentales más conocidos fue el que realizó el programa de investigación *Documentos TV* de la televisión pública española en 1988. El reportaje se basa en el diario de Yoyes (Garmendia, 1987) y en los testimonios de sus amigos y conocidos. Asimismo, el equipo de *Documentos TV*, dirigido por Baltasar Magro, llevó a cabo una investigación en el País Vasco. En 1989 recibió la Ninfa de Plata del Festival de Montecarlo y también el premio Ondas. Se encuentra disponible en www.youtube.com/watch?v=YdLotuB68uY&t=5s. En 2020, la Televisión Pública Vasca realizó otro reportaje para el programa *Ur Handitan* con el objetivo de entrevistar a personas cercanas a Yoyes y recuperar su memoria, así como la de los hechos ocurridos alrededor de su muerte. Fue emitido el 5 de noviembre de 2020 y se encuentra disponible en www.eitb.eus/eu/telebista/programak/ur-handitan/bideoak/osoak/7613521/bideoa-yoyesen-hilketaur-handitan-saioan-2020ko-azaroaren-10ean

³⁸ Estas palabras fueron mencionadas por ETA en el momento de reivindicar su ejecución. La organización civil Gesto por la Paz ha recopilado la muestra digitalizada de los periódicos de aquellos días, entre septiembre y octubre de 1986, donde se recogen diferentes noticias que hacen alusión a los hechos. Véase www.gesto.org/archivos/201312/8.-1986-prensa-yoyes.pdf?0

que se desarrollarán durante la década de los ochenta. Para poder profundizar en su pensamiento y entender mejor sus motivaciones, Yoyes dejó como legado sus diarios, donde explicó con gran precisión su pensamiento y el alejamiento de su posición política inicial (Garmendía, 1987).

El caso de Yoyes resulta paradigmático desde el punto de vista narrativo, ya que alumbra la idea de la existencia de dos polos discursivos, dispuestos de forma dicotómica, enfrentados entre sí, de un lado la mística del heroísmo, del otro, el relato acerca de la traición. Si la evolución política de Yoyes es analizada desde la perspectiva de los relatos dominantes que sobre ella existen, siempre aparece ubicada en uno u otro de los extremos, e incluso en ocasiones, al igual que en el breve relato de Jorge Luis Borges “Tema del traidor y del héroe”,³⁹ en ambos. Borges ya se debatió en este al intentar atravesar tales límites, uniendo los dos puntos de la representación –el traidor y el héroe– y amplificando la posibilidad de ejercer los dos antagonismos en un mismo sujeto. Podríamos pensar, sin embargo, que tales representaciones responden a necesidades narrativas y, en última instancia, crean figuras de representación sobre las que los lectores proyectan ideas. En su obra *Formas breves* (2000), Ricardo Piglia analiza el cuento de Borges para considerar que la figura del héroe “vive en la pura representación, sin nada personal, sin identidad. El héroe es el que se pliega al estereotipo, el que inventa una memoria artificial y una vida falsa” (p. 52). Este cuento, que encierra desde el principio una paradoja sobre la figura del personaje de ficción Fergus Kilpatrick, recoge unos apuntes para una posible historia donde el protagonista encarna al mismo tiempo la figura del héroe y la del traidor. Líder de una futura revolución, Kilpatrick proclama haber traicionado a su propio movimiento y, para compensar tal ofensa, firmará de forma heroica su propia ejecución pública –en su condición de líder tenía la potestad para ello– para así no interferir en el curso del mencionado alzamiento popular. De esta forma, los dos roles conviven en el personaje al mismo tiempo, lo que abre la posibilidad de pensar las categorías “héroe” y “traidor” como parte de un entramado complejo, con muchos pliegues y varias versiones

³⁹ El cuento “Tema del traidor y del héroe” fue publicado en la revista argentina *Sur* en el verano de 1931, y posteriormente fue publicado en *Ficciones* (1944). El cuento completo se encuentra a disposición en el siguiente enlace, proporcionado por la Facultad de Ciencias Físicas y Matemáticas de la Universidad de Chile:

www.cec.uchile.cl/~peabingenieria/comagui/Comprension%20Lectora/Tema_del_Traidor_y_del_Heroe.pdf

narrativas que conviven al mismo tiempo. En última instancia, lo que Borges plantea es la paradoja irresoluble que anida y construye aquello que se denomina como la *subjetividad humana*, es decir, la relación de significados y el conjunto de comportamientos que dotan de sentido a los seres humanos. En el relato de Borges, la noción de *dilema* se presenta como un entramado cerrado sobre sí mismo, que permite reflexionar sobre la conducta humana. Lejos de evocar un proceso lineal de elección consciente entre opciones claramente opuestas, el dilema suele resultar irresoluble o, al menos, más difuso de lo que las categorías binarias sugieren. De este modo, los sujetos podemos ser entendidos como seres que se desplazan en direcciones múltiples y complejas, a menudo trazando trayectorias inciertas. Por ello, la subjetividad humana se muestra como un fenómeno profundo y fluctuante.

Pretender explicar la figura de Yoyes a partir de estas dos categorías cerradas –heroicidad o traición– es dotar a dicho análisis de una suerte de lógica narrativa, y no tanto de una lógica que pueda explicar la motivación ética que la que impulsó a tomar algunas decisiones vitales y políticas. En este sentido, los diarios que Yoyes dejó escritos son un claro ejemplo del intento de esta de no quedar atrapada bajo ninguna de estas categorías explicativas. Estas reflexiones son un viaje por la subjetividad de González Katarain, quien señala, en más de un momento, no sentirse cómoda en el posicionamiento que va adoptando. En octubre de 1985 escribe una carta a los medios de comunicación donde admite que “las divergencias que tenía con ETA se fueron profundizando y, en parte a causa de ellas, en parte a causa de la lejanía y, en parte, por una evolución personal particular [...] se fue abriendo una brecha cada vez más honda entre lo que era aquí el movimiento político *abertzale* y mis preocupaciones y deseos personales” (Garmendia, 1987, p. 195). Yoyes explica así que existen diferentes motivos, unos exteriores –divergencias políticas, lejanía geográfica– y otros personales –una evolución personal particular– por los que la distancia entre la organización armada y ella se hace cada vez más grandes. Sin embargo, no enuncia como tal una muestra de arrepentimiento, no hay algo como un gesto que haga pensar que en sus acciones hay algún tipo de fractura de una norma interna.

El hecho de no quedar atrapada en ninguna de estas categorías supone quedar en un vacío difícil de narrar. En algunos textos sobre la figura de Yoyes que veremos más adelante, cuando se trata de asignar algún tipo de adjetivo a estas muestras de

alejamiento se suele entrecomillar dicha formulación. Así, Yoyes es narrada en esos documentos como “traidora”, “arrepentida” o “colaboradora”, atrapada en el interior de un espacio entre comillas, que no hace sino denotar la ambigüedad de su posición y cierta prudencia a la hora de clasificar categóricamente su actitud. Este entrecomillado es pues utilizado en estas ocasiones para llenar de sentido ambiguo aquello que no tiene un único significado.

Un ejemplo de intento de ubicar a González Katarain en ese espacio indefinido del entrecomillado, siendo posible imaginar y optar por aplicar un sentido u otro a sus decisiones, es la película *Yoyes* (2000) de la directora navarra Helena Taberna.⁴⁰ Esta narra principalmente los últimos años de vida de González Katarain. Carlos Roldán (2011) aborda las dificultades que tuvo que afrontar la directora durante el proceso de producción de la película. Afirma que cuando se comenzó a exhibir, las principales opiniones advertían que “ninguna de las partes” quedaría contenta con el resultado del film y que la película, realizada de forma “equilibrada” y “medida”, tan solo irritaría a los extremistas de ambos lados. Una vez más, la idea dicotómica de la existencia de dos polos no hace sino profundizar en la lógica de que el desplazamiento no puede sino ser de un lado a otro, como una línea recta que avanza de forma pendular. Todo lo que hay en ese tránsito, los acontecimientos que configuran ese camino, los cambios, indecibles en la mayoría de los casos, quedan en un segundo plano, configurando en sí mismos una zona de opacidad, donde las palabras también se pierden y no saben decir qué es lo que sucede exactamente. En las narrativas militantes convencionales, este tipo de hechos a menudo siguen una lógica narrativa donde la persona que deja de ubicarse claramente en alguno de los polos únicamente acumula un cierto tipo de sustancia, a saber, la del arrepentimiento, entendida como la fuerza motora que le conducirá hasta el final del camino, y donde no podrá sino traicionar a la colectividad a la que ha pertenecido.

Según Begoña Aretxaga en un artículo publicado en 1988, tan solo dos años después de la muerte de Yoyes, con la irrupción del PSOE en el gobierno de España en octubre de 1982 los denominados “programas de reinserción” que pretendían aplicar medidas compensatorias para las personas que quisieran volver al territorio vasco

⁴⁰ Directora de cine nacida en la localidad de Alsasua (Navarra) y con una larga carrera en producciones cinematográficas como *La buena nueva* (2008), *Nagore* (2010) o *Varados* (2019), entre otras.

vivieron un gran impulso. En este caso, muchas que habían militado en ETA (pm)⁴¹ se acogieron a diferentes medidas propuestas por el exministro de Interior de la UCD⁴² Juan José Rosón, con la mediación en 1983 del entonces senador del PNV Joseba Azkarraga.⁴³ También estas medidas habían sido propuestas a Yoyes, aun habiendo pertenecido a la ramificación más activa de ETA, la militar, que apostaba por continuar con la vía armada. Yoyes nunca quiso participar en dichos programas, rechazó frontalmente cualquier tipo de declaración pública de arrepentimiento y tampoco quiso aceptar la ayuda de la organización armada para poder vivir en París discretamente mientras todo se calmaba. Las palabras escritas en sus diarios, publicadas posteriormente, indican que su propósito era abandonar su militancia política y volver a su pueblo natal, Ordizia (Guipúzcoa), como lo habían hecho otros militantes durante aquellos años, solo que estos sí lo habían hecho acogidos a los diferentes programas de reinserción del gobierno.

En el mismo artículo, Begoña Aretxaga, al referirse al caso de los “arrepentidos” o los “traidores”, lo hace en todo momento entrecomillando estos conceptos, esto es, estableciendo una distancia crítica. Podemos pensar que este artículo, escrito tan solo dos años después de la ejecución de Yoyes, estaba no solo muy apegado a los sucesos, sino inscrito temporalmente en medio de estos. El entrecomillado de los términos no hace sino indicar lo delicado y lo problemático de su utilización. Existe, entre esas comillas, un concepto sensible no dicho pero presente, que se resiste a ser leído únicamente en su significado literal, permitiendo que la subjetividad del lector pueda actuar, dotándolo de un significado subjetivo:

Yoyes, like many before her, was called a traitor and accused of collaboration, yet her assassination in September, 1986 was most striking. When put in relation to the

⁴¹ ETA (pm) o ETA Político-Militar, fue una escisión dentro de ETA que surgió en 1970. A diferencia de la ETA tradicional, denominada a partir de esta ruptura como ETA (m) o ETA Militar, que priorizaba la lucha armada, esta otra facción buscaba lograr la independencia del País Vasco a través de una combinación de acciones militares y trabajo político. En los años 80, después de una serie de fracasos y presiones internas, ETA Político-Militar abandonó la lucha armada y se disolvió en 1982.

⁴² Unión de Centro Democrático, formación política española de derechas liderada por el político Adolfo Suárez, que tuvo un papel importante durante el periodo de transición política tras la muerte del dictador Francisco Franco. Estuvo al frente del Gobierno de España entre 1977 y 1982.

⁴³ Joseba Azkarraga, entonces miembro del Partido Nacionalista Vasco (PNV), negoció con el ministro del Interior, José Barrionuevo, un nuevo proyecto de reinserción que tendría como base la firma de un documento en el que el preso o refugiado perteneciente a cualquier organización armada negaba expresamente la legitimidad de la lucha violenta.

“repentances” of other nationalists, the shooting did not make sense. After more than three hundred “traitors” what was the political advantage of killing this one?⁴⁴ (1988)

Aretxaga se pregunta a lo largo del artículo por qué se ejecutó a Yoyes cuando había otras muchas personas que se habían “arrepentido” previamente y habían colaborado con la política de reinserción del gobierno español. Es una pregunta que queda suspendida en el aire todavía hoy y que algunos estudios y valoraciones vinculan a su condición de mujer y, por lo tanto, a actitudes machistas dentro de la organización armada que hubieran visto el alejamiento de Yoyes como un acto doblemente ofensivo por su condición de mujer. Aretxaga sugiere esta idea en su artículo y se pregunta cómo afectan a las mujeres los modelos culturales construidos alrededor de la dicotomía héroe vs. traidor. En su opinión, esta forma de activismo plantea problemas en términos de identificación femenina, porque en este paradigma el héroe-mártir en los lenguajes simbólicos de la religión y el parentesco es equivalente al binomio masculino de hijo-hermano. Como afirma Aretxaga, las mujeres militantes solo pueden identificarse con este modelo de luchadora activa negándose a sí mismas como mujeres. En todo caso, la cuestión de Yoyes ha sido poco estudiada, y por ello encontramos pocos análisis que profundicen en esta perspectiva. La investigadora Zuriñe Rodríguez (2013) ha investigado cómo fue el tratamiento de la prensa en el caso de González Katarain; así, afirma que la gran mayoría de veces ha sido nombrada como exdirigente de ETA o como reinsertada.⁴⁵ En su artículo, Rodríguez sugiere que las estrategias narrativas que los periódicos analizados utilizaron para nombrar a Yoyes fueron más blandas que en el caso de otra militante de ETA, Idoia López de Riaño,⁴⁶ quien fue tratada de forma mucho más agresiva y sexualizada. La cuestión del arrepentimiento sobrevuela todas las

⁴⁴ “Yoyes, como muchos antes que ella, fue llamada traidora y acusada de colaboracionista, pero su asesinato en septiembre de 1986 fue de lo más sorprendente. Puesto en relación con los ‘arrepentimientos’ de otros nacionalistas, el atentado no tenía sentido. Después de más de trescientos ‘traidores’, ¿cuál era la ventaja política de matar a esta?” [la traducción es mía].

⁴⁵ En ese sentido, el periódico *Egin* hablará de Dolores González Katarain como la exmilitante de ETA (cuatro referencias), la exrefugiada política vasca acogida a las medidas de reinserción (dos referencias) y la exrefugiada (una referencia). El periódico *ABC*, por su parte, la nombrará como la exdirigente etarra (dos referencias), ex-etarra (una referencia), exmiembro de ETA (una referencia), la antigua militante de ETA acogida a las medidas de reinserción (una referencia) y la exdirigente de ETA y reinsertada (una referencia).

⁴⁶ Idoia López de Riaño es una antigua militante de ETA, que abandonó la organización por desavenencias políticas y personales. La prensa española construyó un personaje hipersexualizado en torno a su figura, quien pasó a ser conocida como “La Tigresa”.

producciones narrativas que se han realizado sobre su figura y, sin embargo, en sus diarios subyacen otras cuestiones que hacen que sea necesario alejarse de los dos polos anteriormente mencionados para adentrarse en un espacio opaco, a saber, un espacio de carácter preservado por el entrecomillado, donde a pesar de no existir un patrón en el cual ubicar al personaje de Yoyes, se permita explicarla mejor a partir de sus propias palabras:

Traté siempre de que la imagen que desde diversas posiciones (terrorista/héroe) se le confería a mi persona no me condicionara, no condicionara ni dirigiera mi evolución [...] Hoy la lucha es la misma, preservarme de la nueva imagen que se acuerda (integrada/traidora); estoy un poco más cansada que antes [...] No me consideré héroe, no puedo considerarme antihéroe, tampoco fui terrorista sino militante política, el hecho de no serlo [ahora] no me convierte automáticamente en parte potenciante del sistema. (Garmendia, 1987, pp. 206)

Yoyes, apresada en las dicotomías “terrorista” vs. “heroína”, e “integrada”⁴⁷ vs. “traidora”, dice no reconocerse en ninguno de estos papeles. Su desacuerdo con la línea política de ETA es manifiesto, así como la necesidad de hacer una vida retirada de la actividad armada, pero ¿es posible pensar este tipo de retiradas fuera de la lógica de la traición? Resulta comprensible que desde la perspectiva de una organización tan implicada y con un riesgo tan elevado para sus integrantes, la huida o retirada de una integrante sea una profunda decepción y una pérdida irrecuperable, pero ¿es la acusación de traición la que mejor explica el hecho? Carecer de otros sentidos que diluciden las deserciones de las militancias políticas no hace sino aumentar la debilidad de las organizaciones, que lejos de entender estos hechos como un síntoma de la dificultad que entraña el compromiso político, profundiza en un cierre de filas, que a la larga desgasta más, si cabe, las propias estructuras.

La posibilidad de pensar este tipo de retiradas como una ampliación del campo del compromiso político o una manifestación de diferencias políticas y vitales con la organización como ejercicio crítico, y no como un camino de no-retorno hacia una

⁴⁷ En este caso el concepto de “integrada” ha de entenderse en un contexto donde los programas de reinserción del gobierno español tenían como objetivo la *integración* de las personas que habían ejercido algún tipo de violencia política. Se puede entender, pues, que en este caso Yoyes se refiere a la idea de que era tratada como una *colaboradora* del gobierno español.

posición de arrepentimiento, puede ser explorada en relación con el lenguaje. Judith Butler (2016), al referirse a la demanda discursiva que afirma la necesidad de definir mediante el lenguaje las categorías “hombre” y “mujer” como estables, realiza un interesante cuestionamiento de todo ello. Así, afirma que definir la línea que separa estas dicotomías entre los sexos significa que somos capaces de captar tal distinción, que ya viene dada y que no la inventamos nosotros. Las nociones de “traidor” y “héroe” serían, según esta lógica, nociones ya inventadas que tienen un lugar reconocible y fijo en el lenguaje. Esta línea distintiva que excluye y distribuye cada lugar, como afirma Butler, no es sino fruto de las convenciones, que cambian a lo largo del tiempo, y producen ansiedad y desconocimiento precisamente en el mismo instante en el que nos vemos empujados a definir qué se consideran estos términos, la traición o el heroísmo y, sobre todo, qué no. En este punto es clave reconocer la ansiedad que provoca el hecho de tener que realizar estas distinciones más allá de los tópicos lingüísticos o de las definiciones que hemos adquirido de forma casi inconsciente. Cuando del lenguaje se trata, la inquietud que menciona Butler remite al estrés que supone no encontrar, más allá de la repetición, formas de explicar que tales líneas separatorias son, en última instancia, insuficientes para dar estabilidad a los mencionados términos.

En este sentido, la figura del militante que, al alejarse de la organización, no traiciona ningún código ético, pero que sugiere algún tipo de deserción, puede ser abordada desde la potencia que encierra, ya que indica un movimiento hacia una posición diferente a la de origen. Para analizar ese desplazamiento que ocurre a través de procesos que parten de la interioridad y la subjetividad, y también en el plano colectivo, cuando se enuncia una u otra posición *traidora*, es imprescindible encontrar conceptos que expliquen tales vaivenes. En todo caso, todo parece indicar que existe una fuga, una retirada, una deserción de cierta estructura o forma política. Estos conceptos que explican el desplazamiento –fuga, retirada, deserción– no terminan, sin embargo, de marcar la intencionalidad o las razones de este movimiento, y por lo tanto, tendríamos que implicar más formas del lenguaje para cargarlo de significado. Siguiendo la máxima de Margalit cuando habla de ruptura ética de un código común, ¿podríamos vincular estos movimientos con un tipo de retirada realizada desde una posición ética? Si a los conceptos de “fuga”, “retirada” o “deserción” le añadimos el concepto de “ética”, como resultado tendríamos otro que puede reflejar mejor este tipo

de posiciones: “fuga ética”, “retirada ética”, o en el mejor de los casos, un tipo de “deserción ética”.

La deserción ética bien podría explicar una imposibilidad de seguir el código ético dentro de una organización o colectivo político. En el caso analizado, la decisión de Yoyes podría ser mejor leída desde ese concepto que desde la lectura estigmatizante de traición o colaboracionismo. Su desacuerdo político es manifiesto, pero no *tanto* la ruptura de un código común, al no existir un acuerdo explícito sobre la posibilidad de retorno a casa. Podría ser acusada de deserción, que en términos militares denota un abandono de la disciplina armada, pero en todo caso, sin el factor del arrepentimiento y sin el factor de la colaboración con la parte confrontada, la acusación de traición parece exagerada, y aún más su asesinato. El factor ético añade una capa de complejidad al concepto de deserción, que, más allá de indicar un abandono, señala la parte de compromiso que implica tal fuga. La deserción ética es una deserción consciente, comprometida con las consecuencias de tal decisión.

Este concepto de deserción convoca al cuerpo inevitablemente. Es en el cuerpo donde aparecen las señales de la deserción, ya que el deseo de huida no es únicamente un proceso elaborado mentalmente, sino que la opción de no continuar con la reiteración de una norma –sea esta establecida por un ente de poder hegemónico o una norma que funciona como articuladora de una comunidad en resistencia– aparece de forma preliminar en el cuerpo. Tal y como indica Suely Rolnik (2019), la experiencia personal es también la experiencia entre los seres vivientes y todos los elementos que componen el ecosistema mental y cultural. La experiencia personal es la relación con los demás a través de la percepción, la cual no es virgen y viene asociada a una cartografía cultural registrable en cada sujeto. Esta cartografía cultural se compone de un repertorio de imágenes y significados mediante los cuales el sujeto es capaz de enunciar qué es aquello “otro” que está fuera de él. El “otro” es algo que está afuera del sujeto sobre el cual proyecta ideas. En esta dimensión extrapersonal y, por lo tanto, en todo aquello que queda fuera del contorno personal, lo realmente significativo son los afectos. El ámbito de las fuerzas vivas que impactan y afectan en la experiencia subjetiva de las personas es una incógnita, pero parece claro que ha de ser considerado en los procesos de subjetivación política. Si bien la narrativa de los polos ha explicado muchísimas experiencias políticas de personas militantes, una perspectiva ética de dichos procesos

obliga a tener en cuenta aspectos que son de vital importancia en la codificación de muchas conductas. Rolnik afirma, en este sentido, que la relación topológica existente entre nuestra experiencia extrapersonal y la intrapersonal está en constante tensión. Cuando la tensión aumenta y se desborda, la comprensión exterior del mundo, el repertorio de imágenes, no es suficiente y, por lo tanto, el sujeto entra en crisis. Las crisis de sentido no son sino la manifestación de estos estados, los estados de desestabilización del sujeto, el cual es tomado por la inquietud y se convierte en un signo de interrogación. Para Rolnik, el concepto de micropolítica se enmarca en esta relación de interioridad y exterioridad de los sujetos, que afecta directamente al proceso de subjetivación de los individuos, y que, como tal, establece que nuestra percepción no está únicamente constituida por los elementos estructurales que afectan nuestras vidas, como la política, la economía, la cultura, sino que estos procesos estructurales se componen de una red cargada de efectos y afectos que impactan en la comprensión del mundo de los sujetos. Así, esta visión micropolítica de los procesos en el devenir humano no hace sino demostrar que esta relación de tensión y de desbordamiento de los códigos inscritos en nuestra subjetividad es la expresión de un sujeto que está en proceso.

En todo caso, no siempre hay un sujeto dispuesto y a la escucha de esta tensión. Existe la forma reactiva de esta escucha que, lejos de atender el origen de estos estados de crisis, desoye mediante diferentes estrategias –inconscientes, en cualquier caso– las señales que envía la percepción. Cuando este proceso de bloqueo emerge, cuando la fragilidad de la crisis bloquea al individuo que la padece, el sujeto puede vivir este proceso como una amenaza de exclusión, de no pertenencia, de desorientación dolorosa. En estos estados de ruptura, de quiebre, es cuando aparecen los mencionados desplazamientos. Yoyes, que en sus diarios relata a través de un extenso registro sus estados de ánimo y los elementos exteriores que la rodean, denota un cambio de lugar. En este caso, se trata de un cambio que afecta a su militancia política, moviéndose desde un compromiso político que la lleva a integrar la dirección política de la organización armada ETA, pasando por su exilio en México, y volviendo a su pueblo natal, donde será ejecutada por uno de sus compañeros de militancia. La acusación bajo la que resulta asesinada alega “traición a su pueblo y a sí misma”, como si ella misma fuera una posición fija, rígida e inmutable, lo que en ningún caso parece encajar con los

patrones analizados. No existe un movimiento pendular en Yoyes, no existe un desplazamiento desde la posición de heroína a la posición de traidora, al contrario; esa estructura narrativa no permite desentrañar los motivos de Yoyes para abandonar su militancia política. Sin embargo, siguiendo el concepto de crisis de Rolnik, podríamos asociar su cambio de compromiso al quiebre de algunos lugares seguros, como un desbordamiento de sus significados y de una conciencia –con graves implicaciones– de su propio proceso y la manifestación de este.

En resumen, las formas de construcción de significado en las narrativas políticas en las que se inscribía el devenir de Yoyes no dejaban margen de explicación más allá de la dicotomía héroe vs. traidor, por lo que queda atrapada una y otra vez en ella, a pesar de que no haya indicios de ruptura de un código ético común, al no mostrar arrepentimiento –sí distanciamiento ideológico–, pero tampoco colaboración con las fuerzas oponentes. Se trataría pues de un proceso de desertión, discordante con los requerimientos de la disciplina militante, pero en todo caso sería una huida que convoca cierta posición ética, ya que en Yoyes siempre existió una valoración constante de lo que implicaría el colaboracionismo con la parte contraria.

3.2. “Itziarren semea”: la tragedia de la tortura y la narrativa heroica

El año 1975 será de gran intensidad política en el Estado español y, por ende, tendrá su reflejo en el agitado territorio vasco. Asimismo, es el año en que el dictador Francisco Franco muere,⁴⁸ y todo ello da apertura a un momento decisivo en la historiografía contemporánea española. Durante aquellos meses se está gestando la llamada “transición democrática”,⁴⁹ y la suma de todos los elementos genera un clima de gran expectación para los agentes implicados en la vida política y social del Estado español. En ese mismo año el dueto musical Pantxoa eta Peio, afincado en el País Vasco francés,

⁴⁸ Franco murió el 20 de noviembre de 1975 por enfermedad natural. Su fallecimiento inaugura un nuevo ciclo en la historia política española, abriendo las puertas al proceso de instauración de un nuevo sistema parlamentario tras casi cuarenta años de régimen dictatorial.

⁴⁹ La transición española o democrática se conoce como el proceso por el cual el Estado español pasó de un régimen dictatorial, dirigido por el general Francisco Franco, a regirse por una constitución que restauraba un sistema parlamentario basado en los partidos y las elecciones. Este proceso fue liderado por el rey Juan Carlos I, designado por Franco para llevar a cabo la reforma.

dará a conocer “Itziarren semea”,⁵⁰ una de sus canciones más populares, en un disco que llevará el mismo título. Tal y como ha sido desarrollado en el capítulo primero de esta tesis, el contexto está fuertemente marcado por el renacimiento de la cultura vasca, cuando diferentes expresiones artísticas comienzan a hacer su aparición con fuerza renovada.⁵¹

La letra de esta canción la escribió Telesforo Monzón,⁵² una de las figuras clave del nacionalismo vasco en ese entonces. Su papel fue fundamental en la reconfiguración del espacio político de la izquierda nacionalista en el periodo del franquismo; asimismo, participó en el impulso del resurgimiento cultural vasco de la época. Pantxoa eta Peio musicalizaron muchas canciones escritas por Monzón que fueron –y todavía hoy son– parte del imaginario popular *abertzale*. La letra de la canción “Itziarren semea” rememora lo sucedido a Andoni Arrizabalaga Basterretxea, vecino de la pequeña localidad vasca de Ondárroa,⁵³ detenido en varias ocasiones por la Guardia Civil española durante la dictadura. La primera detención ocurrió en 1964. Arrizabalaga realizó unas pintadas de protesta en contra del régimen de Franco y por este motivo fue llevado a la comisaría de Bilbao y sometido a duras sesiones de tortura policial hasta en tres ocasiones. La segunda detención tuvo lugar en 1968, en su propio pueblo, y fue igualmente torturado durante ocho días, según afirmó el propio Arrizabalaga (Sarrionaindia, 2007). En esta, relata que en esa ocasión sufrió torturas en el cuartel de la policía de su pueblo y después fue trasladado a la comisaría de Zarauz,⁵⁴ donde

⁵⁰ La traducción literal en castellano sería “El hijo de Itziar”.

⁵¹ El renacimiento de la cultura vasca en la década de los años sesenta y setenta ha sido abordada en la introducción. Asimismo, se puede consultar Retolaza (2018).

⁵² Telesforo Monzón es un personaje esencial para comprender la evolución del nacionalismo vasco y la historia del País Vasco del siglo XX. Escritor, político y referente cultural, se integró en los movimientos nacionalistas desde muy joven, siendo concejal del PNV en Bergara en 1930. También fue diputado en las Cortes españolas y consejero del lehendakari Agirre durante el primer gobierno vasco. Durante el periodo que duró su exilio, se unió al nuevo nacionalismo surgido al fervor de la posguerra. Creó junto con otros la sociedad Anai Artea de acogida de refugiados vascos. Ya en el País Vasco otra vez, será miembro de la mesa nacional de Herri Batasuna y se presentará de nuevo como diputado a Cortes. Su popularidad se acentuará durante la llamada transición, cuando sus creaciones musicales –“Itziarren semea”, “Batasuna”, “Lepoan hartu” y “Bai euskarari”– se convierten rápidamente en banda sonora de toda una generación. A sus innumerables colaboraciones en prensa, se suma una gran cantidad de obras escritas por él; entre otras, *Urrundik* (1945) *Gudarien eginak* (1947) y las obras de teatro *Menditarrak* (1958) y *Maria Lorka* (1966). Se puede consultar más sobre su figura en Monzón (2021) y Martínez (2016).

⁵³ Ondárroa –*Ondarroa* en euskera– es una pequeña localidad de aproximadamente 8.400 habitantes, situada en la costa de la provincia de Vizcaya.

⁵⁴ Zarauz –*Zarauz* en euskera– es una localidad en la provincia de Guipúzcoa, ubicada a unos 35 kilómetros de Ondárroa, localidad natal de Arrizabalaga.

continuaron los malos tratos. Más tarde, fue nuevamente trasladado, esta vez a la comisaría de la capital de Guipúzcoa, San Sebastián, y allí permaneció todavía catorce días más detenido por los cuerpos policiales. Las letras escritas por Monzón corresponden a las torturas sufridas en esta ocasión y detallan, entre otras cosas, algunos de los métodos de tortura que la policía empleaba en aquellas prácticas habituales.

La letra de la canción comienza con un prólogo donde se presenta la figura de Arrizabalaga, a la que se referirá en todo momento en tercera persona. Su nombre verdadero es omitido y se aludirá a él desde el principio como “el hijo de Itziar”, alejando la historia real del propio Arrizabalaga y desidentificándolo respecto al personaje central de la trama. Sin embargo, el nombre de la madre se explicita y, con ello, el punto de vista de la canción otorga una atención importante a la visión de esta.

Itziarren semeak

El hijo de Itziar

Ez du laguna salatzen...

no denuncia al amigo...

Eta zakurren aurrean

y ante los perros [policías]

Tinko ta ixilik egoiten...

se mantiene firme y callado...

Tras esta introducción, y durante las siguientes estrofas, se narra la situación por la que pasa el detenido, explicitando en detalle los diferentes métodos con los que es torturado. Existe en la cadencia de la narración una reiteración que resalta una y otra vez que tales prácticas –las torturas a las que es sometido– no son suficientes para *hacerle hablar*, y es que, a pesar del calvario, el hijo de Itziar nunca denunciará a sus compañeros. Como gesto de aprobación y respeto a este silencio, recibe a la salida de la cárcel a su madre, la cual le pregunta de forma incisiva si es cierto que no ha denunciado a nadie. Él responde, una y otra vez, que efectivamente está *limpio*.

–Haurra zer egin haute holan agertzeko?

–Niño, ¿qué te han hecho para aparecer así?

–Ama, jo egin naute mintza arazteko.

–Mamá, me han pegado para que hable.
–Izenik eman al duk? Esan zak egia!
–¿Has dado algún nombre? ¡Di la verdad!
–Ez ama, ez dut eman! Jali naiz garbia!
–No, mamá, no he denunciado a nadie, ¡me mantengo limpio!
–Jali haiz garbia?
–¿Te mantienes limpio?
–Bai ama, egia!
–¡Sí, mamá, de verdad!
Ta amak eskaini zion klabelin gorria.
La madre le ofreció entonces un clavel rojo.

La canción continúa relatando los calvarios a los que es sometido el protagonista del relato y destacando en varias oportunidades que, a pesar de ello, los policías se han quedado sin saber nada:

Zazpi gizon nituen joka inguruan.
Tenía a siete hombres alrededor pegándome.
Makilaz hartu naute ostikoz lurrean.
Me han pegado con un palo y pateado en el suelo.
Baina nik ez dut eman
¡Pero yo no he dado
Lagunen izenik!
el nombre de mis compañeros!
Ta hantxe gelditu dira
Y se han quedado allí
Fitsik jakin barik!
¡sin saber nada!
Lau aldiz sartu naute urean burua.
Me han metido la cabeza cuatro veces en el agua.
Zangotik euki naute zintzilikatua.
Me han tenido colgado de la pierna.
Bainan nik ez dut eman lagun izenik.
Pero yo no he dado el nombre de ningún compañero.
Ta hantxen gelditu dira filxik jakin barik!

*Y se han quedado allí, sin saber nada.
Zangotik zintzilik, ni beti ixilik!
Colgado de la pierna, ¡y yo siempre callado!
Ta hantxen gelditu dira fitxik jakin barik!
¡Y allí se han quedado sin saber nada!*

*Izerdia ta odola burutik behera.
Sudor y sangre brotando desde mi cabeza.
Ezpainak urratu ta azazkalak atera.
Me han reventado los labios y arrancado las uñas.
Bainan nik ez dut eman lagunen izenik.
Pero yo no he dado el nombre de ningún compañero.
Ta hantxen gelditu dira fitxik jakin barik!
Y se han quedado allí ¡sin saber nada!
Odolez beterik, ni beti ixilik!
Lleno de sangre, ¡yo siempre callado!
Ta hantxen gelditu dira fitxik jakin barik!
Y se han quedado allí ¡sin saber nada!*

El estribillo de la canción se repite varias veces a lo largo de la canción y se repite también un par de veces el gesto de reafirmación del hijo de Itziar, que muestra su preferencia a morir antes que denunciar a ningún compañero. En una estrofa aparece otra mujer llamada Maji y se puede deducir que se trata de su pareja sentimental. Según la letra, Maji tendrá motivos para estar orgullosa del hijo de Itziar, y como gesto de gratificación por guardar silencio y soportar las salvajes torturas sin decir nada, irá a buscarle a la salida de prisión.

*Itziarren semea: hori duk mutila!
El hijo de Itziar: ¡Qué gran chico!
Nihor salatu baino nahiago du hila.
Prefiere morir antes que denunciar a nadie.
Harro egon liteke Maji neskatala.
Maji tiene motivos para estar orgullosa.
Espetxetik jali ta joanen zaio bila!*

¡Irá a buscarle cuando salga de la cárcel!

Maji neskatila, hori dun mutila!

La muchacha Maji, ¡qué gran chico!

Nihor salatu baino nahiago du hila!

¡Prefiere morir antes que denunciar a nadie!

Existe un epílogo que funciona como final y cierre de la canción, donde se narra que el rostro del hombre está tan desfigurado que su madre no lo reconoce. Aparece nuevamente Maji, que lentamente le da dos besos, y con esa escena concluye el relato:

Itziarren semeak

El hijo de Itziar

Ez du laguna salatzen

no denuncia a su compañero

Eta zakurren aurrean

y delante de los perros [policía]

Tinko ta ixilik egoiten.

está firme y callado.

Espetxerat igorri dute,

Lo han enviado a la cárcel,

Amak ez du ezagutu

su madre no lo ha reconocido

Ta Majik, pulliki pulliki,

y Maji, lentamente,

Eman dioska bi musu.

Le ha dado dos besos.

¿Qué papel cumplen estas dos mujeres, Itziar y Maji, en el relato? ¿Por qué Arrizabalaga no es nombrado, pero sí ellas? Un análisis de género acerca de esta distribución de lugares abre la posibilidad de pensar los imaginarios colectivos y su relación con los roles de género. Los proyectos de emancipación social y cultural han construido históricamente formas alternativas de representar las identidades subalternas con el propósito de construir, a su vez, un sujeto político diferenciado (Retolaza, 2012). También en estos imaginarios se repiensen las relaciones de género, abriendo la

posibilidad de imaginar nuevas reconfiguraciones desde una perspectiva antipatriarcal. Sin embargo, en la mayoría de los movimientos de liberación de las últimas décadas han tomado mayor relevancia otros elementos –la clase, el territorio, lo cultural–, y las luchas feministas, aun estando muy presentes, han tenido que incidir dentro de los propios movimientos para establecer prácticas y discursos de despatriarcalización⁵⁵ de las propias estructuras políticas. Citando a Montserrat Duch, la investigadora Iratxe Retolaza (2012) realiza un análisis paralelo sobre la construcción de los imaginarios nacionalistas y los roles de género. Según Duch, las mujeres se identifican dentro de estos imaginarios como *símbolos fosilizados* y los hombres, como *protagonistas activos*. La carga simbólica de las mujeres en el caso de los imaginarios nacionalistas estaría asociada a la capacidad de estas de parir, de engendrar la patria, de ser la fuente maternal en la construcción de ese nuevo imaginario.

La canción “Itziarren semea” se enmarca en este contexto donde el acto de cantar en euskera, en sí mismo, es una forma de reivindicar la diferenciación vasca. Lo hace, además, recogiendo el testimonio de torturas de un vasco anónimo, en principio un ciudadano cualquiera, como símbolo de la resistencia vasca frente al franquismo. No nombrar al militante, en este caso, es una forma de disolver al sujeto singular de la lucha en un lugar plural de enunciado reconocible: el militante es un hombre, vasco, ejemplar porque soporta la tortura. Junto con este se colocan a las mujeres, la madre Itziar y la pareja Maji, que no dejan de tener su importancia, pero siempre existen en relación con él y así simulan ser accesorios que lo completan. El hecho de mantener a la madre con su nombre propio, nombrándola, la hace reconocible y legible en términos de identificación: cualquier madre podría ser Itziar y, por extensión, los hijos varones de esta podrían ser los que sostienen el peso, el heroísmo y también el premiado sacrificio de defender esa nueva nación que reclama su existencia. La madre simbólica se construye entrelazando significados que funcionan como eslabones de una misma cadena, *patria, territorio, pueblo y familia* (Retolaza, 2012), y así, Itziar y Maji serán quienes se encarguen de cuidar al sujeto principal, el militante masculino, y quienes

⁵⁵ Se utiliza este término para hacer mención al proceso por el cual desde ciertos feminismos se reivindica un proyecto nacional propio, basado en instituciones propias, y la posibilidad de subvertir las políticas de dominación de los grandes Estados y el capital. A ese proceso articulado desde una matriz claramente feminista se le denomina “proceso de despatriarcalización”. En el caso vasco se puede consultar la obra de Jule Goikoetxea; en concreto, Goikoetxea, Lujanbio, Rodríguez y Garai, 2022.

recompensan el esfuerzo atroz que ha supuesto su paso por la cárcel y las sesiones de tortura.

En 2014, y tras varios años de investigaciones consecutivas, la Secretaría General para la Paz y la Convivencia del Gobierno Vasco mediante le encargó un estudio al Instituto Vasco de Criminología perteneciente a la Universidad de País Vasco en el que certificase cuántos casos de tortura se contabilizaron en el País Vasco entre 1960 y 2014 (Secretaría General de Derechos Humanos..., 2017). En el informe, presentado en diciembre de 2017,⁵⁶ se da cuenta de 4.113 casos, y según detalla, la Guardia Civil estuvo implicada en 1.792, la Policía Nacional en 1.785 y la Policía Autónoma Vasca en 336. Un dato llama la atención poderosamente y es que 1.081 denuncias corresponden al periodo de la dictadura y los primeros años de la transición hasta 1978; el resto de denuncias corresponden al periodo posterior, llegando a los 3.032 casos. No es de extrañar que la canción analizada en estas líneas haya conseguido surcar el tiempo, atravesar varias décadas y cohesionar un sentimiento colectivo de identificación de un sector de la población que ha convivido hasta hace muy pocos años con la tortura.

Según el citado informe, los métodos de tortura más utilizados durante este periodo fueron, junto con la tortura psicológica, el método de *la bolsa*, el uso de electrodos o la práctica de la *bañera*. El caso de Andoni Arrizabalaga figura en sus páginas, así como un sinfín de otros similares. En mayo de 2019, el programa *360º* de la Televisión Pública Vasca realizó un documental titulado *Itziarren semeak* [Los hijos de Itziar]. La intención del programa era ofrecer los testimonios de personas que fueron torturadas bajo el régimen franquista, casos que todavía hoy continúan sin esclarecerse. El hecho de nominar en plural al *hijo de Itziar* y convertirlo en *los hijos de Itziar* es una clara muestra de la popularización de la canción, que consiguió construir una nomenclatura común para muchas personas que pasaron durante esas décadas por la tortura policial. En el mencionado programa aparecen los hermanos de Andoni Arrizabalaga, quienes recuerdan las torturas sufridas por ellos mismos y también por su hermano. Según este testimonio, las madres de las personas presas fueron a Roma a denunciar la situación de sus hijos e hijas y, en ese momento, la madre de Arrizabalaga le contó a Monzón que su hijo había sido salvajemente torturado. Monzón se encontraba

⁵⁶ Se puede ver la presentación pública en www.eitb.eus/es/noticias/politica/detalle/5282222/informe-sobre-torturas-4113-casos-de-tortura-en-cav-entre-1960-y-2014/

entonces en San Juan de Luz, localidad vasco-francesa donde se reunían muchas personas exiliadas como consecuencia de la persecución franquista.⁵⁷ Quedó tan impactado por lo que la madre le contó que tras este encuentro escribió la letra de la canción.⁵⁸

Svetlana Alexiévich (s/f),⁵⁹ testigo de Chernóbil, uno de los hechos más dramáticos de la historia del siglo XX, utiliza el término “caja negra” para denominar a las personas que sobrevivieron al conocido accidente nuclear. Según ella, estas *cajas negras* son los cuerpos de los supervivientes que interpelan al pasado en su condición de testimonio vivo de lo sucedido. Al mismo tiempo, según la autora, la presencia de estos cuerpos y sus huellas –visibles o invisibles– no solo remiten al tiempo pasado de los hechos, también proyectan preguntas hacia el futuro. En este sentido, los cuerpos de las personas que han sido víctimas de la tortura en el contexto vasco, más aún en un periodo donde se están sentando las bases de un nuevo sistema democrático, interpelan el presente y el futuro del modelo social, abriendo preguntas sobre el nivel y la calidad democrática del sistema político español, también en la actualidad. La marca de la tortura aparece en sus testimonios y, al igual que los aviones que se estrellan, sus apariciones resuenan como *cajas negras* de la experiencia inefable de dicha práctica. Las cajas negras guardan una memoria de lo ocurrido, pero es inaccesible y hermética, y por ello hay que saber decodificarla. La canción “Itziarren semea”, viajando a lo largo de las últimas décadas, actúa de recordatorio de que aquello existió, de lo que todavía no es reconocido y, por ese motivo, actúa aún en el presente como amenaza en tanto y en cuanto ya fue una posibilidad.

Un análisis exhaustivo de la canción invita, sin embargo, a buscar más allá del testimonio que da cuenta de la tortura. Sin poner en duda la potencia colectiva de la canción, su poder de convocar aquello que no se ve y que no se reconoce –la tortura sistemática como metodología generadora de terror–, la canción además invoca otros

⁵⁷ El periodista Anje Ribera realizó en 2015 un análisis exhaustivo de la canción en un artículo publicado en un blog de un conocido periódico vasco, en el que se refiere también a este encuentro, disponible en <https://blogs.elcorreo.com/musica-callada/2015/05/16/pantxoa-eta-peio-itziarren-semea-el-hijo-de-itziar/?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F>

⁵⁸ Lo cuenta el hermano de Andoni Arrizabalaga en el mencionado programa de 360º de la Televisión pública Vasca, *Itziarren semeak*, a partir del minuto 10:04.

⁵⁹ Publicado por vez primera en 1997 bajo el título *La plegaria de Chernóbil, Voces de Chernóbil* recoge los testimonios de testigos y sobrevivientes de la catástrofe nuclear ocurrida el 26 de abril de 1986. En este caso se utiliza un fragmento encontrado en la red.

elementos. En ese sentido, lo que también subyace en “Itziarren semea” es la parte que ensalza la resistencia del torturado que, a pesar de ser víctima de ese calvario, nunca denunciará a sus compañeros. Aquí surge otra cuestión fundamental relacionada con el impacto que tiene en el imaginario colectivo el mensaje implícito de la canción: el torturado, a pesar de sufrir lo indecible durante las sesiones de tortura, no delatará a nadie ni aceptará responsabilidades que no le correspondan. Como recompensa, su madre y su novia, Itziar y Maji, lo recibirán con los honores que merece. En ocasiones, resulta difícil comprender la insistencia de la madre, quien, ante la narración de los métodos de tortura aplicados a su hijo, responde con preguntas repetidas sobre si, a pesar de todo, ha logrado mantenerse limpio. Es evidente que, más allá del carácter denunciante que posee la canción, también transmite un mensaje que podría estar dirigido a una audiencia más cercana. La idealización de la resistencia, de no someterse a los torturadores, podría convertirse en un modelo de comportamiento donde el aguante se valore por sobre todo. Mantenerse limpio, sin embargo, resulta una tarea casi imposible durante una sesión de tortura, donde el aparato de poder se concentra y amplifica para deshumanizar al sujeto, despojarlo de su agencia y utilizar su cuerpo como un lienzo sobre el cual escribir cualquier acusación o extraer cualquier información.

El mensaje más crucial que transmite de “Itziarren semea” es que, por encima de todo, el acto heroico consiste en resistir al aparato de tortura. En la canción, el torturado habla, explica con detalle que su cuerpo ha sido asfixiado, golpeado, mutilado, desfigurado, pero sobre ello está la recompensa por su preferencia a morir que a denunciar a un compañero. El que se da entre la madre y el hijo es un diálogo sordo, en el que se desatiende la gravedad de su testimonio. Como respuesta, él recibe una persistente pregunta que pone en duda su veracidad. Las palabras del hijo y la respuesta de la madre son discordantes, lo que sugiere una disociación entre lo que se narra y la reacción que se recibe. Es probable que la intención de Monzón no fuera representar la falta de comunicación entre madre e hijo en una situación tan grave, sino que el impulso de retratar al sujeto en lucha como un personaje heroico haya influido de manera determinante en la forma en que dotó de intencionalidad a la letra.

El cancionero de Monzón surge como respuesta a la necesidad de impregnar de contenido a la realidad vasca, que en ese momento se veía amenazada por la guerra

civil, el franquismo y el posterior período de transición política. Así, se enmarca en la lógica de las producciones vascas de la época, que subliman las cualidades místicas y heroicas de los militantes vascos. Entender la figura del militante torturado como agente disociado de lo que supone la marca de la tortura e indolente ante esta realidad es cuanto menos una mirada que ha contribuido a alimentar la visión deshumanizada de la militancia. Así, muchísimos militantes, ante la cruda realidad de la tortura o la cárcel, y a falta de visiones más humanas y ajustadas que pudieran explicar el duro impacto que la violencia de Estado provoca en las personas que la padecen, han vivido de forma frustrante el hecho de haberse *quebrado*, o no *haber aguantado*.

Si en el País Vasco todavía existe una escasa reflexión que diseccione el conflicto político y armado desde una perspectiva crítica orientada a hacer un balance dentro de las filas propias de la izquierda, en Argentina existen algunos análisis y debates que alumbran la apertura de algunas discusiones que bien pueden ayudar a problematizar cuestiones colectivas. En este sentido, lo sucedido en Argentina antes y después de la dictadura cívico-militar (1976-1983), denominada como Proceso de Reorganización Nacional, ha permitido que algunos autores realizaran interesantes análisis acerca de su pasado reciente. La cultura militante, las estrategias de resistencia frente a los campos de concentración y algunas cuestiones que atraviesan una revisión crítica de los movimientos armados de la época han sido discutidas y dejan un legado de conocimiento y reflexión realmente fértil. Entre estas revisiones destaca el trabajo de investigación realizado por Pilar Calveiro,⁶⁰ quien, tras haber permanecido en varios campos de concentración, revisa algunas de las estrategias de supervivencia de las personas presas y desaparecidas. Según Calveiro, a pesar de la tortura y la experiencia carcelaria que supone la ruptura del sujeto con su entorno y consigo mismo, la vida humana tiene la capacidad de continuar (1998, p. 104). La vida, según Calveiro, no se entendería únicamente como un hecho biológico, sino como una red de afectos y significados que se construyen en relación con otros sujetos:

⁶⁰ El trabajo de Pilar Calveiro sobre la experiencia carcelaria y el impacto de todo ello en la cultura militante se ha abordado en *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina* (1998) y *Resistir al neoliberalismo: comunidades y autonomías* (2019). También se ha consultado y utilizado de referencia las siguientes entrevistas: Dillon (2/10/2005) y Kisielesky (3/1/2005).

Cuando se rompen todas las referencias personales, afectivas, intelectuales y... se sigue viviendo, la existencia cobra un carácter irreal. El campo presupone la ruptura absoluta con el mundo que, sin embargo, estaba apenas del otro lado de la pared. (1998, p. 104)

El carácter irreal de esa vida sometida al dispositivo concentracionario, al maltrato continuado, remite a esa disociación entre el sujeto y la situación de sometimiento que lo rodea. Si esta disociación es abordada en la letra de Monzón como un diálogo desconectado donde lo que importa es la confirmación de la resistencia de la voluntad militante, en el caso de Calveiro el estudio de esta desarticulación es analizada precisamente desactivando el elemento heroico que podría entrañar la lectura de los hechos. A esta sensación desbordante de un sujeto que se encuentra bajo los efectos de la tortura, Calveiro la llama “efecto anonadante”, un estado por el cual el sujeto es tomado por una especie de deslumbramiento que no le permite ver más allá, y esta ceguera que paraliza la voluntad y la capacidad de elección sumerge a la persona en un estado hipnótico donde se funciona en *piloto automático* (1998, p. 105).

Es difícil imaginar que, en ese estado hipnótico –un estado de asombro profundo–, el sujeto sea capaz de desarrollar estrategias que le permitan sobrevivir. Pensar que la forma ejemplar de sobrellevar la tortura y su efecto disociante es una actitud donde prevalece el compromiso militante por encima de todo –incluso de la propia vida– es cuanto menos exigir algo que no todas las personas sometidas a malos tratos han podido desarrollar. La pregunta que surge, entonces, es qué ocurre cuando una persona no soporta la tortura y, como resultado, denuncia a un compañero, proporciona información comprometida, inventa acusaciones falsas o asume responsabilidades por delitos que no ha cometido, con tal de detener, aunque sea por un instante, el sufrimiento que experimenta. Junto con esta interrogante surge otra cuestión igualmente relevante: si el hijo de Itziar logra resistir a la tortura y, por ello, es recompensado, ¿debería ser repudiada la persona que no lo consigue? Una vez más, la dicotomía entre el buen y el mal militante, encarnada en las figuras del héroe y el traidor, vuelve a estructurar el relato en torno a un militante que solo puede ser entendido en términos antagónicos. La falta de formas narrativas que abran espacios más complejos se presenta nuevamente como una limitación significativa. También se evidencia la ausencia de epistemologías que posibiliten nombrar las formas de resistencia frente a situaciones opresivas,

permitiendo comprender que una persona que cede en una sesión de tortura no necesariamente está adoptando una postura traidora.

La escasez de diversidad representativa en las estructuras militantes se hace evidente al intentar crear un lenguaje que incluya expresiones más variadas, en las cuales el sujeto militante pueda sentirse identificado y, al mismo tiempo, encontrar un espacio de descanso. En este sentido, ¿sería posible desarticular las categorías antagónicas de héroe y traidor para abordar todo lo que se encuentra *entre* ellas? Las acciones que se sitúan en ese espacio intermedio conforman lo que se conoce como la “zona gris”, un ámbito de ambivalencia en el que los comportamientos y actos de las personas no se ajustan de manera rigurosa a esas categorías preestablecidas. La noción de “zona gris”, evocada anteriormente, se retoma aquí a partir del término acuñado por Primo Levi tras su experiencia en los campos de concentración nazis. Estas tonalidades grises, resultado de la mezcla de los opuestos blanco y negro, reflejan con mayor fidelidad los comportamientos humanos que la visión idealizada y binaria de los discursos heroicos:

Desde esta nueva ética se presenta al sujeto alejado de la virtud de la bondad, de la sumisión y de la aspiración a la realización de actos buenos, [...] debido a que las zonas grises están determinadas por ese lugar donde transcurre la experiencia humana, en el que se desestima la dicotomía entre buenos y malos a la que estamos acostumbrados y que demanda la sociedad. [...]

Levi explica que una de las figuras, tal vez la más visible de la zona gris, fueron los miembros de las escuadras de *Sonderkommandos*, que eran tratados por los SS como colegas suyos, ligados por el mismo vínculo de complicidad impuesta. (Molinares Hassan, 2012, pp. 10-11)

Escapar del marco heroico que propone “Itziarren semea” y aproximarnos desde una lógica otra a inspeccionar lo que atraviesa la experiencia militante exige deshacerse de una coraza protectora –la que encierra el paradigma dicotómico– y encarar “la posibilidad de reconocer cuánto del otro hay en uno mismo, nuestra zona gris” (Longoni, 2007, p. 200). En ese proceso, las imágenes monolíticas del héroe y el traidor se desplazan hacia zonas más difusas, dando lugar a matices y contradicciones. En este contexto, “la responsabilidad deja de ubicarse en un punto específico y asume la forma

de una red, en la que todos los elementos se encuentran involucrados”.⁶¹ Esta perspectiva resulta sumamente interesante, aunque no exenta de gran complejidad. Ante la pregunta de qué habría sucedido si el hijo de Itziar hubiese admitido que no resistió, que involucró a otras personas, que sucumbió a la tortura, solo podríamos realizar un análisis de los elementos que conformaban la situación. No encontraríamos entonces conceptos aislados que por sí solos puedan explicar lo sucedido, habría que analizar el impacto de la tortura, las estrategias de supervivencia ante esta, los factores condicionantes, los discursos y las imágenes existentes y su afectación en la subjetividad del torturado. En resumen, implicaría reconocer la experiencia de la tortura –o el encarcelamiento– desde una perspectiva sensible que humaniza al afectado, en la que la subjetividad individual se encuentra estrechamente vinculada con las demandas del colectivo. Explorar la obligatoriedad del mandato político, el que define cómo debe comportarse un buen militante, para deconstruirlo, y entender que la resistencia ante el poder represivo se manifiesta en un conjunto de respuestas que, en ocasiones, son sumisas ante dicho poder, en otras, lo confrontan directamente, y, en la mayoría de los casos, se expresan como reacciones pseudo-inconscientes que el sujeto emite bajo condiciones excepcionales para las cuales no está preparado. El discurso público, el del heroísmo que entrañan letras como las de “Itziarren semea”, podría ser pensado entonces desde una perspectiva otra, no tanto como un diálogo disociado entre un hijo torturado y una madre que desconfía de él, sino como un lugar desde el que reflexionar sobre si la debilidad que pretende la tortura puede transformarse en algún tipo de señal de fortaleza.

La obra del filósofo Amador Fernández-Savater *La fuerza de los débiles* explora la posibilidad de que aquellos que no ejercen el poder puedan desarrollar estrategias de resistencia y agencia en contextos de sometimiento. Esta reflexión lleva a plantear una pregunta fundamental: ¿es posible que los individuos considerados *débiles* desarrollen tácticas de resistencia frente a instituciones opresivas, como el sistema penitenciario o los dispositivos de tortura que buscan su destrucción? Para abordar esta cuestión, es esencial considerar una serie de elementos que a menudo quedan fuera del alcance de los discursos militantes tradicionales. Entre estos, destacan tanto la importancia de la

⁶¹ Sobre la cuestión de la responsabilidad compartida se puede consultar la reseña del libro *Traiciones* de Ana Longoni en González Tizón (2012).

confianza, la compasión y los vínculos emocionales que el sujeto lleva consigo así como el papel del cuerpo en el contexto de la represión. El cuerpo no solo es un objeto de control, sino que también posee una capacidad de resistencia y de abstracción que puede emerger desde el mismo centro de las dinámicas de poder. Así, el desafío radica en reconocer y articular estas estrategias de resistencia, que no siempre se manifiestan en formas directas de confrontación, sino que pueden surgir en la construcción de una comunidad solidaria y en la activación de la condición humana frente a las estructuras de poder.

En este sentido, un aspecto crucial dentro de los campos de concentración fueron las que Todorov denomina “virtudes cotidianas”. El autor designa de esta manera a aquellas acciones individuales que rechazan el orden represivo en beneficio de una o varias personas, pero siempre llevadas a cabo por sujetos específicos con nombres y apellidos, y no tanto acciones motivadas exclusivamente por una sucesión de ideales abstractos (Calveiro, 1998, p. 131). Las virtudes cotidianas no se manifestarían en grandes actos públicos, sino en pequeños y a menudo sutiles gestos cotidianos. Por esta razón, pueden pasar desapercibidas, excepto para aquellos que se benefician de ellas. Sin embargo, estas acciones pueden implicar un compromiso significativo, e incluso pueden suponer arriesgar la vida de quienes las llevan a cabo. Por esta característica de *pasar desapercibidas* ha quedado menos testimonio de ellas que de los actos heroicos (Calveiro, 1998). Este conjunto de estrategias no se opone a las heroicas, ni son mejores ni peores, sino simplemente diferentes. En el caso de los campos de concentración en Argentina, como analiza a fondo la obra de Calveiro, estas se practicaron de manera constante y constituyeron la base de la subsistencia de la mayoría de los sobrevivientes, quienes lograron multiplicar su fuerza física, psíquica y espiritual. La supervivencia habría sido sencillamente imposible sin la circulación de estas virtudes cotidianas. El análisis revela la fractura entre la épica de muchos relatos contruidos desde una perspectiva externa a la vivencia en los campos y las experiencias vividas dentro de las prisiones y salas de tortura. Calveiro sostiene:

Contrariamente a las creencias que circulan en los medios militantes, los testimonios muestran que aun cuando la gente hubiera sido “quebrada”, este efecto podía ser transitorio. Considerar cualquier tipo de claudicación como el inicio de una caída

interminable, que conduciría a la entrega lisa y llana del hombre, no permitiría explicar la conducta de buena parte de los prisioneros, tal vez la mayoría, en la que coexistieron, de maneras sutiles, la claudicación y la resistencia. (1998, p. 105)

El análisis de Calveiro es fundamental, ya que destaca que la mayoría de las personas que sufrieron prisión y torturas desarrollaron, en efecto, diversas estrategias de supervivencia. Estas podrían oscilar entre la resistencia y el sometimiento, así como la burla hacia el captor y la solidaridad entre los prisioneros. En cualquier caso, resulta complicado que alguien bajo la custodia de fuerzas de seguridad y sometido a abusos mantenga una conducta ejemplar o, dicho en el lenguaje militante, *limpia*. La noción de limpieza en este contexto puede vincularse profundamente con el concepto de pureza católica, en el que la verdadera pulcritud del alma se alcanza a través de una entrega total a Dios. En este sentido, la limpieza no se limita a un aspecto físico, sino que se extiende al ámbito espiritual, sugiriendo que la conexión con lo divino es fundamental para lograr una autenticidad y claridad en el alma. Así, la pureza se convierte en un ideal que trasciende lo superficial, invitando a una reflexión sobre la relación entre el ser humano y lo sagrado. Pero ni siquiera en la religión católica se exige pulcritud total ni la condición del no-pecado, y para solventar esa imposibilidad pone a disposición de las personas creyentes estrategias como la confesión y la penitencia como formas de resarcirse. En el caso del axioma militante, no denunciar, o lo que es lo mismo, no pecar, supone mantenerse *limpio*, una máxima tan difícil de cumplir que deja de operar en el plano de lo real para pasar a ser algo que solo puede funcionar en el plano ilusorio. A pesar de lo irreal de todo ello, Itziar pregunta repetidamente a su hijo si ha conseguido mantenerse *limpio*, a pesar de ser una opción improbable entre todas las opciones que pueden desarrollarse en una situación tan límite como lo es la tortura.

Existen innumerables casos de torturas en el País Vasco, durante el franquismo y el periodo posterior de la transición democrática, que han sido recopilados por organismos en los últimos años, como la asociación TAT (Torturaren Aurkako Taldea).⁶² De estos, en relación con el caso que nos ocupa se puede poner luz sobre el de Xabier Alegría, histórico militante de varias organizaciones políticas del ámbito de la

⁶² Torturaren Aurkako Taldea [Grupo en contra de la Tortura] es una asociación constituida principalmente por abogados y abogadas vascas, que tiene el reconocimiento de las instituciones del País Vasco. Véase www.euskadi.eus/gobierno-vasco/-/asociacion/torturaren-aurkako-taldea-tat-elkartea

izquierda independentista. Fue detenido el 20 de febrero de 2003 en el marco de una operación policial que tenía como objetivo vincular el periódico *Euskaldunon Egunkaria* con ETA (Ormazabal, 2003). Durante los días en los que Alegría y el resto de los detenidos permanecieron en dependencias policiales, sufrieron gravísimas torturas a manos de la Guardia Civil, que denunciaron posteriormente ante los medios de comunicación. Alegría permaneció un año en prisión y, nada más ingresar en la cárcel, reconoció públicamente haber delatado e implicado en cuestiones muy graves a muchos de sus compañeros de militancia. Los malos tratos que sufrió durante su detención a manos de la policía tuvieron cierto reflejo en la prensa española⁶³ y narró públicamente, entre otros, métodos de tortura como golpes, amenazas, la bolsa, etc.⁶⁴ Alegría no pudo mantenerse *limpio*, sucumbió a las brutales torturas, rompió sin quererlo, claro está, el patrón de conducta esperado, sellado en el inconsciente colectivo mediante la idea de que la *limpieza* es lo que está codificado como conducta recompensable. Sin embargo, no existen canciones, poemas, tampoco construcciones narrativas populares, que enuncien la situación en la que quedó Alegría, y por extensión la de otras personas que pasaron por las sesiones de tortura. La narrativa establecida en términos dicotómicos vuelve a jugar fuerte una vez más para devolvemos la pregunta: si el detenido no es capaz de mantenerse *limpio*, ¿entonces está *sucio*? En una conversación mantenida con Alegría, este reconoció que cuando fue llevado de la comisaría a la prisión sintió un gran alivio: “No quería salir a la calle, me daba muchísimo miedo enfrentar la mirada de las personas a las que había implicado en este asunto”, afirmó, para luego agregar que hubo de pasar mucho tiempo hasta que consiguió comprender su comportamiento.⁶⁵

La humanización del detenido, lejos de sostener el relato que Monzón escribió para la letra de “Itzizarren semea”, se muestra públicamente. Este reconoce haber sucumbido a los métodos de la tortura, denunciando a compañeros y vinculando algunas organizaciones civiles a la estructura de ETA, generando un precedente judicial mediante el cual, años más tarde, se desarrollarían nuevas operaciones policiales y

⁶³ Véase www.elpais.com/diario/2006/03/07/espana/1141686012_850215.html y www.elmundo.es/elmundo/2006/03/06/espana/1141657276.html

⁶⁴ Javier Ortiz, periodista de varios medios españoles como *El Mundo* y *El Periódico*, recogió en su blog personal algunos fragmentos del testimonio de torturas de Alegría. Véase www.javierortiz.net/voz/egunkaria/testimonia-de-torturas-de-xabier-alegria

⁶⁵ Conversación informal mantenida con la autora.

detenciones. Las torturas a Alegría fueron claves para poder idear un entramado judicial, que lejos de estar basado en pruebas policiales efectivas, estaba apoyado, en gran parte, en un testimonio conseguido bajo los mencionados malos tratos. Así, queda demostrada la eficiencia de la tecnología de la tortura. Sin embargo, como afirma Calveiro, a pesar de que una parte de la persona detenida es devastada y arrasada, hay siempre alguna *partícula* que se escapa (1998, p. 105). Esas *partículas* son seguramente las que impulsan a Alegría a salir públicamente y contar lo sucedido, demostrando que no ha aguantado y que, en última instancia, su pulsión de vida ha prevalecido por encima de su destino de muerte.

Regresando al caso de Argentina, hay documentos de la época que muestran cómo, tras la estabilización de la Revolución cubana, se intentó fomentar una guerrilla en el país. Como se ha mencionado, esta iniciativa fue impulsada por Ernesto Che Guevara, quien designó a Ricardo Masetti como líder de la misma. Según el filósofo Diego Sztulwark, quien cita a Ciro Bustos, un excombatiente de la guerrilla del Che, las primeras palabras de Guevara ante el grupo de guerrilleros fueron:

Bueno, aquí están, ustedes aceptaron unirse a esto y ahora tenemos que preparar todo, pero a partir de ahora consideren que ya están muertos. Aquí la única certeza es la muerte. (Sztulwark, 2022)

La noción de “no-vida” que se desprende de la inmersión en la guerrilla, tal como la conceptualiza el Che, ha sido un tema recurrente en diversos relatos de militancia. Este concepto, que subyace a una visión sacrificial de la vida militante, se articula en torno a la idea de la desaparición no solo de la propia vida, sino también de la de los demás. Es decir, una especie de borramiento existencial, donde el individuo se desvanece en la lucha, cediendo su presencia al sacrificio colectivo. Esta perspectiva ha marcado profundamente a parte de la militancia en contextos como el vasco, donde la vida en la clandestinidad y la constante amenaza represiva se configuran como una experiencia de desposesión radical. Vivir en la espera de la tortura, la cárcel o la muerte implica un estado de existencia que niega cualquier posibilidad de esperanza o proyecto vital. Es un vivir que despoja al sujeto de la capacidad de deseo hacia un futuro, convirtiéndose en una cuenta regresiva hacia un destino que, en última instancia, afecta

a la configuración de la subjetividad, borrando cualquier artificio de deseo o de ambición. En este contexto, el sujeto militante que es susceptible de ser detenido y torturado se enfrenta a su propia finitud no como una posibilidad, sino como una certidumbre que estructura su existencia. Este sujeto se ve a sí mismo en una cuenta atrás, en un tiempo suspendido, fuera del curso habitual de la vida vivible y, por lo tanto, actúa bajo la premisa de la muerte inminente. La constante amenaza de la represión se convierte en un marco existencial que redefine la manera en que se entiende la vida y la noción subjetiva de la temporalidad: el presente ya no es vivible porque el futuro está condenado a ser suprimido, a ser aniquilado antes de alcanzarlo. Así, surge una pregunta fundamental: ¿cómo se vive cuando la única certeza es la muerte? ¿Qué tipo de subjetividad se forja en el crisol de la espera y la angustia?

Es en este espacio de espera, de incertidumbre y de despojo de la esperanza, donde se configuran las formas más radicales de la militancia y de la resistencia, pero también donde se plantea la paradoja de una existencia que, al acercarse a la muerte, parece alejarse de la vida.

4. La opacidad como potencia en las narrativas militantes

Una genealogía por la imagen es una práctica que se resiste al relato y a los modos de fijar los *repartos* que nos han sido dados.

Andrea Soto Calderón, *Imágenes en resistencia*.

Por una genealogía de las imágenes

A lo largo de este capítulo se analiza el concepto de “opacidad” y su relación con las formas narrativas surgidas en los ámbitos de las militancias políticas contemporáneas. Para realizar una aproximación a la dimensión que ocupa la cuestión de la opacidad en esta investigación, se propone un acercamiento a partir de las aportaciones de algunos autores desde diversos campos como la literatura, la filosofía y los estudios críticos sobre la imagen. De esta manera, el concepto de “opacidad” se moviliza para problematizar dos cuestiones fundamentales. Por un lado, se establece una relación entre este y las contribuciones teóricas de autores como Édouard Glissant y Judith Butler, quienes ofrecen diversas perspectivas sobre los procesos de formación de los sujetos. Glissant, y su noción de “opacidad”, aboga por la complejidad y la resistencia de las identidades frente a las simplificaciones y categorías impuestas. Para él, la opacidad se convierte en derecho y permite reconocer la diversidad y la singularidad de las experiencias individuales y colectivas. Por su parte, Judith Butler reflexiona sobre cómo la subjetividad se construye a través de prácticas sociales y performativas sugiriendo que los sujetos no son entidades fijas, sino que están en constante redefinición.

Por otro lado, se profundiza en los procesos de subjetivación política, entendidos como los desarrollos a través de los cuales los individuos configuran su relación con el mundo. En este contexto, se analiza la aparición de pequeñas rupturas, reconociéndolas como *grietas* que permiten a los sujetos atravesar estados de opacidad. Las formas opacas del no-saber o del no-reconocimiento de los estados que experimenta el sujeto se abordan porque ilustran claramente esos estados de opacidad. En este sentido, se examina el concepto de “grieta” como un modo de desincronía narrativa entre el sujeto

politizado y las narrativas tradicionales que lo ubican dentro de las lógicas de la militancia como parte del análisis de las nociones dicotómicas de heroísmo y traición. La *grieta* se presenta, así, como una incursión en las profundidades de lo que se considera opaco, señalando la falta de un lenguaje diferente que permita captar la potencia de esos estados. Por último, como aproximación práctica, se analizan algunos de los dispositivos cinematográficos utilizados en el proceso creativo de la película *918 gau* como intentos de representar la experiencia militante a través de un lenguaje que busca dar cuenta de la concepción de opacidad anteriormente señalada.

4.1. Una aproximación al concepto de opacidad

La noción de opacidad, vinculada a los estudios filosóficos, fue introducida por el poeta y ensayista antillano Édouard Glissant, nacido en Martinica en 1928. El pensamiento de Glissant dialoga con la corriente de propuestas decoloniales de su época, retomando la noción de “negritud” acuñada por el poeta también martiniqués Aimé Césaire y, más tarde, bebiendo de las contribuciones de autores anticoloniales como Frantz Fanon. Entre otras muchas propuestas, la obra de Glissant reivindicó el derecho a la opacidad, abriendo un espacio de ambigüedad necesario para pensar de forma crítica cómo las personas racializadas eran leídas desde Occidente. En una de sus obras más destacadas, *Poética de la relación* (2017), Glissant sostiene que, más allá de la legibilidad impuesta por la tradición occidental y lo que se reconoce a través de la epistemología dominante, es fundamental reivindicar la no transparencia. Esto implica aceptar la no legibilidad de los cuerpos y las experiencias de las personas colonizadas, afirmando así su derecho a la opacidad. En este sentido, el autor señala una injusticia fundamental en la forma en que se aplica la noción de transparencia en el pensamiento occidental. Considera que las personas tienen el derecho a mantener su opacidad frente a quienes dominan la perspectiva. Lo verdaderamente abusivo, según él, es imponer la propia transparencia a los demás.⁶⁶

Asimismo, la opacidad se presenta como un espacio caótico, no unitario y relacional en la explicación del origen y la existencia de las islas caribeñas colonizadas.

⁶⁶ A partir de la entrevista realizada en la película de Manthia Diawara (2010).

No solo invoca el derecho a la diferencia de estas islas, sino que reivindica su derecho intrínseco a la opacidad y se opone a la simple reducción de una singularidad a las normas de los marcos hegemónicos. Según Glissant, las opacidades pueden coexistir y entrelazarse, formando una compleja red que revela que la auténtica comprensión se encuentra en la textura de esta trama, más que en la naturaleza individual de sus componentes. Junto con ello, Glissant interroga la ontología del sujeto en sus obras y articula una crítica radical a la concepción del individuo como ser unitario definida por el pensamiento europeo y cristalizada en los relatos fundacionales de la literatura griega. Así, se aproxima a algunos pasajes de la *Iliada* y la *Odisea* de Homero para centrarse en el análisis de los viajes que hacen los protagonistas de estas obras y plantear una crítica a la dialéctica de la unidad del sujeto. Según Glissant, dicha dialéctica atraviesa períodos de claridad –el inicio del viaje cuando se sabe a dónde se quiere ir– y períodos de opacidad –los imprevistos del viaje que hacen que la claridad inicial se disipe en la nebulosa de la desorientación–. Esta concepción se opone así a la perspectiva del racionalismo occidental que entiende la formación del sujeto como un todo unitario y definido para reivindicar lo que denomina como el “pensamiento criollo”. Lo *criollo* en Glissant entraña mestizaje, hibridación cultural e interpenetrabilidad lingüística y, como tal, hace referencia a todos aquellos que, en el contexto de un proceso colonial, nacen en un nuevo territorio, de padres y madres que son de diferentes orígenes. Esto no solo incluye a estos individuos, sino también a sus descendientes, quienes heredan esta complejidad cultural. Este pensamiento está basado en una arquitectura *archipielar*, mediante la cual Glissant contrapone el pensamiento lineal y unitario europeo al pensamiento *archipielar* de las islas del Caribe, el cual considera al sujeto de forma no unitaria y como una entidad subjetiva donde se despliega lo intuitivo, lo frágil y lo caótico, así como los eventos imprevistos (2017, p. 263). La estructura archipielar se desarrolla a través de una visión poética donde, según Glissant, lo *criollo* se manifiesta mediante la imaginación del mundo: el pensamiento poético de la relación reemplaza la filosofía del ser y restaura el carácter de imprevisibilidad.

Resulta interesante la visión sobre la opacidad que se desprende del trabajo de Glissant que entiende que el sujeto encarna una construcción relacional entre las certezas y las incertidumbres. Lo opaco se configura como un tránsito borroso, indeterminado, accidental y problemático para el que disponemos de formulaciones

lingüísticas que a menudo están cargadas de sentido negativo: estar *perdido* o a la *deriva* es sinónimo de un estado poco deseable para el cual se interviene mediante dispositivos reguladores que hagan que el sujeto vuelva a la normalidad lo antes posible. Sin embargo, sugiere el autor, el sujeto se constituye en marcos relacionales, y ello lanza preguntas que son imprescindibles en su devenir: ¿podemos pensar que la configuración del sujeto a lo largo de su vida atraviesa estados de no transparencia y que eso arroja la condición humana a un espacio de indefinición y, por lo tanto, de vulnerabilidad estructural? Profundizando en esta cuestión desde el interés central de esta investigación se plantea otro interrogante acerca de la posibilidad de que el concepto de “opacidad” permita la apertura a otras concepciones más diversas del devenir de un sujeto politizado: ¿se puede pensar que la subjetivación política es un estado abierto, no unitario, que por momentos deviene estados de opacidad en los que el sujeto es tomado por la angustia de no disponer de estructuras narrativas existentes que expliquen su situación?⁶⁷

En este sentido, la herencia de las narrativas clásicas de las luchas políticas del siglo XX y su articulación sobre la dicotomía héroe vs. traidor todavía sobrevuela algunos discursos e imaginarios políticos. Estos relatos han tendido a catalogar aquello que no estaba dominado por la pura razón como desechable o algo de lo que desconfiar. También lo que no es productivo, en el sentido de que si algo o alguien sugiere una interrupción que pueda afectar al conjunto del discurso político –manifestando una duda, un cansancio, una conducta desviada–, es apartado por entender que interrumpe la productividad del grupo (Carvajal, 2023). Así el sujeto que se *rompe*, que se *desvía*, queda descolgado de la lógica grupal, plantea un interrogante en el marco de las narrativas del *buen* militante y, en el peor de los casos, es desestimado para un cierto tipo de participación política.

En las últimas décadas, sin embargo, algunos movimientos políticos están incorporando otras elaboraciones críticas que superan dicho paradigma, sobre todo, desde el ámbito de los feminismos y las luchas decoloniales –como ya lo hiciera Glissant en la década de los noventa–. Estas corrientes de acción y pensamiento proponen la politización de aquellos espacios atravesados por la vida común y

⁶⁷ Cuando me refiero a la subjetivación política hago alusión a aquellos procesos donde lo político no se refiere únicamente al Estado y a sus instituciones, sino, y sobre todo, a las relaciones de poder, a lo que se va construyendo social e históricamente y se entreteje y expresa en la vida cotidiana (Cristancho, 2014).

desplazan los discursos de lo político entendido como hazaña heroica hacia otros significados que complejizan y matizan la experiencia militante. El lema de la segunda ola del feminismo “Lo personal es político” localiza lo que es político no en un utópico futuro, sino en aquellas situaciones y problemas de la vida diaria de las mujeres que no entran dentro de la definición tradicional de la política (trabajo sindical, luchas llevadas a cabo desde o dentro de las organizaciones comunitarias o los partidos políticos, etc.) (Parrondo, 2009). El presente análisis no pretende abordar la evolución de estos imaginarios en el tiempo, sino interrogar puntos de partida diferentes al paradigma narrativo tradicional héroe vs. traidor y abrazar otras nociones representativas que permitan mostrar otros estados mediante los cuales se configura la subjetividad política. La cuestión de la opacidad aparece así como concepto clave y reorienta, considerablemente, las narrativas políticas tradicionales arrojando la cuestión del relato a un lugar de ambigüedad e incertidumbre. Es preciso desplegar la potencia que puede entrañar hacerse cargo de aquello que nos configura de forma ambigua y de lo que nos afecta en nuestra condición de seres vulnerables. Junto con ello, es necesaria la creación de otras formulaciones narrativas que sean resistentes (Soto Calderón, 2023), no tanto porque se oponen a las lógicas de representación del sistema, sino porque emanan desde una incompreensión del mundo y, con ello, pueden disputar nuevos significados. En ese sentido, esta investigación se sitúa en un ámbito práctico y teórico, ampliando la aproximación al concepto de opacidad a partir de la práctica cinematográfica y la búsqueda *desde y a través* de las imágenes, reflexionando para ello sobre algunos hallazgos realizados durante la creación de la película *918 gau*.

Los procesos de subjetivación son abordados en adelante como procesos de construcción del *yo* donde el sujeto es afectado por el conjunto de fuerzas vivas y no vivas que lo rodean. Con ello, este sujeto va construyendo los significados de las formas del mundo mediante un repertorio de palabras e imágenes que le dan presencia en lo común. Como afirma la autora brasileña Suely Rolnik, la subjetividad es intrínseca a nuestra condición sociocultural:

Tales cartografías [los significados del mundo] y sus códigos orientan ese modo de aprehensión de un mundo: cuando vemos, escuchamos, olemos o tocamos algo, nuestra percepción y nuestros sentimientos ya están asociados a los códigos y a las

representaciones de que disponemos que proyectamos sobre ese algo, que es lo que nos permite adjudicarle un sentido. Propongo calificar a tal capacidad como “personal-sensorial-sentimental-cognoscitiva”. A través de esta se produce la experiencia de la subjetividad como “sujeto”, intrínseca a nuestra condición sociocultural y modelada según su imaginario. (2019, p. 46)

En esta lógica de *estar tocados* por las formas del mundo, el sujeto queda estructurado en su interior por varios planos que le van *dando forma* en el tiempo; un sujeto no se agota en sí mismo, también existe en los demás, ya que tiene la capacidad de afectar y, por lo tanto, de incidir en aquello con lo que está en contacto. Tal y como afirma Foucault, estos procesos de afectación, que circulan hacia el interior y el exterior de las personas, objetivan al sujeto dotándolo de la posibilidad de interpretación de su vínculo con lo exterior (Foucault, 2009).

No existen sujetos dados, es decir, el sujeto se va *haciendo* mediante diferentes mecanismos, algunos –los menos– controlados, y la gran mayoría son previos a nuestras acciones. Esto implica que erramos si pensamos que la formación subjetiva de aquello que somos está dominada únicamente por nuestra voluntad. De hecho, nuestra voluntad es más insignificante de lo que suponemos, y son otros factores, configurados por límites y condiciones mayormente difusas, los que dan forma a aquello que somos. Con esto no se pretende insinuar que nunca tendremos conciencia de nosotros mismos, ni de aquello que nos configura. Se trata de hacerse cargo de aquellos espacios opacos que a menudo se manifiestan mediante malestares, dudas, tensiones, desconexiones, estados de crisis y distanciamientos de aquello que se supone que ha de vincularnos políticamente. Al mismo tiempo, consiste en pensarnos sujetos politizados en tanto y en cuanto somos afectados por las fuerzas que nos rodean, porque haciéndonos cargo de nuestra condición de afectación y vulnerabilidad problematizamos esas zonas grises y opacas que también nos pertenecen.

La filósofa Andrea Soto Calderón, a partir de algunas reflexiones de Jacques Rancière, plantea la subjetivación política como la desidentificación respecto a una identidad asignada, una suerte de fallo entre dos identidades –una identidad que *no es* y otra identidad que está *por venir*– en donde no se puede asumir ninguna (2023, p. 84). No poder asumir una identidad –la que se siente como impuesta y la que todavía está en

construcción— pasa por las lógicas de la afectación, inevitablemente, ya que la imposibilidad de encajar en un patrón definido es siempre una experiencia extraña y violenta. La desidentificación con aquello que *debemos* ser, o con aquello que todavía *no sabemos* que somos, es, por lo tanto, un proceso contradictorio en cuanto implica cierto desconcierto respecto a algo que pretende estructurarnos. Pero, también, la desidentificación respecto a una norma puede ser un proceso resplandeciente, debido a que alumbra zonas que permanecen escondidas y que en el momento en que se reconocen como propias, crean un sentimiento de congruencia con aquello que se es. La desconexión —en referencia a la identidad— que solo se explica en términos de voluntad es frágil, porque de esta forma se asume que la identificación con un rasgo identitario es básicamente un gesto productivo. Sin embargo, hay algo en la lógica de acumular mediante la voluntad —ideología, convencimiento, acción— que va a sufrir un descalabro en cualquier momento y, como tal, el sujeto va a quedar anulado si no tiene un lugar donde poder sanar aquello que lo productivo ha dejado herido. Es ahí donde debe entrar lo relevante, lo sensible, para reubicar al sujeto dañado sin la necesidad de sentir que, por ello, su conciencia política ha quedado inexorablemente a la deriva.

Judith Butler analiza el concepto de “opacidad” desde el punto de vista de la teoría de la formación del sujeto en las etapas iniciales de la vida. Según la autora, existe un estadio previo antes de que el sujeto pueda autorreconocerse en el *yo* donde diferentes fuerzas —afectos y efectos— operan y van *dando forma* a ese ser humano:

Si pudiera desprenderse un sentido de esta vacilación, probablemente sería este: cuando hablamos de la formación del sujeto, siempre asumimos un umbral de vulnerabilidad e impresionabilidad que parece preceder a la formación de un “yo” consciente y deliberado. Eso solo significa que esta criatura que soy yo está afectada por algo exterior a sí mismo, entendido como un a priori, que activa y da forma al sujeto que soy. (2016, p. 11)

El ser humano recién nacido es tocado, acariciado o, en cualquier caso, afectado por todo aquello que le rodea y que de alguna forma está incidiendo en su proceso de configuración. Butler se refiere a ese sujeto que todavía no tiene conciencia de sí como un sujeto que está en estado de latencia. El sujeto *es*, pero todavía no llega a reconocerse como tal por sí mismo: es un ser en estado subyacente, previo a su autoafirmación.

Asimismo, Butler se pregunta si es posible intentar dotar de una narrativa al proceso de verse afectado y expresar una vida que todavía no existe, pero que da cuenta de la emergencia de ese *yo* (2013, p. 13). Tal y como afirma, la configuración del sujeto pasa por su legibilidad a partir de las normas establecidas que son descifrables para todos; sin embargo, siempre hay una opacidad en su proceso de construcción.

Los estudios trans representan una potencia extraordinaria a la hora de dislocar los paradigmas del pensamiento binario occidental. Alumbran otras posibilidades de desarticulación de las categorías explicativas y las formulaciones dicotómicas planteando espacios asociados a la fluidez de los términos y, con ello, a la permeabilidad de las categorías analíticas. En este sentido, la escritora e investigadora McKenzie Wark analiza la opacidad como un conjunto de estados indefinibles y borrosos en su condición inexorable. En su novela *La vaquera invertida* (2022) narra la búsqueda de una identidad que no encuentra su lugar en el binarismo de las categorías sexo y género. Junto con ello, plantea la cuestión de la disforia, no entendida desde el punto de vista de la enfermedad, sino como una forma de resistencia ante los dispositivos patriarcales y capitalistas. Wark plantea que la disforia es la señal de cierto malestar que se activa. Para la autora, la disforia es una *grieta* que se abre y, lejos de pretender coserla, es el lugar desde el cual pensar ese no-encaje en las categorías de género establecidas. Aun siendo seres inacabados, el pensamiento disfórico puede significar un umbral de afectación consciente que hace avanzar al sujeto hacia las formas que desea para sí mismo, a pesar de saber que esas formas no siempre son concretas o precisas. Así, Wark escribe:

... había pensado que mis deseos no eran más que una arboleda de anhelos abstractos, árboles que no me dejaban ver el bosque, no impulsos ante los cuales actuar. (2022, p. 50)

En este caso, Wark hace uso del concepto de frondosidad para referirse a la imposibilidad de desentrañar el ramaje de los árboles, realizando una analogía con la dificultad de descifrar algunos lugares boscosos por los que atraviesa el proceso de aprehensión del mundo. Al mismo tiempo, reivindica dicho estado abstracto y opaco como una potencia subjetiva desde la cual actuar. Asimismo, las narrativas estabilizadas sobre la transexualidad construyen sus propios lugares comunes, que a menudo no

sirven como identificación para todas las personas trans. Wark afirma que frases como “Creían que era un niño pero jugaba con una muñeca” o “Nací en el cuerpo equivocado” no servían en su caso, ya que no conseguían transmitir aquello que ella sentía:

... no funcionaban a nivel narrativo, pero tampoco a nivel filosófico: no hay una verdad interior, sino una ficción interna del yo [...] ¿podemos tener no solo otras historias, sino también otras formas de concebir el cuerpo, la identidad o la memoria? Para mí, esa especie de opacidad del yo hacia sí mismo es importante. (Navarro, 2023)

Las estructuras clásicas de las memorias trans a las que hace referencia Wark edifican un arco narrativo que va del no-saber (qué soy, hombre o mujer) al-saber (soy hombre o mujer). Así, Wark propone alterar su orden y establecer otra dirección que va desde el-saber al no-saber: “No tengo ni idea de adónde voy o de cuál es mi género, solo sé que no es ese” (Navarro, 2023). Ese no-saber es condición indispensable a la hora de entender y elaborar una posición política sobre la cuestión de la opacidad: la opacidad es un alegato de las formas del no-saber. Ese no-saber es reivindicado como una expresión del deseo, no tanto como una ausencia de conocimiento, sino como un itinerario del anhelo, que va a la búsqueda de un lugar congruente que todavía no está construido.

A partir del desarrollo de Wark es posible reflexionar que, si el sujeto que busca formas de inscribir su experiencia –que doten de cierta coherencia y reconocimiento a su propia existencia– no sabe qué le sucede exactamente, existe la posibilidad de que experimente una sensación de deriva o pérdida del sentido y, con ello, aparezca la crisis como estado latente. Tal estado de angustia implica asumir que las percepciones sobre lo que sucede resultan borrosas, como las aguas turbias en las que la transparencia ha sido invadida por otras partículas, otros organismos, vivos o no, que dificultan adivinar lo que hay en sus profundidades. El filósofo Amador Fernández-Savater ha abordado a lo largo de numerosas elaboraciones teóricas los estados de crisis analizando diferentes señales que aparecen en la experiencia corporal a partir de las diversas formas del malestar, a saber, el extrañamiento, la angustia, la desorientación o la inseguridad. Asimismo, vincula estos estados de ánimo al deseo, como expresiones de un sujeto que

queda enmarañado en la trama del no-saber, pero que más allá de permanecer anclado a un estado de inmovilidad, escapa de este realizando un gesto de *regate*, entendido como cierto movimiento de fuga:

Al rompemos, rompemos. Con un lugar, una posición, un espacio de reconocimiento. Huimos como de la peste de aquello que hasta hace muy poco quizá era lo que más deseábamos. Se volvió sofoco, prisión, ahogo. El cuerpo es quien decide: deserción.⁶⁸

Fernández-Savater se refiere a estos estados de crisis como *crisis de sentido* o, tal y como se ha mencionado, a aquellos estados donde el sujeto carece de recursos conscientes para saber o explicar qué es lo que le sucede. El sujeto está a la deriva; sin embargo, se encuentra mutando hacia algún lugar, sin saber con exactitud hacia dónde navega. Ese tiempo es un tiempo de transición, semejante a un fundido en negro,⁶⁹ donde lo que sucede en la interioridad del sujeto no está claro, sino que se caracteriza por la falta de reconocimiento de lo que acontece y, como tal, no puede narrarse sino aludiendo a su condición de opacidad. Estos interrogantes, a menudo, aparecen en forma de fractura interna en el lenguaje de algunas organizaciones políticas que denominan estas crisis como *romperse* (tal y como lo hace Fernández-Savater en el citado artículo) o *estar quemado*. Expresiones que denotan un quiebre, un agotamiento respecto a un patrón establecido que se repite y que el sujeto dañado no puede comprender mientras lo está transitando.

Las crisis de sentido están motivadas, principalmente, por experiencias dispares en nuestra relación con lo que nos rodea. Generalmente vienen precedidas de algún tipo de desencuentro con algo o alguien y ello provoca, en algunos casos, un tipo de malestar que altera nuestra relación con la percepción de nosotros mismos o de lo que nos rodea. Esta relación de desencaje indica que el sujeto se encuentra indefenso ante lo impredecible que le ocurre en determinados momentos, a menudo de manera inesperada. Butler afirma que la acción de los demás sobre uno mismo provoca un

⁶⁸ El concepto de “crisis” ha sido ampliamente trabajado por el autor a lo largo de sus publicaciones en diferentes medios de comunicación y blogs, ahondando en la amplitud semántica que acoge el término *crisis* (véase Fernández-Savater, 2011, 4/12/2020 y 17/9/2023).

⁶⁹ En el lenguaje cinematográfico, el fundido en negro es aquel corte donde la imagen en movimiento es paralizada para recurrir a un plano fijo en negro, que generalmente une una secuencia y otra. En términos narrativos podría ser el equivalente a los puntos suspensivos, o a un corte radical que denota que un cambio narrativo va a acontecer, pero que requiere, en cualquier caso, cierto momento de corte narrativo.

grado de impresionabilidad que hace que el sujeto quede irremediamente afectado (2016, p. 23). Con ello, la autora plantea la relevancia de los vínculos sociales y su influencia en nuestra propia construcción personal. Cierta demanda u obligación exterior actúa sobre nosotros en la relación que tenemos con los demás, y es nuestra capacidad ética de reaccionar ante lo que nos afecta lo que nos anima en el grupo. No obstante, nuestra capacidad de reacción se ve influenciada por lo que nos conmueve, lo cual a su vez está determinado por aquello que nos ha *impresionado*. En este sentido, el sujeto no siempre reacciona ante lo grupal como el propio grupo espera; en ocasiones, aparecen algunas reacciones más o menos voluntarias que reflejan algo que lo impactó y afectó su vulnerabilidad. Algo se *coló* y se expresó de una forma inesperada, resultando en una expresión disruptiva.

Los vínculos en las militancias políticas son vínculos intensos, donde en muchos momentos la vida propia se desdibuja y el cuerpo colectivo se antepone por encima del propio. Esta compleja trama afectiva se transforma en una extensión corporal de los militantes que la conforman. A medida que la intensidad de estas conexiones aumenta, también lo hace el riesgo de ser afectado, elevando los niveles de vulnerabilidad. En ese sentido, si el sujeto se siente dañado por la acción de otro, la intensidad del malestar es mayor debido al grado de implicación. Muchos de los modelos de participación política que surgieron en las luchas del siglo pasado, como partidos políticos, sindicatos y otras organizaciones, ya fueran legales o clandestinas, poseen sus propios corpus normativos. Estas normas y pautas colectivas influyen directamente en los individuos que están involucrados en ellas. A menudo, ese conjunto de normas precede al individuo; son abstracciones que no han sido definidas por quienes las encarnan, pero que los envuelven y circulan en la historia de las colectividades antes de recaer sobre las personas. Cuando llegan, actúan de formas muy distintas, a saber, las normas dejan una marca en la subjetividad y esa marca abre, irremediamente, sendos registros afectivos. Las normas nos construyen y nos dan forma, pero solo porque ya existe una relación cercana e involuntaria con ellas exigen e intensifican nuestra impresionabilidad ante ellas.

En la jerga militante, cuando un individuo se *rompe*, es decir, deja la militancia o se distancia de una organización, puede provocar una fractura involuntaria en esas normas. En ese momento, la distancia entre lo común y lo personal se acentúa, lo que

abre la posibilidad de disenso. El malestar es tan profundo que la persona afectada solo encuentra como opción un deseo inconsciente de huida. En muchos casos, esta fuga no se manifiesta como una decisión consciente, sino como un impulso corporal que busca escapar del daño experimentado. Estos quiebres resultan realmente relevantes para la historia que contamos sobre nosotros mismos; como afirma Butler, “la historia con la que rompí sigue ahí, y la ruptura se instala en mí aquí y ahora. Nunca estoy formada del todo” (2016, p. 17). Así, en los momentos de cambios significativos o de ruptura, no sabemos con exactitud quiénes somos o qué significa *yo* cuando lo pronunciamos. Butler pregunta si “el *yo* está separado del *tú*, o del *ellos*, es decir, de todos aquellos sin los cuales el *yo* sería impensable, se genera, obviamente, una terrible desorientación. ¿Quién es este *yo* después de tal ruptura con las relaciones constitutivas y en qué puede convertirse, si acaso, tiene esa capacidad?” (2016, p. 21). Las relaciones constitutivas también contienen un patrón de ruptura, que, de hecho, constituyen al sujeto y, a la vez, lo rompen. Esto, claro está, lleva a una forma de locura tentativa o más o menos definitiva, en el sentido de que el sujeto que escapa de un vínculo que lo *hace*, y la vez lo *deshace*, no puede sino ser arrojado a un estado de crisis. Butler plantea un dilema de fondo que permanece en la indefinición, pero su mera formulación abre la posibilidad de hallar una respuesta: ¿es posible recomponerse tras las fracturas de aquellos vínculos que nos constituyen? Esta interrogante nos convoca a pensar y a actuar en la búsqueda de su respuesta.

4.2. La opacidad como grieta en las narrativas militantes en el conflicto vasco

En esta sección se explora el método genealógico como una forma de iluminar aquellas áreas que, por diversas razones, han sido desplazadas o no consideradas dentro del marco narrativo del activismo vasco en las últimas décadas. Para ello, se toman como referencia las contribuciones de la investigadora Andrea Soto Calderón, quien aborda la genealogía como una herramienta de análisis en el ámbito de la imagen pero que se aplicará en un sentido más amplio en las siguientes líneas. También se pone especial atención en algunos usos que los movimientos feministas han realizado de dicha metodología para abordar algunas cuestiones que han quedado fuera de los relatos

oficiales históricamente. Junto con ello, se profundiza en el concepto de “grieta”, abordado con anterioridad en esta investigación, para analizar bajo este prisma algunas producciones culturales vascas relacionadas con el conflicto político.

La genealogía, en el sentido que es tratada aquí, no se encarga de buscar la verdad en la historicidad del tiempo, sino de indagar en todo aquello que un día fue desestimado, aquello que no llegó a ser considerado como digno de pertenecer a un momento histórico, y entender que estos descartes son relevantes y abren otras potencias que en algún momento fueron relegadas. En ese sentido, Soto Calderón lanza un ofrecimiento a pensar las imágenes no tanto como portadoras de la verdad sino como reveladoras de otras formas sensibles. El conocimiento genealógico que realiza, basado en el pensamiento filosófico, establece una conexión con el concepto de “zona gris”: “la genealogía es gris”, señala al citar a Foucault (2023, p. 11). Ese gris al que hace alusión habla de un tipo de falla en algunos relatos, un espacio de significación donde irrumpe la indefinición y, también, donde las categorías y dicotomías definidas no pueden explicarlo todo, a saber, el lugar donde algunos límites se desdibujan para dar lugar a otras posibilidades narrativas. Soto Calderón no reivindica el método genealógico como la recuperación de aquello que ha sido olvidado o sepultado en esas *zonas grises*, sino como aquello que ha sido descartado de la historia de los relatos y las imágenes. El descarte, en este caso, se reivindica como una forma de reencuadrar aquello que dejó de considerarse importante:

... [la genealogía] trabaja con lo olvidado, no con lo enterrado de la historia, más bien con aquello que ha sido ignorado, desestimado en su relevancia, lo que acumula polvo, pero también quizás podríamos pensar que es gris porque trabaja con aquello que ha levantado polvo en las crisis en las que una situación se ha formado; las luchas, conflictos y astucias en las que se ha constituido su estatuto, de ahí la importancia de localizar la singularidad de los acontecimientos. No para recoger la esencia exacta, su comienzo más puro, sino para percibir las tensiones, dado que “la emergencia se produce siempre en un estado de fuerzas”. (2023, p. 22)

El desarrollo de Soto Calderón en cuanto a las imágenes es relevante a la hora de analizar un conjunto de prácticas que permiten adentrarse en esos olvidos, entender su lógica, rehacer los relatos. Estas operaciones han sido, y son, práctica habitual en

muchos movimientos sociales que se encargan de señalar aquellos detalles relevantes para poder rehacer así otras memorias colectivas. Se trata de detenerse en aquello que ha sido desestimado en las narrativas oficiales de algunos activismos, no únicamente como acto de justicia, sino como forma de entender que aquello que fue evitado en el pasado ha supuesto una interferencia a la hora de imaginar otras posibilidades narrativas.

En el caso del País Vasco, ha sido el movimiento feminista quien, a través del método de la genealogía, ha irrumpido en la historiografía propia de los movimientos sociales para alumbrar, reescribir y visibilizar muchas reivindicaciones feministas que habían quedado descentradas de los relatos y de las historicidades de las organizaciones políticas. Una parte muy importante de ese trabajo ha sido desarrollado gracias a la ardua labor colectiva del centro de documentación feminista Emagin,⁷⁰ que entre 2012 y 2015 llevó a cabo un trabajo de investigación y posterior recuperación de las principales luchas y asociaciones de mujeres vascas. Este trabajo está recopilado en el libro *Gure genealogia feministak. Euskal Herriko Mugimendu Feministaren Kronika bat* (Epelde, Aranguren y Retolaza, 2015). En este se traza una extensa genealogía elaborada a partir de fuentes frágiles como los testimonios orales o la recuperación de archivos personales de muchas activistas que protagonizaron un sinfín de acciones políticas desde la década de los setenta hasta la actualidad.⁷¹ De esta forma, consiguieron reelaborar y reinterpretar gran cantidad de conexiones entre movimientos que operaban conjuntamente en diferentes territorios vascos, pero también establecieron un diálogo entre las prácticas activistas de varias generaciones de feministas. Además, la presentación del libro fue acompañada de una exposición (*Gorputz grafiak*, Koldo

⁷⁰ Emagin es una asociación sin ánimo de lucro dedicada a la formación e investigación feminista en el ámbito del País Vasco. Sus integrantes promueven la investigación y las metodologías feministas y trabajan en la construcción de conocimientos basados en la horizontalidad y la colaboración. Se creó en 2013 y tiene su sede en la localidad de Andoain, Guipúzcoa.

⁷¹ La metodología de genealogía que se empleó en los mencionados colectivos feministas se ha basado principalmente en la búsqueda y el rescate de fuentes primarias, entrevistas directas con personas implicadas, análisis de documentación gráfica de la época, relectura y reinterpretación de la hemeroteca y otras técnicas de investigación, como la metodología etnográfica de recuperación de historias de vida y la posterior redacción colectiva y publicación de todos estos materiales.

Mitxelena, San Sebastián, 2015), convirtiendo el dispositivo expositivo en un punto de encuentro intergeneracional y de reconexión de las prácticas colectivas feministas.⁷²

Como se ha mencionado, el trabajo *Gure Genealogia Feministak. Euskal Herriko Mugimendu Feministaren kronika bat* recopila las luchas de los colectivos feministas vascos desde la década de los sesenta hasta la actualidad y su potencia estriba en la apertura de lecturas muy diversas sobre la historia política del País Vasco. Entre otras cuestiones, recupera algunos relatos sobre los abortos en la época franquista en el País Vasco y hace un seguimiento de los viajes que realizaban las mujeres a la parte vasco-francesa junto con otros colectivos feministas que facilitaban la realización de estos abortos. También recupera la cartelería –y con ello realiza una genealogía gráfica– de algunas luchas feministas mostrando la historia de las imágenes de estos colectivos. Con ello, surgen otras temporalidades que dan cuenta de que los tiempos históricos se dislocan en los marcos de la historiografía oficial y que existen linealidades y conexiones específicas que amplían la experiencia de la memoria. En resumen, este trabajo se basa en este tipo de metodologías que deshacen la relación entre sujeto y objeto de investigación y exploran la intersubjetividad de los testimonios para abrir la posibilidad de pensar de otras formas de la memoria (Garbayo, 2016).

La concepción de grieta en el relato se vuelve a convocar en estas líneas y será analizada a continuación en el sentido que apunta McKenzie Wark, como una forma de habitar la apertura de un espacio-otro para hacer emerger aquello que no fue considerado relevante en parte de las contramemorias de las organizaciones clásicas de la izquierda vascas. Durante el ya mencionado periodo del renacimiento cultural vasco, desde una posición nacionalista –y con claras inquietudes sociales alineadas a la izquierda– se realiza una actualización de lo que se entiende como aquello que constituye de forma esencial lo que es *vasco*.⁷³ En ese sentido, la existencia de un contexto de hostigamiento por parte de una identidad dominante –especialmente duro durante la dictadura de Franco– sobre otras realidades nacionales ha condicionado la forma en la que estas identidades han buscado autoproyectarse. En muchos casos, se han definido sobre bases que marcan la diferencia en lo cultural y lo histórico, pero

⁷² La exposición *Gorputz grafiak* fue comisariada de forma colaborativa por un grupo de personas reunidas por la asociación Emagin. Se realizó una pieza documental donde se da cuenta del proceso de producción de dicha exposición: véase Barber y Santesteban (2015).

⁷³ Este renacimiento de la cultura vasca es analizado en el capítulo introductorio con mayor detenimiento.

obviando otros aspectos que también generan cruces con lo identitario y amplifican sus posibles sentidos. Este hecho ha supuesto que, al igual que desde los feminismos actuales vascos hubo de hacerse una nueva reinterpretación de los tiempos históricos, también asomen otro tipo de propuestas que señalan estas omisiones y, con ello, otras aperturas posibles en los relatos colectivos.

Tras el anuncio de cese de la actividad armada de ETA en octubre de 2011 y luego del desarme definitivo en 2018,⁷⁴ asoman otras grietas desde las que empezar a pensar cuestiones que han permanecido en una dimensión frágil debido a su carácter doliente. Durante las siguientes líneas, se pone el foco en el análisis de algunos discursos que emergen desde el espacio simbólico de la ya mencionada *izquierda abertzale*. Esta elección tiene que ver con el ámbito de interés de esta tesis, que se centra, especialmente, en las formas narrativas surgidas desde las militancias políticas contemporáneas vascas. La concepción de grieta es extensa y, a sabiendas de que existen multitud de apariciones discursivas que han aportado elementos transgresores en el enquistado debate político vasco, su análisis supera los límites de esta investigación. Lo que se invoca en esta investigación es la aparición de algunas fisuras en las formas narrativas *abertzales* en los albores del final de ETA. El final de la lucha armada supone una fractura significativa en este espacio político debido a que ha construido muchas de sus formas organizativas condicionadas por un paradigma de resistencia política.⁷⁵ En este modelo confluyen la lucha de clases, la lucha por la liberación nacional y la lucha institucional y, en paralelo, se desarrolla la actividad armada de ETA. El final de la organización armada es un punto de inflexión, ya que impulsa la apertura a otras formas de lucha mediante vías de acción exclusivamente políticas. Pero, además de ello, no ha existido como tal un proceso de final dialogado de la lucha armada y sus consecuencias, como ha sucedido en Irlanda del Norte o Colombia. En el caso del conflicto vasco, las únicas iniciativas que se han activado para facilitar un espacio de reconocimiento del

⁷⁴ ETA declaró el final de su actividad armada en un acto público el 3 de mayo de 2018, mediante una declaración avalada por un grupo de personalidades políticas internacionales, en un acto celebrado el 4 de mayo en Cambo-les-Bains (País Vasco francés).

⁷⁵ El modelo organizativo de la *izquierda abertzale* en el País Vasco tiene un largo recorrido y por ello, ha ido evolucionando en el tiempo hasta llegar al modelo actual. La configuración de este espacio político se ha basado en la articulación de un espacio institucional –un partido político– y un movimiento social amplio –un sindicato, una organización juvenil-estudiantil y una organización antirrepresiva–. La existencia de la organización armada ETA ha influido en este movimiento por compartir objetivos políticos con la mencionada izquierda independentista, y ello ha supuesto que, en muchos casos, las formas de ese movimiento hayan estado condicionadas por la preponderancia de un referente armado.

dolor causado, la reparación a las víctimas y la reconciliación social han venido de sectores civiles,⁷⁶ pero han estado, en la mayoría de los casos, ausentes en las instituciones debido a la falta de interés de algunos partidos políticos.⁷⁷ Todo ello ha supuesto la falta de un espacio de reconocimiento oficial del dolor causado así como del dolor sufrido y, por lo tanto, la imposibilidad de un debate en términos democráticos. Pero las consecuencias de este vacío también afectan directamente al ámbito narrativo, que todavía se sigue articulando en términos de confrontación verbal, y junto con ello, se sigue negando la existencia de un conflicto político en el País Vasco. Sobre estas premisas parece difícil construir espacios narrativos donde las dicotomías puedan diluirse en fórmulas de enunciación más precisas, mejor ajustadas a las realidades a las que pretenden hacer mención.

A continuación, se pone la atención en algunas de estas fisuras, en un momento en el que todavía los modelos del pasado tienen cierto peso en el ámbito de las narrativas políticas y cuando aún hoy es difícil iluminar algunas zonas de las experiencias militantes debido a la fuerte represión sufrida. Comprender lo delicado del momento que se está abriendo en el País Vasco es esencial, debido a que todavía conviven en este mismo periodo un sinfín de temporalidades que tienen relación directa con el conflicto vivido: las heridas abiertas por la violencia represiva del Estado, las consecuencias de la violencia de ETA, las políticas de desmemoria, la dificultad para actualizar los modelos organizativos de las estructuras de los partidos, los sindicatos y los movimientos sociales, etc.

El “manantial de los relatos” al que hace referencia Mari Luz Esteban (2018) en un artículo titulado “Herida de política y cárcel. El relato encarnado de una activista” sirve así como concepto que insinúa el comienzo de una fluidez de testimonios que no han sido posible en el transcurso del conflicto político.⁷⁸ Este texto de Esteban aborda

⁷⁶ El Foro Social Permanente es una dinámica surgida desde la sociedad civil para impulsar un proceso de paz en el País Vasco y un encuentro entre víctimas, personas afectadas y agentes políticos diversos. Fue creado en 2016 y todavía ejerce su actividad en el contexto vasco. Se puede consultar su página web en <http://forosoziala.eus/es>

⁷⁷ Salvo algunas dinámicas de reconocimiento a las víctimas de los atentados de ETA y algún acto de reconocimiento a personas torturadas y perseguidas por los regímenes policiales, no ha existido un marco institucional permanente y efectivo para la construcción de un espacio para la reconciliación política y el encuentro entre diferentes sensibilidades políticas.

⁷⁸ En su artículo, Esteban comienza con una cita de Pizarroso (2017) donde hace alusión al “manantial de los relatos” como la apertura de “un socavón de tiempo de silencio grande” tras la violencia política padecida en el País Vasco, y las consecuencias humanas de todo ello, para concluir que “ahora que acabó

un tipo de narrativa enunciado desde la grieta, a partir de la experiencia de una activista llamada Arrate Gardoki,⁷⁹ una militante independentista vasca de cuarenta años. Tras su paso por la cárcel durante seis años debido a su militancia política en una de las organizaciones juveniles de la izquierda independentista, Gardoki desgrana su propia vivencia mediante una actitud autocrítica, no tanto con los idearios que la llevaron a implicarse en las luchas por los derechos políticos y culturales del País Vasco, sino, en concreto, reflexionando sobre las formas de militancia y de hacer política que ve necesario modificar y adaptar a los tiempos actuales.

La intención del artículo es dar cuenta de que para poder entender de forma amplia y compleja “el qué y el cómo de las transformaciones individuales y colectivas que se están produciendo [en el País Vasco] [...], es necesario adentrarnos en la dimensión corporal y de género de las mismas” (Esteban, 2018, p. 344). Los recuerdos de Arrate Gardoki emergen a través de escenas que son rescatadas por Esteban, donde a través de su propia memoria corporal, reflexiona sobre algunos momentos de su paso por prisión. Mediante expresiones emocionales o afectos como el olor, la risa o la vergüenza, desgrana algunas secuencias grabadas en su memoria. La importancia de este artículo estriba en que la activación de aquellas experiencias traumáticas que han quedado fuera de los grandes relatos popularizados, han obviado este tipo de memorias, basadas en las conexiones con el recuerdo corporal y la creación de otras imágenes que hasta ahora no han ocupado ningún tipo de centralidad de los discursos. En este sentido, el análisis de Esteban se encuadra en una aproximación antropológica que denomina somática y vulnerable y que emerge desde el cuerpo y con el cuerpo. Es una forma de hacer aparecer algo que residía en un lugar opaco, prestarle atención, traerlo al frente, y todo ello, mediante las potencias que se activan desde el cuerpo durante el acto de recordar. La fragilidad, la contradicción y lo vulnerable irrumpen en el relato de Gardoki y, con ello, abren un nuevo camino a explorar desde los estudios antropológicos que contribuyen al rescate de lo desplazado, a una genealogía de las memorias emocionales, afectivas y corporales. Pero, además, estas formas de investigación hacen presente la necesidad de ensanchar el entendimiento de lo que

una parte, [y] todas las consecuencias de tantos años de enfrentamiento, llega el incesante manantial de los relatos”.

⁷⁹ Es el nombre que la autora del artículo ha utilizado para preservar la identidad real de la mujer en la que se basa la investigación etnográfica.

también forma parte de ese vasto territorio que llamamos ámbito de lo *político*, contribuyendo a apelar a la responsabilidad de las organizaciones políticas y sociales a hacerse cargo de todo ello.

Otros ejemplos de la aparición de fisuras en el encapsulado debate político del contexto vasco los encontramos en algunas obras documentales realizadas en las dos últimas décadas, que nacen desde el interés de elaborar la memoria antirrepresiva del ámbito de la mencionada izquierda nacionalista. En lo que se refiere a las cinematografías actuales del panorama documental vasco, existen algunos ejemplos donde se abren estas fracturas. Es el caso, por ejemplo, de la película *Itsasoaren alaba* del cineasta vasco Josu Martínez. Estrenada en 2008 en el marco del Festival Internacional de Cine de San Sebastián, es una aproximación a la figura de Mikel Goikoetxea, miembro de ETA, construida desde la perspectiva de su hija, Haize, que tenía dos años cuando su padre fue tiroteado y asesinado, el 28 de diciembre de 1983,⁸⁰ por el grupo parapolicial GAL (Grupos Antiterroristas de Liberación).⁸¹ La película es un intento de Haize por descubrir quién era su padre, cuando ha cumplido los veinticinco años. La protagonista reconoce no haberlo conocido nunca debido al manto de silencio que recayó sobre su figura y su memoria durante todos esos años. El director la acompaña en el recorrido que hace reuniéndose con varios allegados, familiares y compañeros de militancia política de su progenitor. Haize les pregunta por él, y las personas entrevistadas responden contando diferentes episodios vividos con Goikoetxea, que van desde los aspectos más familiares hasta los más políticos. En una de las conversaciones que Haize mantiene con un compañero de militancia de su padre, Mitxel Sarasketa, que ha pasado veinte años en la cárcel por su pertenencia a ETA, le cuenta una acción armada –un atraco– en la que tomó parte junto con él. Haize lo mira en silencio, con el ceño fruncido y un gesto que intenta desentrañar las palabras que ese hombre enuncia sobre su padre. La siguiente secuencia es la vuelta en coche de Haize tras la conversación, en la que se recoge un momento de extrema fragilidad, difícil de

⁸⁰ Fue tiroteado el 28 de diciembre y falleció en el hospital tres días, después a consecuencia de los disparos, el 1.º de enero de 1984.

⁸¹ Los Grupos Antiterroristas de Liberación (GAL) fueron agrupaciones parapoliciales que practicaron el terrorismo de estado contra la organización armada ETA. Actuaron principalmente entre 1983 y 1987. Todavía hoy sigue sin esclarecerse del todo la conexión que estos grupos tuvieron con el gobierno socialista de Felipe González, pero sendos juicios sugieren una relación entre este gobierno y las fuerzas policiales de aquel momento.

encontrar en otros documentales realizados sobre esta temática. Haize intenta comprender lo que acaba de suceder y lo hace ante la cámara, que capta en directo estas primeras impresiones. Emergen preguntas y reflexiones entrecortadas:

Normalmente algunas personas a su muerte son mitificadas, pero no sé, en torno a Mikel se ha creado una figura mítica, pero Mitxel ha demostrado que esa figura no era así [...] hay algo que me ha contrariado, igual cuando hablaba sobre las acciones, no sé cómo decirlo, sería su trabajo y hoy en día será todo lo que quieras, pero... o sea... yo sé que Mikel mató, pero nunca lo he visto como un asesino. Y eso es lo que me ha contrariado, no sé cómo decirlo... esas imágenes tan claras, como del tío que ha matado... no sé. (Martínez, 2009, minuto 00:23:04 - 00:24:26).

Sin duda, este excepcional momento donde Haize reflexiona en voz alta nos ofrece una de las cuestiones más difíciles de encontrar en otras obras documentales de este tipo: la contradicción entre la imagen humanizada –el padre– y la figura mitificada –la leyenda popular–, elaborada por una colectividad que siente que los muertos merecen un reconocimiento honroso, pero que, sin pretenderlo, tiende a consagrarlos mediante una imagen desapegada de los aspectos más ordinarios de la vida. La distancia existente entre la imagen de un padre y la imagen de un militante toma su forma en las palabras –preguntas, dudas, balbuceos– de Haize y documenta una fractura ética que no se volverá a ver en adelante en el género documental político en el ámbito vasco.

Existe otro momento de especial interés en la película documental *Barrura begiratzeko leihoak* (Olasagasti, Gabilondo, Goikoetxea, Larreategi y Martínez, 2012). Esta retrata cinco experiencias de personas que han estado presas por motivos políticos. Como se afirma en la sinopsis, el objetivo de la película es humanizar al colectivo de presos políticos vascos ya que “en un tema tan polémico y viciado por las visiones políticas parciales, el problema de las/os presas/os vascas/os es muchas veces desconocido o aparece lleno de prejuicios. Pretendemos aportar una visión diferente, más dirigida al plano humano, a la persona que hay en cada uno de ellos”.⁸² Con este propósito, muchas de las escenas que aparecen en las diferentes piezas recogen algunos momentos íntimos de estas personas, retratadas a través de entrevistas con un tono mayormente personal, analizando las consecuencias que el encierro, la tortura y la

⁸² Véase www.filmin.es/pelicula/ventanas-al-interior

represión han provocado en sus vidas, desde un punto de vista que intenta desapegarse de cierta retórica prefijada de la militancia política. La pieza que realiza el director Txaber Larreategi retrata la vida de Jon Ugarte Zinkunegi, un preso recién salido de la cárcel después de pasar dieciséis años en prisión –entre 1987 y 2003– por su militancia en ETA. La obra recoge algunos momentos de intimidad de Jon y su familia –tiene cuatro hijos, tres de ellos nacidos mientras se encontraba preso– en el interior de su hogar. Uno de estos momentos sucede en la cocina, donde vemos a Jon manteniendo una conversación –un tanto forzada, probablemente por el dispositivo fílmico– con su pareja, Maika. Hablan sobre su relación sentimental, sobre la dificultad de su vínculo, que ha estado totalmente atravesado por la lógica de la prisión. Sin embargo, un pequeño quiebre, una fractura en el relato, hace que el foco del film cambie inesperadamente, de forma casi imperceptible, sobre Maika, personaje secundario hasta entonces. Mientras Jon enuncia las necesidades afectivas que sentía durante el encierro, sitúa la relación con Maika y sus hijos como una necesidad idealizada “para poder gestionar la violencia que te rodea [en la cárcel]”. A continuación, se detalla un pequeño fragmento de la conversación que mantienen:

(Jon) – ¿Por qué tú no soñabas con algo?

(Maika) – No.

(Jon) – Una vía de escape, algo a lo que agarrarte...

(Maika) – No tenía tiempo, claro, te levantas por la mañana, los niños, unos a la guardería, otros a la escuela, y yo a trabajar, claro, yo he trabajado en Arrasate, en Bergara, en San Sebastián... Me tenía que buscar la vida. Y entonces llega la noche, te quedan las labores de casa... Entonces, no tenía tiempo para soñar contigo, ni para tener sueños así.

Esta conversación es uno de los momentos más disruptivos en las lógicas de representación del preso político vasco en el cine y, sobre todo, de su figura masculina. En una película que busca retratar el padecimiento de la persona presa, sucede un accidente y la atención gira repentinamente sobre el sufrimiento de esa mujer, que ha tenido que ocuparse completamente sola e invisibilizada de las tareas de cuidado y sostenimiento del hogar y de la crianza de los niños. La idealización de la vida en el exterior y, con ello, la de la vida familiar que sostiene a Jon en la prisión no tienen el

mismo significado para Maika, que mediante una sutil pero contundente intervención dice no tener tiempo para idealizaciones ni ensoñaciones. Este es un momento cinematográfico importante, que contribuye a cuestionar el enfoque predominante sobre la figura del preso político vasco –generalmente, hombre– como único exponente de persona sufriente y, eleva, sin buscarlo de forma intencionada, la figura de las personas que han cuidado –generalmente, mujeres–, en circunstancias indecibles, las vidas y los cuerpos de estas personas. Las palabras de Maika fueron rescatadas en el marco de un seminario realizado en la UEU, Udako Euskal Unibertsitatea (Universidad Vasca de Verano) durante 2016, donde se analizaron diferentes películas documentales sobre el conflicto vasco desde una perspectiva feminista.⁸³ El análisis del cine documental y las fracturas que aparecen en estas películas se convierten, así, en una nueva línea de investigación, que busca poner la atención en la irrupción de las mujeres a la hora de desmitificar la figura del luchador masculino y su sobrerrepresentación para hacer aparecer la importancia que ha tenido el rol de las personas cuidadoras en el sostenimiento de la vida.

Estas apariciones, y otras que por falta de espacio no son objeto de esta investigación, son algunos ejemplos de esas distorsiones en los relatos oficiales, que no parten del olvido, sino que estando ahí nadie parece haber advertido y que ponen en cuestión las representaciones ortodoxas de los sujetos sobrevisibilizados desde las organizaciones políticas de la izquierda clásica y sus órdenes de representación.

4.3. La noción de opacidad en el proceso de creación de *918 gau*

La película *918 gau* será analizada con mayor detenimiento en el siguiente capítulo, sobre todo en sus aspectos más formales. Sin embargo, en este apartado se hace necesario analizar algunas cuestiones relevantes que se relacionan con el concepto de opacidad anteriormente expuesto: el dilema de la visibilidad en los regímenes carcelarios, el encuentro con el archivo de imágenes que conservaba de prisión y el impacto que tales deliberaciones tuvieron en la realización del film.

⁸³ Véase el registro audiovisual en www.youtube.com/watch?v=Ho0tHAtyegk

Desde el comienzo del proceso de creación de la película, una de las inquietudes más relevantes fue explorar la representación de la cárcel y su relación con el uso de la imagen. Esta institución, como realidad consolidada, se basa en el control de lo que se muestra de su interior, implementando diversas estrategias para gestionar la circulación de imágenes. Por un lado, se niega el derecho a la imagen de la población reclusa, que tiene estrictamente prohibido el uso de cualquier dispositivo de captura de imágenes, bajo el argumento de motivos de seguridad. Por otro lado, se ejerce un control absoluto sobre las imágenes producidas en el interior de la prisión, tanto a través de las cámaras de seguridad que vigilan la cotidianidad de las personas presas como mediante la regulación de las escasas oportunidades que tienen los reclusos para ser fotografiados o filmados. Los estudios sobre la prisión realizados por Michel Foucault destacan la relevancia de la construcción del espacio de la mirada para las autoridades penitenciarias, a través de su concepto de la mirada panóptica:

El dispositivo panóptico dispone de unas unidades espaciales que permiten ver sin cesar y reconocer al punto. En suma, se invierte el principio del calabozo; o más bien de sus tres funciones –encerrar, privar de luz y ocultar–; no se conserva más que la primera y se suprimen las otras dos. La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa. (2002, p. 185)

En este sentido, el concepto de opacidad resultó fundamental para comprender la compleja relación entre la visibilidad y la institución carcelaria, ya que esta última establece su propia lógica a través del monopolio de la representación. La falta de control que tiene la población reclusa sobre su propia imagen impacta en las formas en que se representan los sujetos encarcelados. Así, se enfrentan a la impotencia de ver su experiencia no representada, o bien, ser retratados a través de la mirada de agentes externos que muestran de forma parcial e interesada su realidad. Un ejemplo de ese tipo de representación podría ser el programa *El coro de la cárcel*,⁸⁴ un *reality show* de

⁸⁴ El programa se realizaba en el interior de varias prisiones españolas para configurar un coro formado por un grupo de personas presas previamente seleccionadas por su buena conducta. Dirigido por María López, se emitió entre 2006 y 2009 y recibió varios premios y nominaciones. Como afirma en la sinopsis que acompaña al programa en la página web de Televisión Española, “El espacio cuenta con el apoyo de la Secretaría General de Instituciones Penitenciarias, desde la que se destaca el respeto y la

producción española que enseña algunos espacios interiores de varias prisiones y la vida de algunos de sus habitantes que, previamente seleccionados, son expuestos al público televisivo mientras son convocados a formar un coro. Los espacios interiores a los que se permite la entrada de las cámaras de televisión en ocasiones son espacios muy íntimos –las celdas, los comedores, las estancias comunes– y, por ese motivo, revelan de forma excepcional cierta interioridad del inaccesible mundo de la cárcel. Sin embargo, todo el dispositivo está previamente regulado por la dirección de la institución, que determina cómo, qué y quién puede aparecer en el encuadre de las cámaras. Este control del encuadre no solo promueve la estereotipación de la cárcel y de las personas presas, sino que también puede ser empleado para fomentar una visión optimista de las políticas de reinserción en el sistema penitenciario.⁸⁵

Al mismo tiempo, hay numerosas narrativas cinematográficas que abordan el tema de la prisión, principalmente en grandes producciones comerciales. Estas representaciones suelen basarse en estereotipos que reflejan la imagen que la propia institución penitenciaria considera adecuada. A menudo, retratan a los reclusos como parte de una *jauría humana*, donde predominan rasgos como la agresividad, la enfermedad mental y los conflictos entre diferentes comunidades dentro de la población carcelaria.⁸⁶ Sin embargo, hay aspectos mucho más complejos de la privación de la libertad que quedan fuera de este marco, lo que excluye una gran cantidad de elementos que estructuran la vida en prisión. Entre ellos se encuentra, en primer lugar, el régimen desigual y jerárquico característico de los sistemas punitivos. Aspectos tan importantes como el ruido, el olor, la escasez de objetos materiales, el aburrimiento, la

profesionalidad con los que se hace el programa y su destacada contribución a la resocialización y a la reinserción”. Véase www.rtve.es/play/videos/el-coro-de-la-carcel

⁸⁵ Entre 2008 y 2011 la política penitenciaria estuvo en manos de Mercedes Gallizo (primero como directora general y después como secretaria general), cargo político del Partido Socialista Obrero Español (PSOE). Durante esos años se materializaron políticas de reinserción social más progresistas y menos punitivas, aplicando diferentes programas en las cárceles para la participación social de las personas recluidas. No es casualidad que el programa de televisión *El coro de la cárcel* se realizase a través de la televisión pública en estos años, y que, para ello, las cárceles “abrieran” sus puertas a la prensa y los medios de comunicación, ya que existía una visión más aperturista que en otros momentos de la reciente historia del Estado español.

⁸⁶ Durante los últimos años se han producido algunas series comerciales donde la cárcel es el espacio principal de representación, como la conocida ficción *Orange is the New Black* (Jenji Leslie Kohan, 2013), producida por Lionsgate Television y emitida internacionalmente mediante la plataforma de pago Netflix. En el ámbito español, la serie *Vis a vis* (2015, 2016), producida por Globomedia para Antena 3 y Fox España, mostraba una trama plagada de acción en el interior de una prisión. Otro ejemplo en el ámbito del largometraje es *Celda 211* (Daniel Monzón, 2009), donde se muestra la cárcel a través de una sobrerrepresentación de los estereotipos mencionados.

sobremedicación, la solidaridad, la sexualidad, etc., no suelen ser habituales en estas formas de representación. Sin estas imágenes-otras, la representación de la experiencia carcelaria se ve injustamente limitada a patrones discursivos que refuerzan clichés, los cuales son alimentados únicamente por perspectivas externas a la vivencia del individuo encarcelado. Durante el proceso de creación de la película *918 gau*, siempre estuvo presente esta reflexión acerca de las representaciones parciales de la prisión, y la principal motivación fue la de encontrar otro tipo de imaginarios más fieles a la experiencia que conservaba de mi estancia en la cárcel.

El conjunto de fotografías que formaban parte del archivo personal que había acumulado durante ese tiempo y que habían sido tomadas en el interior de la prisión abrió la posibilidad de incidir en esas imágenes y abordarlas a través de los múltiples reencuadres que permite el lenguaje del cine. Desde el inicio, esas fotografías se revelaron como *cosas*, ya que el único motivo de su existencia implicaba recomponer cada fotografía en su itinerario temporal, estudiar las condiciones de producción en las que habían sido tomadas, así como todo lo relativo al recuerdo emocional que suscitaban en mí. Esta relación afectiva con el archivo fotográfico activaba cada imagen más allá de su propia lógica bidimensional y hacía que toda la información latente que contenían en sí mismas vibrara en la posibilidad de una película. Todas las operaciones, todas las decisiones y las intuiciones llevadas a cabo durante los momentos iniciales de la realización del film trataban de extraer de aquel puñado de fotografías aquello que no estaba en el mismo centro visible de la imagen. Buscaban, de alguna manera, reelaborar su condición de opacidad y explorar las diversas maneras en que podían ser presentadas en una película.

La reproducción de imágenes a través de procesos técnicos como la fotografía o el cine ofrece una serie de posibilidades que permiten explorar la idea del reencuadre. Este concepto, en el ámbito de la fotografía y la imagen en movimiento, implica descentrar la mirada hacia lo que ha quedado tanto dentro como fuera de campo, que, por alguna razón, ha sido desplazado del foco de atención principal. En este sentido, las imágenes no son meras representaciones de lo existente; su función trasciende la simple visibilidad. A veces, su principal propósito es sugerir las condiciones en las que fueron capturadas. Como afirmó Jean-Paul Sartre, “la imagen no es una cosa, es un acto”, lo

que implica que las condiciones que rodean dicho acto son fundamentales para abrir nuevos significados.

En esta línea, las imágenes producidas en el contexto de las prisiones constituyen un campo analítico esencial para estudiar las condiciones en que se toman estas fotografías. Se trata de desentrañar la imagen más allá de su existencia como objeto o documento, ubicándola dentro de la opacidad que caracteriza al sistema carcelario como institución. Es incuestionable la relevancia que adquieren estas fotografías para las personas presas que, carentes de dispositivos con los cuales autorretratarse y mostrarse ante sus allegados y familiares, aprovechan las pocas oportunidades que ofrece el sistema penitenciario para hacerse una foto.⁸⁷ Estas imágenes representan pequeñas fugas del régimen carcelario, ya que pueden viajar al exterior y eludir, aunque sea de manera momentánea, el objetivo de la institución: la invisibilidad del interior de la prisión y la fragilidad de la condición humana en términos de autorrepresentación. Existen casos en los que una persona presa ha estado más de una década sin poder tener una imagen de sí misma, lo que puede provocar alteraciones significativas en su autoimagen y autopercepción.⁸⁸ Este acceso limitado a la imagen profundiza en las políticas de invisibilización de las personas privadas de libertad, donde se anula tanto la autoimagen del individuo como su imagen pública. Esto genera una disociación entre la percepción que uno tiene de sí mismo y la manera en que puede ser visto por los demás. Por ello, estas fotos, a pesar de estar enmarcadas en un régimen de opacidad, son a menudo las únicas imágenes que pueden reflejar la propia existencia, tanto ante uno mismo como hacia el exterior. Se convierten en una forma de visibilidad ante los demás, actuando como una prueba de vida.

Asimismo, estas imágenes y retratos están atravesadas por las lógicas de restricción y excepcionalidad de la política penitenciaria y ello condiciona su forma. Generalmente se trata de instantáneas de medio cuerpo, frontales y, en la mayoría de los casos, sobre fondos neutros que no permiten revelar demasiados detalles del interior de la prisión. Son los márgenes que ofrece una fotografía autorizada por la institución

⁸⁷ En este caso se hace referencia a las cárceles del Estado español y la cuestión de la imagen y la videovigilancia, así como la legislación correspondiente, será abordada brevemente en el siguiente capítulo.

⁸⁸ Recogido de algunos testimonios de personas presas con las que compartí conversaciones en prisión, entre 2007 y 2010.

penitenciaria, que regula el encuadre y restringe el acceso visual a la cárcel a partir de una imagen que queda suspendida en un espacio que se pretende indeterminado. Sin embargo, estas son las pruebas que pueden hacer evidente, precisamente, la violencia que encierra la institución de la prisión, que controla el enfoque, propone fondos estériles y que también dirige a la persona presa a adoptar una determinada posición corporal (Anexo 2).⁸⁹ Obviamente no siempre los fotógrafos autorizados por la dirección penitenciaria consiguen adecuarse a las normas y, en ocasiones, ocurren desviaciones, incorrecciones o, simplemente, situaciones excepcionales donde el encuadre se desplaza y entran en la imagen un sinnúmero de detalles que se convierten en material de gran interés para mostrar el interior de ese mundo que se pretende ocultado. La vida de la persona privada de libertad es una vida obligatoriamente clandestinizada, porque se le impone la no-imagen. Sin embargo, es precisamente en aquello que queda oculto bajo las capas de lo que no se puede –o no se debe– contar donde podemos encontrar fragmentos de vida rescatables. Como afirma Soto Calderón, “en esa intransmisible clandestinidad de la vida privada, en esa clandestinidad, es donde crece nuestra forma-de-vida” (2023, p. 45). Así pues, la persona presa sigue viviendo, a pesar de la invisibilidad de su condición, y todo aquello que queda fuera de la posibilidad del marco representativo también es lo que acontece y, por ello, lo que afecta su vida.

Además de considerar las condiciones en las que se tomó una imagen y la información que se puede extraer de ella, es fundamental analizar la propia imagen en sí. Las zonas grises dentro del marco son relevantes para profundizar en lo que ha sido desplazado o ignorado, y merecen una atención especial. Lo gris puede ser un aspecto que la imagen, debido a su encuadre o su naturaleza borrosa, no ha considerado relevante. Por lo tanto, cada detalle de una fotografía tomada en prisión es significativo y no debe ser desestimado. En la película *918 gau*, prestar atención a los detalles de estas fotografías fue una decisión esencial, y el reencuadre se convirtió en una forma novedosa de acceder a la imagen fija. Después de filmar repetidamente estas imágenes en un plano general, se abandonó esa idea y se buscó enfocar la atención en los detalles. Así, el reencuadre de las zonas más inaccesibles –o desplazadas– dentro de la propia imagen reveló el pixelado de la foto digital. Era un ejercicio de desplazamiento hacia el

⁸⁹ Véase en Anexo 2, una fotografía realizada por el personal autorizado por la dirección del Centro Penitenciario de La Moraleja, Palencia. El cuerpo queda apresado en el encuadre; como fondo el muro de la prisión.

detalle, concretado en una ampliación de la imagen para poder reencuadrarlo y, así, rescatarlo y ubicarlo dentro de un nuevo cuadro de imagen. La primera parte de la película *918 gau* recoge todas estas operaciones. El pixel se manifiesta como un medio para acercarse a ese detalle, pero también transforma la imagen en algo inteligible solo por momentos. Así, este efecto se vincula estrechamente con las políticas de invisibilidad y opacidad que rodean el mundo de la prisión.

Como se ha mencionado, *918 gau* surge del reencuentro con un archivo de cartas y fotografías acumuladas durante mi tiempo en prisión. Al abrir ese archivo, experimenté una conexión intensa con las narrativas de aquella etapa, que se revelaron ante mí en toda su complejidad y artificio. Este reencuentro planteó preguntas profundas sobre mi relación con esas formas narrativas que habían estructurado parte de mi vida. ¿Qué hacer con la sensación de desencuentro que me invadía al revisar estos relatos que una vez fueron tan significativos? Asimismo, me enfrenté a las imágenes que formaban parte de mi archivo personal; cada una de ellas cargada con una densidad afectiva innegable, pero al mismo tiempo, parecían muy distantes al ser redescubiertas. Este contraste entre la cercanía emocional y la lejanía temporal me llevó a reflexionar sobre el impacto de esas memorias en mi identidad actual y en mi forma de narrar mi historia. La sensación de disociación al respecto tenía que ver, por un lado, con la impresión que aquel imaginario que reconocía como propio había causado en mí: aquellas imágenes y aquellas palabras habían sido imprescindibles durante el tiempo de prisión, y estaban compuestas de una sustancia colectiva que me conmocionó enormemente. Por otro lado, sentía de forma clara el artificio del discurso, la ortopedia de unas formas que ya estaban dadas cuando llegaron a mí y que, pasados unos años, me resultaban lejanas. Esa sensación de extrañamiento surgía de una dislocación interna entre el afecto y el desafecto, una tensión entre la percepción de traición hacia mi comunidad y el deseo de mantener mi pertenencia a ella. La dificultad radicaba en rehacer un relato que, en el pasado, había consolidado mi identidad. Años más tarde, tras haber atravesado diversas experiencias que impactaron mi vida, sentía que resultaba imposible encontrar formas de re-elaboración que otorgaran sentido a lo vivido. Era una crisis de sentido, un desajuste en el significado que había guiado mi forma de comprender el mundo. Ante la aparición de aquel archivo, este sentido había sufrido un evidente revés. Era necesario reelaborar otros significados, algo que pudiera explicar las raíces de esa disociación.

Además de las operaciones mencionadas, el cine también posibilitaba una serie de recursos que permitían expresar esa sensación de extrañamiento haciendo aparecer las subcapas que contenían las palabras e imágenes del mencionado archivo. Era una forma de releer esas imágenes pasado un tiempo y de reelaborar un nuevo sentido interrogándolas, relacionándolas con nuevas imágenes y utilizando diferentes registros relacionados con el uso de la voz. La intención nunca fue contar una historia que revelara una *verdad* antes nunca contada. Al contrario, la película se concibió como un ejercicio de interrogación sobre las imágenes y los recuerdos, buscando una forma cinematográfica que pudiera darles un nuevo sentido. La pregunta de si era posible realizar una película de este tipo acompañó todo el proceso de creación. Considero que la duda persistente acerca del resultado final permitió que *918 gau* se alineara más estrechamente con mi deseo original: utilizar el lenguaje cinematográfico para expresar un conjunto de sensaciones ambiguas y contradictorias. Sin un guion preestablecido ni un imaginario fijado, la historia en sí misma no tenía la pretensión de transmitir una narrativa definida ni de ofrecer una moraleja final. Esta sensación de deriva no respondía al deseo de estetizar la sensación de pérdida del sentido vital; por el contrario, quería trabajar con la sustancia de la incertidumbre, con la sensación de extrañamiento que había sentido respecto a mi archivo personal, y por lo tanto, a parte de mi subjetivación pasada. En ese momento, no era plenamente consciente, pero con el tiempo, al reflexionar sobre el proceso de creación de la película, comprendo cada vez más que fue una manera inconsciente de abordar la materia misma de aquello que es opaco.

Además de las fotografías, tras analizar paralelamente el archivo de cartas recibidas en su totalidad, seleccioné las que, en mi opinión, tenían un lenguaje menos articulado, se salían de las convenciones del lenguaje político tan habitual en las correspondencias carcelarias de este tipo. Fue significativo comprobar que un puñado de cartas –diez entre aproximadamente quinientas– hablaban en primera persona o revelaban cuestiones de la vida ordinaria de las personas que las enviaban. Las demás, la gran mayoría, se enunciaban y me enunciaban desde lo colectivo, cuestión que realmente entendía –y me conmovía– en el contexto de este tipo de intercambios epistolares. Sin embargo, mi atención se detenía en aquellas que revelaban cuestiones de índole privada, que contenían referencias a las vidas cotidianas de las personas que

escribían. Tenía la sensación de que estas correspondencias trataban cuestiones que habían quedado fuera de toda representación del preso político y de su entorno afectivo. Por ello, al releer todas las cartas, daba la impresión de que ese puñado de misivas *saltaban* respecto a las otras. Cuando utilizo el concepto “saltar”, me refiero a que dentro de todo lo que configuraba el archivo estas cartas llamaban la atención por algo distinto, daba la sensación de que el resto de correspondencias tenían un tono, un lenguaje y unas formas similares que formaban el corpus esperado en referencia al archivo epistolar de una presa política.

Roland Barthes definió la noción de la fotografía como contingencia pura y distingue dos elementos principales que analiza del siguiente modo: por un lado, estaría el *studium*, elemento que se percibe básicamente por la cultura y el conocimiento de quien mira, “la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (1989, p. 64). Por otro lado, distingue el *punctum* como aquello que llama la atención en una imagen, un pinchazo, “es ese azar que en ella me despunta (pero que también me lastima, me pinza)” (p. 65). De estos dos elementos, el *studium* es el que estará siempre presente en toda imagen mientras que el *punctum* es aquello que hace que una fotografía emocione, afecte, y por lo tanto no siempre aparece. En referencia a las mencionadas cartas, aquellas que *saltaban* o llamaban la atención mediante la noción de *punctum* al que hace referencia Barthes eran diversas y se resistían a ser capturadas dentro de las lógicas narrativas establecidas; siempre pensé que no hubieran resistido a una selección de las correspondencias sujetas a la expectativa colectiva de lo que se supone que está dentro de los límites de representación de una persona presa por motivos políticos. Existen una serie de normas de representación establecidas como hegemónicas que saturan un espacio y, al mismo tiempo, configuran cierto sentido común dejando casi sin lugar otras posibles experiencias (Soto Calderón, 2023, p. 56). Como tal, estas cartas que *saltaban* revelaban detalles que considero imprescindibles para poder narrar desde un método más apegado a la genealogía del descarte. Aquello que no era destacable o regular en ese archivo de cartas era lo que llamaba mi atención y lo que percibía que se podía aproximar a mostrar las zonas de opacidad de este.

Las imágenes que brotaban de esas cartas eran fragmentos que se resistían a ser encuadrados en cierta lógica de representación. No contenían una gestualidad resistente

porque se opusieran a nada, sino que se resistían a ser cooptadas por la hegemonía de la narración de lo político desde un punto de vista habitual. Si entendemos la resistencia solo como la capacidad de activar una fuerza que se opone a algo, este modo de entender su capacidad puede ser demasiado restrictivo, como si lo que puede emerger se redujera a una respuesta o contención de sus formas (Soto Calderón, 2023, p. 57). Había que comprender esas imágenes en su dimensión sensible y trabajar cinematográficamente con todo ello, con lo que se resistía, con lo que era huidizo y no se dejaba fijar en un sentido particular. Desentrañar el sentido de una imagen supone entender la desarticulación que existe entre las *cosas* que aparecen en la imagen y su desajuste con las palabras. Las formas en las que se da cuenta de una imagen mediante las palabras son el modo en el que nos desprendemos de la imagen para privilegiar la palabra y, con ello, limitar la propia potencia de la imagen. Los intentos de correspondencia entre la imagen y la palabra no son sino operaciones frustrantes, en el sentido de que las imágenes son relacionales y en su vínculo con las palabras se convierten en una cosa-otra. Como afirma Soto Calderón una vez más, “es necesario partir de las cosas, pero no quedarse en las cosas, porque entonces nunca se alcanzan las visibilidades de una época” (2023, p. 37). Desentrañar esta desarticulación y apartar la palabra por un momento permite entrar en la imagen de forma solitaria y densa. Es en el abismo de esa soledad y la densidad de la imagen, donde podemos acercarnos al sentido de la opacidad que se desarrolla en estas líneas.

5. *918 gau*: una investigación cinematográfica desde la opacidad

En el presente capítulo se realiza un análisis del proceso de creación de la película *918 gau*, realizada entre 2016 y 2021.⁹⁰ La relevancia de esta trasciende la propia pieza cinematográfica, ya que su realización ha resultado ser un motor constante de elaboración crítica donde he abordado de forma práctica y teórica la problemática de la opacidad, sobre la que reflexiono en esta tesis.

En el siguiente apartado haré un estudio de los diferentes periodos de realización de *918 gau* y abordaré las principales problemáticas encontradas en el transcurso de estos. Para ello, comenzaré refiriéndome al origen de la película, las primeras pulsiones que la motivaron, situando el encuentro con mi archivo personal como eje sobre el que circulará esta disertación. Como se ha mencionado, el archivo, verdadero arranque de *918 gau*, contiene las cartas y fotografías personales que conservo de mi estancia en prisión entre 2007 y 2010.⁹¹

En este punto, es importante señalar que el reencuentro con los materiales agrupados en ese archivo sucedió seis años después de salir de la prisión. El impacto que suscitó ese evento será abordado a lo largo de este capítulo a través del análisis crítico de las cartas y las fotografías que lo componen. La potencia de estos documentos trasciende su propia materialidad; su revisión, tiempo después, intensificó sus significados y me interpeló de forma directa, amplificando su sentido político y afectivo. Durante las siguientes líneas, abordaré la complejidad de la relectura de este archivo desde la sensación de extrañamiento que suscitó en mí. Extrañamiento entendido como la conciencia de la distancia percibida entre lo matérico del archivo y sus formas y la necesidad de dotar de un nuevo sentido la experiencia que dichos materiales contenían. Estas cartas y fotografías se revelaban como estructuras del

⁹⁰ Se estrenó en la edición del festival de cine Doclisboa de 2021 y resultó ganadora de la sección internacional con el Premio City of Lisbon Award for Best International Competition Film.

⁹¹ Considero importante recordar el motivo de mi estancia en prisión. Tal y como se ha mencionado, durante las primeras décadas de los años 2000 más de cuatrocientas personas fuimos acusadas de terrorismo en el marco de operativos policiales que se vinculaban a la actividad armada de ETA a pesar de que nuestra actividad era exclusivamente política. Toda esta trama judicial se conoció como “Todo es ETA”, teoría impulsada por el entonces juez de la Audiencia Nacional española Baltasar Garzón, comentada en el capítulo introductorio de esta tesis.

pasado y, al mismo tiempo, permitían una reelaboración política de la experiencia vivida a través de la relectura desde el medio cinematográfico.

Durante la fase de investigación inicial, realicé el análisis de algunas producciones cinematográficas que utilizan la cárcel como espacio de representación. Un visionado crítico de estas permitió abordar una de las principales dificultades que presentaba la realización de *918 gau*, que tenía relación directa con la problemática de la escasez de imágenes del interior de la prisión. Además, pretendía abordar la representación a menudo estereotipada de la cárcel, y por ello recurrí al estudio de films que se habían aproximado a dicha representación de forma crítica y mediante estrategias fílmicas que problematizaban estas cuestiones.

Por último, en este capítulo expongo también otras cuestiones que se presentaron en toda su complejidad y que atravesaron el proceso de realización. Por un lado, hube de pensar la problemática de la articulación de la narración cinematográfica en primera persona y las tensiones éticas derivadas de dicho tipo de enunciación en relación con lo colectivo. Por otro lado, también resultó crucial la elección del uso de la voz en *off* y sus diferentes modelaciones creativas como uno de los principales recursos cinematográficos utilizados en la película.

5.1. Introducción general al proceso de realización de *918 gau*

El título *918 gau* hace referencia al número de noches que pasé en prisión. Apareció al inicio del proyecto, cuando escribía los primeros *dossiers* que fueron dando forma paulatinamente a la película. Estas primeras aproximaciones siempre estuvieron apegadas a lo que aquel archivo de cartas y fotografías activaba en mí y, por ello, las decisiones estéticas que tomé en aquellos momentos estuvieron claramente atravesadas por lo que mi memoria evocaba. Una de las escenas que aparecía con mayor intensidad fue la que dio lugar al título. Durante mis días en prisión, en uno de los innumerables traslados a dependencias judiciales a los que fui llevada para realizar trámites burocráticos, compartí la claustrofóbica celda del furgón con una presa de origen venezolano. Recuerdo la conversación mantenida con ella en aquellas circunstancias, en la que me contó, con tono amable y jovial, algunas de sus experiencias durante los años

que llevaba recluida. Aquella charla marcó profundamente mi percepción de lo que realmente suponía habitar la cárcel. Me contó el diálogo que en una ocasión había mantenido con un juez, el cual le sugirió que, por su profesión, él tenía cierto conocimiento acerca de la prisión. A estas palabras ella respondió sagazmente: “Señor juez, para saber realmente qué es la cárcel, hay que dormirla”. Según aquella compañera de furgón, la noche permitía una lógica explicativa diferente, una unidad temporal que sugeriría que ese es el momento que permite acceder al conocimiento situado y encarnado de la cárcel. Se habita un lugar cuando *se duerme*, cuando se atraviesa la densidad de la noche *desde y en* ese mismo lugar. Así, la idea de nocturnidad tiene una gran presencia en *918 gau*, partiendo del título pero, también, en el sentido que apunta el cineasta Albert Serra en una entrevista a propósito de su película *Liberté* (2019): la noche supone una lógica diferente a la del día sobre todo porque todas las noches son “improductivas, estériles, donde domina la ausencia de evolución y todo empieza desde cero”.⁹² Este momento indeterminado, fuera de las lógicas que articulan las rutinas de la vida ordinaria, era el que mejor emulaba la posibilidad de un relato que pudiera sostener aquello que quería emular. Pasado el tiempo, y realizando una relectura del proceso creativo, sitúo la idea de la noche como la puerta de entrada a lo que después se convertiría en el motivo exploratorio principal de la película y de esta tesis: el intento de comprensión de aquello que evidencia cierta opacidad narrativa en las experiencias militantes y la búsqueda de un lenguaje estético capaz de hacer emerger aquello que no es evidente. Se trataba de captar la sustancia, tanto material como inmaterial, de mi propia experiencia, que poseía una densidad afectiva considerable y que, por esta razón, superaba la lógica de un significado único y simplista. En ese sentido, convoqué varios significados que reúne al mismo tiempo el concepto de opacidad, como aquello que impide el paso de luz, o lo que es *oscuro*, *turbio*, *sombrío*, pero también lo triste y melancólico o lo que es poco claro o poco comprensible. Todos estos significados bien pudieran resumir el sentido opaco de *918 gau* y su carácter nocturno, poco luminoso, solitario y melancólico, así como su propia sustancia fragmentada, que reclama un lenguaje estético propio.

⁹² Entrevista realizada al director en el marco del Festival de Cine de Sevilla, el 10 de noviembre del 2019. Véase <http://festivalcinesevilla.eu/noticias/albert-serra-liberte-es-un-poema-sobre-la-logica-de-la-noche-improductiva-y-esteril>

5.1.1. Pulsiones iniciales en el proceso de realización de 918 gau

El proceso de elaboración de la película comenzó aproximadamente en el verano de 2016 y se prolongó hasta octubre de 2021. Su realización fue un proceso inestable donde la intensidad de los periodos creativos estuvo animada por lo que, considero, fueron un conjunto de pulsiones. El término “pulsión” es pensado en esta tesis como la manifestación de un deseo, una fuerza interna que impulsa el proceso creativo y lo orienta hacia las siguientes fases. Tal y como he apuntado, *918 gau* era el medio creativo mediante el cual hacía emerger lo que conservaba en mi memoria vivencial sobre el periodo que pasé en prisión y, al mismo tiempo, era una reformulación del sentido vital y político que rodeaba toda esta experiencia y que requería la creación de otros significados. Esta simultaneidad de elaboraciones se activó a partir de las corrientes internas de mi deseo y fueron estructurando progresivamente las decisiones formales del film.

918 gau tuvo su origen motivada por una primera gran pulsión: las cartas y fotografías de prisión acumuladas en una caja de cartón que guardaba en casa de mis padres. Cuando iba a visitarlos solía pasar por delante de la caja, que estaba situada en una estantería visible. Siempre la miraba, pero durante años no fui capaz de abrirla; contenía los únicos elementos materiales que conservaba de aquella compleja experiencia. Tal y como afirma la historiadora del arte María Rosón Villena (2021) desde la perspectiva de los estudios sobre los nuevos materialismos, la capacidad de atracción de aquel repositorio era manifiesta. Aquel conjunto de documentos no eran únicamente un activador de la memoria, sino que trascendían su propia sustancia material y parecían comunicar algo que hasta entonces me había impedido enfrentarme a ellos. En la línea que manifiesta Rosón, aquella caja *vibraba* en su condición de recuerdo material: distintas correspondencias, fotografías, dibujos, cromos y postales aparecieron al momento de abrirla. La caja, aun con su materialidad manifiesta, ejercía una suerte de intensidad vibrante difícil de transmitir: ¿estaban *vivos* aquellos documentos? ¿Emitían un tipo de frecuencia afectiva que, aunque fuera invisible, podía percibir? Desde el primer momento fui consciente del gran valor que tenía ese archivo, no solo emocionalmente sino también por el sentido sensorial que contenía.

La lectura de las cartas fue lo primero que capturó mi tiempo y mi atención y, durante ese proceso, fue apareciendo una sensación que después acompañaría todo el proceso de construcción del lenguaje de la película: el extrañamiento. La acepción filosófica del concepto “extrañamiento” hace referencia a la curiosidad que ante la exploración de este archivo estuvo “siempre presente y siempre suficiente como fin del conocimiento, [el cual] provoca un desdoblamiento [y] abre un abismo” (Iriart, 2013). La relectura de las cartas abría un dilema difícil de expresar. Por un lado, sentía una profunda gratitud ante todos esos mensajes de ánimo: me conmovía pensar en todos los afectos que guardaban y era consciente de lo importantes que habían sido para sostenerme durante aquellos años de encierro. Sin embargo, una emoción, que en aquel momento no era capaz de enunciar, generaba en mí una sensación extraña y contradictoria al mismo tiempo; se trataba de un reencuentro con mi pasado del que era imposible salir ilesa. Volviendo a la sustancia material de los objetos, aquel conjunto de *cosas*, más allá de su lógica bidimensional, mostraba cierta capacidad de afección, y todo ello se movilizó como un potente detonador de mi memoria emocional. Sobre las *cosas* la autora Jo Labanyi (2010) explora la relación entre emoción, afecto y materialidad en el contexto de los estudios culturales españoles. Así, sugiere que las emociones están profundamente enraizadas en contextos materiales y sociales, y por ello su lectura reverbera con los contextos colectivos. A través de varios ejemplos, Labanyi destaca la importancia de considerar el papel de lo material en la comprensión de las emociones y su impacto en la cultura. Así, mi archivo apelaba al cuerpo, su propia lógica de afectación provocaba sensaciones corporales; eran objetos que me conectaban con el pasado y, como tal, habían activado por encima de mi voluntad consciente un estado por el cual era inevitable re-experienciar lo vivido.

Principalmente, existía una estética de lo político con la que no conseguía reconectar: aquella estética –las representaciones gráficas, las formulaciones lingüísticas, lo gestual en las imágenes–, que había estado tan presente en mi forma de aprehender el mundo en el pasado, me interpelaba de manera contradictoria: reconocía como propia aquella gestualidad, pero, sin embargo, no configuraba mi subjetividad en aquel momento. No sentía arrepentimiento, simplemente me consideraba una extraña ante aquel despliegue de figuraciones. Respecto al lenguaje de las cartas, existía, en la gran mayoría, una estructura narrativa similar donde se repetían algunos lemas políticos

y, tal y como se analizará más adelante, visibilizaban una serie de cuestiones en las que apenas había espacio para los aspectos de orden íntimo y/o personal. La construcción de ese lenguaje mediante la repetición de lemas como “Aberria ala hil!”, “Jo ta ke irabazi arte!”, o “Gora Euskal Herria askatuta!”⁹³ y las lecturas sobre la coyuntura política que afectaba al País Vasco eran la tónica habitual. Esa invisibilización de los aspectos frágiles y vulnerables que también articulan la experiencia subjetiva de las personas, especialmente en un entorno hostil como es la cárcel, estaban silenciados, disimulados o escondidos en aquellas cartas. La sensación de no correspondencia con esas formas apareció en el centro de mi malestar y con ello una irreprimible necesidad de expresarlo. La falta de un lenguaje otro que permitiera la expresión de la vivencia en la cárcel desde una perspectiva más diversa incorporando la vulnerabilidad del cuerpo aprisionado a las preocupaciones políticas de la persona presa motivó el proceso creativo de *918 gau*.

En este sentido, la película es una forma de problematizar las militancias como procesos de subjetivación pertenecientes a un orden sensible y que, en su propia configuración, manejan cierto grado de abstracción. La implicación política con aquello que rodea al sujeto y las formas que adopta su propia subjetividad se basan, principalmente, en la elaboración de un sentido ético y existencial. Estas manifestaciones de la subjetividad, sin embargo, no están libres de sufrir altibajos: padecen de forma intrínseca sus propias idas y venidas y son reflejo de nuestra relación de interioridad y exterioridad con aquello que nos afecta. A menudo el lenguaje de las organizaciones políticas ha alimentado la idea de que los procesos de toma de conciencia política son lineales, acumulativos y carentes de fisuras. Los desplazamientos en el propio pensamiento y otras formas de pensar aquello que se considera *político* han sido desestimadas por considerarlas faltas de la sustancia propia del pensamiento comprometido, a saber, el convencimiento. *918 gau*, desde sus inicios, fue un intento de articular una forma narrativa sensible, mostrando las frustraciones y los impactos que pueden generar las militancias y las formas en que estas pueden ser narradas.

La segunda gran pulsión a la hora de imaginar la forma que tendría la película fue la imagen de un pájaro, en concreto, la de un gorrión. Fue a partir de la lectura de unas correspondencias que Rosa Luxemburgo (2017) le escribió a su amiga Sophie

⁹³ “¡Patria o muerte!”, “¡Hasta la victoria!” o “¡Viva el País Vasco libre!”.

Liebknecht desde la cárcel durante los tres años y cuatro meses que duró su cautiverio durante la Primera Guerra Mundial. Luxemburgo describe en esas cartas, de forma pormenorizada, el día a día de su encierro, así como da cuenta de intensas reflexiones vitales y políticas. En una, le confiesa a Liebknecht:

Interiormente siento que en un trocito de jardín (como aquí) o en el campo, rodeada de abejorros y de hierba, estoy mucho más a gusto que en un congreso del partido. A usted se lo puedo decir, ya que usted no pensará que estoy traicionando al socialismo. Usted sabe que tengo la esperanza de morir en mi puesto: en una batalla callejera o en la cárcel. Pero mi yo íntimo pertenece más a los gorriones que a mis “camaradas”. (2017, p. 53)

Esta sutil, a la vez que potente confesión, fue un rayo de luz que alumbró algo que ya estaba en mí a la hora de pensar *918 gau*. Muestra el temor a ser juzgada por sus propios compañeros ante lo que pudiera parecer una indisciplina: hacer entrega de sí misma, en última instancia, de su *yo íntimo* a un pájaro antes que a sus camaradas. ¿Significa una traición a nuestros compromisos sentir que nuestro ser íntimo está alineado en su deseo con otras potencias que no son el partido, el colectivo, la organización? Sin valorar el deseo que esas organizaciones colectivas generan, y sabedora de que es necesario sostener un conjunto de estructuras políticas, me interesó aquello que emergía de esa confesión y que permitía abrir un hilo de preguntas acerca de esas supuestas deslealtades.

Las cartas de Rosa Luxemburgo son auténticos tratados de botánica, así como de las especies vivas que la rodean. Así, es capaz de reconocer especies animales con tanto detalle que hace pensar que cuando nombra a los *gorriones*, maneja con acierto su significado. No enuncia simplemente una metáfora previsible –el gorrión como metáfora de libertad–, sino que, desde el hastío de la celda, estudia todos sus movimientos, los sabe portadores de otros sentidos más profundos y se entrega a estos. La confesión de este vínculo con los gorriones va seguida de la reafirmación de su compromiso político, el cual reconoce como el verdadero motor de su vida –tiene la esperanza de morir por él–. De este modo, el vínculo político, por un lado, y la preservación de un lugar propio, por otro, no son excluyentes, e indican una separación

entre diferentes planos afectivos que muestran que las posibilidades de dispersar los afectos no son sinónimo de traición a la cuestión de la adhesión política.

De esta manera, los pájaros se convirtieron en posibles imágenes de la película. Mi amiga Mercè Salom vivía entonces en Berlín e iba cada día a visitar y dar de comer a los pájaros del parque de Columbiadamm. Yo sentía un fuerte deseo respecto a la idea de mezclar estas dos imágenes: la de Rosa Luxemburgo escribiendo estas palabras en la cárcel mientras observaba a los pájaros y mi amiga Mercè dándoles de comer en una ciudad con una gran carga simbólica como es Berlín. Fue el lugar donde me refugié a la salida de mi estancia en prisión, pero además también es la ciudad donde mataron a Luxemburgo muchos años antes. Esta asociación entre imágenes me hacía conectar con la idea de los compromisos políticos como compromisos liberados de las ataduras claustrofóbicas que en algunas ocasiones pueden ser las militancias colectivas.

La tercera pulsión fue el encuentro con el libro *Traiciones* (2007), de la argentina Ana Longoni. El trabajo de Longoni es una aproximación a algunas situaciones enmarcadas en el contexto de la dictadura argentina, en concreto, a las vivencias de personas sobrevivientes acusadas de traición tras haber permanecido detenidas y desaparecidas por su implicación política. Las lógicas de la violencia dictatorial hacían pronosticar, en la mayoría de los casos, que las personas detenidas desaparecidas fueran exterminadas por el terrorismo de Estado luego de haberseles extraído información útil a través de las torturas. Sin embargo, en algunos casos no se cumplía esta premisa, y un número reducido de personas desaparecidas conseguían reaparecer con vida. Sobre estos sobrevivientes, por el hecho de estar con vida, se activaba una extendida sospecha de traición. La idea de que hubieran podido escapar de los campos de concentración era difícil de abordar y, por ende, su sobrevivencia los volvía sospechosos de haber negociado con los represores. Longoni investiga la relación entre algunas narrativas literarias sobre aquella época y la construcción de la figura del desaparecido como un sujeto de no-retorno.⁹⁴ Sobre la persona desaparecida, se activaba una reivindicación colectiva que denunciaba su secuestro y su posterior ausencia: las fotografías de sus rostros, las siluetas de sus cuerpos pintadas sobre el suelo, etc. Los discursos y las imágenes no estaban preparadas para que las personas que habían sido arrebatadas por la fuerza de

⁹⁴ La autora analiza la figura del desaparecido en el género literario a partir de las obras *Los compañeros*, de Rolo Diez; *Recuerdo de la muerte*, de Miguel Bonasso, y *El fin de la historia*, de Liliana Heker.

sus casas volvieran: su ausencia era la norma. En este punto, el análisis de Longoni fue relevante para pensar en la importancia que tienen ciertas narrativas a la hora de construir espacios de identificación de las personas implicadas en un conflicto político. Tal y como afirma Rancière, la reproducción de ciertas figuras a través de relatos popularizados y su aceptación en el marco de una ética militante respaldada por la gran mayoría de sus participantes distribuyen los lugares a ocupar y, junto con ello, los discursos, los gestos y las formas de participación:

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que permite ver al mismo tiempo la existencia de un común y los recortes que definen sus lugares y partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija al mismo tiempo algo común repartido en ciertas partes exclusivas. Esta repartición de las partes y de los lugares se basa en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la forma misma en la que un común se presta a la participación y donde unos y otros son parte de ese reparto. (2016, p. 19)

Así, no disponemos de términos concretos para indicar estos desplazamientos y, por ello, nos asaltan palabras como “traiciones”, “deslealtades”, “perjurios”. Al desidentificar estos significados de las lógicas de la traición o del arrepentimiento, los conceptos indican otros posibles movimientos de la subjetividad política, quizás con un mayor grado de abstracción, pero, en última instancia, se trata de otras posibles circulaciones del deseo en la búsqueda de formas de estar y relacionarse. Longoni coincide con la también argentina y politóloga Pilar Calveiro (1998), ya mencionada, quien también centra su esfuerzo en el cuestionamiento de las categorías “héroe” y “traidor” para situar a las personas detenidas y desaparecidas en otras coordenadas completamente diferentes. Los resultados de estas investigaciones resultan poco alentadores para quien busca en los relatos de las víctimas de la represión policial una suerte de narrativa épica o heroica (González Tizón, 2012). Las autoras nos acercan a un concepto que humaniza a la persona militante, y como tal, la ubica en un lugar mayormente complejo, más cerca de la opacidad, lo que Primo Levi llamó “la zona gris”. Esta zona gris, a la que ambas hacen mención y que ya ha sido mencionada, abre un espacio diferenciado, abstracto y poco transparente, que parte de la noción

introducida por Levi, sobreviviente de Auschwitz. Levi utiliza el concepto para hacer referencia a la desarticulación de los valores morales, el bien y el mal, dentro de los campos de concentración; al deshacer estas categorías, se vuelve difícil emitir juicios morales respecto a los comportamientos de los detenidos. El sobreviviente, marcado por su experiencia en el campo y su permanencia en la mencionada “zona gris” no encaja en los parámetros de la figura heroica, que no admite fisuras.

Una última pulsión que acompañó el proceso creativo de *918 gau* fue el encuentro con el concepto de “opacidad”, tratado en profundidad en el capítulo anterior. Aquello que no es reconocible o para lo que no existen todavía palabras, lo propio de la opacidad, es parte esencial de la subjetividad política. Esas otras formas y gestos complejizan las posibilidades discursivas acerca de lo que configura a un sujeto en su proceso de politización, abriendo un hilo de preguntas que sobrevuelan todavía *918 gau*: ¿es posible pensar que en la opacidad emergen nuevas formas de pensar aquello que es *político*? ¿En qué términos es posible la representación del sujeto militante si no disponemos de formas –palabras, imágenes, gestos– reconocibles que permitan describir la opacidad que reside en su propio proceso de subjetivación?

Estas preocupaciones encontraron algún tipo de respuesta solo cuando comencé a trabajar en la búsqueda de las formas que podía adoptar la película *918 gau*, que se describen con mayor detalle en las siguientes líneas.

5.1.2. Aproximaciones a 918 gau desde otras producciones cinematográficas

Tal y como se ha mencionado, la película no pretendía hacer un retrato fidedigno de la prisión. Por el contrario, las pulsiones que alimentaban el proceso inicial eran las de investigar mediante el lenguaje cinematográfico la elaboración de mi propia experiencia. En el proceso de investigación recurrí al visionado crítico de algunas producciones que parecían tratar la cuestión de la representación de la cárcel y la implicación del uso de la imagen en el cine.

En 2018 el proyecto de *918 gau* fue seleccionado en el laboratorio Ikusmira Berriak desarrollado por el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, la escuela de cine Elías Querejeta Zine Eskola y Tabakalera Centro Internacional de Cultura

Contemporánea.⁹⁵ Durante las seis semanas que duró la residencia, el proyecto estuvo tutorizado por los cineastas Sergio Oksman, Tizza Covi, Rainer Frimmel y Constantin Popescu. En las sesiones de seguimiento realizadas durante esos días, los comentarios de los tutores fueron similares, destacando la potencia que la historia podía tener, ya que consideraban que la premisa inicial del proyecto contaba con el valor de ser una historia encarnada y excepcional. Sin embargo, todos ellos comentaban también la dificultad que entrañaba un proyecto basado en una historia que partía de la vivencia en la cárcel, únicamente con un archivo epistolar y sin apenas imágenes que pudieran mostrar la vida en el interior de la prisión. Sin esas imágenes, las preguntas que surgían continuamente eran: ¿cómo representar la prisión sin apenas imágenes que pudieran dar cuenta de tal experiencia? ¿Cómo no caer en el *cliché*? ¿Eran las cartas y las fotografías suficientes para que la película pudiera abordar lo que pretendía? ¿Cómo filmar aquellos documentos y explorar un lenguaje fílmico que diera cuenta de su evidente interés? La pulsión inicial, aquella que sentí al abrir la caja que contenía el archivo, pretendía ir mucho más allá de contar la experiencia carcelaria. La prisión no era sino una etapa más en el marco de una experiencia subjetiva que estaba a la búsqueda de un nuevo lugar político habitable. Esa sensación de extrañamiento era la sustancia activadora que motivaba la búsqueda de un lenguaje cinematográfico y, por ello, la película debía contener en su propia forma el extrañamiento, la duda, el desplazamiento y, por qué no, un contradictorio y doliente deseo de *fuga* de unas lógicas políticas –masculinas, jerárquicas, racionales– que habían agotado su sentido para mí.

Para ello, investigué algunas producciones cinematográficas que abordaban la experiencia de la cárcel desde lo cinematográfico y lo político. Seleccioné varios trabajos que se acercaban a la prisión desde algunas miradas analíticas y ponían el acento no tanto en una recreación del mundo de la cárcel, sino en el intento de atravesar su simbolismo desde dispositivos cinematográficos que consideraba de gran interés. Harun Farocki apareció desde el principio, con su conocida trilogía interesada en el análisis de la cuestión de la reclusión desde el punto de vista de las imágenes.⁹⁶ La más

⁹⁵ Este programa de residencias surgió en 2016 con motivo de la elección de la ciudad de San Sebastián como capital europea de la cultura. Toda la información acerca del programa se puede consultar en su página web: <http://ikusmiraberriak.eu/portada>

⁹⁶ Además de *Arbeiter verlassen die fabrik* [Trabajadores saliendo de la fábrica], de 1995, estas películas son *Der ausdruck der hände* [La expresión de las manos], 1997, y *Gefängnisbilder* [Imágenes de prisión], 2000.

conocida es la aclamada *Gefängnisbilder*, que suscitó principalmente mi interés por el uso que hacía del dispositivo cinematográfico. En este film, Farocki confronta escenas extraídas de películas sobre la prisión con imágenes producidas en los mismos centros de detención. Las imágenes de las películas que utiliza corresponden principalmente a *Un Condamné à mort s'est échappé* (1956), de Robert Bresson, y *Un Chant d'amour* (1950), de Jean Genet. Las preguntas que sobrevuelan el trabajo de Farocki son: ¿qué imágenes produce el cine sobre la cárcel? ¿Y qué tipo de imágenes produce la propia cárcel mediante sus propios sistemas de captura de imágenes? En *Un Chant d'amour*, el guardia observa a los presos en sus celdas y los ve masturbándose. Según Farocki, los reclusos son conscientes de que están siendo observados y, así, se convierten en actores de un *peep show*.⁹⁷ Al mismo tiempo, el protagonista de *Un Condamné à mort s'est échappé* convierte los objetos de prisión en herramientas posibles para su propia fuga. Farocki entiende estas tramas como estructuras argumentativas que facilitan que el guion avance en favor de la historia.⁹⁸ Sin embargo, en el caso de las prisiones nuevas, la tecnología de videovigilancia contemporánea desmitifica la cárcel y, con ello, produce otro tipo de imágenes que el director explora en *Gefängnisbilder*.

Las cámaras de videovigilancia de diferentes prisiones se muestran en la película de Farocki. En ese sentido, quisiera detenerme en una secuencia donde existe una pelea entre unos presos. Dicha escena termina con la muerte de uno de ellos a causa del disparo de una autoridad carcelaria. Se vislumbra el desplome del cuerpo del preso y únicamente se ve la estela de humo que deja el disparo. Así, el ángulo desde el que se filma la escena es el mismo desde el que se dispara. Lo que me resultaba más interesante de estas imágenes de videovigilancia no es tanto el punto de vista de quien produce la imagen –la autoridad penitenciaria–, sino la evidencia de la imposibilidad de capturar imágenes del interior de la cárcel desde el punto de vista de la persona presa. De esta forma, todo lo que queda fuera de esa perspectiva es lo que concierne a la vida del preso, que sucede más allá del patio de la cárcel, a saber, en la celda, en las visitas y en los demás espacios donde se desarrolla la cotidianeidad de la cárcel. Como tal, la negación del derecho a la imagen de la persona presa es la forma de invisibilización de

⁹⁷ Un tipo de visualización que mira al objeto a través de una pequeña mirilla; ha sido utilizada en espectáculos eróticos y formas de mirar relacionadas con el *voyeurismo*.

⁹⁸ Para consultar las reflexiones de Farocki sobre la película puede leerse un breve texto escrito por él mismo, disponible en: www.harunfarocki.de/films/2000s/2000/prison-images.html

la vida interior de la cárcel –y los espacios donde surge la intimidad–, alimentándose una lectura estereotipada. Junto con ello, las imágenes que se construyen en ficciones, series comerciales y demás narrativas sobre la cárcel son creadas por la mirada exterior –generalmente, por quien pertenece al mundo de *afuera*–, que modela y presupone lo que sucede en estas. Farocki contrasta las imágenes ficcionadas de Genet, que interpretan la cárcel desde el punto de vista del deseo homoerótico, con la violencia ejercida por las cámaras de seguridad. Es en este contraste donde propone una respuesta a las preguntas anteriormente citadas.

A nivel legal, tan solo puede existir la imagen del interior de la prisión a través de sus dispositivos de captación de imágenes.⁹⁹ La privación de la posibilidad de la imagen del interior cotidiano de la prisión es imprescindible para entender algunas cuestiones clave que atraviesan la vida carcelaria: abusos de poder por parte de algunos funcionarios, pero también señales de una vida indecible llena de limitaciones que, como tal, supone un hostigamiento permanente sobre la condición humana. La institución penitenciaria, en sus propios reglamentos internos, reconoce la tortura y los malos tratos como posibilidad real dentro de la prisión y admite que las prisiones “tienden a ser instituciones cerradas y opacas”.¹⁰⁰ Desde las normativas vigentes, la videovigilancia es argumentada como necesaria para los internos y también para los empleados públicos ya que, ante la posibilidad de delitos relacionados con el abuso de poder y las cuestiones disciplinarias, puede suponer una garantía de derecho. Las imágenes de las cámaras de seguridad en la película de Farocki muestran, sin embargo, que más allá de proteger, su uso está íntimamente ligado con el control disciplinario sobre la persona presa y, en muchos casos, con el abuso de poder por parte de quien ostenta el derecho único a la imagen. Su trabajo remite a la relación desigual entre el interior –la prisión– y el exterior –todo lo demás–. Más allá de ser categorías espaciales,

⁹⁹ Ello no quiere decir que en el ámbito no-reglado de la cárcel no existan teléfonos móviles y cámaras de pequeño formato que llegan hasta las personas presas; aun así, su uso está limitado por su condición ilegal y por el castigo que comporta tenerlas. Además, estas imágenes nacen con cierta vocación secreta y, en la mayoría de los casos, no pueden ser mostradas por el riesgo que comporta para la persona presa, que se autodelataría en caso de que circularan. En ese sentido, en este apartado se hace referencia a la falta de derecho de imagen de la persona presa en el marco legal de la institución penitenciaria.

¹⁰⁰ Marcos Baras González (2013), jurista de Instituciones Penitenciarias, explica con precisión los marcos legales acerca del derecho y uso de la videovigilancia en las prisiones, donde se alegan motivos de seguridad, protección frente a la tortura y respeto de la intimidad de los internos a la hora de argumentar la necesidad de regular el uso de dispositivos de captación de imágenes en centros penitenciarios.

estas dos realidades estructuran relaciones de poder y jerarquía entre dos mundos: el exterior es el mundo del consenso en el cual se establece la existencia de un *interior* –la prisión– al que implícitamente se le reconoce un estatus de opacidad –no es deseable ver el horror de lo que sucede en una prisión–. Esta condición de inaccesibilidad a la prisión permite que esas realidades ocultas pertenezcan al ámbito de lo *inimaginable* (Didi-Huberman, 2004, p. 23). Didi-Huberman lo detalla con precisión: no llegaremos a imaginar cómo es una sesión de torturas porque el simple hecho de pensar la tortura nos lleva a un rebasamiento del orden simbólico para el que el ser humano ha sido programado. Ese interior es, por lo tanto, un espacio que requiere la ausencia de imagen como requisito de que las dinámicas de dominación puedan seguir formando parte de su propio ecosistema. Como afirma Hannah Arendt, “los nazis estaban totalmente convencidos de que una de las probabilidades de éxito de su empresa residía en el hecho de que nadie del exterior podría creérselo” (Didi-Huberman, 2004, p. 38).

Didi-Huberman analiza las imágenes capturadas por algunos miembros de un *Sonderkommando*¹⁰¹ en las cámaras de gas de Auschwitz. Tan solo existen cuatro imágenes de las cámaras de gas, ese lugar *inimaginable*, sobre el que luego se han realizado multitud de investigaciones. Son fotografías que más allá de representar de forma nítida lo que ocurría en los campos de concentración, revelan cuestiones de primer orden mediante las condiciones de su producción: son imágenes borrosas, desenfocadas, y, sin embargo, su naturaleza inestable es relevante para comprender las condiciones en las que fueron tomadas. Como afirma el autor, fueron “cuatro trozos de película arrebatados al infierno” (Didi-Huberman, 2004, p. 17) y es ahí donde reside el interés en lo que a mi propio proceso de investigación se refería. El grupo de imágenes realizadas en el interior de la prisión que conservaba se revalorizaron en aquel preciso momento: no estaban, es claro, realizadas en las mismas condiciones extremas que las de los *Sonderkommandos*, pero en su estatus de documento producido desde el mismo interior de la prisión revelaban algo excepcional. Una mirada más atenta de estas imágenes activaba algunos detalles de la interioridad de prisión muy poco habituales: el interior de un módulo, las bandejas donde se reparte la comida, la megafonía presente en cualquier esquina, los rostros, los abrazos, los cuerpos, etc. Mi mirada recorría las

¹⁰¹ Los *Sonderkommandos* eran grupos de personas presas –generalmente, judíos– que formaron los nazis para trabajar forzosamente en la eliminación de los cuerpos de quienes eran asesinados en las cámaras de gas de los campos de concentración.

fotografías al encuentro de estos detalles; más tarde, esa mirada que planeaba sobre las fotografías en busca de los aspectos más relevantes fue importante para comprender el tratamiento de una de las secuencias de la película.

Avanzaba en el proceso de investigación cuando me encontré con una película realizada por Idoia Martín Hidalgo,¹⁰² presa en diferentes cárceles francesas por su militancia en ETA. Se titulaba *Ces maisons hantées* [Estas casas encantadas] (1998).¹⁰³ Se trataba de una obra realizada en un taller de cine que la propia prisión programaba para las personas presas.¹⁰⁴ En una entrevista que realicé con la autora de la cinta en febrero de 2018, conocí de primera mano el proceso de creación de la película y las formas que hubo de emplear ella para sortear las limitaciones impuestas por la propia institución. Sin embargo, tal y como me explicó, cuando le propuso a la dirección de la cárcel su deseo de hacer una película que hiciera referencia a las preocupaciones y anhelos de las mujeres presas, la prisión la autorizó a hacerlo, cediéndole uno de los módulos de aislamiento de la cárcel. Lejos de parecerle una limitación, Martín Hidalgo aprovechó la circunstancia: podía introducir un pequeño equipo de filmación formado junto con otras presas y el profesorado que impartía el curso en uno de los espacios más opacos de la cárcel, el módulo de aislamiento. El dispositivo utilizado para la película se basaba en los relatos de varias mujeres presas acerca de diferentes temáticas como el amor, la frustración derivada del encierro, la compleja relación con la familia, las cuestiones somáticas del cuerpo, etc. Todas las escenas eran protagonizadas por estas mujeres presas, en una misma celda y en capítulos diferenciados. La perspectiva de la directora era la de simular un espectador ajeno a la prisión que se acercaba desde el exterior de la celda, en un plano subjetivo, hasta la mirilla. Así, filmaba a través de esta a cada una de estas mujeres mientras actuaban sus movimientos habituales en el interior de la celda y se escuchaba de forma extradiegética la voz en *off* de Hidalgo leyendo los relatos previamente escritos por ellas. Tal y como se ha mencionado, Genet había utilizado este recurso en *Un Chant d'amour* para insinuar el deseo *voyeur* del funcionario de prisiones hacia los presos. En el caso de Martín Hidalgo, quien miraba desde la mirilla a esas mujeres presas era un espectador externo que, introduciendo una

¹⁰² Nombre ficcionado elegido por la directora para preservar su anonimato.

¹⁰³ Tuve constancia de la existencia de esa película en el festival anual de cultura feminista *Feministaldia*, en la edición celebrada en la ciudad vasca de San Sebastián durante noviembre y diciembre de 2017.

¹⁰⁴ Taller realizado en una de las cárceles francesas en la que estuvo presa la directora.

moneda, accedía a la intimidad de esas mujeres –a sus dilemas y dolores– a modo de espectáculo o feria. El resultado es increíblemente emocionante ya que emerge todo lo que la película de Farocki no muestra a través de las imágenes de videovigilancia: lo cotidiano de la cárcel y la pesadumbre emocional y corporal de estas mujeres. Sin duda, la obra refleja los asuntos que en el cine comercial carecen de lugar, a saber, el retrato de las problemáticas que van asociadas a los cuerpos encerrados en prisión, el lento y abrumador paso del tiempo, el aburrimiento, la soledad, la ansiedad del encierro, etc.

En una línea parecida, pero adoptando otro punto de vista, tuve acceso a dos películas del cineasta francés Jean-Gabriel Périot. Ambas fueron realizadas en el Centro Penitenciario de Orléans-Saran:¹⁰⁵ *Nos jours, absolument, doivent être illuminés* (2012) y *Le jour a vaincu la nuit* (2013). En la primera de estas cintas, Périot filma los rostros y las expresiones faciales de un grupo de personas que se congregan en el exterior de la cárcel para escuchar a un coro de presos que canta al otro lado del muro. El resultado es un cortometraje donde el *exterior* y el *interior* se hacen tan evidentes que por momentos la frontera espacial se diluye e imaginamos a las personas presas, de las que carecemos de imágenes, en las reacciones que sus voces suscitan en los rostros de los oyentes. De este modo, la invisibilidad del interior de la prisión emerge de forma sutil y emotiva. Es una estrategia cinematográfica sagaz para sortear la opacidad del mundo de la cárcel a través de un dispositivo cinematográfico sobrio pero eficaz. A través del elemento sonoro, Périot dota de un cuerpo al conjunto de presos que cantan al otro lado del muro.

En el caso de *Le jour a vaincu la nuit*, Périot realiza la película en el interior de la prisión. En una entrevista que le realicé en el marco de un seminario que comisarié en el Centro Huarte de Arte Contemporáneo en junio de 2018,¹⁰⁶ el director explicó que había conseguido una autorización especial de las instituciones penitenciarias para trabajar con un grupo de ocho presos y presas del penal francés de Orléans-Saran. El proceso de trabajo se basaba en filmar a estas personas mientras narraban alguno de los sueños que habían tenido. De esta forma, quedaban frente a la cámara en planos extremadamente frontales e inmovilizadas dentro del encuadre, sin apenas moverse. El cortometraje es

¹⁰⁵ Centro penitenciario situado al sur de París.

¹⁰⁶ El seminario internacional “Imágenes a través: imágenes en conflicto” se celebró el 1 y 2 de junio de 2018 gracias a una beca que obtuve para desarrollar un proyecto curatorial en el Centro Huarte de Arte Contemporáneo (Navarra). Al seminario fueron invitadas las siguientes personas que tenían relación con la temática de la imagen en conflictos políticos contemporáneos: Susana de Sousa Dias, Jean-Gabriel Périot, Pablo La Parra, Mari Luz Esteban, Pablo Gil y Laura Ruiz Sáenz.

un relato colectivo donde asoman estos cuerpos dos veces retenidos –por la prisión y por el encuadre–, cuyos relatos oníricos, sin embargo, los transportan más allá de los muros. Una vez más el dispositivo cinematográfico consigue revelar la sensación de apesamiento que provoca la estancia en la cárcel y cómo los sueños son las proyecciones habituales que toda persona presa evoca cuando intenta escapar imaginaria o inconscientemente hacia el mundo exterior. Al ser preguntado por la utilización de aquellos planos tan frontales, Périot explicó que la decisión tenía como objetivo humanizar a la persona presa y dejar que el espectador fuera mirado por el preso, de frente y sin posibilidad alguna de escapar de su mirada. Todo ello supone una forma de abordar el estigma al que las personas presas están sometidas, y del mismo modo, una forma de incitar al debate sobre los estereotipos que las aprisionan, todavía más si cabe.

La filmografía de Susana De Sousa también fue clave en la búsqueda de referencias que abordaran la problemática de la ausencia de imagen en contextos de represión política. Al analizar las películas *48* (2010) y *Luz oscura* (2017) se hizo manifiesta la necesidad de integrar en cierta forma las estrategias fílmicas desarrolladas por ella para representar el territorio de la tortura policial. Si la prisión es un mundo carente de imágenes inseparable de los espacios opacos de dominación, las sesiones de tortura y las huellas invisibles que provocan son abordadas con profundidad en su trabajo:

All this recent iconography of torture raises a question: in an age when visual devices are almost omnipresent, when resources to obtain proof have reached an unprecedented level of scientific sophistication, how does one proceed when there are no elemental objects? How can this violence be shown when nothing was recorded, when there is nothing to see?¹⁰⁷ (De Sousa Dias, 2015)

Una vez más, la cuestión de la *evidencia (in)visible* (De Sousa Dias, 2015) se convertía en el eje central del proceso de trabajo de *918 gau*: ¿cómo se podía proceder cinematográficamente cuando no había evidencias visibles que dieran cuenta del paso por las salas de detención, los juzgados o las celdas carcelarias? El trabajo de

¹⁰⁷ “Toda esta iconografía reciente de la tortura plantea una pregunta: en una época en la que los dispositivos visuales son casi omnipresentes, en la que los recursos para obtener pruebas han alcanzado un nivel de sofisticación científica sin precedentes, ¿cómo se procede cuando no existen objetos elementales? ¿Cómo mostrar esta violencia cuando no se ha grabado nada, cuando no hay nada que ver?” [la traducción es mía].

investigación y creación de Susana de Sousa en las películas mencionadas parte del encuentro de la directora con un archivo de imágenes policiales de la PIDE/DGS,¹⁰⁸ fotografías de personas en su gran mayoría arrestadas, apresadas y torturadas bajo el régimen de la represión de la dictadura portuguesa entre 1945 y 1969. Estas imágenes también provenían de los infiernos y, al igual que algunos de los ejemplos que se han mencionado, su producción estaba en manos de las autoridades policiales. Una vez más, se hace manifiesto que la imagen fotográfica de la persona presa es la imagen construida por el poder autoritario que, como tal, ejerce el dominio total de la representación. Las imágenes a las que De Sousa tuvo acceso años después de la apertura pública de este archivo en 1994 mostraban los rostros de los detenidos en los campos de detención de la dictadura, retratados para formar parte de un fichero policial, mediante la idea fotográfica de la antropometría. Esta fórmula de representación pretende captar el carácter anatómico del individuo y los rasgos fundamentales para su identificación de frente y perfil (De Sousa Dias, 2011). Sin embargo, una mirada pausada sobre las imágenes reflejaba, según la autora, aspectos imprescindibles para reconstruir las memorias silenciadas de aquellas personas: daban cuenta del paso del tiempo, perceptible en el envejecimiento de los rostros, y al mismo tiempo, mostraban pequeñas transformaciones corporales a través de los cambios producidos en el pelo, las arrugas, los gestos de las personas detenidas que indicaban los malos tratos y las torturas.

Las operaciones cinematográficas llevadas a cabo por Susana de Sousa se basaban principalmente en el tratamiento en profundidad de esas imágenes. Su trabajo muestra cómo el encuadre cinematográfico puede ser un lugar donde la atención del espectador puede concentrarse en el detalle, en aquello que requiere una lectura pausada. El concepto de profundidad además es relevante en cuanto que contiene capas temporales que afectan la imagen. El pasado, el presente y el futuro de esas imágenes-testimonio son abordadas por De Sousa a través del trabajo desarrollado en la insistencia de la hondura de esas fotografías.

¹⁰⁸ La policía política portuguesa, creada en 1933, se llamó Policía Internacional de Defensa del Estado (PIDE) entre 1945 y 1969 y Dirección General de Seguridad (DGS) entre 1969 y 1974. El archivo, que contenía gran cantidad de material documental, se abrió al público en 1994. Susana de Sousa Dias encontró en este archivo numerosas fotografías de personas apresadas y torturadas durante los años de la dictadura y realizó varias películas a partir de sus testimonios y de esas imágenes.

Finalmente, y no por ello menos importante, la cuestión del montaje de estas imágenes atraviesa el proceso de realización de De Sousa. Las estructuras narrativas que habitualmente se enseñan en las academias de cine invocan el montaje lineal de un plano tras otro plano, como si la única forma de crear cierta coherencia narrativa fueran secuencias encadenadas por planos consecutivos. Sin embargo, De Sousa se pausa sobre estas imágenes y alarga su permanencia en el encuadre permitiendo entrar de forma directa en la dimensión temporal de lo que vemos. Asimismo, en el caso de *48*, la imagen es filmada con leves oscilaciones y editada posteriormente a velocidad extremadamente lenta, imprimiendo en cada imagen una imperceptible sensación de movimiento que dota de profundidad a cada secuencia. Junto con estas imágenes está la voz de los protagonistas, que narran años después lo suscitado en el terrible encuentro con los retratos de sí mismos. La voz no es una simple ilustración que acompaña a la fotografía, sino que se convierte en parte orgánica de los testimonios que se narran en la película. El rostro en esas imágenes trasciende su simple apariencia; es un reflejo de la profunda densidad que cada existencia alberga en su interior. Esto ocurre porque la voz se entrelaza con lo narrativo, añadiendo una capa orgánica que profundiza en la comprensión de lo que vemos.

A través del análisis de estas películas comencé a considerar la posibilidad de introducir imágenes en *918 gau* que partieran del archivo de cartas y fotografías, pero que no necesariamente tuvieran que representar de forma literal lo vivido durante ese periodo. Hasta aquel momento percibía que los materiales del archivo de cartas y fotografías estaban muy apegados a mí y sentía que la única forma ética de representar aquel legado era mostrarlo de forma fehaciente. Sin embargo, el acceso y posterior análisis de los citados films marcaron una nueva relación con aquel material, por lo que comencé a realizar pruebas que trataban cada documento problematizando las posibilidades que el lenguaje del cine ofrecía. De esta forma, las fotografías que conservaba del interior de la prisión adquirieron un valor testimonial que debía trabajar en profundidad: cada detalle contaba y era importante dedicar un tiempo largo a estas secuencias. En el mismo sentido, comenzó a aparecer la posibilidad de utilizar una voz en *off* que acentuase el detalle de cada imagen y lo que estas provocaban en mí. Así, esta voz no pretendía prevalecer sobre la imagen; por el contrario, debía integrarse de forma armónica.

Junto con Maddi Barber, directora de fotografía de *918 gau*, comenzamos a realizar pruebas con las fotografías del interior de prisión. Filmamos cada fotografía siguiendo diferentes estrategias formales que captaban, de diferentes modos, la relación afectiva con ese archivo. En el caso de las imágenes que provenían del interior, intensificamos la búsqueda de estrategias técnicas que nos permitieran acercarnos a los detalles. Sin embargo, cuando filmábamos estos, nos aproximábamos tanto que finalmente acababan apareciendo los píxeles como consecuencia del procesamiento de la imagen. Ello indicaba una relación de proximidad que, a pesar de resultar incómoda, evidenciaba cierto tratamiento de la imagen en *profundidad* y era una forma de insistencia recurrente en aquellos detalles que consideramos importantes. Mediante estas pruebas, la imagen se degradaba en un sentido creativo (Steyerl, 2012, p. 37) y, con ello, conseguíamos hacer aparecer en cada estampa fragmentos entrecortados que contenían detalles de cuerpos, elementos arquitectónicos de la prisión o un tipo de representaciones más abstractas. A través del tratamiento de estas secuencias, se facilitaba el acceso al mundo de la prisión desde una perspectiva más cercana, lo que a su vez contribuía a humanizarlo. La lectura pixelada de las imágenes generaba una atención sostenida a lo largo del tiempo, al mismo tiempo que aludía a la opacidad inherente a la realidad carcelaria. El enfoque resaltaba lo borroso y la dificultad de descifrar el pixel, creando una relación de cercanía con lo representado.

En cuanto a las imágenes provenientes del exterior, el tratamiento fue distinto. En este caso, las decisiones formales no se centraban tanto en el contenido de las imágenes ni en la representación de la vida interior en la cárcel, sino en la sensación que estas me provocaban, en concreto, la de una cierta saturación. Como se ha mencionado, con el tiempo la persona encarcelada adopta la realidad de la prisión como su nueva condición vital. El repertorio visual cotidiano comienza a fusionarse con las formas físicas y simbólicas que lo rodean, mientras la imagen del exterior se desvanece en la memoria. En ocasiones, esta imagen se transforma en ensoñación, recuerdo o irrealidad. Es en este momento cuando la sincronía con el entorno carcelario se manifiesta de manera abstracta, inconsciente pero efectiva. Al principio, la inmersión en la realidad de la prisión ocurre a través de un proceso disociativo, donde aún perduran las imágenes del mundo exterior. Sin embargo, la adaptación necesaria para la supervivencia en este nuevo entorno se vuelve evidente. Considero que este hecho se relaciona con la

sensación involuntaria de saturación que empecé a experimentar al observar las largas series de fotografías que me llegaban por correo mientras estaba presa. En ocasiones, podía recibir más de doscientas imágenes en un solo sobre. No lograba procesar lo que esas imágenes contenían, lo que me generaba una distancia hacia ellas, una imposibilidad de asumir y captar lo que pretendían transmitir: acercar el mundo exterior y mantenerme conectada a él. Este desinterés inconsciente provocaba una sensación desagradable, vinculada directamente con la culpa. Aquellas fotos, enviadas con gran dedicación y un amor profundo, a la vez suscitaban en mí una apatía abrumadora. ¿Era un síntoma de que me estaba adaptando demasiado fácilmente a la vida en prisión? ¿Significaba eso un distanciamiento que traicionaba a mis seres queridos y compañeros que me enviaban esas muestras de cariño? ¿Podía permitirme sentir cierta desafección por esos gestos amorosos?

Estas preguntas están directamente relacionadas con la cuestión antes abordada sobre la negación del derecho a la imagen de las personas presas, así como con la opacidad que la institución penitenciaria mantiene de manera interesada en lo que respecta a su propia representación. Si a la persona presa se le niega la posibilidad de crear sus propias imágenes, se convierte en mera receptora de las imágenes de otros. La sensación de lejanía, impotencia y extrañamiento surge, por tanto, de la imposibilidad de generar representaciones de sí misma y de su entorno, lo que impide compartir en términos de igualdad las imágenes que provienen del exterior. Por todas estas razones, resultó muy difícil decidir cómo filmar aquel extenso archivo de fotografías. Finalmente, optamos por crear una sensación de lejanía y saturación, utilizando un movimiento de cámara que sobrevolaba las imágenes sin detenerse en los detalles. Solo filmamos las fotos apiladas, sin un propósito premeditado, como una simulación de la saturación de elementos exteriores que a veces experimentaba en mis días en prisión.

Tras encontrar la manera de abordar parte de ese archivo de fotografías que circulaban entre el interior y el exterior de la realidad penitenciaria, la sensación predominante era que llevaba demasiado tiempo atrapada en ese archivo. La creación de una película que reflejaba la opresión vivida bajo el régimen penitenciario, así como en ciertas formas militantes que también resultaban agobiantes, generó una crisis en ese momento del proceso creativo. La necesidad de realizar un ejercicio cinematográfico tan contenido intensificó esta tensión. Tras dos años de indagaciones, pruebas y operaciones

de montaje con los materiales que componían aquel archivo, surgió una poderosa necesidad: ¿cómo escapar de la rigidez del archivo y de su forma estática, que había dominado el proceso creativo? Así, comenzó a aflorar en mí un profundo deseo de romper con las estructuras utilizadas hasta ese momento y explorar las posibles fugas que podía incorporar dentro de la propia película. Se trataba de desertar de las expectativas que rodeaban a la película, frustrando cualquier interpretación en términos de heroicidad o traición. Con ello, buscaba abrir una zona gris en la representación, tanto de manera literal –ilustrada a través de la figura de la cebra en la carta de un compañero preso– como de manera abstracta, mediante escenas sexuales que desafiaban la noción de sacrificio forzado mencionada a lo largo de este texto. La fuga, la huida y la deserción ocurren, así, dentro de la propia película. Para ello, consideré relevante reflexionar sobre los momentos que, a lo largo de mi trayectoria política, habían dejado una estela de deseo. En numerosas ocasiones, había escapado de la rigidez hacia espacios que evocaban una sensación de desconexión. Este acto de disociación implicaba, por un lado, el cuerpo apresado en las exigencias del mundo exterior, y por otro, el cuerpo en fuga, dirigiéndose hacia un lugar de libertad donde fluía gozoso.

De este proceso reflexivo surgió la idea de trabajar con lo que llamé “imágenes señal”. Esto implicaba pensar en otras imágenes posibles que pudieran coexistir con el material ya filmado y editado. La referencia al concepto de “señal” se debía a que no buscaba usar la imagen como una forma de recrear una experiencia vital; por el contrario, me dirigía, aunque de manera incierta, en dirección contraria. Me interesaba la capacidad evocadora del lenguaje cinematográfico y su potencial para formular preguntas de manera sutil e indirecta. No concebía lo literal ni lo fidedigno en mi propuesta cinematográfica, al contrario: deseaba emplear las herramientas del cine para distanciarme de interpretaciones cerradas y de significados que consideraba demasiado restrictivos. Aspiraba así a un lenguaje experimental que resignificara la experiencia militante como algo enigmático, abierto y complejo. En ese deseo de evasión, encontré en la expresión cinematográfica la forma más efectiva de transmitir lo que necesitaba expresar.

No se trataba de hacer emerger otras vivencias de la experiencia política mediante la creación de imágenes con vocación representativa, lo que conllevaría el riesgo de establecer nuevos patrones o estereotipos. La cuestión era filmar desde el deseo, sin otro

ánimo particular que invocar la imagen desde el goce, la ternura y la compasión conmigo y con mi colectividad. Serían, por lo tanto, imágenes abiertas en su significación, reflejo de mi propia subjetividad, basadas en sensaciones o momentos clave que componían el relato de *918 gau*. Estas imágenes no serían neutras e indiferentes, sino que estarían cargadas con una energía y un valor específico, que las volvería precisas, únicas y dramáticas en el sentido más amplio posible del término. La expresión artística de esa subjetividad y su capacidad de convocar imágenes debían ir germinadas por esa visión peculiar que pudiera modelar el relato y disponer todas esas imágenes de un modo específico.

¿Cómo podía alterar las imágenes de *consenso* que narraban las experiencias de las personas militantes de forma similar y codificada? Esas imágenes *señal* estaban basadas en mi propio deseo de fuga y, por ello, cargaban con una intención subjetiva que decidí plasmar en el film. Señalaban algo, pero su vocación no era explicativa, sino puramente sugerente. Eran imágenes que vinculaba con mi propio deseo y, precisamente por su vocación deseante, suponían una interferencia en las narrativas clásicas de abordaje de lo político. Integrar, junto con el archivo de cartas y fotografías, imágenes que operaban en el orden abstracto del deseo podía parecer extraño, pero, sin duda, era fiel a mi propio devenir político: lo rígido y lo deseante debían estar presentes al mismo tiempo en la cuestión narrativa.

Siguiendo esas señales, comencé a detallar las escenas que filmaría desde esa perspectiva deseante. Así surgieron, entre otras, la escena de sexo entre dos mujeres (Anexo 3, imagen 1), la de una chica bailando música electrónica en un estado de trance (Anexo 3, imagen 2), recorridos por las calles de Berlín (Anexo 3, imagen 3) y las del parque memorial de Treptower en la misma ciudad. En octubre de 2019, el equipo, conformado por las productoras Marian Lameiro (Hiruki Films) y Marian Fernández (Txintxua Films), la directora de fotografía Maddi Barber, la asistente de dirección Irati Gorostidi, la sonidista Alazne Amezttoy y yo, se dirigió a Berlín para filmar algunas de estas escenas. Las restantes las rodamos en las inmediaciones de Donostia/San Sebastián en septiembre de 2020, después de una interrupción debido a la pandemia mundial de COVID-19. De este modo fue tomando forma lo que más tarde se convertiría en *918 gau*, un relato fragmentado que refleja estas reflexiones sobre la experiencia carcelaria, la memoria y la imagen.

Por último, la fase final referente al montaje se reveló como una de las más complicadas. Los materiales filmados eran diversos, y en ocasiones se mostraban contradictorios y aparentemente imposibles de organizar en una narrativa que tuviera algún sentido. Hito Steyerl se pregunta en *Los condenados de la pantalla* (2012) por la posibilidad de indagar en la relación existente entre la teoría del montaje cinematográfico y el campo de la política. En este sentido, se interroga cómo se edita lo político y qué tipos de significación política se pueden deducir de esa forma de articulación (p. 83). Abordar el proceso de edición como un lenguaje político permitió enfrentar la complejidad del ensamblaje de las imágenes. La cuestión central era reconsiderar la estructura narrativa de la película no solo como circular o lineal, ni siquiera como una simple acumulación de significados. Se trataba de preguntarle al propio montaje cómo era la forma política de mi recuerdo. Así, junto con la montadora comprendimos que habíamos filmado desde la reminiscencia de unos hechos que venían del pasado, y aunque se extendían hasta el presente, esas cotemporalidades tenían que ver con lo fragmentado de los materiales. Simplemente había que estructurar de forma temporal estos materiales, situando el punto inicial del relato en el momento de la entrada a prisión y finalizando en un tiempo de presente continuo. El arco temporal sirvió para estructurar parte del sentido de los hechos y, con ello, le perdimos el miedo a la diferencia entre los materiales; entonces la película se fue estructurando de forma orgánica.

Tal y como se ha mencionado, la narrativa no avanzaba en un sentido lineal en *918 gau*: lo que sugería la forma en la cual la editamos no era un movimiento en línea recta, sino que, más bien, la narración se movía en zigzag. Los materiales documentales, las imágenes ficcionadas, los diferentes movimientos de cámara, los rostros de las actrices, los pájaros y la cebra. Todos los elementos se movían en un vaivén por la película, y como ya he mencionado, todo ese movimiento adquiría sentido desde la estética política del recuerdo. Luego de finalizar el trabajo de montaje encontré unas palabras de la investigadora y docente mexicana Marisa Belausteguigoitia en referencia a los talleres de lectura que realiza con mujeres presas y que dotaron, todavía más si cabe, de sentido al proceso de edición:

El zigzag se refiere a ese movimiento quebrado que denota un cambio de ritmo, que no se sostiene ni directo, ni recto en lo que toca a la lectura de textos literarios o académicos por las mujeres presas. “No es un hacer frente, es hacer perfil”, es un mirar quebrado, inclinado, de perfil al texto, lo que impulsa la generación de un conocimiento ambulante, de múltiples pliegues. [...] La mirada directa y franca puede poner en riesgo al sujeto que ve y que sabe lo que ve, pero no dice que sabe.¹⁰⁹

De forma intuitiva la edición había tomado esa dirección, la de hacer de perfil, no de frente. Todas las actrices de la película aparecían de perfil –siguiendo lo reflexionado por Belausteguigoitia, esa mirada ladeada estaba directamente relacionada con los dilemas de visibilidad–. La mirada de frente, al igual que en el film de Jean-Gabriel Périot, desafía a la persona que ve, la confronta irremediabilmente con aquello que está viendo. Sin embargo, en *918 gau* los rostros se presentan de lado, nunca de manera frontal. De este modo, el tono de la película –la voz, el testimonio y el archivo fragmentado– se manifiesta de forma sutil y algo temerosa, siempre en un ángulo lateral.

5.2. Los retos de la película: el encuentro con el archivo

Durante esta investigación ha sido abordada la naturaleza disciplinaria de la institución penitenciaria y la regulación y el control de la imagen allí donde existe su dominio.¹¹⁰ En ese sentido, desde el inicio del proceso de creación de *918 gau* existió una cuestión que supuso un enorme desafío: contar mi experiencia en la cárcel con unas pocas imágenes que conservaba sacadas en el interior de la prisión –apenas una docena–. Como cineasta me preocupaban los escasos recursos visuales que tenía para contar mi experiencia: la persona presa no dispone de cámaras o teléfonos móviles, tampoco de

¹⁰⁹ Fragmento extraído a partir del siguiente recurso sonoro protagonizado por la investigadora feminista Maite Garbayo, y que no se ha podido determinar a qué texto de Belausteguigoitia pertenece en concreto: www.centrohuarte.es/podcast-maite-garbayo-gorputzafectos1. Para profundizar en las experiencias de los talleres que Belausteguigoitia lleva a cabo consultar Sánchez y Belausteguigoitia, 2020.

¹¹⁰ Foucault menciona que la prisión “[...] no tiene exterior ni vacío; no se interrumpe, excepto una vez acabada totalmente su tarea; su acción sobre el individuo debe ser ininterrumpida: disciplina incesante. [...] Tiene que ser la maquinaria más poderosa para imponer una nueva forma al individuo pervertido; su modo de acción es la coacción de una educación total” (2002, p. 216).

conexión a Internet. Ello contrasta con la saturación de imágenes tan característica en el exterior y la posibilidad de mostrar instantáneamente aquello que ocurre en tiempo real. Sin embargo, la imposibilidad de capturar lo que sucedía en el interior de la prisión abría permanentemente una pregunta: ¿mediante qué imágenes podía abordar esta película? Para ello utilicé, por un lado, las fotografías que mis familiares y allegados me enviaron desde el exterior y, en contraste con estas, también empleé esa docena de imágenes que conservaba del interior de la prisión y que personal interno autorizado había realizado siguiendo el trámite legal correspondiente. Estas se convirtieron en un recurso esencial para la película, ya que abordan las principales incertidumbres que supusieron los retos creativos de la realización: atravesaban las tensiones existentes en la representación del preso político, pero, al mismo tiempo, resultaban imprescindibles para evidenciar los regímenes de visibilidad que están en la propia génesis de la cárcel.

Otro gran reto fue la fusión de varios tiempos que coexistían en aquello que pretendía narrar: un pasado que se revelaba de forma fantasmagórica (Rosón Villena, 2021, p. 7) en aquellas cartas e imágenes y que me indicaba el camino hacia un extraño duelo respecto a ciertas formas de mi pasado. Los fantasmas en este caso, eran esas marcas que remitían siempre al pasado, y que al mismo tiempo, señalaban la inequívoca capacidad para poder hablar de ello en el presente. Todos aquellos materiales animaban un deseo de reelaborar mi experiencia en ese preciso momento y con ello entender los fenómenos que componían mi propia historia de manera entrelazada, “como nudos, pues nada tiene una existencia independiente” (Rosón Villena, 2021, p. 8). Para abordar estas cuestiones temporales, utilicé dos tipos de imágenes: las del pasado –fotografías y algunas cartas– que encuadré de forma estática durante la filmación y, por otro lado, junto con estas también introduje varias secuencias de imágenes en movimiento, filmadas todas ellas durante el otoño de 2019. Esta disociación entre las imágenes de archivo y las nuevas escenas filmadas fue la forma que encontré de que diversos tiempos pudieran convivir en el film. Entrelazar todas estas secuencias fue una forma de estructurar una narrativa donde los diferentes tiempos iban y venían, más allá de una lógica temporal en términos de progresión, la idea en *918 gau* siempre fue la de cohabitación de temporalidades diferentes.

A continuación, se realiza un análisis de estas cuestiones mediante el análisis epistolar de las cartas y el análisis visual de las fotografías que contenía el referenciado archivo personal.

5.2.1. *Un análisis epistolar*

El mecanismo narrativo de la película para representar el pasado se basó inicialmente en el análisis de mi propio archivo epistolar. El género epistolar ha sido analizado por Liz Stanley (2004) situándolo dentro del género literario y reivindicando el valor de su escritura como una disciplina más, precisamente, porque las cartas pueden ser referenciales a la hora de mostrar las vidas personales y proporcionar evidencias sobre las mismas. Según la autora, las cartas son *dialógicas* porque establecen un diálogo entre la persona que escribe y la persona remitente y, con ello, establecen relaciones de circulación y reciprocidad que abarcan varias dimensiones a la vez. Stanley también menciona la *perspectiva* que contienen estas misivas, ya que el contenido que portan cambia según el soporte en el que van escritas y la resistencia de estas al paso del tiempo está condicionado por su materialidad. Por último, la autora destaca las propiedades *emergentes* de estas correspondencias ya que tienen su propia ética epistolar, sus propias preocupaciones, y la labor de la investigación es desentrañar y comprender aquello que en algún momento pretendieron comunicar.

En ese sentido, las cartas de mi archivo fueron muy importantes porque estaban atravesadas por todas estas cuestiones: por un lado, ilustraban esa relación entre mi vida en la cárcel y el dolor de las personas de mi entorno por no tenerme cerca. Pero, además, este archivo resultaba muy valioso en un sentido formal, tanto por la variedad de caligrafías, las postales, los recortes de revistas, los cientos de fotografías, así como por la información que contenía su estética artesanal. En este tiempo donde predomina lo digital, llamaba poderosamente la atención el elemento manual que contenían estas correspondencias. Resultaba realmente significativo evidenciar la cárcel como uno de los pocos mundos donde todavía se escribe a mano –y en papel–, y se volvía estimulante para reflejar el aislamiento del sistema penitenciario. Este tipo de correspondencias contenían un significado visual único, ya que, como tal, es uno de los pocos medios que

las personas presas tienen para comunicarse: rompen un régimen de invisibilidad, abren un hilo de imágenes –escritas o no– entre los mundos. Asimismo, son vehículos mediante los cuales se construye una nueva realidad que pretende comunicar dos espacios antagónicos, el afuera y el adentro y, debido a ello, a menudo recurren a describir aquello que no se ve.

El proceso de lectura de las cartas fue largo. Durante dos años me dediqué a revisar el contenido de estas, intentando encontrar las imágenes de la película. Revisar cada carta y enfrentar los recuerdos y afectos que contenían conllevaba un tipo de relectura del pasado que requería tiempo, era una forma de volver a analizar una experiencia del pasado. Así, consideraba que la ausencia de imagen del interior de la prisión era reparada en lo que aquellas cartas narraban. Busqué en aquellas palabras escritas descripciones de lugares, situaciones y sensaciones que permitieran iniciar la escritura de un primer esbozo de guion. El primer paso consistió en clasificar las cartas que contenían algún tipo de sugerencia desde el punto de vista de la imagen.

El grupo más nutrido de cartas correspondía a mi amiga Janet (Anexo 4), psicóloga de profesión y persona imprescindible durante los días que duró mi encierro. Me escribió casi cada semana durante las 918 jornadas que duró mi estancia en prisión. La mayor parte del archivo epistolar está conformado por estas cartas, aproximadamente la mitad de este. Janet prefería escribir muchas misivas, pero más bien breves. Rebosaban cierta ironía, cuestión que con la distancia y el tiempo considero primordial como estrategia para afrontar la reclusión. Sus cartas me animaban y, al mismo tiempo, resultaban disruptivas: no contenían grandes elaboraciones existenciales, ni proclamas o lemas políticos, y estaban cargadas de detalles cotidianos. Era el conjunto de correspondencias más apegado a la vida que tenía, pero, al mismo tiempo, lo era desde una perspectiva de lo cotidiano con grandes dosis de levedad y de humor. En una primera ronda me enviaba postales que había comprado en diversos viajes que había hecho y que, sin embargo, nunca había enviado a nadie. Así, llegaban pedazos de países como Armenia, Croacia, las islas Canarias, el sur de Francia... En una situación de reclusión y con la imposibilidad real de viajar, estas postales de viajes rompían el aislamiento que caracteriza la vida en prisión. En la siguiente entrega, me envió una larga serie de chistes; en la siguiente, su colección de cromos de la infancia, y luego una variedad de pegatinas. El valor material de estas correspondencias fue, sin duda, lo

primero que consideré al pensar en las imágenes que estructurarían la película. Me resultaban llamativas por su carácter despolitizado, ya que buscaban sostenerme a través de anclajes que no eran discursos políticos: el humor, el vínculo con imágenes de la infancia y retazos aparentemente insignificantes de la vida cotidiana. Aunque al principio realicé varias pruebas filmando estos materiales, finalmente no llegaron a formar parte de la película.

Otro grupo importante de cartas que seleccioné fueron las de mi amigo Tomás. Su misión siempre fue mantenerme lo más conectada posible a la vida exterior. Para ello, me enviaba cartas llenas de fotografías: de borracheras, salidas al monte, cenas con el grupo de amigos, fiestas del barrio... fotos que no aspiraban a un encuadre perfecto. Buscaban capturar el momento exacto para que yo pudiera vivirlo, aunque fuera de esa forma. Estas instantáneas revelan lo relevante del instante mismo en que estaban hechas, una temporalidad exacta y capturable mediante la cámara y que no hacía sino reforzar lo genuino de ese instante. Así, planteaban una disyuntiva entre ausencia y presencia: por un lado, evidenciaban mi ausencia de la vida cotidiana en el exterior, y este vacío se convertía en una clara muestra de que, a pesar de no estar físicamente en esas situaciones, había un deseo de que yo estuviera presente (Anexo 5, imágenes 1, 2, 3, 4, 5). Tomás numeraba todas las fotos por el reverso y en un folio explicaba el contexto de cada una. Reconstruía fragmentos de la vida en la calle con la firme intención de hacerme sentir parte de ella. Desde el principio, estas fotografías captaron mi atención y alimentaron el extrañamiento que experimentaba: solo mostraban lo colectivo, sin elementos que denotaran intimidad o situaciones cotidianas. Repetían un tipo de escenas una y otra vez, buscando siempre hacerme presente en la vida colectiva que había formado parte de mi socialización. Tomás consideraba que estos eran retazos de una realidad inaccesible para mí y, por ello, significativos para ser retratados. Sin embargo, con el tiempo dejé de mirar esas fotografías. Cuando me enfrenté a abrir la caja que contenía el mencionado archivo, una vez en la calle, encontré un sobre con más de doscientas fotografías que no había abierto estando presa. Esto me llevó a reflexionar sobre la impotencia de estar lejos y, quizás, sobre la saturación de un tipo de representación que no deseaba. Intentaba desapegarme de aquellas imágenes no mirándolas, evitándolas. Estas sensaciones no las procesé mientras estaba en prisión;

surgían de manera involuntaria, y solo fui consciente de ellas al comenzar a trabajar en *918 gau*.

Durante mi relectura del archivo epistolar, me llamó la atención un tercer tipo de correspondencia. En particular, hubo una que capturó mi interés y se convirtió en un detonante significativo para la película. Esta carta fue escrita por otro preso político que se encontraba en la misma prisión que yo (Anexo 6). Fue redactada en la cárcel y llegó a mí sorteando los procedimientos habituales del correo carcelario. Este hallazgo fue realmente importante, ya que contar con una carta que había sorteado las barreras impuestas a la correspondencia de los presos políticos revelaba una forma más libre y honesta de expresión. En esta carta, este compañero compartía episodios de su vida íntima y la evolución de su pensamiento político, haciéndome partícipe de sus reflexiones de manera confidencial e íntima. Su mensaje planteaba una reflexión política y vital que se alejaba de la visión monolítica que había encontrado hasta ese momento en otras cartas, que repetían una y otra vez una estructura similar.

En un pasaje de la carta, proponía una escena metafórica: sentado en un banco de un zoológico en una ciudad europea mientras se encontraba clandestino por evidentes motivos políticos, lanzaba una serie de preguntas retóricas a unas cebras, estableciendo así un diálogo filosófico sobre la militancia política y sus connotaciones. Dada su evidente importancia, esta carta se convirtió en piedra angular de *918 gau*. Explicitaba de forma exacta las contradicciones que atravesaba en su militancia política a través de preguntas que, sin pretender una respuesta, invitaban a pensar las lógicas de militancia como cuestiones abiertas y sobre las que dialogar. Esas preguntas sobrevuelan la película y, como tal, las considero su germen.

5.2.2. Análisis visual de las imágenes

Tal y como se ha señalado en el punto anterior, en este archivo de cartas y fotografías durante mucho tiempo tomaron mayor interés las cartas escritas. Buscaba en ellas la forma de construir la película mediante las palabras, las frases o el contenido. Sin embargo, con el tiempo me fui dando cuenta de que las imágenes del archivo fotográfico que las acompañaban tenían una potencia única.

Como he mencionado, conservaba unas pocas fotografías realizadas en el interior de la cárcel. Eran extraordinarias por su mera existencia, ya que únicamente se podían obtener previa autorización de la dirección de la cárcel. En los casos en los que la institución penitenciaria era más permeable a que las personas presas pudieran tener algún tipo de fotografía, era el personal externo el que, aprovechando un motivo u otro, podía introducir una cámara y retratar lo que sucedía en el interior de la prisión. Durante un curso deportivo en el que participé junto con otros presos, la monitora que accedía cada día como personal externo pudo introducir una cámara. Así pude componer un pequeño álbum con doce fotografías que recogen momentos de aquellos días. Esas imágenes, muestran detalles que resultan reveladores para acceder al interior de la prisión: cuerpos desiguales que dan cuenta de los diferentes orígenes de la población reclusa, lugares inaccesibles de la prisión como la piscina, el módulo o las salas de visitas, así como muchos otros que permitían acceder a la cárcel y reproducir de alguna forma lo cotidiano de esta (Anexo 7, imágenes 1, 2, 3, 4).

En contraste con las imágenes que reflejan el interior de la prisión, encontré en mi archivo las fotografías que mis familiares y amigos me enviaban desde el exterior. Este era considerable, ya que comprendía aproximadamente medio millar de imágenes. Muchas de ellas capturaban la vida en libertad, una realidad que para las personas presas resulta inaccesible y, por ello, a menudo idealizada. Es crucial comprender la intención detrás de estas imágenes, que, en la mayoría de los casos, buscaban establecer un vínculo entre el mundo exterior y el interior de la cárcel, como se ha mencionado en el caso específico de las fotos enviadas por mi amigo Tomás.

Durante la visualización atenta de estas imágenes, supe que formarían parte de la película. Me di cuenta de algo que no había percibido con claridad mientras estaba presa: lo que aquellas fotos realmente mostraban. Una pregunta surgió en mi mente: ¿qué creían mis allegados que deseaba ver? ¿Qué seleccionaban de manera intencionada para mantenerme conectada con aquello a lo que no tenía acceso? Noté que no era habitual recibir fotografías que mostraran escenas íntimas de sus vidas, salvo en algunas ocasiones en las que aparecían retratados los recién nacidos de mis allegados. La mayoría de las imágenes capturaban una multitud de eventos sociales y culturales: comidas y cenas populares, fiestas, celebraciones nocturnas y manifestaciones. Estas fotos ofrecían una visión de la vida pública de quienes me rodeaban, enmarcada en un

movimiento político y cultural del cual intentaban hacerme parte a través de un registro continuo.

Así, se convirtieron en un mecanismo idóneo para representar mis inquietudes y reflexionar sobre la circulación de imágenes del exterior al interior de la prisión. Formaban un repertorio de imágenes que se consideraban ilustrativas y representativas de lo que podría ser deseable y visible para una persona privada de libertad, además de reflejar las formas colectivas que aquella comunidad política desarrollaba. La potencia afectiva que emanaban era evidente, ya que suponían una forma de sostener a la persona presa y mantenerla inscrita dentro de esa red común. Sin embargo, aunque estas imágenes evocaban una sensación de protección y un sentido de pertenencia a una comunidad, también relegaban a la persona presa a un lugar fijo e inamovible.

El encuentro con estas imágenes durante el proceso de realización de *918 gau* tuvo un impacto profundo en mí. Se presentaron de manera inesperada, cargadas de una intensa carga afectiva, pero también me generaron una sensación de incomodidad. Estas fotografías, además de transmitir sentimientos de solidaridad, reflejaban el esfuerzo incansable de quienes, con dedicación, se encargaron de todo lo que el proceso implicaba: capturar la imagen, revelarla, seleccionarla, ordenarla, acompañarla con escritos y enviarla. Sentía una profunda deuda hacia ellas, pero al mismo tiempo, un fuerte deseo de liberarme de su peso. Me mantenían atrapada dentro de un marco social, cultural y político que conocía bien, pero del que, sin arrepentimiento ni desacuerdo político, sentía la necesidad de distanciarme. Mi cuerpo clamaba por la huida, un deseo de fuga.

A esta sensación ambigua y contradictoria respecto a las imágenes se sumaba una profunda impotencia. La persona presa, al carecer de mecanismos para capturar la realidad que la rodea, se ve relegada a ser representada por otros. Esta situación resuena con la perspectiva de Gayatri Chakravorty Spivak (2009), quien enfatiza cómo los sujetos marginalizados a menudo son hablados en lugar de hablar por sí mismos. En este contexto, las imágenes que recibía no solo reflejan la vida de quienes me rodeaban, sino también una representación de mi realidad, filtrada a través de las interpretaciones y selecciones de los demás, lo que limitaba mi propia voz y agencia en la narración de mi experiencia. Recibir imágenes del exterior puede resultar contradictorio, ya que genera una profunda brecha entre los dos mundos: el exterior y el interior. En el

contexto de la cárcel, donde las imágenes son escasas, la persona presa se convierte en depositaria del mundo exterior. La película *918 gau* se origina a partir de esta relación incómoda con dichas imágenes, y es en este hecho donde deseo profundizar. Por un lado, abordaré la dificultad de articular una voz en primera persona que logre reflejar este entramado afectivo, tan delicado como complejo. Por otro lado, exploraré mi propia relación con estas imágenes, que representa otra de mis principales preocupaciones en el proceso de realización de la película.

5.3. Las tensiones en el uso de la primera persona en *918 gau*

No voy a citar todo el tiempo el pronombre en primera persona entre esas comillas aterradoras, aunque quiero aclarar que cada vez que digo “yo”, también estoy refiriéndome a ti, y a todos aquellos que usan el pronombre o hablan una lengua que conjuga la primera persona de otro modo. Estoy insinuando que antes de poder decir “yo” ya me veo afectada, y que en cualquier caso tengo que estar afectada para ser capaz de decir “yo”.

Judith Butler, *Los sentidos del sujeto*

En el siguiente apartado se aborda la problemática del uso de la primera persona en *918 gau*. Esta fue una de las tensiones que se mantuvo de forma constante durante el proceso de realización de la película debido a la naturaleza del proyecto, que siempre planteó un difícil equilibrio entre una historia colectiva y la articulación de esta desde la primera persona singular. La cuestión del pronombre personal ha sido tratada por la filósofa Judith Butler para señalar la incomodidad que puede llegar a entrañar el hecho de enunciar esa primera persona y cómo se manifiesta dicha emoción a menudo, mediante el uso del “yo” de forma entrecomillada. El “yo” que queda atrapado entre esas comillas es un *yo* problematizado según Butler, e indica la latencia de un significado que precisa una atención especial. Se trata de un *yo* amplificado, en el que hay que detenerse para comprender que su sentido no es uno únicamente; al contrario, busca una interpretación más sutil del término, menos literal, a saber, una comprensión compleja. Sucede lo

mismo que con la letra cursiva que utilizo en ocasiones en este texto; cuando escribo ese *yo*, señalo lo problemático de su uso. Sugiere, además, que la dimensión del *yo* no se agota en sí misma y que siempre hace referencia al resto de pronombres personales: es un *yo* tumbado, en un gesto expandido, como si sugiriese un desplazamiento hacia algo que está más allá. Las múltiples distancias entre ese *yo* y todos aquellos que lo rodean funcionan más allá de la dicotomía *yo-nosotros*, la cual propone un corte seco entre estas realidades. Como afirma Butler, ese corte es insuficiente como categoría explicativa ya que ese *yo* no puede estar desapegado de ese *nosotros*. Así, sería más adecuado hablar de un campo de afectación donde los sujetos se deslizan de forma relacional como un continuum de enunciaciones donde son constituidos.

La principal estrategia para tratar esa relación entre el *yo* y el *nosotros* en *918 gau* fue la utilización de figuras que funcionasen como *alter egos* en varios momentos de la narración. Según Jacques Lacan, el alter ego funciona en el campo del psicoanálisis como una relación entre el *yo* y el *otro* (García Arroyo y Domínguez López, 2011). El *yo* realiza proyecciones imaginarias sobre sí mismo a través de una línea imaginaria que lo separa de otras representaciones o espejismos y que se condensan en otros posibles *yoes*. La traducción cinematográfica de esta cuestión en *918 gau* fue la incorporación de un conjunto de actrices que transitasen la película en sintonía con mi propio personaje mediante esa distancia imaginaria que propone Lacan. Estos desplazamientos indicaban un tipo de relación de elasticidad entre *yo* y *ellas* y me permitía mostrar esa dimensión del *yo* donde también es posible que habiten otras. Con ese propósito, planteé una serie de secuencias donde las actrices aparecían encarnando diferentes situaciones que introduje en la película a modo de escenas de ficción. Estas escenas –un encuentro sexual entre dos mujeres, una persona bailando en medio de una fiesta, una mujer a la espera de unos pájaros en un parque– buscaban representar algunos momentos que consideré oportunos para que contrastasen con las secuencias que mostraban el archivo. Las imágenes filmadas a partir del archivo resultaban estáticas, su encuadre capturaba el documento y los detalles que asomaban en este; en una dirección diferente, estas otras secuencias proponían movimiento y, como tal, simulaban fugas de la rigidez del archivo y su lógica de prisión. Una de las decisiones fue que estas escenas ficcionadas estuvieran representadas por esos alter egos, en un intento de extensión de mi propio cuerpo –en su representación cinematográfica– al de esas otras actrices que me

acompañaban en la película. Con todo ello, mi *yo* se dissociaba en otras, mi cuerpo se desdoblaba en otros cuerpos, y ello me permitía abordar la cuestión central acerca del *yo* y sus tensiones con los *otros*.

La elección de las actrices también resultó una cuestión central a la hora de abordar esta problemática de los usos de la primera persona. Por un lado, tuve claro desde el inicio que Mercè Salom estaría presente en su encuentro con los pájaros en aquel parque de Berlín. No se trataba de una actriz profesional, sino de una amiga que había conocido después de salir de la prisión y con quien había cursado los estudios de cine en Barcelona. El alter ego que reconocía en ella era el de una presencia cercana, inserta en mi vida cotidiana, que simbolizaba la latencia afectiva que mediaba entre mi *yo* y mi entorno amistoso en aquel momento.

Durante la fase del montaje, decidimos montar una secuencia donde primeramente aparecía yo andando de perfil sobre un paisaje frondoso; seguidamente aparecía Mercè en una posición parecida, caminando en la misma dirección y con un fondo similar. La idea de montar de esta manera fue un ejercicio formal que simulaba ese movimiento fluido entre mi presencia y la de Mercè y la posibilidad de que aquello que estaba narrando en la historia pudiera extenderse entre mí misma y la presencia de mi alter ego. En este caso, filmar mi personaje y los demás de perfil se convertía en un gesto que considero que se asemeja a ese *yo* tumbado: el perfil mira hacia un lado, es una forma de *ladear* la imagen y, como tal, sugiere cierta forma de ir al encuentro de aquello otro.

Algo similar sucedía con Mirari Echávarri, a la que filmamos en una fiesta donde participaron como actores extra algunos de mis amigos. La presencia de Mirari –actriz que tampoco era profesional– bailando en situación de semitrance abría la posibilidad de la pregunta sobre su presencia: ¿qué hacía allí esa persona si no era yo –la protagonista de la historia que se contaba en la película–? (Anexo 3, imagen 2). Desde el punto de vista de la recepción de *918 gau*, muchas personas han sugerido que, durante el visionado de estas escenas, de forma inconsciente, hacían el ejercicio de indagación sobre esos otros cuerpos: ¿por qué no era yo la que aparecía en esas escenas? ¿Quiénes son esas otras presencias y por qué están allí? Esta interrogación acerca del sujeto de la narración conseguía rescatar a ese *yo* del aislamiento –y de la idea de un *yo* autosuficiente– y lo devolvía a un lugar que, cuanto menos, estaba en el encuentro con otras presencias.

Junto con la cuestión de los alter egos, aparecieron otros asuntos fundamentales que son desarrollados en los siguientes subapartados. Por un lado, la ética de ese *yo* en referencia a la colectividad de la que formaba parte y cómo hablar de los demás desde una posición singular. Por otro, otra cuestión crucial fue la articulación de una voz en *off* que encarnase esa tensión yoica a la que se ha hecho referencia.

5.3.1. La ética del yo en 918 gau

En las siguientes líneas se aborda el uso de la primera persona en *918 gau* y su relación con la cuestión de la *singularidad*; lo *singular* será abordado como rasgo definitorio de lo que es propio de una persona. Según el filósofo Amador Fernández-Savater (2015), la singularidad hace referencia a la sustancia propia, a aquello que contiene un límite definido respecto a todo lo demás que se comparte. En el caso de *918 gau*, engendrar un *yo* planteaba varios problemas, a priori, difíciles de afrontar. Requería una ética de ese *yo* que buscaba abordar de forma empática la relación que mantenía con la colectividad en la que estaba inscrita mi propia historia. En definitiva, una voz singular y *en singular*, que resonara con los asuntos colectivos desde la consideración del resto de elementos implicados en la narración como semejantes. La cuestión de la semejanza era importante ya que no se trataba de encontrar una voz propia que hablase en nombre de una comunidad; por el contrario, me interesaba que sorteara los contornos de ese *nosotros* atravesando una doble tensión: cómo articular una voz propia y, al mismo tiempo, cómo tratar la relación hacia los demás desde una ética de la distancia.

En el marco de ese desafío la primera persona se inscribía, además, en una obra cinematográfica de carácter primordialmente documental. El pacto establecido con el público partiendo de una obra de esta naturaleza pasaba por algunas lógicas de credibilidad y veracidad respecto a lo contado que hube de tener en cuenta. Respecto a este pacto entre documentalista y receptor, el investigador Pablo Piedras afirma en su artículo “Subjetividad y ética en el documental argentino contemporáneo”:

[...] el cineasta se compromete con el receptor no solo a ser honesto consigo mismo, sino a no fraguar o tergiversar conscientemente los materiales de lo real con los que trata. Con

esto no atribuimos al pacto entre documentalista y espectador caracteres de orden jurídico o de objetividad, pero sí subrayamos que el régimen de representación propio del cine documental es distinto del de la ficción, ya que, aun en sus manifestaciones más experimentales y subjetivistas, su estatuto se define en mayor o menor medida a partir del vínculo con la esfera pública. (2014, p. 45)

No se trataba solo de ser honesta conmigo misma; además, debía cuidar los materiales con los que trabajaba, dado que eran de terceros y mantenían un vínculo conmigo, así como incluían las historias de otras personas. Articular las posibilidades narrativas que ofrecían esas cartas y fotografías desde una perspectiva ética requería atención, responsabilidad y, sobre todo, respeto. Sin embargo, las personas que aparecían en algunos fragmentos del relato estaban en situaciones de vulnerabilidad, lo que las exponía ante la opinión pública. Muchas de ellas eran presas, y las historias que compartían eran, en ocasiones, clandestinas y dolorosas, con implicaciones legales significativas. El riesgo de revelar esa vulnerabilidad y enmarcar sus experiencias en un relato subjetivo implicaba un ejercicio de responsabilidad, tratándose de fuentes documentales de carácter verídico.

Este contexto ético resuena con la reflexión de Jan Assmann que Ute Seydel (2014) examina al analizar la constitución de las memorias culturales y las relaciones de poder que existen entre ellas. Seydel identifica la existencia de memorias canónicas y archivísticas; las primeras representan la memoria dominante de un ámbito cultural y establecen los cánones de lo que se considera hegemónico. En contraste, hay memorias dispersas que caen dentro de lo que Assmann denomina memorias archivísticas. Estas memorias esperan ser rescatadas, consideradas y visibilizadas, permaneciendo, según Assmann, en un estado de latencia. Así, el desafío de articular una narrativa en *918 gau* no solo implicaba la responsabilidad de contar mi propia historia, sino también la de dar voz a esas memorias frágiles que han quedado en el olvido, haciendo eco de la necesidad de visibilizar las experiencias de quienes han sido históricamente marginados.

En este sentido, surgieron las siguientes preguntas: ¿podía reelaborar mi propia experiencia sin recurrir a su visibilización? ¿Qué condiciones éticas exigía la exhibición de aquellos materiales que contenían no solo mi historia, sino también, de forma lateral, la de la comunidad a la que pertenecía? Regreso así a la cuestión de la latencia, pues

considero que fue la necesidad de activar esa memoria dormida lo que motivó, en gran medida, la realización de la película. Lo latente se configura por una potencia que necesita emerger, vibra llamando nuestra atención e interroga sobre las consecuencias de su posible abandono. Aquellas cartas y fotografías expresaban estas y otras preguntas; como tal, solo encontraron respuestas enfrentando las operaciones fílmicas que fui desarrollando durante el proceso de creación.

La cuestión de la primera persona y la distancia con lo colectivo siempre fue la preocupación y la angustia durante dicho proceso. Como señala Pablo Piedras en *El cine documental en primera persona* (2014), su presencia ha aumentado en los últimos años. Si en las narrativas del documental expositivo *tradicional* existe cierta lógica de la persuasión que resalta la argumentación y el entramado narrativo por encima de otros elementos, en el *nuevo* documental se prioriza la primera persona y la experiencia personal, y la autoexpresión y la efectividad dramática parecen ocupar un lugar central (Piedras, 2008). Sin embargo, surge una cuestión fundamental: la compleja y a menudo irresoluble tensión entre la enunciación personal y la colectiva. Asumir que la enunciación personal es una forma narrativa más privilegiada porque impone su visión del mundo es solo una de las posibles articulaciones del *yo*. Existen, además, enfoques que, lejos de imponer una visión dominante a través de su subjetividad, ofrecen nuevas maneras de abordar cuestiones colectivas, pasando por las vivencias del sujeto y permitiendo entender la complejidad que entraña vivir inscrito en una comunidad de semejantes. Una narración centrada en un solo personaje –en este caso, la experiencia de la directora de la película– podría resultar en un exceso del *yo*, entendiendo esto como un abuso de su presencia que monopoliza el espacio y el tiempo de la narración. No obstante, el receptor también puede adoptar una mirada analítica, preguntándose si tal empacho del *yo* podría ser la traducción de una incomodidad, provocada por la sensación de estar invadiendo la intimidad de alguien y lo que ello sugiere de incómodo. Considerar que la narración documental clásica, articulada a través de sujetos colectivos y enunciaciones impersonales, es más veraz solo por evitar la subjetividad individual equivale a otorgar el mismo valor egocéntrico del *yo* al *nosotros*.

Otra de las tensiones que habita ese *yo* en *918 gau* está atravesada por una de las cuestiones fundamentales tratada a lo largo de esta investigación: la problemática de la traición en las narrativas militantes. ¿Hasta qué punto hablar en singular sobre una

historia común implica desmarcarse de la comunidad a la que se pertenece? Y junto con esta cuestión, ¿incurre en un perjuicio para esa comunidad el hecho de incorporar aspectos autocríticos en el relato de la película? En palabras del filósofo Avishai Margalit, que ya ha sido abordado con mayor detenimiento durante esta tesis, la traición implica romper un código ético dentro de un vínculo de proximidad. En relación con esta idea, la sensación que predominaba permanentemente a la hora de encontrar el tono narrativo en *918 gau* era la impresión de que desmarcarse de la narrativa habitual de la izquierda *abertzale* podría suponer algún tipo de traición. El vínculo de cercanía en un movimiento afectado por la represión y la violencia de Estado siempre está atravesado por una lógica de la pertenencia mucho mayor que otros vínculos. Así, revelar algún aspecto negativo –o que no lleve implícito un contenido autoafirmativo– sobre este en los discursos públicos tiene consecuencias simbólicas más relevantes que hacerlo en una comunidad que por cualquier motivo disfruta de una representación privilegiada y no disputa cuestiones de esta índole. Por ello, la cuestión ética sobrevolaba una vez más la gestión del tono autocrítico en la obra y siempre estuvo rondando los límites de la autoexpresión: qué contar, qué callar y cómo contar lo que se pretendía sin que supusiera un daño a la comunidad. Una comunidad vulnerable, como se ha dicho, y cuya relación conmigo movilizaba toda una serie de afectos. En ese sentido, mi propia vivencia inscrita en esa colectividad bien podía interpretarse como una voz privilegiada, en el sentido de que *alzar la voz*, como parte de esa comunidad tan estereotipada –a la vez que estigmatizada–, y reflexionar públicamente sobre cuestiones de orden interno bien podía entenderse como ofensivo por parte de sus miembros. No obstante, la película operó dentro de estos límites, y la voz en *off* se convirtió en el principal espacio de tensión y contención para abordar cuestiones delicadas. El límite ético fue no revelar información que pudiera perjudicar a la colectividad. Por ello, la voz nunca se pensó como un lugar donde dar información detallada sobre cuestiones de funcionamiento del colectivo; se revelaron algunos detalles que dieron algo de contexto sobre los sucesos que se contaban, pero siempre poniendo la cuestión informativa en un orden inferior, simplemente como un complemento mínimo. Otra decisión importante fue la de cambiar los nombres de las personas que podían aparecer implicadas en la trama –también el de las presas comunes, como fue el caso de Rasha, nombre inventado para esta compañera presa de origen africano–, con el fin de que estos personajes existieran

en un contexto genérico, evitando representaciones concretas. A pesar de que algunas escenas eran reales, el objetivo no fue representarlas con personas específicas, sino que emergieran de una forma más abstracta sin perder credibilidad. Así, se buscaba que formaran parte de la narración de manera evocadora, sin ser concretas.

Finalmente, se decidió que la voz no emitiera juicios ni emociones como estrategia para evitar cargar el relato de intencionalidad. Se trataba de contar desde una visión subjetiva, pero evitando el artificio de una emocionalidad extrema, que diera cuenta de las sensaciones de manera explícita. Con esto, se pretendía transmitir principalmente la vivencia, no un juicio sobre el movimiento político. La intención de la película nunca fue juzgar a esa comunidad, sino dejar aflorar las sensaciones de incomodidad que conlleva vivir inscrita dentro de un código común que a menudo implica el borramiento de lo singular en la experiencia colectiva. ¿Era posible que lo singular tuviera lugar dentro de lo colectivo? Así, la cuestión de la honestidad también estuvo presente: *Alzar la voz*, sin intención de causar daño, mostrar aspectos desde una perspectiva autocrítica y consciente del código interno, alimentando una revisión detenida de los aspectos problemáticos de la experiencia colectiva sin pretensión de dañar. Estos códigos internos de los movimientos contestatarios no son normas explícitas reguladas y aprobadas por los miembros de la comunidad. Se forjan, a veces, en situaciones extremas de represión estatal y se convierten en normas imprescindibles para la supervivencia de las personas.

El reconocido cineasta Chris Marker afirmó una vez que “al contrario de lo que la gente dice, usar la primera persona en las películas tiende a ser un signo de humildad: todo lo que tengo que ofrecer soy yo mismo”. Aunque autoatribuirse humildad puede sugerir una falsa modestia, la frase de Marker aborda la cuestión del uso de la primera persona en el cine como una forma válida de enunciación dentro de las posibilidades narrativas. Es la utilización ética de esta forma de enunciación lo que condiciona su empleo. Estas problemáticas relacionadas con lo *yoico* debieron ser resueltas durante el proceso de creación de *918 gau*. Fruto de esas tensiones y dilemas me incliné por la construcción de la voz en *off*, que se abordará en la siguiente sección.

5.3.2. *Las voces en off y sus usos*

La voz en *off* de *918 gau* fue desarrollada en dos fases. En la primera, se buscó una forma de narrar los recuerdos utilizando una grabadora. Para ello, se realizó un ejercicio que consistió en visitar lugares relevantes para la historia. En un primer momento, el equipo de grabación se dirigió al sitio donde nos detuvieron aquella noche de octubre, años atrás. La intención principal era estar en el lugar, encender la grabadora y recordar la escena tal como ocurrió. Este ejercicio implicaba establecer mi propia presencia en el lugar y, sin un guion previo, grabar el instante en que recordaba lo sucedido. Era un acto de memoria que quedaba así registrado. La meta no era obtener un discurso coherente y estructurado, sino explorar cómo emergía el recuerdo en ese momento: si era entrecortado, irregular, reflexivo o descriptivo. El resultado fue una voz pausada, con un ritmo lento y narrativo, en la que los verbos se conjugaban en pasado; era la voz de la memoria.

La primera escena de la película tuvo lugar cerca del pequeño pueblo guipuzcoano de Segura. Se filmó de noche, en sintonía con el momento que pretendía recordar —era de noche cuando nos detuvieron aquel octubre de 2007—, y se trataba de ponerme yo misma en el interior de un coche y filmar directamente lo que surgiera en el momento (Anexo 8, imagen 1). El lugar elegido fue un parking cercano al lugar donde nos detuvieron. El equipo de grabación realizó algunas tomas y finalmente se seleccionó la que mejor se adaptaba al montaje final. A continuación, se presenta un fragmento de la transcripción de la secuencia de la película donde aparezco por primera vez ante la cámara, grabadora en mano y narrando sin guion previo, mientras recuerdo la detención:

Fue el 4 de octubre de 2007 el día que nos detuvieron. Estábamos en Segura en una reunión, y las personas que estábamos en esa reunión éramos miembros de un partido político ilegalizado, un partido de izquierdas e independentista que había ilegalizado un juzgado español. En ese momento había conversaciones entre ETA y algunos partidos políticos, y también con el gobierno español, había conversaciones diversas con intención de solucionar el conflicto político que duraba años. Mientras estábamos en esa reunión la Policía Nacional tomó el pueblo y cerró todas las carreteras alrededor del pueblo. Las personas que estábamos en esa reunión sabíamos que tarde o temprano nos detendrían porque hacía meses que teníamos muchos seguimientos. Ese día en concreto, la presión

policial era muy fuerte alrededor de esa sala de reuniones, pero aun así intentamos evitarlos saliendo en diferentes coches. Era de noche y eso facilitaba la huida. Nos metimos en diferentes coches y, a pocos metros, todo el pueblo estaba ocupado y algunos llegamos al parking y otros a una rotonda. Allí nos cortaron el paso y empezaron a detenernos.

Llegaron muchos coches de policías, todos ellos encapuchados, y estuvimos esperando allí hasta que llegaron las órdenes de detención de cada uno. En esas órdenes ponía que estábamos siendo detenidos por orden del juzgado de instrucción nº 5 de la Audiencia Nacional, por orden del juez Baltasar Garzón.

Y, a partir de ahí, empezaron a llevarnos detenidos de uno en uno. A mí me metieron en un coche, en ese coche me di cuenta que el conductor era un policía muy conocido en Pamplona porque cuando torturaban a los jóvenes era él quien guiaba las sesiones.¹¹¹

Al emplear el recurso de acudir al lugar de los hechos y evocar recuerdos directamente en la grabadora, se lograba un tono de voz íntimamente relacionado con la forma en que la memoria rememoraba. La cadencia de las palabras era distinta a la de una grabación en un estudio; las respuestas surgían con más lentitud y había que encontrar las palabras precisas en el momento. Este proceso se asemejaba al ritmo narrativo de una entrevista, ya que las respuestas también eran espontáneas, pero la grabadora imponía una dinámica diferente. No había necesidad de responder a nadie; simplemente se trataba de dejar fluir el recuerdo y permitir que quedara registrado en el dispositivo.

En otra secuencia, utilicé la misma estrategia, pero en un contexto diferente. Minutos después de grabar una escena sexual con dos actrices en una casa alquilada para ese propósito, decidí que ese sería el lugar y el momento ideales para filmar la secuencia que evocaba la difícil situación de una compañera presa africana (Anexo 8, imagen 2). En esta narrativa, relataba la enfermedad mental de esta compañera, a quien llamé Rasha, un nombre ficticio. La escena no fue guionada ni escrita previamente; simplemente elegí ubicar su recuerdo de manera intuitiva en un entorno que había sido utilizado para la grabación del encuentro sexual, considerando que era lo más alejado

¹¹¹ Esta secuencia se localiza entre el minuto 02:16:00 y el 06:10:00, siendo la primera secuencia donde aparece el elemento de la voz, y actuando como apertura y contextualización de la trama de la película.

posible de la experiencia de una cárcel. Busqué contrastar la atmósfera que desprende el encuentro deseante entre dos cuerpos con la evocación de uno de los momentos más duros que conservaba mi memoria. En este contraste emergía el dolor de la película: el deseo de fuga encarnado en el encuentro de esos cuerpos y la violencia de la prisión fijada en mi memoria corporal a través de la escena de Rasha. A continuación, reproduzco las palabras que la grabadora registró y que forman parte de una secuencia de la película:

Rasha era una presa africana, cumplía una condena de nueve años por asesinar a su marido. Un día de verano, un día muy caluroso de verano, y en la cárcel el calor es más caluroso entre muros de cemento, Rasha cogió un paquete de mantequilla que nos daban en el desayuno y se lo empezó a esparcir por la cara. Se puso una capucha de borrego y salió al patio a tomar el sol. Ahí nos dimos cuenta de que se le estaba yendo la cabeza poco a poco. Un día, vimos a Rasha saliendo de su celda, nos dimos cuenta de que en un vaso había metido una compresa con sangre de regla y se la bebía como si fuera una infusión. Entonces nos preocupamos. Otro día había un olor muy fuerte en el módulo, y era Rasha, había empezado a esparcir las heces por las paredes de su celda. El resto de presas decían que tenía el demonio dentro, y le hacían rituales de magia negra. Le dejaban manzanas podridas en la puerta, le tiraban sal en la cama de la celda, y Rasha se alteraba más con estas cosas.

La dirección de la cárcel la castigó y la metió en una celda de castigo llamada “cangrejo”. Cuando salíamos al patio a las mañanas, veíamos a Rasha mirando por la ventana, dando golpes, gritando. Intentamos hacer algo, pero ya era demasiado tarde.¹¹²

La forma que elegimos para filmar la secuencia fue seguir el mismo enfoque que en la anterior: permitir que la cámara registrara el encuentro entre mi voz y el recuerdo evocador. No había mayor intención que la autenticidad de capturar a quien recuerda. Este método buscaba activar el recuerdo, explorar su esencia y mostrarlo a través de un dispositivo austero que revelara el espacio donde se evocaba, con mi voz irrumpiendo en él.

¹¹² Esta secuencia se extiende entre del minuto 22:01 y el 24:19. La casa donde se filmó se encontraba en Berlín y fue convenida con las dos actrices que grabaron la escena que retrata el encuentro sexual entre ellas.

Tal y como explica Paul Ricoeur, la tradición clásica griega contaba con dos conceptos para denominar las cuestiones relacionadas con la memoria: por un lado, el concepto “*mnémé*”, que significaba el recuerdo como aparición pasiva, es decir, el recuerdo tal y como aparece en la mente. Y, por otro lado, el concepto “*anamnésis*”, el recuerdo como objeto recolectado y rememorado, es decir, un recuerdo buscado (Ricoeur, 2003, p. 20). Plantea así una cuestión primordial a la hora de profundizar en el encuentro con los recuerdos: acordarse es tener un recuerdo o ir en su búsqueda. Esta es una cuestión imprescindible en el sentido que Ricoeur plantea dos posibilidades de recordar: la cognitiva, *mneme*, que es la que responde a *qué* es lo que se recuerda, y la pragmática, la *anamnesis*, que respondería a *cómo* se recuerda. Como tal, en el dispositivo elegido para realizar la película la cuestión fundamental fue ir a la búsqueda del recuerdo: ¿qué era lo que recordaba con mayor nitidez? ¿Cuáles eran los recuerdos que habían conseguido quedar anclados en mi memoria? Estas cuestiones planteaban siempre una sospecha en referencia a la veracidad de lo recordado, ya que resulta complejo descubrir hasta qué punto está el recuerdo evocado afectado por la imaginación. Ricoeur rememora un diálogo escrito por Platón, *Teeteto*, donde Sócrates concluye que la memoria, en su encuentro con las sensaciones que provoca el recuerdo, “*escribe recuerdos en el alma*”.¹¹³ Cuando lo que se escribe es verdadero, según el citado diálogo platónico, aparece en nosotros cierta alineación con lo que es realmente *de verdad*. Sería la forma de definir cuándo es el momento donde el sujeto percibe *de verdad* que no está tergiversando lo que sucedió en el pasado. Esta decantación de lo que recordaba de mi estancia en prisión hubo de ser convocada, y el hecho de recordar esos momentos en espacios físicos relevantes para la historia ofrecía un testimonio despojado, desprovisto de artificio, tan solo los recuerdos invocados en la desnudez de aquellos espacios. El encuentro de todo ello se concentraba en la voz, que era registrada por la grabadora mientras, al mismo tiempo, todo ello era filmado por la cámara (Anexo 8, imagen 1).

El cuerpo que recuerda es un cuerpo atrapado en un espacio donde conviven varias temporalidades a la vez. En el cuerpo *recordante* no existen cortes temporales definidos: la continuidad y la sedimentación de estos tiempos son la condición del

¹¹³ Ricoeur analiza la obra *Teeteto* de Platón, datada según William Keith Chambers Guthrie (1988, p. 73), entre los años 369 y 367 a.C. En *Teetetos*, Sócrates aparece como personaje.

cuerpo que recuerda. Como se ha mencionado, Susana de Sousa Dias plantea, a propósito de su film *48* (2009), la cuestión de la temporalidad a la hora de trabajar con testimonios sonoros e imágenes de archivo de personas que fueron aprisionadas y torturadas durante la dictadura portuguesa. Plantea un término imprescindible a la hora de abordar lo que el cine puede hacer para tratar las fracturas temporales que suceden cuando se trabaja con relecturas del pasado a través del archivo. Habla de la co-presencia de tiempos heterogéneos a la hora de abordar desde el presente la lectura de imágenes enmarcadas en el pasado (Matadero Madrid, 2/6/2011).¹¹⁴ Esta elaboración de De Sousa sirvió como referencia durante el proceso de gestación de *918 gau* ya que proponía algo similar. La complejidad temporal fue un reto, y esta preocupación planteaba, una y otra vez, la siguiente pregunta: ¿cómo convocar – ir a la búsqueda– el recuerdo desde el tiempo presente? Y, junto con ello, ¿cómo trabajar con la idea de que aquel pasado seguía vivo en el presente, a saber, desde una reelaboración de la experiencia pasada? No existía fractura temporal con el recuerdo, sino la prolongación de este en un presente continuado. El cine ofrecía la posibilidad de mostrar cierta continuidad, y ello me permitía poder reunir todos esos tiempos dentro de una única narrativa. Para esto, el principal dispositivo que elegí fue la voz. La voz permitía conjugar todos esos tiempos, en el sentido que podía hablar en un tiempo pasado y después en un tiempo presente y, así, habitar el espacio de la película a través de varias temporalidades.

Esta voz no es la única que aparece en *918 gau*. Para profundizar en la problemática de la temporalidad, decidí incorporar otro tipo de voz en *off* en la película, en este caso una voz elaborada, escrita previamente y grabada en un estudio. Esta voz acompañaba algunas secuencias basadas en imágenes de archivo: imágenes del documento del auto oficial de mi encarcelamiento firmado por el juez, fotografías que conservaba de mi estancia en prisión, así como una secuencia que planeaba sobre un conjunto de fotografías que mis familiares y amistades me enviaron a la cárcel. A la hora de trabajar en esta voz elaborada, tuve claro que tenía que ser un dispositivo que

¹¹⁴ A partir del minuto 04:38 de esta entrevista la cineasta y docente universitaria Susana de Sousa Dias habla del proceso de creación de la película *48* y cómo hubo de buscar fórmulas cinematográficas para evitar las fracturas temporales que existían a la hora de tratar el testimonio sonoro de las personas que, mientras se reencontraban después de muchos años con las imágenes policiales de su tiempo de detención, narraban los malos tratos sufridos.

ayudase a sumergirse en estas. Para ello, opté por hacerlo en tiempo presente, estableciendo un estilo narrativo similar al de un diario leído. Todo ello activaba estos documentos de forma diferente a como lo hacía una voz en tiempo pasado que ensayé varias veces. La voz en tiempo pasado remitía al recuerdo, a la mera ilustración de la foto, la lanzaba irremediamente al pasado, y con ello se perdía parcialmente la potencia que la propia fotografía contenía. Eran imágenes muy delicadas y requerían una atención sostenida. No quería que fueran mostradas de forma que pudieran generar en el espectador lejanía, ligereza o distancia. Por ello, la estrategia fue detenerse en la fotografía –también en el documento del auto de prisión o en una fotografía de un periódico–, ampliarla para fijar la atención en el detalle y evitar una mirada que pasase por alto su relevancia. La voz que acompañase a esas imágenes tenía que contribuir, por lo tanto, a profundizar en ellas y, sobre todo, debía facilitar la inmersión en la situación que se contaba. Narrar en tiempo presente ayudaba en todo ello, pero también contribuía a que la voz fuera lo más descriptiva posible. Este punto también fue importante a la hora de escribir esta voz en *off* y, quizás, lo más difícil, por la dedicación que supuso encontrar el tono adecuado. Por un lado, esta voz estaba atravesada por la lógica del recuerdo invocado, tal y como he explicado con anterioridad. En la escritura de la voz, se partía de lo que las imágenes narraban, pero, al mismo tiempo, evité entrar en la carga emocional que contenían. La voz debía acompañar las imágenes, sugerir más que reafirmar, y dejar al espectador que pudiera entrar en el relato desde una distancia considerable. Para ello, trabajé junto con mi ayudante de dirección, la también cineasta Irati Gorostidi, escribiendo de forma encadenada. En primer lugar, yo escribía los recuerdos que esas imágenes activaban en mí, pero siempre intentando establecer una mirada descriptiva. Después, se las enviaba a Gorostidi, que releía e intentaba cuidar la mencionada distancia: ni muy apegada a las situaciones que las imágenes contaban, pero tampoco demasiado alejada. Se trataba de establecer una *media distancia*, que permitiera al espectador entrar en mi relato subjetivo, pero sin necesariamente aliarse con lo que estaba contando. Como ejemplo se adjunta un fragmento de una de las mencionadas secuencias. En concreto, se trata del pasaje donde se narra un encuentro en dependencias judiciales delante del juez que instruyó nuestro sumario –Baltasar Garzón– y otros agentes implicados, en el cual se dirimía mi permanencia en prisión:

Llevo tres horas en un calabozo de la Audiencia Nacional. Vienen a buscarme dos policías. De camino al despacho del juez uno le cuenta al otro que el fin de semana vio las carreras con su familia. Le cuenta con mucho detalle toda la mecánica de los coches. Me hacen entrar en el despacho y reconozco al juez Baltasar Garzón. No alza la cabeza de la mesa. A mi derecha, mi abogada. A su lado, el fiscal, con una toga negra. A mi izquierda, dos personas, representantes de Dignidad y Justicia. Se personan como acusación popular en esta causa. Una de ellas lleva una carpeta enorme. Me doy cuenta que pone mi nombre en la cubierta.

Ha comenzado el turno de palabras. Mi abogada ha pedido mi libertad.

Garzón ni siquiera me mira. Me parece que hablan de otra persona. Estoy sudando, hace mucho calor en este despacho enmoquetado. El fiscal ha pedido la prórroga de mi encarcelamiento. La de Dignidad y Justicia ha abierto la carpeta y ha empezado a relatar ruedas de prensa y reuniones en las que he participado. Una rueda de prensa con un comité internacionalista. Otra con la coordinadora feminista del 8 de marzo. Innumerables seguimientos policiales a reuniones.

Reparo en la trama de la moqueta. Son flores abstractas, unas tras otras, una cadena infinita. Me han entrado muchas ganas de reírme, de reírme a carcajadas. Pero ya sé que estaría fuera de lugar, tal y como lo estoy yo aquí.¹¹⁵

La escritura de esta voz llevó cierto tiempo, ya que requirió de una tarea de reescritura que se extendió hasta el final del montaje de la película. Las decisiones que se tomaron iban en diferentes direcciones. Por un lado, estaba la enunciación en primera persona, analizada en este capítulo, lo cual requería un profundo trabajo de introspección. Para ello, fue clave el aporte de la antropóloga y profesora de la UPV Mari Luz Esteban, que inspiró profundamente la forma utilizada para indagar en mis propios recuerdos. En 2016, durante un curso universitario de verano en el País Vasco,¹¹⁶ Esteban presentó el relato encarnado de una activista. Así, expuso su investigación, basada en la experiencia de cárcel de una presa política vasca detenida por su militancia en una organización juvenil que desarrollaba una labor política.¹¹⁷ La

¹¹⁵ Secuencia que en la película dura del minuto 07:46 al minuto 09:48.

¹¹⁶ La Udako Euskal Unibertsitatea, universidad creada en el ámbito vasco como órgano independiente en 1973 para promocionar los estudios académicos en euskera, creó un curso de verano en julio de 2016 con el título *Kartzela eta Euskal Gatazka birpentsatzen. Subjektu feminista baten norabidean* [Repensando la prisión y el conflicto vasco. Hacia un sujeto feminista]. En este curso se analizaron diferentes narrativas para profundizar en una relectura feminista del conflicto vasco.

¹¹⁷ Después recogería estos testimonios en un artículo que ya ha sido citado (véase Esteban, 2018).

investigación estaba basada en el registro de los recuerdos de la prisión de esta mujer a través de la indagación en su propia experiencia. Esteban basó todo este trabajo de documentación fijándose sobre todo en cómo era la experiencia corporal y emocional de esta mujer a la hora de relatar algunos fragmentos de su vivencia:

No me sentía yo del todo. No sé [...] Y tengo una foto en la que se ve cuando engordé, la piel blanca blanca. Parecemos gallinas. Me sentía como una gallina [...] Me sentía así. Sentía eso, que éramos gallinas y que nos daban tanto de comer con tanta grasa para reventar, de verdad que sentía eso [...] Engordé mucho [...] Pero yo creo que me di cuenta en la cárcel. Cuando no controlas los factores de tu alrededor y cuando las cosas te desbordan, tu cuerpo es lo único que puedes modelar. (Arrate Gardoki, entrevista de Mari Luz Esteban, enero de 2016, en Esteban, 2018)

Este fragmento muestra cuestiones reveladoras a la hora de comprender que la memoria de la cárcel está directamente relacionada con la memoria corporal. Sentirse como una *gallina* o fijarse en la *piel blanca blanca* por la falta de sol activaba otra forma de recordar la cárcel y, junto con ello, abría otras posibilidades de narrarla. En el trabajo previo a la filmación de *918 gau*, invocar los recuerdos e ir en su búsqueda suponía cierta predisposición del cuerpo: el acto de concentrarse, cerrar los ojos, escribir el recuerdo, describir las imágenes, etc. Estos ejercicios se convirtieron en parte de mi rutina creativa durante el proceso de escritura del guion de la película. Del mismo modo que apunta Ricoeur, la memoria acudía a mí a partir de la mediación entre *yo* misma y mi voluntad de recuerdo. Rescaté varias escenas que recordaba de mi estancia en prisión e intenté anotarlas como la protagonista de la investigación de Esteban, fijándome en las sensaciones que recorrían mi cuerpo encerrado en prisión. El resultado fueron una docena de escenas, que iban desde el momento de la detención hasta la salida de prisión. En lo recordado estaba implícito lo corporal, en el sentido de que aquello que recordaba tenía que ver con una asincronía entre mi cuerpo y todo lo que quedaba fuera de él, a saber, el espacio, las demás personas, el ambiente... En el caso del momento de la vista judicial,¹¹⁸ lo que recordaba con mayor nitidez era la sensación de desdoblamiento entre

¹¹⁸ Una de las escenas iniciales, ya mencionada; en concreto, aquella donde se narra la visita al despacho del juez instructor y se decreta mi ingreso en prisión.

mi percepción corporal de la situación y la propia situación. En este caso, el *cómo* transcurría la escena –los fiscales, la abogada, el juez, la moqueta de la sala, etc.– y no tanto el *qué* se decía u oía en esta.

En conclusión, la utilización de la voz en *off* en *918 gau* no solo se presenta como un recurso narrativo, sino como un medio profundo para explorar la memoria y el trauma. Al evocar recuerdos en los espacios donde ocurrieron los hechos, la voz se convierte en un canal íntimo que permite un diálogo entre el pasado y el presente, revelando la complejidad de la experiencia vivida. Este enfoque no solo resalta la naturaleza fragmentaria y personal de los recuerdos, sino que también confronta la relación entre el cuerpo y la memoria, donde cada recuerdo es una sedimentación de sensaciones y emociones. A través de la dualidad de voces –la espontaneidad de la grabación en el lugar de los hechos y la reflexión elaborada en estudio– se logra una narrativa rica y matizada que invita al espectador a una inmersión profunda en la realidad del relato, al tiempo que se desafían las convenciones tradicionales del documental.

6. Conclusiones

Esta investigación práctico-teórica gira alrededor de la película *918 gau*, situando el propio film como un objeto artístico pensante desde el que analizar problemáticas prácticas y teóricas asociadas a la representación del militante político, las dicotomías narrativas que afectan su devenir y el lenguaje cinematográfico como herramienta de investigación para abrir otras posibilidades narrativas.

Durante el proceso de elaboración de esta tesis se ha evidenciado la necesidad de indagar en las narrativas establecidas en el ámbito político de los movimientos contestarios de las últimas décadas en el contexto del País Vasco, que han ubicado la experiencia militante en una dicotomía discursiva de la heroicidad y la traición. La figura del militante político no puede ser comprendida únicamente a través de los discursos habituales asociados a las figuras del héroe o del traidor y la presente investigación considera fundamental discurrir sobre las múltiples capas de subjetividad y los contextos que moldean estas subjetividades. De esta forma, a lo largo de toda la investigación se subraya la necesidad de reconocer la complejidad de la subjetivación política, integrando los diversos niveles de afectación que inciden en la construcción de esta, así como los contextos históricos que las moldean. En este sentido, el concepto de opacidad emerge como una posibilidad narrativa que permite explorar las tensiones y los matices inherentes a la experiencia del militante político y busca formas de representación que profundicen en la manifestación de sus experiencias políticas.

La idea de la opacidad inspirada en las ideas del poeta y ensayista martiniqués Édouard Glissant desarrollada en este trabajo no solo refleja la complejidad del sujeto militante, sino que también interpela las narrativas consensuales tanto externas –cómo el sujeto es leído fuera de su comunidad– como internas –cómo el sujeto es moldeado dentro de su propia colectividad–. La opacidad se presenta así como la posibilidad de un espacio narrativo otro del sujeto politizado que adquiere capas de subjetivación a medida que deviene en sujeto afectado por las lógicas militantes. Las crisis y contradicciones inherentes a las formas de militancia política atraviesan diversas problemáticas que van desde lo que supone la implicación política en las lógicas de la colectividad así como la dureza de las condiciones derivadas de los dispositivos de

poder a los que es sometido por las fuerzas a las que se expone. Así, esta condición vulnerable del sujeto militante abre posibilidades para construir lugares de enunciación que abordan la ambigüedad y la multiplicidad de significados, lejos del reduccionismo que propone la lógica narrativa clásica de estos movimientos revolucionarios. El concepto de la opacidad aplicado a estas lógicas narrativas permite desplazamientos hacia representaciones menos obvias, que invocan otras formas de atención en las marcas que las militancias políticas dejan sobre los sujetos. En ese sentido, se hace necesario explorar el registro de las grietas que se abren en su devenir, a partir de una exploración de las zonas grises de la subjetividad que a menudo son menos detectables. Dichas zonas grises carecen de una estructura narrativa que sea capaz de enunciar desde la transparencia lo somático que emerge de todo ello, y por ese mismo, se requieren otras formas de reflexionar sobre aquello que resulta difuso.

La subjetividad política se configura a través de un proceso dinámico que incluye experiencias individuales, contextos históricos y culturales, y las interacciones del sujeto con las narrativas colectivas. En el caso del conflicto vasco —como podríamos pensar que ocurre en otros, o en todos—, la identificación de los militantes con diversas narrativas afecta profundamente su sentido de pertenencia y la forma de verse a sí mismos. Sin embargo, esta formación del sujeto militante no se construye de forma lineal; está impregnada de tensiones que emergen de las expectativas de la comunidad, las representaciones externas y las narrativas políticas. La condición vulnerable del sujeto y la vulnerabilidad de las vidas que encarnan un tipo de militancia comprometida, lejos de ser vistas como debilidades, son entendidas en la presente investigación como condiciones de posibilidad para la ampliación del campo del imaginario y la representación política. En este sentido, ampliar el uso del lenguaje y el reconocimiento de otras formas narrativas que den cuenta de las dimensiones implicadas en el accionar militante es esencial para la construcción de relatos más complejos y representativos que abarquen la diversidad de experiencias en los contextos políticos.

Esta investigación está fuertemente arraigada en el contexto del País Vasco. El conflicto político vasco contemporáneo tiene sus raíces en la represión franquista, que buscaba homogeneizar las diversas identidades nacionales dentro del Estado español. La creación de ETA en 1958 surge como una respuesta a esta represión y a la negación de la identidad vasca. Desde su fundación, ETA se desarrolló como un movimiento de

liberación nacional con el objetivo de lograr la independencia del País Vasco y la creación de una sociedad socialista, lo que marcaría sus primeras etapas de lucha.

Durante los primeros años de ETA, la organización se inspiró en movimientos revolucionarios internacionales, como el maoísmo y las luchas guerrilleras latinoamericanas, lo que influyó su visión del conflicto y sus métodos de lucha. En este contexto, la actividad armada de ETA se fue intensificando, y sus primeras acciones simbólicas dieron paso a una violencia cada vez más estructurada y con el respaldo de un discurso político que dividió a la sociedad vasca entre patriotas y traidores. A lo largo de su existencia, ETA jugó un papel fundamental en la construcción de la identidad del sujeto político vasco. Sus discursos y documentos internos no solo definieron la lucha armada como una vía de resistencia, sino que también promovieron una revolución cultural integral que abarcaba desde la política y la economía hasta el arte y la filosofía.

El prolongado uso de la violencia por parte de ETA, que perduró hasta 2011 en términos de actividad armada y hasta 2018 en términos de desactivación completa, muestra que el conflicto vasco no solo fue un fenómeno histórico aislado, sino que constituyó una lucha que atravesó varias décadas y generaciones. La persistencia de este conflicto, incluso después de la muerte de Franco y la transición a la democracia, demuestra la dificultad para superar las heridas sociales y políticas dejadas por la dictadura y la imposibilidad de resolver el conflicto territorial mediante los marcos institucionales tradicionales.

La dictadura franquista y su represión de las lenguas y culturas regionales, como el euskera, jugaron un papel crucial en el despertar de un renacimiento cultural vasco, que se entrelaza con el surgimiento de ETA como organización armada. Esta relación entre la lucha armada y el resurgimiento cultural subraya la complejidad del conflicto vasco, en el que la identidad vasca se construye tanto en el terreno político como en el artístico. En los años de dictadura, las artes plásticas, la música, el cine y la literatura se transformaron en vehículos de expresión del malestar social y político, y, al mismo tiempo, fueron elementos fundamentales en la construcción de una identidad vasca diferenciada. El uso del euskera y la creación de nuevas formas artísticas sirvieron no solo como denuncia de la opresión, sino también como un acto de reconstitución de lo vasco como un espacio simbólico, místico y heroico. El arte no solo fue un espacio de

expresión, sino que también jugó un papel clave en la articulación de un discurso político que ligaba la identidad vasca a una lucha de liberación, marcada por la oposición a un Estado español percibido como colonizador.

A pesar de los avances en el campo artístico y literario, la representación de lo vasco en estos años estaba marcada por una tensión entre lo tradicional y lo moderno. Esta dicotomía se refleja en la forma en que la identidad vasca fue representada, a menudo vinculada con un pasado prehistórico, místico y rural. Sin embargo, esta visión de la vasquitud también fue evolucionando con el tiempo, y, especialmente en las décadas de 1970 y 1980, las luchas obreras y la secularización del nacionalismo vasco impulsaron una transformación en la ideología de la izquierda *abertzale*, alejándola del nacionalismo conservador del PNV. La llamada Transición Democrática, aunque inicialmente vista con esperanzas, no detuvo la violencia, y en los años 80 y 90 la organización mantuvo su estrategia de lucha armada.

En el marco histórico de estas narrativas, el concepto de traición es abordado en este trabajo no como un simple acto de deslealtad, sino como un concepto complejo que varía según el contexto político y colectivo. La traición se vincula con la ética colectiva de los grupos en conflicto, pero no siempre sigue un patrón de ruptura ética clara. La idea de quiebre o ruptura se introduce así como un componente importante, donde la traición puede ser analizada como una crisis interna del individuo en lugar de la violación consciente de un código ético militante común. El filósofo Avisahi Margalit es convocado para explicar cómo la traición se produce en el contexto de relaciones sociales y emotivas *densas*, que apelan al sentimiento de pertenencia y la conciencia de una memoria compartida. La traición no es solo una ruptura ética, sino que, al mismo tiempo, está ligada a la experiencia colectiva y a los vínculos profundos que se establecen entre los miembros de una colectividad. Asimismo, la traición política no siempre se percibe como una ruptura ética sino como una posibilidad de exclusión dentro de los grupos, donde la acusación de traición puede ser usada para desplazar a aquellos que ya no pueden sostener lo que implica la defensa activa de un proyecto político común. En este sentido el filósofo Diego Sztulwark ofrece una reflexión sobre las crisis internas que puede atravesar un sujeto cuando se enfrenta a un *quiebre* de su propia identidad política. Este *quiebre* no necesariamente implica el acto de una traición, sino que, en muchos casos, indica una crisis de sentido en la que el sujeto no

puede mantener el lugar político que ocupó en un momento de compromiso intenso. En este sentido, el *quiebre* es entendido en esta investigación como una desarticulación interna del sujeto en busca de formas otras de expresión.

Los dos casos de estudio, la historia de vida de Yoyes y la canción “Itziarren semea”, profundizan en lo complejo que entraña la experiencia militante en situaciones de represión extrema, destacando cómo la resistencia, el sufrimiento y la supervivencia de los individuos en lucha no se ajustan a los modelos reduccionistas de heroísmo y traición que suelen dominar los relatos políticos y sociales tradicionales. A través de las nociones de “zona gris” y “virtudes cotidianas” se plantea una exploración de algunas estrategias de resistencia en otras regiones, como el caso de Argentina, pero también los campos de concentración nazis. Este concepto señala la ambivalencia y complejidad de las acciones humanas que no encajan en las categorías dicotómicas de heroicidad o traición. En los casos de resistencia política frente a la tortura y represión, como el de la militancia vasca o el de los sobrevivientes de campos de concentración, los comportamientos humanos a menudo oscilan entre la colaboración forzada y la resistencia, entre el sometimiento y la lucha, creando un espacio intermedio que la narrativa heroica tradicional tiende a ignorar.

Ante ello, una forma de indagación en la mencionada “zona gris”, tiene que ver con la tesis central de esta investigación. En concreto, se hace referencia al concepto de opacidad como estrategia de investigación en la construcción analítica de aquello que queda sepultado bajo las lógicas narrativas que reducen la experiencia militante a la idea de la dicotomía de la heroicidad y la traición.

Glissant introdujo el concepto de opacidad como un derecho y una forma de resistencia ante la transparencia impuesta por las estructuras coloniales y occidentales. Así, la concepción de opacidad no es simplemente un estado de ignorancia o falta de visibilidad, sino una forma de resistir a la reducción del sujeto a categorías constreñidas que lo despojan de su complejidad. En el mismo sentido, la filósofa Judith Butler trabaja con la noción de una subjetividad performativa, es decir, la idea de que los sujetos no nacen con una identidad fija, sino que esta identidad se construye a través de las experiencias encarnadas y las relaciones sociales que las envuelven. La opacidad aquí puede ser vista como una forma de resistencia a las identificaciones fijas que buscan

reducir a los sujetos a una única categoría, al igual que la militancia a veces está vinculada a cierto reduccionismo respecto a los sujetos involucrados.

En este sentido, se introduce el concepto de “grieta” como una forma de *desincronización narrativa*. Este concepto reclama un sujeto que atraviesa diferentes estados de opacidad, es decir, momentos de duda, confusión o crisis que no pueden ser capturados por las narrativas establecidas. La grieta se convierte en una especie de espacio entre lo conocido y lo desconocido, entre el saber y el no-saber, que abre la posibilidad de otras formas de subjetividad política. Esta idea parte de la reflexión de Andrea Soto Calderón sobre la *desidentificación* como un proceso en el que un sujeto se encuentra en el espacio entre dos identidades: una impuesta y otra aún en construcción, sin poder asumir ninguna de las dos completamente.

Así, el concepto de opacidad invita a pensar en el sujeto político no solo como un ser productivo que se adhiere a ideologías o ideales mediante la conciencia activa, sino como un sujeto afectado por las fuerzas externas, que es vulnerable y que vive en un constante proceso de intensificación subjetiva. Este proceso es contradictorio, pues implica tanto el extrañamiento respecto a sí mismo como la posibilidad de iluminar las zonas ocultas de la identidad, creando un estar político más fluido, incierto y diverso. La opacidad es, entonces, un espacio de no reconocimiento, un lugar donde el sujeto no sabe aún quién es, pero está siendo formado a través de fuerzas externas. Esto se conecta con la idea de una opacidad que precede al autorreconocimiento consciente, un tipo de vacilación que impide una identidad fija y establece el punto de partida para la reformulación de la subjetividad. La opacidad no es simplemente una falta de conocimiento o transparencia, sino una potencialidad que se abre al sujeto en su proceso de devenir. En este sentido, la pregunta inacabada es si este estado de no-saber puede ser narrado, y si este relato podría ir más allá de las normas que pretenden dar coherencia y estructura a lo que es comprensible y visible. La opacidad, entonces, se convierte en un espacio político y filosófico de resistencia a las categorías de género normativas, especialmente cuando se piensa a partir de experiencias de disforia, como las narradas por McKenzie Wark.

Para Wark, la disforia no se entiende como un trastorno, sino como una apertura a partir de la cual el sujeto puede escapar de las estructuras que intentan ubicarlo en un modelo binario. Esta idea de disforia como resistencia se conecta con la noción de

opacidad de Butler en tanto que ambas desafían las narrativas fijas y ofrecen una mirada hacia una subjetividad que no se ajusta a las normas narrativas obvias. La *frondosidad* que Wark utiliza para describir la dificultad de aprehender ciertos deseos o experiencias se convierte en una forma de resistencia contra la transparencia impuesta por la norma, buscando otras formas de encarnar el deseo y la identidad.

Al mismo tiempo, en el ámbito de las luchas políticas, la opacidad también puede ser vista como una expresión de un estado de crisis. Los sujetos pueden experimentar un desencaje en relación con las expectativas sociales y políticas, lo que genera un malestar complejo de articular, pues no se trata de un vacío o una ausencia, sino de un espacio de transición, de una forma de saber a una de no-saber. Esta fase, aunque angustiante, es vista también como una potencia donde la subjetividad se mueve en busca de formas otras de existencia. El vínculo entre opacidad, crisis y disforia, entonces, se puede entender como una forma de resistencia ante los mecanismos normativos de control sobre el sujeto.

En ese sentido la exploración de la problemática del devenir del sujeto politizado se ha realizado empleando las herramientas que ofrece el cine. La realización de la película *918 gau* ha sido una investigación cinematográfica de las problemáticas de la opacidad desde una perspectiva que ha priorizado el factor subjetivo y la experiencia encarnada. En ese sentido, la opacidad no solo se refiere a las imágenes y los recuerdos de la prisión, sino también a la preocupación estética para poder representar esa experiencia. Las cartas y las fotos que conservaba de prisión, se resistieron a ser encapsuladas en una narrativa única o a ser sometidas a los esquemas clásicos de representación del sujeto político. Siguiendo la teoría de Roland Barthes, existe una distinción entre el *studium* (lo que una imagen transmite de forma general y culturalmente comprensible) y el *punctum* (lo que una imagen nos activa o impacta de manera personal y emocional). En este caso, las cartas que salvaban las convenciones del lenguaje político y abrían un espacio más íntimo y emotivo se convirtieron así en ese *punctum* que activaba una forma de relectura de estos materiales, fragmentos de una resistencia a las lógicas narrativas dominantes que reducen la experiencia de los presos políticos a un único discurso colectivizado. Estas cartas no resistían únicamente a la narración hegemónica, sino que se negaban a ser cooptadas dentro de los límites de lo que se esperaba de ellas.

En ese sentido, la película *918 gau* no se concibe como un relato que revele una verdad auténtica, sino como una forma de interrogación y reelaboración de las imágenes y las formas que la memoria puede adoptar. La intención durante el proceso de elaboración de la película fue siempre trabajar con las contradicciones y ambigüedades de una experiencia propia. No buscaba ofrecer una conclusión definitiva, sino más bien profundizar en el proceso de interrogación de las imágenes, alejándome de cualquier tentativa de estetizar mi propia experiencia, sino enfocándome en la sensación de extrañamiento y recurriendo a la opacidad propuesta por los autores anteriormente citados como herramienta de búsqueda. De esta forma, la película es un espacio donde se problematiza la opacidad no solo como un tema, sino como una forma de narrar lo *indecible* y de reconfigurar la memoria y la experiencia encarnada a través del cine.

Considero que *918 gau* introduce una reflexión significativa sobre lo que he denominado *una estética de la opacidad*. Esta propuesta estética se configura como un espacio en el que convergen el deseo, la memoria y la resistencia, desafiando las expectativas estéticas y discursivas tradicionales habituales en los ámbitos militantes. En ese sentido, se aportan las conclusiones del proceso creativo:

La voz como integradora del archivo

El archivo de fotografías, especialmente aquellas tomadas en el interior de la prisión, adquirió un valor estético primordial en el proceso creativo de *918 gau*. Desde el inicio, comencé a trabajar en la creación de secuencias donde cada detalle de las imágenes adquiriera una importancia esencial. Decidí introducir una voz en *off* que acompañara y comentara estas fotografías, pero con un enfoque particular: la voz no debía abrumar ni sobrecargar, sino integrarse de manera orgánica, respetando lo que emergía en la propia imagen. La voz en *off* se convirtió así en un medio para rebajar la carga emocional y simbólica que cada fotografía transportaba, permitiendo que pudiera afectar por sí misma, pero al mismo tiempo trabajándola como una forma de acompañamiento ante el impacto de lo visual.

El pixelado como emergencia de aquello que es opaco

El tratamiento visual de las fotografías implicó un enfoque técnico deliberado, especialmente en las imágenes tomadas dentro de la prisión. La decisión de acercarme

enormemente a los detalles de estas fotos, en ocasiones hasta revelar los píxeles de la imagen digitalizada, tenía un doble propósito: por un lado, mantener una relación de proximidad con el archivo y así trabajar en la profundidad las imágenes, y por otro, mostrar lo excepcional de estas. La imagen pixelada, lejos de ser un defecto, se convirtió en un recurso estético que aludía a la dificultad de representar la opacidad de la realidad carcelaria, pero también a una forma persistente de atención que forzaba al espectador a reconstruir lentamente los fragmentos visuales, apelando a su capacidad de atención a los detalles.

La saturación y la distancia emocional

El tratamiento de las imágenes exteriores fue radicalmente diferente, ya que no se trataba de una aproximación detallada, sino todo lo contrario: buscaba transmitir la sensación de saturación visual que producen las imágenes del mundo exterior. Al principio, la persona en prisión mantiene una conexión con el exterior a través de las imágenes que recibe, pero con el tiempo, estas comienzan a desdibujarse, a volverse lejanas, como parte de un proceso de adaptación inevitable a la vida carcelaria. La abundancia de fotografías que me llegaban generaba en mí una sensación de distancia o apatía, un agotamiento emocional que dificultaba la conexión con el afecto y la sustancia amorosa que esas imágenes pretendían transmitir. Me vi obligada a cuestionar si esa indiferencia hacia las muestras de afecto recibidas era una señal de adaptación excesiva al entorno carcelario, un mecanismo de defensa o, además, una forma de traición hacia los seres queridos que enviaban esas fotografías. ¿Era posible, éticamente, experimentar desafección hacia lo que era un acto de amor y solidaridad? La saturación no solo era visual, sino también emocional, y su tratamiento en la película intentaba transmitir la complejidad de este proceso de distanciamiento y adaptación.

Las fugas y la deserción ética

A medida que avanzaba en el proceso de montaje, comencé a enfrentar la pregunta de cómo escapar de la rigidez de este archivo de imágenes, que había comenzado a dominar el proceso creativo. Durante meses, estuve atrapada en la representación estática de una realidad opresiva, que no solo reflejaba la cárcel en sí, sino también algunas formas de militancia que, paradójicamente, resultaban igualmente restrictivas.

Fue entonces cuando surgió una necesidad urgente de *huir* de ese archivo, de romper con la rigidez y la espera de una narrativa cerrada y predecible.

La fuga, entendida tanto de manera literal como simbólica, comenzó a perfilarse como el motor de la película. El deseo de desertar de lo que se esperaba de mi historia personal y de la representación política fijada me llevó a integrar en la obra elementos que introdujeran la noción de fuga: algunas figuras que invocaban el deseo de huida, como la cebra de la carta de un compañero preso, y escenas más abstractas, como las representaciones del deseo y de lo sexual, que desafiaban el concepto tradicional de sacrificio asociado a la militancia. La fuga no solo ocurrió en términos narrativos, sino también en lo formal: se trataba de escapar del lenguaje y los patrones fijos, también de los del cine.

Las “imágenes señal”: la búsqueda de lo evocado y lo sugerido

Este impulso de fuga también se materializó en lo que denomino “imágenes señal”. Estas no buscaban ser representaciones literales de mi experiencia, sino que pretendían abrir espacio a lo no dicho, a lo inefable. En lugar de recrear directamente mi vivencia o las experiencias de la militancia, las imágenes señal operaban de manera indirecta, sugerente, en un lenguaje más abierto y enigmático. No pretendían representar lo político de manera explícita, sino interferir en las narrativas tradicionales sobre lo político y lo militante.

El concepto de “señal” en este contexto refiere a una imagen que señala algo sin explicarlo: carga con una intención subjetiva, un deseo, sin necesariamente querer ofrecer una respuesta o una explicación. Estas imágenes no debían ser interpretadas de manera fija o estática, sino como puntos de fuga que, a través de su carácter abstracto, interrumpían las convenciones visuales de la representación política. Así, reflejaban mi propio proceso de deserción de las formas rígidas de representación literal. Al integrar estas imágenes abstractas y deseantes con el archivo de cartas y fotografías, conseguí mantener la tensión entre lo que estaba *cifrado* y lo que permanecía abierto a la interpretación, a la posibilidad de una multiplicidad de lecturas.

El montaje como lenguaje político

La fase de montaje se reveló como una de las más complejas, especialmente debido a la diversidad de los materiales filmados. Las imágenes, a menudo contradictorias entre sí,

parecían no seguir una lógica narrativa lineal, lo que generó un desafío en cuanto a su organización. En este sentido, una reflexión clave de Hito Steyerl en *Los condenados de la pantalla* sobre la relación entre el montaje cinematográfico y la política fue fundamental para abordar la complejidad del proceso: ¿cómo editar lo político? ¿Qué tipos de significación política pueden surgir de la forma en que se organiza un relato? El montaje no debía limitarse a una estructura narrativa convencional, ya fuera lineal, circular o acumulativa. Por el contrario, me propuse interrogar al propio proceso de edición sobre cómo debería ser la forma política de mi recuerdo y, con ello, de mi experiencia encarnada. El montaje debía ser un acto de reconfiguración del pasado, un espacio en el que los fragmentos de mi memoria pudieran coexistir, no como una simple cronología de hechos, sino como una estructura orgánica, capaz de capturar la disonancia temporal y emocional de los materiales. Así, las imágenes filmadas no solo se referían al pasado, sino que hablaban de un presente continuo que se extendía a través de las cotemporalidades y los elementos visuales. El reto fue lograr una estructura que no se preocupara por encajar los materiales en una narración lineal, sino en una que reflejara la complejidad de mi propia experiencia.

Estructura en zigzag: una narrativa no lineal

La narrativa de *918 gau* nunca obedeció a un avance en línea recta, sino a un ir y venir de elementos que se articulaban de forma dinámica: materiales documentales, escenas ficcionadas, rostros que transitaban la película siempre de perfil y otros elementos como los pájaros o la figura de la cebra. El montaje reflejaba así una estética del recuerdo, que no se deja atrapar en un relato unitario ni secuencial, sino que emergía a través de una multiplicidad de imágenes que atraviesan, se confrontan y se combinan.

Por último, *918 gau*, desde la voz narradora hasta el archivo fragmentado, refleja esta estrategia de opacidad intencionada como una forma de resistencia a la visibilidad total. La película se muestra como una estrategia de contención, que, aunque cargada de deseo, se expresa de forma indirecta, como si estuviera, en cierto modo, temerosa de su propia exposición. Así, *918 gau* se convierte en un acto de política del recuerdo, donde las imágenes se estructuran para generar una experiencia de participación activa en lugar de una recepción pasiva, desafiando las lógicas de la representación que capturan la experiencia militante en un lugar fijado y preestablecido.

7. Epílogo. Atravesar con el cuerpo un memorial

Treptower (Berlín), 5 pm de la tarde, un día de octubre de 2018.

Oscurece temprano en esa época del año y los árboles de los parques de la ciudad están desnudos, raquíticos, claman al cielo pidiendo un poco de calor.

Lander me ha llevado a visitar el memorial de Treptower. “¿No lo conoces?”, pregunta, a lo que respondo: “No, nunca antes escuché ese nombre”.

Antes hemos ido a ver la tumba donde yace Rosa Luxemburgo y su compañero Karl Liebknecht en el cementerio de Zentralfriedhof Friedrichsfelde.¹¹⁹ No hay nadie, solo Lander y yo. Me sorprende la lejanía de la ciudad, tenemos que cambiar de línea de tren y metro varias veces para poder llegar. Las tumbas están dispuestas de forma tan accesible, tan desprovistas de cualquier barrera de seguridad, que desprenden una fragilidad que me inquieta. Saber que los huesos de esa increíble mujer pueden estar bajo nuestros pies es cuanto menos estremecedor. Pienso en cómo somos tocadas por el tiempo histórico, que no deja de ser un conjunto de hechos seleccionados, dispuestos en una línea del tiempo, documentados en marcas, textos, imágenes.

Le he dicho unas palabras a Rosa, no recuerdo qué exactamente, pero, en todo caso, he intentado avivar el vínculo invisible que siento hacia ella. Ahora que está tan cerca.

Notará algo ella. Hay algo que vibra mientras camino por las tumbas, de Rosa, de Karl, y de muchas otras militantes comunistas. Qué vibra. Por qué los lugares de los muertos vibran. Por qué mi cuerpo experimenta una intensidad inexplicable cuando camino por este lugar.

¹¹⁹ Diseñado por el que luego fuera el director de la Bauhaus, Ludwig Mies van der Rohe, en 1926, fue destruido por el Tercer Reich en 1935. Véase Julien y Vonau (2011).

Recuerdo vagamente que mi socialización política consciente comenzó escuchando una charla de un comunista vasco, Justo de la Cueva. Hablaba de la injusticia y la desigualdad generada por el sistema capitalista, que dejaba morir en la pobreza a cientos de personas en el mundo cada día. No soy capaz de recordar de forma clara cuándo, pero el nombre de Rosa Luxemburgo empezó a recorrer en aquellos días mi mente hambrienta, que buscaba referencias en un devenir politizado todavía hoy inacabado. En esa nebulosa, recuerdo la figura de Luxemburgo, que emergía como una de las más conocidas marxistas. Ella y Karl Liebknecht habían sido arrestados y asesinados brutalmente la noche del 15 de enero de 1919 en la sede de la Guardia de Caballería de los *freikorps* (cuerpos paramilitares ultraderechistas), por orden directa de Gustav Noske, ministro de Defensa Nacional y miembro del Partido Socialdemócrata de Alemania. Años más tarde, leí las correspondencias que compartió en su paso por la cárcel con Sophie Liebknecht, casada con aquel hombre que ahora se encontraba bajo mis pies. Mostraba un pensamiento político complejo, firme, contundente, y un conocimiento erudito sobre botánica que me dejó atrapada para siempre en aquellas cartas.

Su corazón pertenecía más a los gorriones que a sus camaradas. Además de mostrarse en contra de que el Partido Socialdemócrata de Alemania apoyara un crédito económico para financiar la Primera Guerra Mundial, también defendía la autonomía de su pensamiento, entendiendo autonomía no como un pensamiento que funciona solo, sino como un pensamiento que en su propio devenir es coherente con su propia naturaleza.

Lander me recuerda que apenas queda luz solar, y que tenemos que movernos rápido si queremos ver algo del Memorial de Treptower. Tomamos un S-Bahn que nos lleva hasta unas avenidas enormes y, ya de noche, entramos en la inmensidad del parque. Caminos que no sé a dónde van, voy cogida del brazo de Lander, apenas se ve nada.

Unos siete mil cuerpos yacen bajo este desbordante parque, me lo cuenta Lander y después lo comprobaré en la literatura académica existente sobre el inmenso memorial

(Crimmins, 2011). Son los caídos del Ejército Rojo tras la batalla de la liberación de la ciudad entre el 16 de abril y el 2 de mayo de 1945. Fue la última gran batalla en Europa en la Segunda Guerra Mundial. Nada más terminar la guerra, en 1946, la Administración Militar Soviética en Alemania¹²⁰ convocó un concurso para licitar la construcción del que sería el memorial soviético más grande de Europa Occidental. La adjudicación fue dada a un proyecto de creación colectiva formado por el arquitecto soviético Yákov Belopolski, el escultor Yevgeni Vuchétich, el pintor Anatoli Gorpenko y la ingeniera y escultora Sarra Valerius. Fue construido en un tiempo récord, entre 1946 y 1949, e inaugurado el 8 de mayo de ese año.

Hemos entrado al recinto conmemorativo, pasando por un gran arco donde después comprobaré que pone, en ruso y alemán, la cita “1945: Gloria eterna para los héroes que cayeron por la libertad y la independencia de la patria socialista”.

Está oscuro y sigue sin haber apenas gente en el recorrido que estamos haciendo. Quién visita estos lugares de la memoria hoy en día. Por qué están tan alejados de todo.

Hemos ingresado por la cara norte del parque y Lander anuncia que estamos entrando al Memorial. La silueta de dos figuras enormes, unos soldados arrodillados empuñando sus correspondientes armas, aparecen ante nosotros en la oscuridad. Son tan grandes que asustan, me inquietan más de lo que puedo soportar. He agarrado fuerte del brazo a Lander, le he dicho que me da miedo, está todo tan oscuro y esas figuras son tan grandes, tan monumentales. Al mismo tiempo son tan nítidas, no hay abstracción posible. Hay algo fantasmagórico en ese parque: es bellissimo y, a la vez, no soy capaz de asumir la inmensidad de todas sus formas y la escala en la que aparecen los elementos ante mis ojos.

El viaje narrativo ha comenzado. Todo lo que suceda en ese parque en adelante quedará inscrito en mi recuerdo y, como tal, en mi memoria corpórea, que está totalmente atravesada por lo que estoy descubriendo. Lander me cuenta lo de los siete

¹²⁰ En ruso: *Советская военная администрация в Германии*, o *Soviétskaya Voénnáia Administratsia v Guermanii*, también conocida mediante las abreviaturas CBAГ o SVAG.

mil muertos en ese momento y siento ganas de llorar. Cómo es posible que llevemos toda la tarde paseando por encima de tantos muertos. Siento que la vibración se reactiva, ahora en mis pies, que sienten que no tienen derecho a pisar ese suelo, que quizás nuestra presencia pueda alterar la tranquilidad de quienes descansan en ese lugar tan inhóspito y, a la vez, tan bello. Es el lugar más hermoso que he visto en mi vida.

Qué es estar bajo el efecto de un monumento. El escultor más condecorado de la arquitectura conmemorativa soviética, Yevgeni Vuchétich, dijo esto en algún momento: “Cuando uno entra al parque, uno sale de la vida de la gran ciudad y se encuentra completamente bajo el efecto del monumento” (Crimmins, 2011).

Las dos estructuras de granito rojo que acogen a los dos soldados simulan ser las puertas de acceso al conjunto narrativo. Estas puertas semitriangulares indican ascendencia, su materia va reduciéndose hacia el cielo, afirmando una sensación de elevación hacia la infinidad del cielo. La estética socialista siempre recogía en su formalismo cierta dirección hacia el futuro. Como el dedo de Lenin, que siempre apuntaba hacia delante. Todo estaba por hacerse, allí, en el horizonte, siempre una promesa. El deseo consumido en su condición de lo que está por llegar.

Lander me cuenta que esos sarcófagos enormes que se encuentran a lo largo de las fosas comunes son de piedra caliza, simbolizan las dieciséis repúblicas soviéticas y están decorados con los relieves. Ahora no los vemos, porque es de noche, y con la luz del teléfono móvil apenas podríamos alumbrar toda la trama histórica que describen los relieves. Me da miedo acercarnos tanto a lo que esos sarcófagos tienen para contar, acercar la luz de nuestros teléfonos y no saber qué vamos a encontrar.

Después sabré que representan escenas de la Gran Guerra Patria¹²¹ y que irán acompañadas de frases de Stalin. Muestran secuencias de guerra, el heroísmo del Ejército Rojo, cuerpos cayendo abatidos por las balas, mujeres empuñando armas, la comunidad rural, la gente humilde.

¹²¹ Nomenclatura soviética para denominar la Segunda Guerra Mundial.

En lo alto del parque corona ese espacio la figura de once metros de altura de un soldado soviético. Salva a una niña alemana de los secuaces nazis mientras pisa una gran esvástica. Nos acercamos en la penumbra hasta esa impresionante escultura. A sus pies, funciona como base un pequeño mausoleo. Está alumbrado por una de las pocas luces que alumbran el lugar. Es un mosaico con imágenes figurativas.

¿Hay en el reencuentro con las imágenes, palabras e íconos que acompañaron la posibilidad de un cambio, la construcción de una sociedad sin clases, elementos que permitan una elaboración del duelo que no sea resignada y que abra las puertas a una recuperación del lenguaje del futuro? Pregunta Enzo Traverso, para sugerir nuevamente la cuestión de si es posible mirar al futuro sin dejarse aprisionar por el pasado, sin que la melancolía se haga crónica como patología.

918 gau termina con una larga secuencia filmada en el parque de Treptower en octubre de 2019. Volví con el equipo de rodaje a reencontrarme con aquel parque que un año atrás había conocido con Lander en aquella oscura tarde de octubre. Fuimos a localizarlo de día, con una otoñal luz diurna. No era el mismo parque de la otra vez; sin embargo, cuando comenzó a caer la noche, pude sentir de nuevo algunas de las sensaciones de la primera vez. Era yo y era el parque, predispuesto para emocionar: imposible no sucumbir a su grandiosidad.

8. Bibliografía

Libros

- AA.VV. (2007). *No matar. Sobre la responsabilidad*. Ediciones La Intemperie – Ediciones del Cíclope – Editorial Universidad Nacional de Córdoba.
- AGAMBEN, G. y Palma, C. (2017). *El uso de los cuerpos: Homo sacer, IV, 2*. Pre-Textos.
- ANDERSON, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. Fondo de Cultura Económica.
- APODAKA, E. (2015). *Identitatea eta anomalia*. Pamiela.
- ATHANASIOU, A. y Butler, J. (2022). *Desposesión: Lo performativo en lo político*. Paidós.
- ATUTXA ORDEÑANA, I. (2024). *Barbaroak eta zibilizatuak. Euskal gatazken eskuliburu materialista*. Txalaparta.
- BARTHES, R. (1989). *La cámara lúcida: nota sobre la fotografía*. Paidós.
- BUTLER, J. (2016). *Los sentidos del sujeto*. Herder.
- CALVEIRO, P. (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Colihue.
- (2019). *Resistir al neoliberalismo: comunidades y autonomías*. Siglo XXI Editores – CLACSO. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88dnx>
- CARVAJAL, F. (2023). *La convulsión coliza. Yeguas del Apocalipsis (1987-1997)*. Metales Pesados.
- CASANOVA, I. (2007). *ETA 1958-2008. Medio siglo de historia*. Txalaparta.
- CHAKRAVORTY SPIVAK, G. (2009). *¿Puede hablar el subalterno?* [traducción de M. Asensi]. Macba.
- CRIMMINS, C. G. (2011). *Reinterpreting the Soviet War Memorial in Berlin's Treptower Park after 1990*. En Clarke, D. y Wölfel, U. (eds.), *Remembering the German Democratic Republic*. Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230349698_4

- CUERVO FRÍAS, M. (2021). *Nacionalistas o marxistas. La V asamblea como la gran encrucijada ideológica de ETA*. (Trabajo de fin de grado en Historia). Universidad Rey Juan Carlos. <http://hdl.handle.net/10115/18068>
- CURCIO, R.; Prette, M. y Valentino, N. (2017). *El socioanálisis narrativo. Teoría crítica y práctica para el cambio social*. Enclave.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós.
- (2018). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Manantial.
- DOMÍNGUEZ, F. (2021). *ETA: Estrategia organizativa y actuaciones 1978-1992*. Universidad del País Vasco.
- DONAS BURAK, S. (2001). Protección, riesgo y vulnerabilidad: sus posibles aplicaciones en la promoción, prevención, tratamiento y rehabilitación de la salud integral de los adolescentes y las adolescentes. En S. Donas Burak (ed.), *Adolescencia y juventud en América Latina* (pp. 489-499). Cartago: Libro Universitario Regional.
- EPELDE, E.; Aranguren, M. y Retolaza, I. (eds.) (2015). *Gure Genealogia Feministak. Euskal Herriko Mugimendu Feministaren kronika bat*. Emagin.
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (2013). *Fuera de lugar. Conversaciones entre crisis y transformación*. Antonio Machado Libros.
- (2021). *La fuerza de los débiles: El 15M en el laberinto español. Un ensayo sobre la eficacia política*. Akal.
- FOUCAULT, M. (1988). El sujeto y el poder. En H. L. Dreyfus y P. Rabinow, *Michel Foucault: Más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Sociales. <https://ru.iis.sociales.unam.mx/bitstream/IIS/6058/2/05MichelFoucaultMasAlla.pdf>
- (2002 [1975]). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Siglo XXI Editores Argentina.
- (2009). *El gobierno de sí y de los otros. Curso en el Collège de France (1982-1983)*. Fondo de Cultura Económica.
- GARCÉS, M. (2015). *Filosofía inacabada*. Galaxia Gutenberg.
- GARCÍA, M. (2011). *Zeluloidezko begiradak*. Elkar.

- GARCÍA GONZÁLEZ, A. (2023). *Calla y olvida. Violencias, conflicto vasco y la escucha vulnerable como propuesta feminista*. Katakarak liburuak.
- GARMENDIA, E. et al. (1987). *Yoyes desde su ventana*. Gráficas Iruña.
- GIACOPUZZI, G. y Egaña, I. (1992). *Los días de Argel: Crónica de las conversaciones entre ETA y el Gobierno Español*. Txalaparta.
- GLISSANT, E. (2017). *Poética de la relación*. Universidad Nacional de Quilmes.
- GOIKOETXEA, J.; Lujanbio, L.; Rodríguez, Z. y Garai, E. (2022). *Democracia patriarcal*. Txalaparta.
- GUTHRIE, W. (1988). *Historia de la filosofía griega. Volumen IV: Platón, el hombre y sus diálogos, primera época*. Gredos.
- LONGONI, A. (2007). *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*. Norma.
- LUXEMBURG, R. (2017). *Cartas desde la cárcel a Sophie Liebknecht*. Abada editores.
- MARGALIT, A. (2018). *Sobre la traición*. Avarigani Editores.
- MONZÓN, T. (2021). *La voz de un pueblo*. Txalaparta.
- OTEIZA, J. (1963). *Quousque tandem...!: Ensayo de interpretación estética del alma vasca*. Pamiela.
- PIEDRAS, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- PIGLIA, R. (2000). *Formas breves*. Anagrama.
- RANCIÈRE, J. (2016). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo.
- RETOLAZA, I. (2012). Emakume Abertzale Batza eta emakume idazleak. En Chueca, J. et al. (ed.), *Emakumeak, hitza eta bizitza*. (pp. 103-119). Universidad Pública del País Vasco.
- RICOEUR, P. (2003). *La memoria, la historia, el olvido*. Trotta.
- RODRÍGUEZ LÓPEZ, E. (2015). *Por qué fracasó la democracia en España: La Transición y el régimen del 78*. Traficantes de Sueños.
- ROLDÁN, C. (1997). *El cine del País Vasco: de Ama Lur (1968) a Airbag (1997)*. Eusko Ikaskuntza.
- ROLNIK, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- SALELLAS, L. (2015). *El franquismo que no marcha*. Saldonar.
- SARTRE, J.-P. (1978). *La imaginación*. Edhasa.

- SECRETARÍA GENERAL DE DERECHOS HUMANOS, CONVIVENCIA Y COOPERACIÓN (2017). Proyecto de investigación de la tortura y malos tratos en el País Vasco entre 1960-2014. Instituto Vasco de Criminología, Universidad del País Vasco: www.irekia.euskadi.eus/uploads/attachments/10779/INFORME_FINAL_-_investigacion_tortura_y_malos_tratos_18-12-2017.pdf
- SOTO CALDERÓN, A. (2023). *Imágenes que resisten: la genealogía como método crítico*. Ayuntamiento de Barcelona, Instituto de Cultura, La Virreina Centre de la Imatge.
- SOUSA DIAS, S. (2011). La (in)visibilidad de los prisioneros políticos portugueses o la doble cara del derecho a la imagen notas sobre el film 48. En Sánchez Biosca, V. (ed. lit.), *Figuras de la aflicción humana: ciclo de cine* (pp. 73-82).
- (2015). (In)visible Evidence: The Representability of Torture. En Juhasz, A. y Lebow, A. (ed.), *A Companion to Contemporary Documentary Film* (pp. 482-506). Wiley-Blackwell.
- STEYERL, H. (2012). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.
- TODOROV, T. (2013). *Los abusos de la memoria*. Paidós Ibérica.
- TRAVERSO, E. (2019). *Melancolía de izquierda: después de las utopías*. Galaxia Gutemberg.
- VADILLO EGUINO, M. (2018). La trama del arte vasco en los años setenta. [Tesis doctoral]. Universidad del País Vasco. <http://hdl.handle.net/10810/42438>
- VERA, M. (2001). *Castoriadis (1922 -1997)*. Ediciones del Orto.
- WARK, M. (2022). *Vaquera invertida*. Caja Negra.

Artículos

- ACHING, G. (2013). El “derecho a la opacidad” y la literatura mundial. *1616: Anuario de Literatura Comparada*, 2, 33-47.
- ALEXIÉVICH, S. (s/f). Entrevista de la autora consigo misma sobre la historia omitida y sobre por qué Chernóbil pone en tela de juicio nuestra visión del mundo. *Kaja Negra*. <https://kajanegra.com/entrevista-svetlana-alexievich-consigo-misma-fragmento-voces-chernobil>

- ALMEIDA DÍEZ, A. (2022). El pueblo trabajador vasco. Breve historia de la formación de un concepto y sus consecuencias estratégicas en ETA. *El Futuro del Pasado*, 13, 543-582. <https://doi.org/10.14201/fdp.26533>
- ARETXAGA, B. (1988). The Death of Yoyes: Cultural Discourses of Gender and Politics in the Basque Country Critical Matrix. *Princeton*, 4, 83-113.
- AURTENETXE ZALBIDEA, A. (2010). Introducción al movimiento cultural Ez Dok Amairu. (Fragmento extraído de noticia publicada en el periódico *Deia* el 1/9/1977). www.euskonews.eus/0515zbn/gaia51501es.html
- BARAS GONZÁLEZ, M. (2013). La videovigilancia penitenciaria: entre la afectación de derechos y la prevención de la tortura. *Anuario de Derecho Penal y Ciencias Penales*, tomo 66, 1, 423-457.
- CASTORIADIS, C. (1997). El Imaginario Social Instituyente. *Zona Erógena*, 35, 1-9.
- CRISTANCHO, J. G. (2014). La oposición política en el cine colombiano del siglo XX: memorias, regímenes audiovisuales y subjetivación política. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 9(2), 45-66.
- DILLON, M. (2/10/2005). “Hay que romper el disimulo de la militancia” (entrevista a Pilar Calveiro). *Radar*, *Página/12*. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-2543-2005-10-02.html
- ESTEBAN, M. L. (2018). Herida de política y cárcel. El relato encarnado de una activista. *Disparidades. Revista de Antropología*, 73(2), 343-363. <https://doi.org/10.3989/rntp.2018.02.004>
- ETA (1/1/1964). Manifiesto de ETA al pueblo vasco. www.arovite.com/es/eta-1964/
- (Septiembre de 1964). Carta abierta de ETA a los intelectuales vascos. *Zutik!*, 25. <https://dokumeta.gipuzkoa.net/handle/10690/107747>
- (1965). Carta a los intelectuales. *Zutik!*, 30. www.abertzalekomunista.net/images/Liburu_PDF/MLNV/IV_BATZARRA/DOK-Carta_a_los_intelectuales-1965.pdf
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. (2011). Crisis de la presencia. Una lectura de Tiqun. *Espai en blanc*. <http://espaienblanc.net/?cat=10>
- (4/12/2020). La ofensiva sensible: una lectura somática de la coyuntura. *Lobo Suelto!* <https://lobosuelto.com/una-lectura-somatica-amador-fernandezsavater>

- (17/9/2023). Romper filas: la deserción como crisis del sentido. *Lobo Suelto!*
<https://lobosuelto.com/romper-filas-la-desercion-como-crisis-del-sentido-amador-fernandez-savater>
- FERNÁNDEZ-SAVATER, A. y Varela Huerta, A. (2020). Silencio, pasividad y disimulo: maneras de escapar cuando no hay salida y una postdata. *Acta Poética*, 41(2), 29-46. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2020.41.2.0003>
- GARBAYO, M. (2016). Intersubjetividad y transferencia: apuntes para la construcción de un caso de estudio. *Perspectiva Crítica Nierika. Revista de Estudios de Arte*, 5(9), 79-90.
- GIMÉNEZ GIUBBANI, A. (2011). Emmanuel Levinas: humanismo del rostro. *Escritos*, 19(43), 337-349.
- GONZÁLEZ, T. (2009). Aproximación a la problemática de la enunciación: el lugar del sujeto en el texto artístico. *Zer*, 27(14), 149-163.
- IRIART, M.o (2013). Historia efectiva: El efecto de extrañamiento. IX Jornadas de Investigación en Filosofía. www.academica.org/000-056/38
- JOUVÉ, H. (2005). La guerrilla del Che en Salta. Testimonio de Héctor Juvé. *El Interpretador*, (15). <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/13/la-guerrilla-del-che-en-salta-testimonio-de-hector-jouve/>
- JULIEN, É. y Vonau, E. (2011). The Friedrichsfelde Cemetery: the Construction of a Socialist Space (from the 1880s to the 1970s). *Le Mouvement Social*, 237, 91-113.
- GARCÍA ARROYO, J. M. y Domínguez López, M. L. (2011). Aproximación al “esquema L” de Lacan y sus implicaciones en la clínica (parte II). *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 31(2), 197-211. <https://dx.doi.org/10.4321/S0211-57352011000200002>
- GONZÁLEZ TIZÓN, R. (2012). Ana Longoni, *Traiciones. La figura del traidor en los relatos acerca de los sobrevivientes de la represión*, Buenos Aires, Ed. Norma, 2007. 220 p. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <http://journals.openedition.org/nuevomundo/63638>
- KISIELEWSKY, S. (3/1/2005). “Se mira al pasado por las urgencias del presente”. *Página/12*. www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-45511-2005-01-03.html

- LABANYI, J. (2010). Doing Things: Emotion, Affect, and Materiality. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(3/4), 223-233.
<https://doi.org/10.1080/14636204.2010.538244>
- LETAMENDIA, F. (1996). Sobre el conflicto vasco. *Revista Internacional de Filosofía Política*, 8, 151-160.
- MADARIAGA, J. (1964). *La insurrección en Euskadi*.
www.abertzalekomunista.net/images/Liburu_PDF/MLNV/III_BATZARRA/ETAr-en-III-Batzarra-1964.pdf
- MARTÍNEZ, F. (2016). Telesforo Monzón, del nacionalismo aranista a Herri Batasuna: las claves de una evolución. *Revista de Estudios Políticos*, (174), 267-297.
- MEDIAVILLA COSTA, P. (2012). Chris Marker vive. *Jotdown*.
www.jotdown.es/2012/03/chris-marker-vive
- MOLINARES HASSAN, V. (2012). El conflicto entre el derecho y una nueva ética no explorada: Presentación desde el concepto de zona gris. *Revista de Derecho*, (), 1-17.
- MURDOCH, H. A. (2013). Édouard Glissant's creolized world vision: From Resistance and Relation to "Opacité". *Callaloo*, 36(4), 875-889.
- NAVARRO, T. (2023). McKenzie Wark: mala marxista y amenaza transexual. *Pikara Magazine*. www.pikaramagazine.com/2023/03/mckenzie-wark-mala-marxista-y-amenaza-transexual
- ORMAZABAL, M. (21/2/2003). El juez Del Olmo cierra el periódico *Egunkaria* por ser "instrumento" de ETA. *El País*.
https://elpais.com/diario/2003/02/21/espana/1045782001_850215.html
- PANDO CANTELI, M. J. y Rodríguez Pérez, M. P. (2020). Las mujeres de ETA: activismo y transgresión. *Arbor*, 196(796), 554.
<https://doi.org/10.3989/arbor.2020.796n2007>
- PARRONDO, E. (2009). Lo personal es político. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*, (27), 105-110.
- PIEDRAS, P. (2008). La cuestión de la primera persona en el cine de no ficción latinoamericano. V Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata.

- (2014). Subjetividad y ética en el documental argentino contemporáneo. *Chasqui, revista de literatura latinoamericana*, (1), 44-56.
- RETOLAZA, I. (2018). Poéticas experimentales en la resistencia cultural vasca “Isturitzetik Tolosan Barru” (1969). *Kamchatka: revista de análisis cultural*, (12), 333-369.
- RODRÍGUEZ PÉREZ, M. P. (2018). From dispossession to reparation: Yoyes thirty years after her death. *Revista Internacional de Pensamiento Político*, 11, 369-381. www.upo.es/revistas/index.php/ripp/article/view/3558
- RODRÍGUEZ, Z. (2013). Las mujeres de ETA en la prensa escrita. *Mediatika*, (14), 151-167.
- ROLDÁN LARRETA, C. (2011). Yoyes: historia y vicisitudes de un proyecto cinematográfico. *Estudios Vascos, Sancho el Sabio*, (34), 135-156.
- ROSÓN VILLENA, M. (2021). La memoria de las cosas: cultura material y vida cotidiana durante el franquismo. *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural*, 5.
- ROZITCHNER, L. (2006). Primero hay que saber vivir. Del Vivirás materno al No matarás patriarcal. *El Ojo Mocho, Revista de Crítica Política y Cultural*, (20), 18-31. <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/13/la-guerrilla-del-che-en-salta-testimonio-de-hector-jouve>
- SARRIONAINDIA, J. (2007). Itziarren Semea Askatua. *Argia*. www.argia.eus/argia-astekaria/739/itziarren-semea-askatua
- SÁNCHEZ, M. Á. A. y Belausteguigoitia, M. (2020). Lo crudo, lo cocido y lo finamente picado: Saberes y sinsabores de mujeres en prisión. Recetario de cocina. *Arte y Políticas de Identidad*, 23, 119-143.
- SEYDEL, U. (2014). La constitución de la memoria cultural. *Acta Poética*, 2(35), 187-214.
- STANLEY, L. (2004). The Epistolarium: On Theorizing Letters and Correspondences. *Auto/Biography*, 12, 201-235.
- SZTULWARK, D. (22/7/2021). Guerra y lenguaje en Amador Fernández-Savater. *Lobo Suelto!* <https://lobosuelto.com/guerra-y-lenguaje-en-amador-fernandez-savater-diego-sztulwark>
- (11/9/2022). No matarás. La filosofía insurgente de Rozitchner contra la violencia de la derecha. *El Cohete a la Luna*. www.elcohetelaluna.com/no-mataras

TORRADO, S. (2009). Ni tiranos ni esclavos. *Ama Lur* (1968-2008). *Revista Internacional de los Estudios Vascos*, 54(1), 117-145.

ZIELINSKI, A. (2022). Une éthique du sensible: penser la relation autrement. *Archives de Philosophie*, 85, 135-150. <https://doi.org/10.3917/aphi.853.0135>

Audiovisuales

360°, ETB (17/1/2023). *Itziarren semeak*.
www.eitb.eus/es/nahieran/360/360/detalle/5937/159233

BARBER, M. Y Santesteban, A. (2015). *Gorputz grafiak*. Koldo Mitxelena.

CASTILLO, C. y Girard, G. (1994). *La flaca Alejandra*. (Película).
<https://vimeo.com/215707959>

DIAWARA, M. (2010). *Édouard Glissant: one world in relation*. K'a Yéléma Productions, 50 min.

ETXEBARRIETA, O. y Santesteban, A. (2016). *Una lectura feminista sobre los imaginarios de lucha*. Udako Euskal Unibertsitatea.
www.youtube.com/watch?v=Ho0tHAtyegk

GRUPO EDUSUR INVESTIGACIÓN (2020). *El pensamiento archipiélar de Édouard Glissant*. www.youtube.com/watch?v=cPX598uTjz0

LARRUQUERT, F. y Basterretxea, N. (1968). *Ama Lur* [Tierra madre]. (Película). Frontera Films Irun.

LOYARTE, M. (1978). *Irrintzi*. (Película). Iñigo Silva Berastegui, Emergencia.

MAGRO, B. (1988). Reportaje elaborado para el programa de la televisión pública española *Documentos TV*: www.youtube.com/watch?v=F20hZp3jRJs

MARTÍN HIDALGO, I. (1998). *Ces maisons hantées*. (Película).

MARTÍNEZ, J. (2008). *Itsasoaren alaba*. (Película). Gastibeltza Filmak.

MATADERO MADRID (2 de junio de 2011). *Susana de Sousa Dias "48" PhotoEspaña*.
www.mataderomadrid.org/mediateca/videos/susana-de-sousa-dias-48-photospana-2011

OLASAGASTI, E.; Gabilondo, M.; Goikoetxea, E.; Larreategi, T. y Martínez, J. (2012). *Barrura begiratzeko leihoak*. (Película). Zinez.

- PÉRIOT, J.-G. (2012). *Nos jours, absolument, doivent être illuminés*. (Película). Alter Ego Production. www.youtube.com/watch?v=c45PaLPI6CY
- (2013). *Le jour a vaincu la nuit*. (Película). Alter Ego Production.
- SERRA, A. (2019). *Liberté*. (Película). Idéale Audience, Andergraun Films, Rosa Filmes, Lupa Film GmbH.
- TABERNA, H. (2000). *Yoyes*. (Película).
- UR HANDITAN, ETB (2020). *Ahaztu aurretik*. www.eitb.eus/eu/telebista/programak/ur-handitan/bideoak/osoa/7613521/bideoa-yoyesen-hilketaur-handitan-saioan-2020ko-azaroaren-10ean