

REFLEXIONES PARA DESPUÉS DE LA VIOLENCIA. AFECTOS, ÉTICAS DEL PERDÓN Y EL DEBER DE MEMORIA EN LAS NARRATIVAS DEL POSCONFLICTO VASCO: EL CASO DE MAIXABEL (2021)

PATRICK ESER

Universidad de Buenos Aires (UBA)

eserp@uni-kassel.de

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5801-0426>

Recibido: 25 de julio de 2022

Aceptado: 25 de septiembre de 2022

Resumen

Este estudio analiza la película española *Maixabel* (2021) como una reflexión cinematográfica dentro del conjunto de las narrativas culturales del posconflicto vasco. Se analizan los encuentros restaurativos que están en el centro del relato del filme enfocando los personajes y sus relaciones. La interpretación de la situación dialógica entre víctima y victimarios y del lugar de la conmemoración del político asesinado por ETA, Juan María Jáuregui, constituyen los aspectos claves desde los que se lee la película. Los gestos cinematográficos hacia una justicia restaurativa que realiza *Maixabel*, están puestos en diálogo con las reflexiones acerca de la ética del perdón y la visión de una futura convivencia en paz que caracteriza el postconflicto vasco.

Palabras clave: Posconflicto vasco, ética del perdón, reconciliación, pasados violentos, cine.

REFLEXIONS PER DESPRÉS DE LA VIOLÈNCIA. AFECTES, ÈTIQUES DEL
PERDÓ I EL DEURE DE MEMÒRIA A LES NARRATIVES DEL POSTCONFLICTE
BASC: EL CAS DE MAIXABEL (2021)

Resum

Aquest estudi analitza la pel·lícula espanyola *Maixabel* (2021) com una reflexió cinematogràfica dins del conjunt de les narratives culturals del postconflicte basc. S'analitzen les trobades restauratives que són al centre del relat del film enfocant els personatges i les seves relacions. La interpretació de la situació dialògica entre víctima i victimaris i del lloc de la commemoració del polític assassinat per ETA, Juan María Jáuregui, constitueixen els aspectes claus des dels quals es llegeix la pel·lícula. Els gestos cinematogràfics cap a una justícia restaurativa que fa *Maixabel* estan posats

DOI: <https://doi.org/10.1344/fh.2022.32.2.110-132>

en diàleg amb les reflexions sobre l'ètica del perdó i la visió d'una futura convivència en pau que caracteritza el postconflicte basc.

Paraules clau: Postconflicte basc, ètica del perdó, reconciliación, passats violents, cinema.

REFLECTIONS FOR AFTER THE VIOLENCE. AFFECTS, ETHICS OF FORGIVENESS AND THE DUTY OF MEMORY IN THE NARRATIVES OF THE BASQUE POST-CONFLICT: THE CASE OF MAIXABEL (2021)

Abstract

The study analyses the Spanish film *Maixabel* (2021) as a cinematic reflection within the set of cultural narratives of the Basque post-conflict. It analyses the restorative encounters that are at the heart of the film's narrative by focusing on the characters and their relationships. The interpretation of the dialogical situation between victim and perpetrators and the place of the commemoration of the politician assassinated by ETA, Juan María Jáuregui, constitute the key aspects from which the film is read. The cinematographic gestures towards restorative justice made by *Maixabel* are placed in dialogue with the reflections on the ethics of forgiveness and the vision of a future coexistence in peace that characterizes the Basque post-conflict.

Keywords: Basque post-conflict, ethics of pardon, reconciliation, violent pasts, cinema.

1. INTRODUCCIÓN

Las representaciones artísticas intervienen con sus narrativas como elemento importante en los discursos públicos sobre el pasado. Esto se hace sobre todo notable si se trata de pasados violentos que dejaron muchas heridas, traumas y víctimas y sobre los que la conversación abierta no es fácil, incluso casi imposible. La historia del conocido como *conflicto vasco* ha sido objeto de narrativas artísticas muy diversas desde muy temprano, sobre todo desde que este *problema vasco* confluyera con corrientes del antifranquismo en la década de 1960. La violencia política ha estado muy presente en la historia del País Vasco, también en la narrativa literaria (Ayerbe, 2014).

Durante todo el siglo XX se ha ido extendiendo con la Guerra Civil, los métodos y usos del franquismo, la violencia policial en la transición y después con la aparición del terrorismo endógeno de grupos como GRAPO o ETA. No obstante, ha sido esta última organización la que más atención ha generado, en parte por su extensión en el tiempo y por el número de muertos y heridos causados. Por eso, con su final en 2011, ETA se convirtió en un tema muy presente tanto en la literatura (Portela, 2016) como en la cinematografía vascas (de Pablo, 2017). De hecho, desde el cese definitivo de su actividad armada y hasta su disolución se ha producido un auténtico *boom de*

memoria (Eser, 2019). En varios formatos, géneros y medios han proliferado narrativas que abordan diferentes fenómenos, fases y acontecimientos del conflicto vasco, vinculados con ETA (Mees, 2021).

Las narrativas literarias logran imaginar y reconstruir las vivencias de los protagonistas, tanto de los victimarios como de las víctimas de la violencia, contar sus afectos y profundizar en los sufrimientos tanto de individuos como de sociedades fragmentadas por conflictos violentos. En el ámbito de la ficción literaria, la novela *Patria* (2016) de Fernando Aramburu tuvo, precisamente por ello, un considerable éxito nacional e internacional (Martínez Arrizabalaga, 2019). Esta obra se convirtió en el banderín de enganche entre la historia de ETA, el trauma del conflicto y la sociedad vasca. Sin embargo, la buena recepción que tuvo esta obra no debería ensombrecer la vasta producción de la narrativa vasca sobre el conflicto, pues antes hubo una notable literatura al respecto, donde sobresalen trabajos como los de, entre otros, Bernardo Atxaga, Iban Zaldúa o Harkaitz Cano (Ayerbe, 2019; Olaziregi, 2019).

Pero la ficción literaria no es la única que ha popularizado el fenómeno. Las producciones audiovisuales también dinamizan y complejizan los imaginarios de los pasados violentos. En cuanto al caso vasco, el campo de la producción audiovisual ha sido extraordinariamente dinámico en los últimos años. Han aparecido muchas obras, ficcionales o del género de reportajes documentales, que abordan aspectos del pasado desde la perspectiva del posconflicto. El corpus de las obras audiovisuales producidas, de calidad muy diferente, donde también se incluyen producciones internacionales, ya comprende un número difícil de abarcar con la vista.

En el País Vasco donde la intensa presencia de diferentes tipos de violencia produjo durante muchos años fuertes grietas ideológico-políticas y sociales –y sus ecos siguen produciéndolas–, las artes narrativas, literarias y audiovisuales, han logrado articular nuevas perspectivas, ambivalencias y umbrales que se escapan a los registros de los discursos públicos. Al mismo tiempo, tanto las obras como su recepción han estado muchas veces impregnadas por preconceptos ideológicos – el llamamiento a boicotear el documental *La pelota vasca* de Julio Medem (2003)- y las feroces críticas que reprocharon al director por humanizar a los terroristas (debido a la presencia de Arnaldo Otegi -líder de Batasuna- en el documental) y darles espacio, es sólo un ejemplo de esta particularidad y de las polémicas en la recepción de las representaciones culturales del conflicto. Esta situación difiere de los últimos años, donde se puede observar cierta flexibilidad y generosidad tanto en sus lecturas como en sus narrativas.

Al mismo tiempo, la sensibilidad en cuanto a los daños sufridos por diferentes sectores de la sociedad vasca sigue siendo un principio ético cardinal a la hora de cómo contar el pasado violento. Los respectivos pensamientos comprenden tanto razonamientos ético-filosóficos sobre las perspectivas de la reconciliación y las condiciones del perdón (Mate, 2012), imaginaciones artísticas (Portela, 2016) como debates culturales y didácticos sobre “cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos” (Rivera y Mateo, 2020) el pasado del terrorismo. Una “guerra de representaciones” (Castells, 2013) puede ser observada, en parte, en las batallas sobre el relato histórico realizadas en debates políticos y públicos. En cuanto a las representaciones artísticas también puede surgir la pregunta por la *ficción adecuada*, siempre teniendo en cuenta que la historia narrada y enfocada en el cine es una reconstitución, y nunca un reflejo de las realidades del pasado (Rosenstone, 2005).

En el contexto de los debates actuales, el cine ha logrado avanzar en sus imaginaciones y relatos hacia la temática principal de la situación actual del posconflicto vasco: el arrepentimiento de los victimarios, las posibilidades del perdón, la constitución de una memoria plural y crítica con el pasado violento que tenga en cuenta todas las vulneraciones de derechos humanos y que reconozca el sufrimiento de todas las víctimas. Para reflexionar sobre este “deber de memoria”, que exige que se establezca una cultura de la reconciliación y un “nuevo comienzo” (Mate, 2012, 91), las narrativas artísticas pueden aportar nuevas perspectivas. Gracias a la licencia poética, en la ficción, tanto en la literaria como en la cinematográfica, se logra imaginar y pensar constelaciones conflictivas en una complejidad de la que carecen los discursos políticos y públicos cotidianos.

En este sentido, *Maixabel* (2021), es un importante referente fílmico de la nueva constelación sociocultural del posconflicto, pues reflexiona no solamente sobre las consecuencias y herencias dolorosas del pasado violento, sino también sobre las posibilidades de una futura reconciliación y justicia restaurativa.

2. EL RELATO HISTÓRICO Y LOS PERSONAJES DE MAIXABEL

Esta película de la directora española Iciar Bollaín cuenta la historia y las vivencias de Maixabel Lasa. El tiempo narrado de su vida se inicia el 29 de julio de 2000, fecha en la que un comando de ETA mata a su marido Juan María Jáuregui, exgobernador civil de Gipuzkoa por el PSE-EE, en un bar del municipio de Tolosa. Y termina con un acto conmemorativo en honor a Jáuregui (en el año 2014) donde Maixabel aparece junto con uno de los miembros de este comando, Ibon Etxezarreta, con quien antes había mantenido encuentros restaurativos. En el núcleo de este período de 14 años, que es el arco cronológico que abarca la película, se narran las consecuencias del asesinato del político vasco, atendiendo tanto a los familiares y amigos de la víctima como a los victimarios. La película cuenta esta historia desde diferentes ángulos. Aunque la perspectiva de Maixabel es la principal, también están la de su hija María y las de dos miembros del comando etarra, el citado Etxezarreta y Luis Carrasco. Ambos se alejan de ETA en el transcurso de la narración y, arrepentidos de su pasado, intentan establecer desde la cárcel los primeros contactos con Maixabel para pedirle perdón por su crimen.

El relato sigue la cronología de los acontecimientos reales y se desvía de estos sólo parcialmente para “favorecer el relato ficcionado” (Sánchez Guerra, 2021). Los disparadores del largometraje son, por un lado, el atentado y sus primeros ecos, el dolor y el duelo de la familia y amigos más próximos a Jáuregui; por otro, la fuga y la celebración de la acción de parte de los terroristas. El resto de la narración avanza con grandes saltos en la historia. Se muestra como los miembros del comando de ETA que mataron a Jáuregui son acusados ante un juzgado de la Audiencia Nacional en 2004. Rápidamente se reconoce, entre los presos reunidos detrás de una vitrina blindada en la sala de lo penal, a Carrasco y a Etxezarreta. Ellos gritan y golpean agresivamente la vitrina para sabotear el proceso jurídico cuya legitimidad no reconocen. Y Maixabel, quien está presente como observadora del proceso, los mira con consternación. El siguiente salto en el tiempo lleva la narración al año 2010.

El fallecimiento del abuelo de Etxezarreta –recluso en un centro penitenciario en Badajoz– le da la oportunidad de viajar a Euskadi para visitar a su familia. Poco después, lo trasladan a la cárcel en Nanclares de la Oca (Álava), en la que se encuentran los presos arrepentidos y alejados de ETA, que por ese gesto público han obtenido ventajas penitenciarias. En esta cárcel, Etxezarreta se encuentra con Carrasco, su ex compañero del comando, alejado del colectivo de presos de ETA.

En un primer momento, Etxezarreta critica la salida individual de Carrasco de la organización, al mismo tiempo que van creciendo sus dudas sobre mantenerse fiel

a la disciplina política de ETA. En este momento tiene lugar el punto culminante del drama de la narración cinematográfica; no solo aparece el creciente conflicto interno de Etxezarreta frente a su pasado terrorista, sino que también tienen lugar las actividades políticas de Maixabel, que dirige la Oficina de Atención a las Víctimas del Terrorismo del Gobierno vasco. En esta función, ella se declara a favor de que el Gobierno de España se haga cargo de la atención de todas las víctimas del conflicto; es decir, incluyendo a las víctimas de la represión estatal (el terrorismo parapolicial de los GAL y los abusos de violencia policial). Esto implica una actitud osada, y es fuertemente criticada por varias organizaciones de las víctimas del terrorismo.

En esta parte de la película se profundiza en el eje temático central del largometraje, nuevamente vinculado con Maixabel: la justicia restaurativa y los encuentros entre víctimas y victimarios que se organizan con presos de la así llamada Vía Nanclares, es decir, con presos que se arrepintieron de su militancia violenta y se alejaron de ETA. Una carta enviada de forma anónima por Luis Carrasco a Maixabel desencadena un proceso que hace posible el primer encuentro restaurativo, que es el prelude de la dinámica de reconciliación desarrollada posteriormente entre Lasa y Etxezarreta. La narración cinematográfica muestra de manera extensa las conversaciones entre la víctima y sus victimarios. La última fecha histórica concreta que la película inserta es el 20 de octubre de 2011, fecha en la que ETA declara el cese definitivo de su actividad armada. Tras esta declaración, se observa como la mayoría de los personajes principales de la película reciben esta noticia, que marca un hito en la historia vasca. Se muestra a Maixabel hablando emocionada por teléfono con su hija María; a la madre de Etxezarreta; y a este último y a Carrasco, con gestos pensativos en la cárcel.

La intensa relación afectiva entre Etxezarreta y Lasa, que se desarrolla a partir del encuentro, culmina en la última escena de la película, en la que ambos aparecen juntos en un acto en recuerdo de Juan Mari Jáuregui. La presencia del exterrorista en este evento, realizado en un idílico monte de Gipuzkoa, es percibida con recelos por gran parte de los presentes, amigos y compañeros de Juan Mari. A pesar de esta atmosfera hostil y tensa, Etxezarreta se queda, se encorva delante de un monolito en el que deposita flores, y finalmente canta al unísono con toda la comunidad allí reunida una canción. La película termina con una densa alegoría a la coexistencia entre elementos diversos, que antes aparecían como opuestos e irreconciliables y que ahora deben convivir. El filme está, evidentemente, inspirado en los hechos reales del atentado de Jáuregui y los encuentros restaurativos, aunque no se mantiene exactamente fiel a la cronología real (Sánchez Guerra, 2021).

3. LOS PROTAGONISTAS

La protagonista de la película es Maixabel Lasa y es en torno a ella donde confluyen todos los hilos de la narración. Como viuda de Jáuregui, representa, junto con su hija María, a las víctimas del terrorismo. Su función como familiares cercanos de la víctima de asesinato es fundamental, y a través de ellas se manifiestan las consecuencias traumáticas de la violencia. Mientras María representa la generación de los hijos y las hijas que vivieron la violencia del terrorismo y del conflicto, Maixabel cumple la función de persona comprometida políticamente con el activismo antiterrorista. Sus intenciones políticas se van perfilando en el transcurso de la narración: es una trabajadora pública comprometida con la memoria de las víctimas del terrorismo. Una persona que se arriesga a tomar posiciones, que pueden ser incómodas, y que no son compartidas por la mayoría de las organizaciones de las víctimas del terrorismo. Su biografía política está presente también en sus relatos sobre las actividades de su esposo, con las que ella se identifica: Jáuregui militó inicialmente en ETA, cuando en su seno confluían distintas sensibilidades antifranquistas en la década de 1970. De ETA dio el salto al PCE y, más tarde, militaba en el PSE-EE, que es cuando se produce su asesinato. Cuando la película cita la declaración del abandono de las armas por ETA, Maixabel manifiesta entre lágrimas: “Lo conseguimos, Juan Mari, lo conseguimos, *maitia* [cariño]” (01:41:59-01:42:04). La identificación política de Maixabel con Juan Mari es profunda. Ella elogia tanto su postura a favor de las negociaciones, su crítica a las torturas de la policía, como su compromiso en el esclarecimiento legal del caso de Lasa y Zabala –dos miembros de ETA que fueron secuestrados en 1983 por un comando de los GAL en Francia, torturados y asesinados en España para posteriormente ser enterrados en cal viva– (Urkijo, 2009).

En el presente de la narración, Maixabel está rodeada de amigos y compañeros políticos de Juan Mari, que siempre la acompañan en los rituales conmemorativos. En este ámbito ideológico-político, afín a los partidos de la izquierda vasca no nacionalista (PCE o PSE), Maixabel es una persona respetada y querida, aunque sus propuestas de reconciliación con ex miembros de ETA sean vistas con desconfianza. Esto se puede apreciar cuando Maixabel se pronuncia en la televisión a favor de reconocer el sufrimiento de las ‘otras víctimas’ del conflicto que padecieron la violencia (atentados, tortura) por las fuerzas (para-)policiales o, incluso más, cuando toma la iniciativa de participar en encuentros restaurativos. Por un lado, esto la aleja parcialmente de sus compañeros políticos; por otro, la destaca como pionera en la justicia restaurativa y en el reconocimiento global del sufrimiento de las víctimas del conflicto. El hecho de que Maixabel haya sido una de las primeras personas que formaron parte de

encuentros con victimarios la convierte en un personaje liminal que se atreve a andar por nuevos caminos y romper con las convenciones para crear nuevos escenarios. Otra observadora crítica de estas actitudes conciliadoras con los victimarios es su hija María, que mantiene una postura rígida, y hasta irreconciliable, también frente a los ex miembros de ETA alejados de la organización.

La postura antagónica de Maixabel a nivel dramático la conforman los miembros del comando de ETA, los asesinos de su esposo, entre los que sobresalen Carrasco y Etxezarreta. También ellos, al haberse alejado de su identidad política previa, son figuras liminales. A ambos se les ve participando en el asesinato de Jáuregui y después celebrándolo. También se los muestra como acusados en la escena en la Audiencia Nacional, donde insultan a gritos a los jueces, llamándolos fascistas. Esto ocurre en presencia de Maixabel, quien había acudido al juzgado para estar presente en la condena de los asesinos de su marido. Más tarde en el relato, una vez que Etxezarreta y Carrasco están presos, se lo ve a este último ya alejado de ETA, y arrepentido de su pasado terrorista. Cumple condena en un centro penitenciario en el País Vasco, donde goza de privilegios debido a su alejamiento de la organización. Cuando Etxezarreta es trasladado desde Badajoz –donde está preso debido a la política de dispersión del Gobierno de España– al País Vasco para poder asistir el entierro de su abuelo, se encuentra con su excompañero Carrasco, ya arrepentido, en la cárcel. Etxezarreta muestra firmeza y le manifiesta a Luis su malestar por su decisión de salir individualmente del colectivo de presos de ETA. Al mismo tiempo, la visita a su pueblo y el contacto con su madre, conmueven a Etxezarreta, quien ya estaba silenciosamente distanciado de la organización. Aquí atraviesa una fase de introspección y reflexión que da lugar a actitudes autocríticas sobre su pasado de militancia terrorista. La cámara acompaña esta transformación del miembro de ETA, y muestra en primeros planos su rostro pensativo: una cámara subjetiva que visualiza las emociones, produce las así llamadas “imágenes afección” (Deleuze, 1984), en las que profundizaremos en el siguiente apartado.

Como personajes liminales, manifiestan cambios de actitud. La película muestra las acciones y posicionamientos de Carrasco, que van desde la participación en el comando y la actitud beligerante en la sala de audiencia, hasta su retraimiento y arrepentimiento por sus acciones del pasado. Este personaje es el primero que intenta ponerse en contacto con Maixabel y se encuentra finalmente con ella. Ibon, que en principio rechaza las decisiones de Luis, ve en ellas actitudes cada vez más ejemplares. La reflexión y autocrítica de Ibon son mostradas en su devenir. El espectador observa como el arrepentimiento va ganando fuerza dentro de él, hasta

manifestarse afectivamente. Hay una escena en la que la cámara acompaña a Etxezarreta durante un permiso de salida: allí se le ve pensativo, viajando en coche por los diferentes lugares donde sucedieron los atentados llevados a cabo por el comando del que formaba parte (01:17:55-01:20:25). Etxezarreta se encuentra en un centro penitenciario con otros compañeros que reconsideraron críticamente su pasado y que han impulsado una reflexión sobre las consecuencias trágicas de la violencia. Pero, en este ámbito, las interpretaciones acerca de la culpa y las responsabilidades propias están muy lejos de un acuerdo. Esto puede apreciarse en el controvertido diálogo con la intermediadora que va al centro penitenciario a estimular y preparar encuentros restaurativos entre ellos y las víctimas. Etxezarreta y Carrasco viven su estancia en la cárcel solitariamente; no han encontrado una nueva *patria* política. Se los muestra trabajando sólo en la panadería de la cárcel o en su celda, con sus diálogos internos. Una vez arrepentidos, se alejan de la identidad política que los había convertido en asesinos. Mientras que no hay una nueva identidad política a su alcance, a nivel de su identidad personal algo se mueve en ellos. Están cambiando, y eso se manifiesta, sobre todo, en el caso de Etxezarreta.

Se expone en primer plano la soledad de los tres personajes claves de la narración: la cámara muestra a Etxezarreta y a Carrasco en sus celdas aislados y ensimismados, con miradas perdidas hacia la ventana, el espejo o el vacío. También a Maixabel se la ve sola en su casa, pensativa. Se muestra cómo viven las repercusiones del asesinato de Juan Mari, tanto en su condición de víctimas –enfrentando el dolor y duelo– como en la de victimarios –cargando con su responsabilidad y culpa de asesinos–. La película muestra como los tres no pueden compartir su soledad con nadie: es este desamparo existencial lo que los une.

Al mismo tiempo, son también sus decisiones las que los convirtieron en sujetos solitarios que se mueven más allá de las delimitaciones establecidas por las identidades políticas, endurecidas por el conflicto violento. Los victimarios y la víctima se acercan en el trascurso de la narración, realizan encuentros que los conmueven mutuamente y que crean algo que antes no había.

4. ¿RESTITUCIÓN DE LA JUSTICIA? MESAS, ENCUENTROS, CONVERSACIONES

Los encuentros entre víctimas y victimarios y la reflexión sobre la justicia restaurativa, en el contexto posterior al conflicto, constituyen los temas centrales de la película. El sujeto de las víctimas del terrorismo, presente en la esfera pública española contemporánea y en producciones artísticas, está dado por la figura real de Maixabel Lasa. Ella no es solamente la viuda de un político asesinado, sino también una trabajadora pública en materia de memoria del pasado violento en el País Vasco. Ella fue, y aún es, una persona presente en los medios, que se distinguió por su perspectiva conciliatoria y su actitud abierta frente a la posibilidad de iniciar una conversación entre víctimas y victimarios. Ella defiende la idea de una justicia restaurativa como medio hacia la convivencia y aboga por darles una segunda oportunidad a aquellos victimarios que muestren un verdadero arrepentimiento. Esta actitud pionera de la figura real, inusual en las organizaciones de las víctimas del terrorismo, es también proyectada en el personaje. Si al personaje histórico-concreto de Maixabel están asociados todos estos temas y actividades, la película los coloca explícitamente en el centro temático del relato. Justicia restaurativa y perspectivas de reconciliación son las ideas claves del pensamiento político asociado de la protagonista.

El elemento de los encuentros restaurativos constituye el hilo conductor de la narración cinematográfica: el diálogo y la conversación entre las partes opuestas. Como ya citamos, las tres personas que participaron en los encuentros están esencialmente solas con sus interpretaciones del pasado. La memoria del asesinato los persigue; en forma del trauma (Cruz Rodríguez, 2017) de Maixabel; y del sentimiento de culpa de Etxezarreta y Carrasco. En las relaciones entre los exterroristas y la viuda de Jáuregui se desata un intercambio de perspectivas, de dolores internos, de angustias y de remordimientos que logra disolver la soledad de los personajes. La transmisión de las palabras cambia tanto a los enunciadores como a sus destinatarios. Se abre así una resignificación de lo vivido y de lo sufrido en el pasado.

La película pone en escena dos encuentros restaurativos: uno que Maixabel realiza con Luis Carrasco y otro con Ibon Etxezarreta. En el preludio del primer encuentro, el foco está puesto en la conmoción y los nervios de la protagonista. Se la ve en su viaje a la cárcel, caminando hacia la sala en la que tendrá lugar el encuentro con Luis. Mientras espera, le sobreviene un flashback en el que recuerda la actuación muy agresiva de Luis gritando e insultando a los jueces en la sala de la Audiencia Nacional. Estas imágenes de su recuerdo contrastan fuertemente con la impresión aterrada que da la persona que ahora entra en la sala, con una postura corporal

defensiva y los ojos hacia el suelo. La conversación verbal entre Luis y Maixabel dura casi diez minutos, mientras toda la escena de este encuentro ocupa –con pre y postludio– casi 13 minutos de la película (00:59:35-01:12:47).

Durante la conversación, Luis apenas se atreve a mirar a los ojos a Maixabel. Mientras tanto, ella mantiene su mirada firmemente puesta en la persona que tiene enfrente y le pide explicaciones, preguntándole por sus perspectivas y vivencias. A Luis le cuesta mucho encontrar las palabras. Ya en la reunión preparativa con la mediadora, la articulación verbal de Luis es poco fluida, por lo cual la mediadora lo incita insistentemente a que haga el esfuerzo de exponerse, de hablar, de explicar y de abrirse emocionalmente¹. Luis le responde con un gesto depresivo: “Me cuesta mucho hablar ... no tengo costumbre” (00:50:40-00:50:50). Este patrón comunicativo de Luis se repite en la conversación con Maixabel. Le resulta difícil comunicarse y expresar lo que le sucede. La cámara le sigue de cerca en su lucha por encontrar las palabras ante la viuda. Los gestos corporales y las miradas vacías de Luis expresan la profunda destrucción moral que sufrió en cuerpo y mente.

El segundo encuentro restaurativo de Maixabel, con Ibon, tiene otra característica. Cuando este le pide a la dirección del centro penitenciario encontrarse con Maixabel, su solicitud es denegada. Mientras tanto, estas reuniones se cancelaron a causa de un cambio de rumbo político en el Gobierno de España. Ibon se dirige ahora directamente a Maixabel por medio de una carta, para pedirle un encuentro durante un permiso carcelario. Esta acude al encuentro, que se organiza en el apartamento de la mediadora. Previamente, se muestra a Maixabel acercándose al lugar, al que tiene que acudir vigilada por escoltas; la cámara expone su nerviosismo. El encuentro con Ibon también ocupa más de diez minutos de película (01:28:50-01:39:54). La conversación es más fluida que la mantenida con Luis. Al inicio se repite una panorámica de miradas: la postura firme de Maixabel contrasta con la actitud defensiva de su interlocutor. Ella observa atenta y seriamente los movimientos nerviosos de las manos de Ibon. Este responde con fluidez a las preguntas de Maixabel sobre los motivos por los que militó en ETA, mirándola a sus ojos. También Maixabel se suelta más en esta conversación y tiene una mayor participación: cuenta la historia política de Juan Mari, su propio pasado en ETA, y narra cómo fue para su hija vivir con un padre amenazado por una organización terrorista. Ella describe de manera ofensiva las complicaciones de la vida cotidiana de una víctima del terrorismo y

¹ El rol de la mediadora es fundamental en todo el proceso restaurativo, mostrado por la película. A pesar de su importancia como factor agencial en la narración cinematográfica –y también en los procesos reales, como por ejemplo muestran las intervenciones y enunciaciones de la mediadora Esther Pascual (Duplá, 2013)– el rol dramático de ella no será profundizado en el marco de este ensayo.

formula el siguiente reproche: “lo habéis envenenado todo, durante décadas” (01:36:36-01:36:41). Ambos se miran y se escuchan atentamente. La comunicación es fluida y franca, y afecta a ambos. La cámara enfoca los rostros de ambos en primer plano, primero en el de Maixabel y después en el de Ibon. El montaje de los discursos y las miradas de ambos se realiza en un plano contraplano. Cuando se intensifican las expresiones afectivas de los interlocutores, la cámara se acerca a los rostros y registra momentos emotivos.

El rostro de Ibon aparece en *close up* cuando se conmociona, y la cámara registra sus esfuerzos por controlar sus emociones y no romper en llanto. A pesar de todo, le brotan las lágrimas mientras fija su mirada en Maixabel. La cámara también observa la conmoción de esta: sus gestos, afecciones, lagrimas. El foco del *close up* y la captura sobredimensionada de las expresiones del rostro sirven para subrayar la mirada y las vivencias subjetivas de los interlocutores. Usando esa técnica, la cámara enfoca las emociones y la afección; crea densas “imágenes-afección” (Deleuze, 1984, 131) que acompañan visualmente el intercambio verbal. Registran las repercusiones subjetivas del diálogo en las percepciones y afecciones de los protagonistas. Los pensamientos expresados y las emociones de ambos personajes se entrelazan y confieren al intercambio una profundidad que subraya lo trágico, pero también, al mismo tiempo, lo humano del encuentro. La estética de la escenificación de los encuentros se basa en estas imágenes-afección y en el montaje plano contraplano. La percepción mutua y las miradas y escuchas del otro son la esencia de los encuentros, lo que constituye su carácter restaurativo.

Las miradas de los respectivos interlocutores observan la seriedad de Maixabel, los ojos bajos de Luis, la tristeza y desesperación de Ibon. Son tanto expresiones de las vivencias subjetivas y de las afecciones como el medio del contacto con el otro. Construyen un puente que dinamiza el intercambio a partir del cual ninguno de los participantes permanecerá igual que antes de entrar. Las miradas transmiten la atención que se prestan mutuamente, a cada realidad y a su situación en el presente. Las escuchas atentas son el reconocimiento de la perspectiva del otro, de su historia y vivencia. Mirada y escucha constituyen un espacio en que las dimensiones de la justicia restaurativa se vuelven perceptibles y ganan materialidad. La ética implícita de este intercambio honesto y franco reconoce las diferencias de las posiciones y vivencias en el pasado, pero, sobre todo, se basa en el reconocimiento del sufrimiento de las víctimas. La vulnerabilidad que exponen los interlocutores y la expresión de sus emociones vinculadas con la violencia del pasado los moviliza y desata dinámicas en todos los participantes, ya sean víctimas o victimarios. Los efectos sanadores que

tienen estas interacciones se ven en la vivencia de Maixabel. Después de su conversación con Luis, a la vuelta desde la cárcel en coche, ella mira por las ventanas hacia afuera y comienza a llorar. Pero, como el espectador pronto nota, una risa libertadora va ganando paulatinamente territorio a las lágrimas, que se mezclan con cierto alivio, y terminan con una mirada esperanzadora en el rostro de Maixabel.

Los encuentros muestran la dinámica psíquica de la intersubjetividad, del contacto e intercambio con el otro que es de una intensidad impactante, ya que este otro es –o había sido–, según la lógica del conflicto político(-militar), el (ex) adversario. Expresados en términos psicoanalíticos, la dinámica intersubjetiva expuesta en Maixabel enfoca la transformación de la propia identidad a partir de una visión esperanzadora: “En el encuentro, la identidad tambalea y revela de qué modo nuestra singularidad está siempre inscrita en relación al Otro” (Domínguez, 2021). La palabra articulada y compartida, como también “la mirada al otro rostro, la que se sostiene incluso cuando los ojos, inyectados en rabia, vergüenza y remordimiento” (Esquirol, 2021) ganan en la película de Bollaín el estatus de una “verdad infalseable”. Las interacciones por medio de miradas y palabras que la película pone en escenario abren un espacio donde la comunicación sobre los conflictos del pasado, los traumas y duelos vinculados con él pueden desarrollarse reelaborándose y resignificándose. Los relatos compartidos en este lugar hacen posible un nexo entre narración y emoción, los interlocutores experimentan “las emociones respecto a lo que se está recordando” (López Rodríguez, 2020, 40).

En sus reflexiones sobre las dinámicas de la reconciliación y las posibilidades del perdón, Mate (2012) subraya la intersubjetividad en la vivencia de las consecuencias dolorosas de la violencia. El sufrimiento específico de las víctimas y de los victimarios se articula de manera intersubjetiva; así, por ejemplo, la culpa como entidad intersubjetiva „se ventila entre la víctima y el verdugo, entre el autor del daño y el dañado” (Mate, 2012, 75). Las resonancias y transformaciones que producen los encuentros mueven las percepciones del pasado y conmueven a los implicados. Las perspectivas y posiciones intercambiadas no están, mientras tanto, desvinculadas de la conflictividad: “Como muy bien muestra la película, todo tratamiento de la memoria histórica no estará exento de conflicto, no borrará las marcas del trauma, pero las hará tratables” (Domínguez, 2021).

Lograr que se establezca un diálogo tanto abierto como confrontador no es habitual. Esto se ve en las dificultades de Luis en abrirse emocionalmente y compartir sus perspectivas y vivencias. Al mismo tiempo, Luis se esfuerza en comunicarse, sabiendo que no le resulta fácil hablar y que fue él quien inició el contacto con

Maixabel mediante su carta. El silencio es el obstáculo que tiene que ser superado: este es un mensaje que la puesta en escena de los encuentros comunica. Existe un mandato ético de confrontarse con el pasado violento y las propias responsabilidades. Sólo el intercambio de perspectivas, la conversación sobre estas y los relatos pueden contribuir a la sanación psíquica, tanto a nivel colectivo como individual.

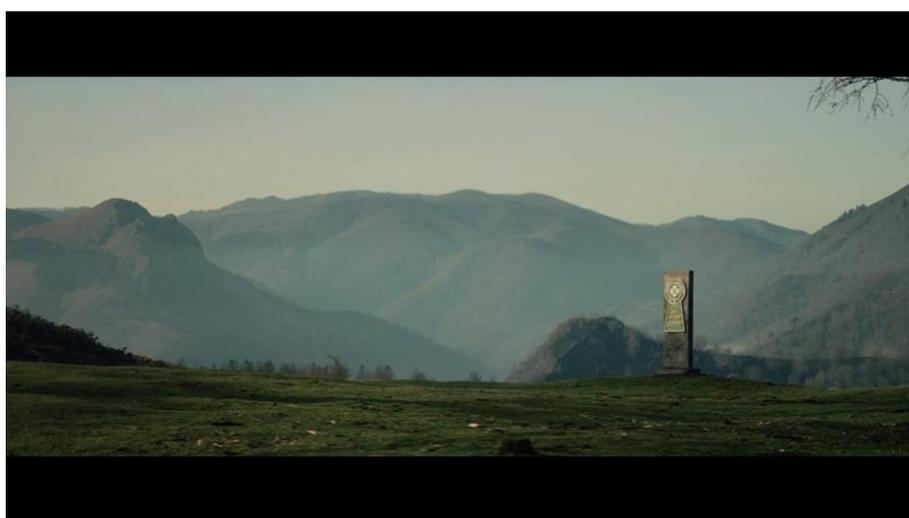
La película muestra las funciones sanadoras de la confrontación con el pasado conflictivo y la importancia de simbolizar y narrar la historia desde diferentes puntos de vista. Comunica así, implícitamente, el mandato de un deber de memoria que debería superar las trabas del silencio, ese silencio que “es la herencia de un dolor que jamás ha tenido esa segunda oportunidad” (Domínguez, 2021).

La película muestra el potencial transformador que la confrontación directa con las responsabilidades y los sufrimientos en el pasado puede lograr a nivel de las identidades personales. Los participantes de los encuentros experimentan cambios significativos, se abren en la modalidad que les parece posible al otro. Superan el aislamiento y la soledad que marcaban sus existencias previas y sus narrativas encapsuladas del pasado. Se descubren, interactúan, hacen el esfuerzo de una comprensión mutua, y se transforman. La interacción entre los elementos de la triada da nacimiento a otros vínculos y cambia los elementos mismos. Un efecto de lo nuevo que surge desde esta construcción dialógica es la relación entre Maixabel e Ibon, que arrancó desde la experiencia de haber compartido una mesa para charlar. La mesa es, como lugar físico, un elemento que conecta a las personas, una figura espacial central en la puesta en escena de los encuentros. Reúne los lados opuestos y les permite acercarse y dialogar entre ellos. Más allá de este microespacio que hace posible los encuentros hay otro lugar que destaca en el relato cinematográfico, aunque no solamente en cuanto a su función conectora, sino también en cuanto a la atmósfera que crea y que expresa: el monolito.

5. EL MONOLITO: RESIGNIFICACIÓN DE UN LUGAR DE CONMEMORACIÓN

El lugar donde se encuentra el monolito en honor a Juan Mari Jáuregui es imponente e idílico. Está situado en un llano en una cima del monte Burnikurutzeta, en la confluencia de los municipios guipuzcoanos de Tolosa, Legorreta y Beizama. El lugar del monolito aparece en la película varias veces. Una composición visual recurrente lo muestra enmarcado por montes alejados y por el cielo (en la mayoría de los casos se trata de un cielo despejado y luminoso). El monolito, instalado en una meseta, domina en la puesta en escena visualmente su entorno, mientras en el horizonte se muestran amplios paisajes montañosos. El recorte visual de este paisaje natural en las alturas y la distancia sugerida del lugar con respecto a la civilización confieren a este una atmósfera particular. Alejado y por encima de la cotidianidad humana y social, el lugar del monumento parece estar situado en otras esferas. El lugar, su posición elevada, entre el cielo y la tierra, obtiene atributos cuasi sobrehumanos, casi sagrados.

Este escenario idílico es importante para el relato de la película, cumple en él una función social. Es el lugar a donde se dirigen los familiares y amigos de Jáuregui para conmemorarlo. Este espacio sirve de lugar para reuniones públicas y actos conmemorativos en el aniversario del asesinato. También sirve de lugar afectivo para María y Maixabel, quienes lo visitan solas para recordar en tranquilidad a su padre y marido, respectivamente. En las escenas de sus visitas, el espacio aparece como un lugar de tranquilidad, paz y retiro, un refugio en donde pueden imaginarse junto al difunto. A pesar del aura idílica que emite este espacio, no puede tapar ni la contienda política ni el conflicto inscripto a este lugar. El monolito fue incluso objeto del vandalismo etarra, llegando a ser destruido varias veces.



El monolito alejado de la civilización, entre tierra y cielo

Fuente: *Fotograma película.*

Las insignias del monolito dicen en euskera “Maite zaitugunok oroitzapenez (En recuerdo de los que te quisimos)”, por lo cual la función del monumento como memorial está muy presente. El monolito es la expresión material del deseo de la comunidad conmemorativa de recordar a la persona asesinada. A pesar de este contenido más *humanista*, el monumento y su entorno tienen, como suele suceder con los monumentos fúnebres, diferentes significaciones sociales y políticas.

En un artículo pionero y ya clásico, el fundador de la *Begriffsgeschichte* – enfoque historiográfico que, desde un punto de vista semántico y mediante sus objetivaciones, reconstruye las conciencias históricas de determinadas épocas–, Reinhart Koselleck (1979) analizó los monumentos a los muertos (en concreto a los combatientes caídos) como lugares del recuerdo colectivo. Estos monumentos fueron cambiando el significado que originalmente sus creadores y las construcciones oficiales les quisieron inscribir.

Los objetos recordados y los difuntos son materia de recepción e interpretación de las (futuras) comunidades de conmemoración, cuyas visiones acerca de los significados de los monumentos pueden divergir. Como Koselleck muestra con varios ejemplos, los significados sociales y políticos de los monumentos están en pugna; varían y están simbólicamente vinculados al presente. Concluye que lo más importante en la constitución del significado social de estos monumentos no es la supuesta identidad de los muertos, sino el sentido y la identidad que les confieren los *sobrevivientes*. Los significados de estos artefactos culturales no están de ninguna manera garantizados sino al contrario son pruebas del carácter efímero del proceso histórico (Koselleck, 1979, 257).

El lugar del monolito que recuerda la muerte de Juan Mari Jáuregui cumple diferentes funciones y es objeto de diferentes significaciones y usos en el filme. Aunque la película muestra sólo dos actos de celebración conmemorativa, se pueden percibir la pugna y la inestabilidad del significado del monumento, siguiendo a Koselleck. Ambos actos realizan los rituales de conmemoración en honor a la víctima del terrorismo, Jáuregui, e incluyen la entonación colectiva de canciones populares del País Vasco y del izquierdismo.

El primer acto de conmemoración que la película pone en escena tiene lugar en una época en que ETA todavía estaba activa. Esto se ve en la presencia de policías armados que protegen el territorio en que transcurre el acto y que, previo a este, aparecen con sus perros rastreando posibles explosivos. La atmósfera entre los participantes es sin embargo alegre –este ambiente está reforzado por el buen clima en aquel paisaje idílico–, y se perciben las ganas de los compañeros políticos y amigos

de participar en el acto, tanto humano como político, de la conmemoración al difunto. Al cierre del evento, la gente reunida entona la canción “En el pozo María Luisa” – también conocida como “Santa Bárbara bendita”–, un himno clásico del movimiento obrero y socialista español, dedicado a la memoria de cuatro mineros que fallecieron en un pozo de minería (00:40:44-00:41:05). El canto colectivo implica, al mismo tiempo, un posicionamiento político que expresa la voluntad rebelde de seguir luchando. La alegría, la voluntad y las emociones expresadas por las personas contrastan con la presencia de la policía armada que protege el acto conmemorativo que, al mismo tiempo, refleja la tensa situación de las organizaciones políticas amenazadas por ETA.

El segundo acto conmemorativo que muestra la película constituye al mismo tiempo su final: Es el acto al que Maixabel asiste acompañada por Ibon, que la vino buscar en coche para viajar con ella al evento. Cuando llegan al lugar de la conmemoración donde la gente está ya reunida, Maixabel presenta a su acompañante de la siguiente manera: “El es Ibon Etxezarreta. El mató a Juan Mari” (01:48:10-01:48:21). Hasta este momento, la película ha mostrado diferentes usos del monumento y varios de sus significados: como refugio y espacio tranquilo del duelo para los familiares cercanos (María y Maixabel); como objeto del vandalismo etarra donde se repiten las amenazas y humillaciones de las víctimas (cuando Maixabel se acerca al monolito para visitar a su marido encuentra el monumento con muchos daños, resultado de actos de vandalismo; 00:15:26-00:16:12); y como lugar de conmemoración solidaria donde los compañeros y amigos de Juan Mari se reúnen anualmente para recordar el asesinato de Juan Mari. Son varias facetas que constituyen diferentes capas de sentido de este específico lugar que la película reiteradamente exhibe. En la última escena del evento conmemorativo, que incluye la presencia de uno de los victimarios, el significado del lugar se transforma y el monolito se convierte en un indicador de cambios sociales y políticos.

La presencia de Ibon irrita profundamente a los presentes. Los amigos y compañeros de Juan Mari miran a Maixabel con espanto y con gestos de indignación. Mientras reina el silencio, Ibon se acerca al monolito, se arrodilla delante del este, deposita las flores que trajo y permanece en esta posición durante varios segundos. Después vuelve y se para al lado de Maixabel, donde permanece callado. Mira al otro lado, donde está reunida la comunidad, todavía consternada ante la escena de la ofrenda floral del asesino arrodillado. La situación tensa, envuelta en silencio continúa; en los rostros de los presentes se ven gestos de dolor, de indignación y miradas vacías. Ibon observa con la mirada fija la consternación y el rechazo que provoca su presencia,

aguanta las miradas puestas en él, e intenta permanecer quieto, aunque se le nota conmovido.

La presencia de Ibon en el acto provoca una fuerte incomodidad: el lugar idílico en el que normalmente reina una atmosfera tranquila se llena de tensión. Maixabel, que siente esta atmosfera convulsionada, pide a los participantes que acepten la presencia de Ibon, aunque les duela. Pese a que varios de los presentes manifiestan de manera silenciosa y con gestos corporales su disconformidad o indignación, aceptan la iniciativa de Maixabel, que marca un antes y un después en los rituales conmemorativos en honor a las víctimas del terrorismo. Maixabel usa su capital social y su reputación para iniciar este cambio radical en estos rituales, aunque este represente para la mayoría una ofensa. Ella hace posible un encuentro que antes había sido impensable y que, iniciado de otra manera, hubiera provocado muchas resistencias.

El encuentro entre los polos opuestos, entre el victimario y el entorno humano de la víctima, entre representantes vinculados con los diferentes bandos, crea necesariamente conflicto y tensión. El *contacto con el otro lado* conmueve a todos los presentes que están forzados por la situación a mirar mutuamente al otro lado. Ibon mira abiertamente hacia este lugar desde donde innumerables miradas se levantan hacia él con rechazo y repugnancia. Los amigos y compañeros se ven al mismo tiempo forzados a mirar al otro lado y a reconocer la existencia de un ser humano que, a pesar de su pasado criminal, quiere participar en el acto de conmemoración y pedir perdón por lo que hizo. Durante el prolongado y tenso silencio, se intercambian las miradas desde ambos lados: Maixabel e Ibon, por un lado; la comunidad conmemorativa por el otro.

La fase del silencio que se había instalado después de la declaración de la presencia de Ibon se interrumpe finalmente cuando uno de los presentes entona una canción que le dedica al difunto: "Va por Juan Mari". Empieza a cantar *Xalbadorren Heriotzean*, una canción del cantautor vasco Xabier Lete, que tematiza la muerte de un ser querido y tiene un estribillo muy emotivo. En el transcurso de la entonación otras personas levantan sus voces hasta que todos los presentes cantan la misma canción. En este coro de diferentes voces se escucha también la de Ibon, cuya performance es registrada por la cámara en *Close up*. La entonación del canto colectivo con que cierra la película implica una fuerte alegoría de convivencia social y de pluralidad en la que elementos heterogéneos logran coexistir a pesar de sus diferencias.

Como en la puesta en escena de los encuentros restaurativos, esta última escena de la película crea una fuerte imagen de la posibilidad de reconciliación. La

secuencia narrativa comienza con la tensión emocional que provoca el encuentro entre elementos opuestos y desemboca en una transformación de la situación anterior. La atmosfera tensa está nuevamente creada por *imágenes-afección* que muestran sobre todo a Ibon, a Maixabel y a María. La cámara captura los estados anímicos y afecciones de ellos, sobre todo, en la conmovedora secuencia del canto. Los tres cantan y lloran al unísono, aunque quien más debe luchar por controlar sus emociones para poder seguir cantando es Ibon. En esta escena, la película pone el foco también en una de las amigas de Maixabel, quien es también viuda por que su marido había sido asesinado por ETA. Esta persona no puede contener sus lágrimas, y finalmente rompe en llanto. La canción parece haberla obligado a evocar una situación traumática; no obstante, continúa cantando y participando del ritual colectivo cuyo efecto sanador es sugerido.

Las imágenes de los rostros afectados de Ibon y María están compuestas en la narración cinematográfica por un montaje plano contraplano. María, quien hasta ahora ha sido muy crítica o, por lo menos, muy escéptica en cuanto a los encuentros restaurativos que su madre había realizado con los asesinos de su padre, observa a Ibon con insistencia. Este había buscado su mirada y ahora es ella quien lo observa en lucha con sus emociones. Mira su cara triste, sus lágrimas. Ibon responde a la mirada insistente de María, sostiene el contacto visual con ella hasta que no puede más, evita su mirada y cierra sus ojos. Al mismo tiempo la mirada estricta de María cambia y se enternece. Su rostro manifiesta rasgos empáticos hacia la persona que está observando. En un determinado momento, Maixabel deja de cantar y empieza a observar la escena, como entendiendo a partir de esa instantánea la importancia del momento. Observa a las personas que cantan con gesto sufrido, y parece disfrutar el momento que vive, entre dolor y esperanza. En su rostro se mezclan los ojos húmedos con una leve sonrisa. La película finaliza con esta contemplación de Maixabel de la escena de la comunidad cantando.

El lugar de memoria que tiene el monolito en honor a Juan Mari en su centro recibe por este nuevo ritual conmemorativo una nueva significación. Es el espacio en que se encuentran facciones de la sociedad vasca cuyos representantes nunca se habían encontrado en actos conmemorativos en honor a las víctimas de la violencia. La película muestra como este encuentro tenso crea –como ya había pasado con los encuentros restaurativos– algo nuevo. El terreno del monolito sigue siendo, indudablemente, un lugar de memoria en honor a Juan Mari Jáuregui y a todas las víctimas del terrorismo. Lo que sí se ha cambiado es que ya no es un lugar exclusivo de los compañeros y amigos de la víctima, sino que se vuelve accesible a cualquier

persona que quiera participar en el trabajo del duelo, incluso si ha sido uno de los responsables de su muerte. Las insignias del monolito *–los que te quisimos te recordaremos–* siguen en vigor, pero el uso de este lema se ha *democratizado*. La película muestra que los encuentros y los pasos hacia una reconciliación tienen el potencial de cambiar las mentes, las percepciones y los afectos. Asimismo, sucede algo similar con las resignificaciones de los monumentos a los muertos. Estos son, a pesar de su estabilidad material, como Koselleck ha sugerido, efímeros en cuanto a sus significaciones socio-ideológicas. Están en pugna, pero también son escenarios que abren posibilidades de elaboración y condensación de nuevos consensos.



Resignificación del monolito por la conmemoración compartida

Fuente: Fotogramas de la película

6. CONCLUSIÓN

Maixabel es una película que nace e interviene en el reciente contexto del posconflicto vasco. Es una obra cinematográfica que ha pasado a formar parte del boom de narrativas culturales que ofrecen sus lecturas del conflicto vasco, sus historias y sus particularidades. Su relato destaca por traer densas imágenes del proceso conflictivo de los encuentros restaurativos y del desafío de la reconciliación que forma parte del *deber de memoria* que el terrorismo, y en general todo el conflicto, ha dejado como legado.

La ética del perdón y las posibilidades de una reconciliación, que parte de los sufrimientos de todos los grupos de víctimas, son ejes centrales de la narración, que el personaje Maixabel incorpora. Ambas constelaciones analizadas, en las que se realizan encuentros de elementos opuestos –los encuentros restaurativos y el acto de conmemoración al final de la película–, muestran tanto la conflictividad de la situación como las sensibilidades de las personas implicadas. La puesta en escena de los encuentros restaurativos transmite intensas impresiones de la vivencia subjetiva de los participantes de estas constelaciones particulares que son los encuentros entre víctimas y victimarios.

La construcción dialógica y transformación de las subjetividades personales están representadas y expresadas por los personajes, sus percepciones y afectos. La estrategia de la cámara y el *acting* impresionante de los actores de los protagonistas –que por cuestiones de espacio, lamentablemente, no se ha podido comentar como se hubiera querido– crean imágenes afectivas de los encuentros y de las nuevas situaciones surgidas de estos. La última escena de la película, que ocurre en el entorno del monolito en honor a Jáuregui, también produce imágenes intensas de un encuentro conflictivo. La presencia de Ibon Etxezarreta en el acto de conmemoración transforma el acto y el lugar de memoria, como muestran las últimas imágenes de la película, de gran emoción.

La película se cierra evocando tanto intensas imágenes de las dolorosas memorias del pasado violento como muestras también de la irritación y de la sanación que estos contactos pueden provocar. *Maixabel* constituye, mediante su puesta en escena de las lágrimas y del mutuo intercambio de escuchas y miradas, una firme y humana alegoría de una futura convivencia en la situación del posconflicto vasco. Abordando cinematográficamente el lado subjetivo de las vivencias dolorosas, *Maixabel* logra problematizar y hasta incluso generar afectos que sirven para profundizar y complejizar las cuestiones claves de los debates del pasado violento,

como lo evocan las palabras claves de la *ética del perdón*, la *reconciliación* y la *visión de una futura convivencia en paz*.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Ayerbe, Mikel (2019). La reescritura del pasado violento y la ficcionalización del presente conflictivo: las narrativas de Edurne Portela e Iban Zaldúa. *Olivar. Revista De Literatura Y Cultura Españolas*, 19 (30), e061: <https://doi.org/10.24215/18524478e061> [Consultado el 03 de noviembre de 2022].
- Ayerbe, Mikel (2014). *Nuestras guerras: relatos sobre los conflictos vascos*. Madrid: Lengua de Trapo.
- Duplá, Antonio (2013). Entrevista a Esther Pascual: Ayudando a pasar la página del odio. *Galde 4zka*, Udazkena, 2013, 4-7.
- Cruz Rogríguez, Manuel (2017). Conferencia Inaugural. En Antonio Rivera y Eduardo Santamaría (Eds.), *VÍCTIMAS. ¿TODAS IGUALES O TODAS DIFERENTES? Caracterización y respuestas ante un fenómeno complejo (XIV Seminario Fernando Buesa Blanco)* (pp. 31-44). Vitoria-Gasteiz: Fundación Fernando Buesa Blanco.
- Castells, Luis (2013). La historia del terrorismo en Euskadi: ¿Entre la necesidad y el apremio? En José María Ortiz de Orruño y José Antonio Pérez (Eds.), *Construyendo memorias. Relatos históricos para Euskadi después del terrorismo* (pp. 210-243). Madrid: Catarata.
- Deleuze, Gilles (1984). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Domínguez, Irene (2021). Maixabel y la memoria histórica. En VV.AA. *XX Jornadas de la Escuela Lacaniana del Psicoanálisis*, "Marcas del trauma", 27 y 28 de noviembre 2021, <https://trauma.jornadaselp.com/maixabel-y-la-memoria-historica/>
- Eser, Patrick (2019). Narrativas del después: El "boom de la memoria" y las imaginaciones culturales del pasado violento en el escenario del pos-conflicto vasco. *Olivar. Revista De Literatura Y Cultura Españolas*, 19 (30), e059. <https://doi.org/10.24215/18524478e059>
- Esquirol, Victor (2021). Víctimas y victimarios, *Gara*, 19/09/2021, https://www.naiz.eus/eu/hemeroteca/gara/editions/2021-09-19/hemeroteca_articles/victimas-y-victimarios

- Koselleck, Reinhart (1979). Kriegerdenkmale als Identitätsstiftungen der Überlebenden. En Odo Marquard y Karl-Heinz Stierle (eds.), *Identität*. (pp. 255–76). Múnich: Fink.
- López Rodríguez, César (2020). Narrativas y memoria colectiva. Entender cómo narramos para entender cómo recordamos. En Eduardo Mateo y Antonio Rivera (Eds.), *Las narrativas del terrorismo: Cómo contamos, cómo transmitimos, cómo entendemos*. (pp. 30-43). Madrid: Catarata.
- Martínez Arrizabalaga, María Victoria (2019). Patria: ¿Desde un pasado dividido a un futuro compartido? El relato después de la violencia según Fernando Aramburu. *Olivar. Revista De Literatura Y Cultura Españolas*, 19(30), e062. <https://doi.org/10.24215/18524478e062>
- Mate, Mate Reyes (2012). Sobre la reconciliación o de la memoria al perdón. *Revista internacional de los estudios vascos, RIEV*, ISSN 0212-7016, N°. Extra 10, (Ejemplar dedicado a: Cuadernos 10: Política de la memoria: una ética del nunca más), pp. 70-93.
- Mees, Ludger (2021). *El contencioso vasco: Identidad, política y violencia (1643-2021)*. Madrid: Tecnos.
- Olaziregi, Mari Jose (2019). Cualquier tiempo pasado fue peor. Reflexiones sobre la narrativa vasca post-ETA. *Olivar. Revista De Literatura Y Cultura Españolas*, 19(30), e060. <https://doi.org/10.24215/18524478e060>
- Pablo, Santiago de (2017). *Creadores de sombras: ETA y el nacionalismo vasco a través del cine*. Madrid: Tecnos.
- Portela, Edurne (2016). *El eco de los disparos. Cultura y memoria de la violencia*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Rosenstone, Robert (2005). La historia en imágenes/la historia en palabras. Reflexiones sobre la posibilidad real de llevar la historia a la pantalla. *Istor* N° 20, pp. 91-108.
- Sánchez Guerra, Sandra (2021). La historia de 'Maixabel' más allá de la película: así fue el atentado de ETA y su encuentro con Ibon. *El confidencial* 20 de octubre de 2021.
- Urkijo, Txema (2009). Las víctimas del terrorismo de Estado practicado por incontrolados, grupos de extrema derecha y el GAL. En Antonio Duplá y Javier Villanueva (eds.), *Con las víctimas del terrorismo*. (pp. 33-45). San Sebastián-Donostia: Gakoa.