

ISSN: 2035-1496

CENTROAMERICANA

30.1

Revista semestral de la Cátedra de
Lengua y Literaturas Hispanoamericanas

Università Cattolica del Sacro Cuore
Milano – Italia



EDUCatt

2020

CENTROAMERICANA

30.1 (2020)

Direttore

DANTE LIANO

Segreteria: Simona Galbusera
Dipartimento di Scienze Linguistiche e Letterature Straniere
Università Cattolica del Sacro Cuore
Via Necchi 9 – 20123 Milano
Italy
Tel. 0039 02 7234 2920 – Fax 0039 02 7234 3667
E-mail: dip.linguestraniere@unicatt.it

Centroamericana es una publicación semestral dedicada a la divulgación del conocimiento en los campos de la lengua, de la literatura y de la cultura de los países de Centroamérica y de las Antillas. Asimismo, la Revista se propone fomentar el intercambio de ideas entre autores y lectores, propiciar el debate intelectual y académico y presentar el espíritu multicultural de un área rica de historia, cultura y literatura. Acepta trabajos escritos en español, italiano, inglés y francés.

La Revista puede consultarse en: www.centroamericana.it

Comité Científico

Arturo Arias (University of California – Merced, U.S.A.)
Astvaldur Astvaldsson (University of Liverpool, U.K.)
Dante Barrientos Tecún (Université de Provence, France)
† Giuseppe Bellini (Università degli Studi di Milano, Italia)
Beatriz Cortez (California State University – Northridge, U.S.A.)
† Gloria Guardia de Alfaro (Academia Panameña de la Lengua, Panamá)
Gloriantonia Henríquez (CRICCAL – Université de la Nouvelle Sorbonne, France)
Dante Liano (Università Cattolica del Sacro Cuore, Italia)
Werner Mackenbach (Universidad de Costa Rica)
Marie-Louise Ollé (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Alexandra Ortiz-Wallner (Freie Universität Berlin, Deutschland)
Claire Pailler (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)
Emilia Perassi (Università degli Studi di Milano, Italia)
Pol Popovic Karic (Tecnológico de Monterrey, México)
José Carlos Rovira Soler (Universidad de Alicante, España)
Silvana Serafin (Università degli Studi di Udine, Italia)
Michèle Soriano (Université Toulouse – Jean Jaurès, France)

Periodicidad: semestral
Junio-Diciembre

La pubblicazione di questo volume ha ricevuto il contributo finanziario dell'Università Cattolica sulla base di una valutazione dei risultati della ricerca in essa espressa.

© 2020 **EDUCatt** - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-691-6

Actas del IX Coloquio-Taller de la Red Europea
de Investigaciones sobre Centroamérica
(RedISCA)

IDENTIDADES HERIDAS.
EL DISCURSO DEL CUERPO EN LAS ARTES
CENTROAMERICANAS

SARA CARINI - MICHELA CRAVERI
(COORDS.)

Milano, 8 – 10 de noviembre de 2018
Università Cattolica del Sacro Cuore

Cada autora o autor es responsable de sus opiniones.

ÍNDICE

CARLOS AYRAM

*El vuelo de la manca, la escritura con el pie. Gaby Brimmer
y Lorenza Böttnner: autorialidades corporales e impugnación
al campo cultural en América Latina.....* 7

DANTE BARRIENTOS TECÚN

*El mundo del cuerpo / el cuerpo del mundo en la poesía centroamericana
contemporánea* 33

EMILIE BOYER

*Cuerpo y naturaleza. El protagonismo del medio ambiente
en «Waslala» de Gioconda Belli y «Azul maligno» de César Rodríguez
Indiano.....* 57

ÓSCAR GARCÍA

Melitón Barba: de la medicina a la ficción..... 81

SANDRA GONDOUIN

*El cuerpo en «Puente adentro» de Arnoldo Gálvez Suárez.
Una lectura crítica desde el concepto de ‘transliteratura’.....* 107

EMANUELA JOSSA

Devenir intensamente. Los cuerpos en tránsito de Jacinta Escudos..... 137

ANDREA PEZZÉ

El médico frente a la barbarie. «Pedro Arnáez» de José Marín Cañas..... 163

CARLA RODRÍGUEZ CORRALES

*Cuerpo femenino: ¿cuerpo nihilista? «Vacío» y la construcción social
de la locura* 185

JOSÉ PABLO ROJAS GONZÁLEZ

*Sida y homosexualidad en los cuentos «Antes y ahora»
y «Carpe diem» de Alfonso Chase* 203

ROCÍO ZAMORA SAUMA

El documental performativo. Cuatro experiencias centroamericanas..... 235

Instrucciones a los autores..... 261

Normas editoriales y estilo..... 261

Sobre el proceso de evaluación de «Centroamericana» 263

Política de acceso y reuso..... 264

Código ético..... 264

EL DOCUMENTAL PERFORMATIVO *Cuatro experiencias centroamericanas*

ROCÍO ZAMORA SAUMA
(Freie Universität Berlin)

Resumen: A partir del estreno reciente de cuatro películas centroamericanas (*Los ofendidos*, 2016, de la salvadoreña Marcela Zamora; *Heredera del viento*, 2017, de la nicaragüense Gloria Carrión; *La asfixia*, 2018, de la guatemalteca Ana Isabel Bustamante; *¿Dónde estás?*, 2018, de la costarricense Maricarmen Merino) este trabajo analiza las estrategias cinematográficas a través de las cuales estas películas resitúan la figura del testimonio en el marco de una tendencia emergente en las artes escénicas y audiovisuales gracias al uso *performativo* de las relaciones entre documental y ficción.

Palabras claves: Performativo – Nuevo documental – Testimonio – Memoria – Montaje.

Abstract: «**Performative Documentary. Four Central American Experiences**». Taking as a starting point the recent release of four Central American films (*Los ofendidos*, 2016, by Salvadoran Marcela Zamora; *Heredera del viento*, 2017, by Nicaraguan Gloria Carrión; *La asfixia*, 2018, by Guatemalan Ana Isabel Bustamante; *¿Dónde estás?*, 2018, by Costa Rican Maricarmen Merino) this paper analyses cinematographic strategies through which these films relocate the figure of testimony and their relation to an emerging tendency in the performing and audiovisual arts to perform the relations between documentary and fiction.

Keywords: Performative – New Documentary – Testimony – Memory – Montage.

En la X Muestra de Cine *Verdad Memoria Justicia* celebrada en Guatemala en el mes de octubre de 2018 se presentaron varios largometrajes¹ que utilizan la perspectiva en primera persona para abordar temas vinculados a la historia política reciente de América Latina. Entre ellos se proyectaron cuatro documentales centroamericanos: *Los ofendidos* (2016) de la salvadoreña Marcela Zamora (1980); *Heredera del viento* (2017) de la nicaragüense Gloria Carrión (1980); *La asfixia* (2018) de la guatemalteca Ana Isabel Bustamante (1982) y *¿Dónde estás?* (2018) de la costarricense Maricarmen Merino (1985)². Es interesante notar que las cuatro documentalistas nacieron en el primer lustro de la década de los ochenta y han estrenado sus documentales entre los años 2016 y 2018.

A excepción del caso de Maricarmen Merino, los otros tres documentales abordan temáticas relacionadas con la guerra contrainsurgente que tuvo lugar en Centroamérica, específicamente desde los años 80. Sus documentales se refieren a este período histórico desde la mirada crítica e inquisitiva, singular y familiar de la desaparición forzada, la tortura y la militancia política. En el caso de Maricarmen Merino también desde el proceso de duelo tras la pérdida de su padre, José Merino, una importante figura de la izquierda costarricense. La característica fundamental que reúne estos documentales reside en el uso de la perspectiva en primera persona para relatar situaciones que no son solamente privadas, sino que involucran procesos afectivos y políticos característicos de las sociedades de posguerra de la segunda parte del siglo XX. Desde cada uno de sus intereses, estos documentales plantean discusiones que interpelan la

¹ También se mostró el cortometraje *El Tigre del Ixcán* de la guatemalteca Tatiana Palomo Arenas (2018). Palomo es la nieta de Luis Arenas, un importante finquero que fue asesinado por la guerrilla en 1975. Su directora confiesa haber vivido su infancia sin conocer que hubo una guerra en Guatemala. Cfr. E. CORONADO, “*El Tigre del Ixcán*, un proyecto filmico desde la perspectiva de su nieta”, *Plaza Pública*, 26 de octubre de 2018, en <www.plazapublica.com.gt/content/el-tigre-de-ixcan-un-proyecto-filmico-desde-la-perspectiva-de-su-nieta> (consultado el 31 de mayo de 2019).

² Agradezco a Joaquín Ruano por la recomendación de estos documentales.

cuestión de lo enunciable, lo imaginable y lo representable³, con el objetivo de articular, construir e imaginar lo que por diversas razones no ha sido dicho o comprendido o, al menos, no lo suficiente.

Para realizar este trabajo de búsqueda, el cine funciona como un medio de investigación y como una herramienta de exploración afectivo-epistémica, desde la cual se articula el orden de lo individual a situaciones colectivas. Esta relación vincula lo performativo a la cuestión del registro y de lo testimonial, planteando otra vía para seguir pensando los usos de lo testimonial en América Latina, ahora de la mano del cine y de sus recursos.

Performatividad y testimonio

Según la tipología establecida por Bill Nichols, estos cuatro documentales se pueden localizar dentro de dos ‘modos’ cinematográficos: el «documental performativo» y el «documental participativo». En el primer caso, el «documental performativo» «sets out to demonstrate how embodied knowledge provides entry into an understanding of the more general processes at work in society»⁴. Esta definición sitúa la centralidad del cuerpo como medio y lugar de inscripción de lo social. En los cuatro documentales, el abordaje de aspectos de la historia política reciente centroamericana se encuentra mediado por las experiencias íntimas de las cineastas. Esta mediación se realiza gracias a varias estrategias. En primer lugar, el uso de la perspectiva de la primera persona en conjunto con fuentes documentales como fotografías, archivos históricos o entrevistas otorga objetividad al relato

³ Sobre la necesidad de representar e imaginar el horror, véase G. DIDI-HUBERMAN, *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, París 2003; C. EMCKE, *Weil es sagbar ist*, Fischer, Frankfurt am Main 2013; J.E. BURUCÚA – N. KWIATKOWSKI, “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*, Katz, Buenos Aires 2015.

⁴ B. NICHOLS, *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 2001, p. 131. Lamentablemente la traducción al español utiliza el término ‘expresivo’ en lugar de ‘performativo’. Véase la traducción de Miguel Bustos García: *Introducción al documental*, UNAM, México 2013.

subjetivo. En segundo lugar, el uso de la voz en *off* permite generar un proceso reflexivo al interior de lo visto en las imágenes. Ésta permite jugar con los tiempos de los hechos evocados, planteando un tiempo intermedio entre el pasado y el presente, tiempo propio del testimonio⁵. Lo mismo ocurre con los espacios, pues éstos son localizados y deslocalizados gracias a la amplitud de lo referido desde el fuera de campo, donde se incluyen también los ecos de los contextos históricos. En tercer lugar, la aparición de las cineastas y las preguntas que ellas formulan a sus personajes, ya sea visualmente o mediante la voz que escuchamos desde las locaciones, hacen pensar que el objeto de la película es precisamente la pregunta sobre cómo documentar. En estos casos, sobre cómo documentarse y objetivarse a sí mismas en conjunto con las resonancias de los contextos históricos centroamericanos.

Estos documentales además inscriben lo autobiográfico gracias a las referencias a distintos momentos de su vida en conjunto con las fuentes documentales que utilizan. Para Efrén Cuevas, lo autobiográfico define «las prácticas de carácter documental, que por tanto se construyen sobre nexos claramente indexicales, desde el comentario en *off* del autor hasta imágenes de su entorno filmadas por él o documentos domésticos de tipo fotográfico, filmico o escrito»⁶. Todas estas estrategias aparecen en los documentales de las cineastas. La estrategia de registrar momentos íntimos y cotidianos acompañados de una voz en *off* y de bandas sonoras que dan una dimensión poética a las imágenes lleva a que estos documentales jueguen con las dimensiones de lo auténtico como estrategia de verosimilitud. En el uso del documental como proceso de exploración⁷, las cineastas nos hacen pensar que

⁵ François Hartog habla del tiempo intermedio de las víctimas (F. HARTOG, “El tiempo de las víctimas”, *Revista de Estudios Sociales*, 2012, 44, pp. 12-19).

⁶ E. CUEVAS, “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”, en C. TORREIRO – J. CERDÁN (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid 2005, pp. 223-224.

⁷ Otro ejemplo importante es el documental de la paraguaya Renate Costa, *Cuchillo de palo*, estrenado en la Berlinale en el año 2010. Costa utiliza también la perspectiva en primera persona como punto de partida de su investigación acerca de la muerte de su tío, quien habría «muerto de tristeza». A partir de esto, Costa llega a narrar la represión contra los

lo que vemos es el íntimo proceso de esa búsqueda del personaje que coincide con la dirección de la película. En el caso de Maricarmen Merino, tanto la dirección como la edición estuvieron a su cargo.

Por otra parte, para Stella Bruzzi el ‘nuevo documental’ revela que los documentales constituyen actos performativos⁸. Según su definición, lo performativo indica dos estrategias que definen las prácticas contemporáneas del documental. Por un lado, la tendencia a profundizar lo fragmentario e incompleto de la referencia a lo real y, por otro, el cuestionamiento reflexivo de las fronteras entre realidad, documental y representación: «The underpinning idea of New Documentary is that the pact between documentary, reality and the documentary spectator is far more straightforward than many theorists have made out: that a documentary will never be reality nor will it erase or

homosexuales durante la dictadura Stroessner (1954-1989) en Paraguay a través de la figura de su tío, que ha muerto, y de su relación con su padre. Véase J. MARTÍNEZ OLIVA, “Algunos apuntes sobre *Cuchillo de palo* de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner”, *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 2016, 2, pp. 47–66. Es interesante notar que tanto Renate Costa como Ana Isabel Bustamante han realizado estudios de documental de creación en universidades españolas. Ejemplos interesantes pueden encontrarse también en el cortometraje dirigido por Chantal Akerman, *Pour Febe Elisabeth Velásquez* (1991), denuncia y homenaje a la activista salvadoreña asesinada, el cual formó parte de la serie “Escribir contra el olvido” producida para el 30 aniversario de Amnistía Internacional. La filmografía de Agnès Varda y Jonas Mekas han sido centrales en la medida en que proponen un cine que pone en escena archivos de sus vidas y reflexiones, i.e. *Les plages d’Agnès* (2008) y la constante grabación del mundo cotidiana de Mekas. Véase también el proyecto realizado en el 2007, *365 Day Project*. Éste se encuentra documentado en el sitio web autor <<http://jonasmekasfilms.com/365/month.php?month=1>> (consultado el 28 de febrero de 2020).

⁸ «Documentaries, like Austin’s performatives, perform the actions they name». Véase el capítulo sexto “The performance documentary”, en S. BRUZZI, *New Documentary*, Routledge, Nueva York/ Londres 2006, p. 187. Esta autora acentúa la relación entre el carácter performativo del nuevo documental con la televisión y la producción de realidad que es evidente en varias de las producciones entre los telenoticieros. Confróntese los primeros párrafos de la “Introducción”.

invalidate that reality by being representational»⁹. Para Bruzzi, el documental se concibe como un proceso de negociación entre realidad y representación¹⁰. En este sentido se entiende también la fuerza que adquiere el término de performativo frente a la idea de descripción y constatación de la realidad. Esto quiere decir que no hay relación inmediata entre documental y realidad, sino que en el documental lo real está intervenido por sus formas de registro, entre las cuales se encuentran los recuerdos de las cineastas. La perspectiva en primera persona acentúa la imposibilidad de llegar a capturar una realidad externa objetivamente. Su búsqueda insiste sobre el carácter mediático de esto que se presenta como real. Tanto desde las menciones sobre la película en el momento del rodaje que son integradas en la edición de la película, como desde el componente del pasado, de lo histórico, que *figura* el presente. Este carácter mediático y reflexivo de estas películas entabla un diálogo con lo que sobrevive, con lo que nos acosa y nos obsesiona, en el sentido del término inglés *to haunt*.

En los *performance studies*, el concepto de lo performativo ha estado vinculado, entre otras perspectivas, a la noción de presencia entendida como

⁹ *Ivi*, p. 6.

¹⁰ La relación entre documental y representación ha estado presente en varios momentos de la historia del cine latinoamericano. Véase P.B. SCHUMANN, *Historia del cine latinoamericano*, Editorial Legasa, Buenos Aires 1987. Sobre la cuestión del realismo y del cine político y militante, véase S. VELLEGLIA, *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, INCAA/Editorial Altamira, Buenos Aires 2009. Julianne Burton realiza un recuento de ciertas tendencias y dificultades de escribir masivamente una historia sobre el cine latinoamericano (J. BURTON, "Towards a History of Social Documentary in Latin America", en *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, pp. 3-30). Véase también I. LEÓN FRÍAS, *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, Lima 2013. Para el caso centroamericano, M.L. CORTÉS, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Santillana, México 2005. Véase particularmente la segunda parte de este libro, "Cine y Revolución".

efímera e irrepresentable¹¹. En este artículo se entenderá lo performativo más bien como fuerza de desplazamiento, la cual a la vez que instituye nuevos elementos, archiva y conserva aspectos del pasado (i.e. imágenes, palabras, sonidos, gestos). La repetición y la carga histórica de la presencia permiten extraer lo performativo de todo presentismo, indicando la tesitura fantasmagórica de la presencia. En los términos de Derrida, la iteración produce una relación de *différance*, a saber, de espaciamento y temporalización respecto de lo archivado que lo modifica a la vez que lo conserva¹². En el caso de estos cuatro documentales centroamericanos, la exploración interior y familiar desplaza elementos de la historia política y social dentro de la experiencia de las cineastas y de sus familiares. Para ello se utilizan técnicas cinematográficas mediante las cuales se inscriben imágenes de archivo dentro de espacios y situaciones del presente sugiriendo una interesante analogía con el funcionamiento de los recuerdos que atraviesan y rondan (*haunt*) los espacios.

Por otra parte, la perspectiva en primera persona enuncia una suerte de reclamo de autenticidad mediante la interrupción de la distancia entre el objeto y el sujeto. En este sentido, lo que se expone no es la realidad objetiva (lat. *ob-iectus*, de lo lanzado al frente) sino el trabajo de duelo y de pérdida de las propias directoras quienes se exponen en el proceso documental. Esta exploración y exposición de sí mismas revelan un interesante vínculo con el testimonio y el papel performativo de éste. Lo anterior permite relacionar el ‘modo performativo’ con el ‘modo participativo’¹³, caracterizado por la

¹¹ Sobre este vínculo entre lo efímero, lo irreproducible y el performance véase el tercer capítulo del texto de R. SCHNEIDER, *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, New York/London 2011.

¹² “La *différance*”, en J. DERRIDA, *Marges de la philosophie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972, pp. 1-29.

¹³ «Participatory documentary gives us a sense of what it is like for the filmmaker to be in a given situation and how that situation alters as a result (...). The sense of bodily presence, rather than absence, locates the film-maker “on the scene”» (NICHOLS, *Introduction to Documentary*, p. 116).

intervención y la transformación de la experiencia del o la cineasta en lo que se encuentra documentando. Este segundo modo enfatiza un movimiento bilateral que postula el carácter agente de los sujetos en el proceso documental y la agencia del proceso de documentación sobre los sujetos.

Otro elemento por subrayar reside en la interpelación al espectador al tratar con el dolor de sujetos singulares. La reconstrucción desde la experiencia íntima de la pérdida y el duelo, la estrategia de auto-exposición y el vínculo de esta reconstrucción desde la referencia a sus contextos políticos actualizan otra forma de abordar lo testimonial en Centroamérica.

El testimonio se diferencia, como dice Derrida, de la simple transmisión de conocimiento en cuanto

quelqu'un s'engage auprès de quelqu'un, par un serment au moins implicite. Le témoin promet de dire ou de manifester à autrui, son destinataire, quelque chose, une vérité, un sens qui lui a été ou qui lui est de quelque façon présent, à lui-même en tant que témoin –seul et irremplaçable¹⁴.

La garantía (*gage*) de la promesa del testimonio incluye al receptor en el gesto del *relato*, de lo que se transporta hacia otro (lat. *refero*). Este elemento es central para entender que el testimonio no se ha agotado ni ha perdido su fuerza política, como puede ser percibido al seno de la crítica literaria¹⁵.

¹⁴ J. DERRIDA, *Poétique et politique du témoignage*, L'Herne, Paris 2005, pp. 45-46.

¹⁵ John Beverley afirma que la originalidad y urgencia del testimonio en la literatura «has undoubtedly passed» (J. BEVERLY, *Testimonio. On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2004, p. 77). Para el caso de Centroamérica, Werner Mackenbach realiza un recuento de algunas tendencias que marcan un cambio de paradigma de lo testimonial en Centroamérica. Es interesante subrayar la referencia a Nelly Richard en su análisis sobre el fenómeno de éxito editorial de las biografías, autobiografías y testimonios en Chile. Según la autora, este fenómeno marcaría un retorno del «neoindividualismo capitalista», «un retorno del individuo, del yo» desde el cual se elimina todo el carácter de denuncia del testimonio. Este tipo de literatura vendría a borrar la función mediadora entre historia y memoria que había caracterizado al testimonio latinoamericano. Esto no sucede en los documentales a pesar de la presencia de lo autobiográfico y la apelación al mundo de los afectos. Véase W. MACKENBACH, «El testimonio en Centroamérica: entre memoria, historia y ficción. Avatares espistemológicos e

Contrario a esta perspectiva, el presente texto sostiene que el testimonio en Centroamérica se sigue reinventando, tal como lo evidencian estos documentales. En ellos, estas cineastas, quienes nacieron en la década de los ochenta, hablan del impacto de la guerra en sus historias personales y familiares. Se trata de una generación que se ubica entre el momento en que las retóricas revolucionarias se encontraban circulando y el continuo despliegue de las retóricas neoliberales que pretenden volver inimaginable la creación de otro espacio para lo revolucionario.

Como es conocido, el testimonio como género literario, pero también como fuente histórica, despertó un debate en el contexto norteamericano que ponía sobre la mesa la necesidad de cuestionar las formas de escucha de lo testimonial y de lo literario. La controversia que ocasionó las distintas aproximaciones a los testimonios de Rigoberta Menchú puso en evidencia la tendencia a naturalizar los patrones que organizan los regímenes de verdad de los marcos científicos. Frente a esta tendencia, Arturo Arias¹⁶ sostiene que la hibridez expuesta en la narrativa del testimonio de Menchú produce la «construcción de un lugar para el performance de prácticas transgresoras»¹⁷

históricos”, Cátedra Humboldt – Universidad de Costa Rica, p. 3, en <vinv.ucr.ac.cr/catedrahumboldt/docs/mackenbach-testimonio.pdf> (consultado el 28 de febrero de 2020).

¹⁶ A. ARIAS, “After the Rigoberta Menchú Controversy: Lessons Learned About the Nature of Subalternity and the Specifics of the Indigenous Subject”, *Hispanic Issue*, 117 (2002), 2, pp. 481–505; A. ARIAS, “Authoring Ethnicized Subjects: Rigoberta Menchú and the Performative Production of the Subaltern Self”, *PMLA*, 116 (2001), 1, pp. 75–88. Sobre la relación entre lenguaje y lingüística los recientes análisis de María Luz García permiten entender que la discusión no se ha agotado (M.L. GARCÍA, “Translated Justice? The Ixil Maya and the 2013 Trial of José Efraín Ríos Montt for Genocide in Guatemala”, *American Anthropologist*, 121 (2019), 2, pp. 311–324).

¹⁷ «The interpellation of competing discourses undermines the rigidity of Western ideologies, weaving a new rhetoric of the self, building a site for the performance of sly transgressive practices that push away from tutelary powers» (ARIAS, “Authoring Ethnicized Subjects”, p. 78).

de la «retórica del yo», donde este 'yo' se constituye por distintos subtextos iterados en las formas del relato.

Shoshana Felman¹⁸ afirma que el testimonio es el modo literario y discursivo de nuestra era, precisamente en el marco de la crisis de la evidencia y la verdad. Esto quiere decir que el carácter incompleto y fragmentario del conocimiento y de la memoria se muestra en el testimonio gracias al constante intento de asir (*to grasp*) el pasado. Los documentales de las cuatro cineastas generan ensayos sobre esta cualidad de la verdad en relación con la memoria y la evidencia. En el caso del documental *La asfixia*, Ana Isabel manipula los videos donde aparece su padre en un entierro, a quien nunca ha visto en vida. A través del uso indiciario o *indexical* (index, lat. *indicis*, indicador) del archivo audiovisual, ella subraya el carácter evasivo de la imagen documental y de la memoria. Plantea la pregunta sobre cómo reconocer a su padre en la huella (*trace*) fijada en el archivo audiovisual, justamente porque su madre dice no recordar y saber si el padre había asistido al entierro. La manipulación del video parece dar una prueba de la presencia de su padre *ahí*, empero ¿es el documento suficiente? ¿en qué medida su aparición replantea una nueva versión del pasado?

Estas preguntas sobre la capacidad performativa del archivo ponen en escena aspectos sobre el funcionamiento de la memoria y del testimonio, conducidos por la preponderancia que adquiere la visibilidad de los cuerpos singulares como lugares de inscripción de problemáticas socio-históricas, i.e. colonialismo, género, raza. La dimensión de lo testimonial en estas películas participa de una tendencia a trabajar con el testimonio en la esfera de las artes contemporáneas, por ejemplo, en las artes del performance¹⁹ y en las artes

¹⁸ Se trata de la aseveración de Elie Wiesel. Felman discute esto en S. FELMAN, "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching", en D. LAUB – S. FELMAN, *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York/London 1992, pp. 5-6.

¹⁹ Rosina Cazali define la performance como una micropolítica en el sentido de la inclusión de otras relaciones, fuentes y procesos de conocimiento: el performance «es tal vez también el mejor lugar para considerar la participación de la performance en la política, desde su

visuales y escénicas²⁰. En ellas, la tensión entre lo documental y la ficción se inscribe en los cuerpos, en los testigos reales que hablan en primera persona en los eventos. Esta tendencia se vincula a su vez con el impacto de la teoría sobre las artes y la fuerza que ha adquirido la cuestión de lo performativo para abordar la relación entre lo documental y el arte²¹. Estos medios de conducir la narrativa singular dentro de una historia colectiva ligan estos documentales a una tendencia contemporánea de replanteamiento del testimonio. Estas formas de lidiar con el pasado van de la mano con otros procesos sociales como ocurre en el caso de la justicia transicional²².

intimidad, su actitud reflexiva y su convicción de que lo personal, el cuerpo, también es político» (R. CAZALI, “Ciao, metáfora. Performance y violencia en Guatemala”, en M. CAMUS – S. BASTOS – J. LÓPEZ (coords.), *Dinosaurio reloaded. Violencias actuales en Guatemala*, FLACSO, Guatemala 2015, pp. 389–403).

²⁰ En el último festival sobre nueva dramaturgia (FIND 2019, Festival Internationale Neue Dramatik) en el Schaubühne de Berlín se presentaron varios proyectos de teatro y performance donde adquiriría un lugar central la figura del testimonio. Dos de estos proyectos provenían de América Latina: *Amarillo* de la compañía Teatro Línea de Sombra (México) y *Paisajes para no colorear* de Marco Layera (Santiago de Chile). También los proyectos de Milo Rau o de Rimini Protokoll son ejemplos importantes sobre la reconfiguración de la cuestión del testimonio como un elemento central en la esfera de las artes contemporáneas.

²¹ Piénsese en la influencia de Judith Butler en el contexto de las prácticas artísticas vinculadas con las temáticas de género y de la performance política: J. BUTLER, “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, en S.E. CASE (ed.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore/London 1990; J. BUTLER., *Gender trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York/London 1999. El caso de la importancia internacional que ha recibido el trabajo de la artista guatemalteca Regina José Galindo es un claro síntoma de ello en la medida en que su cuerpo funciona como lugar de inscripción de la violencia política, social, racial y de género característica de la sociedad guatemalteca y de otros contextos.

²² Por ejemplo véase la idea de la globalización de las *technologies of telling* (B.M. FRENCH, “Technologies of Telling: Discourse, Transparency, and Erasure in Guatemalan Truth Commission Testimony”, *Journal of Human Rights*, 8 (2009), 1, pp. 92–109). Sobre la

Bajo estas consideraciones, me interesa explorar en qué medida la perspectiva de la cámara abre el relato de la 'primera persona' al espacio intersubjetivo en los cuatro documentales, estableciendo distintas estrategias narrativas y cinematográficas que reformulan el género testimonial.

Estrategias

El líder político costarricense José Merino murió en la Habana en el año 2012. La película de Maricarmen Merino intenta encontrar la huella de su padre en las conversaciones con sus hermanos y su madre, así como en los archivos históricos y en el intercambio epistolar que mantuvo con su padre mientras ella no estaba en Costa Rica. Una de las escenas paradigmáticas de *¿Dónde estás?* la graba su directora con una cámara de mano: Maricarmen²³ se encuentra cerca de la entrada de la casa registrando a su gato, momento en el cual entra su madre. Ella la increpa con la cámara, la sigue. Ha llovido. La madre viene con las compras e intenta evitar el gesto de Maricarmen. Como espectadores creemos que ningún momento de esta escena, así como de la mayor parte de las escenas de esta película, han sido planeadas, aspecto que genera un sentimiento de espontaneidad e intimidad. Esto se exagera gracias al uso recurrente de primerísimos y primeros planos, así como del ángulo de la perspectiva en picada de la cámara, los cuales nos muestran la vulnerabilidad de la madre tras la pérdida de su pareja. Estas imágenes contrastan con los planos de apertura de la película. Se trata de planos generales que nos sitúan en el espacio, la casa, y nos convierten en espías del inicio del día de la madre al abrir las cortinas de su cuarto.

Esta primera descripción nos muestra varios elementos propios del cine documental. Por un lado, este documental ve en el proceso documental un

globalización de las comisiones de verdad, véase P. HAYNER, "Comisiones de la verdad: resumen esquemático", *International Review of the Red Cross*, 2006, 862, pp. 1-18.

²³ Se utilizan los nombres de las directoras y no sus apellidos debido a la confusión que podría generarse con sus padres y, además, porque ellas mismas son personajes de sus películas.

medio para comprender ‘lo real’²⁴, si bien desde una dimensión más bien íntima y familiar, antes que por un interés por mostrar una realidad social y política (a pesar de que José Merino haya sido un líder y de que en la película aparezcan imágenes del Frente Amplio). Por otro, la grabación de estas situaciones señala el interés por producir una verdad ‘indiciaria’ del funcionamiento del proceso de duelo. La participación de Maricarmen mediante su voz nos lleva a creer que vemos lo que ella se encuentra viendo, como si fuéramos también testigos de ese proceso. Las elecciones respecto del registro del cuadro y de la perspectiva de la imagen junto con el sonido interno de los planos muestran que la realidad no está siendo únicamente mostrada, sino también intervenida por la misma participación de su directora. La madre entra en la casa y repentinamente se encuentra siendo grabada por su hija y por un dispositivo que va a fijar ese momento para otras audiencias. Los mismos planos de la película van produciendo una imagen frontal que interpela una suerte de empatía con su madre y sus hermanos, con sus duelos. Conforme avanza la película, los planos en picada van a convertirse en planos frontales, destacando la intención de producir una relación horizontal entre espectador y actor. Otro elemento importante reside en la vía de acceso a ‘Maricarmen’. Ella está presente en la mayor parte de la película gracias a su voz en *off*. Esto provoca pensar que lo que vemos los espectadores es lo mismo que ella se encuentra observando (como si la cámara reprodujese lo que ven sus ojos). Será hacia el final de la película cuando realmente veamos al personaje que nos había hablado durante la película: ella aparece en el malecón de La Habana después de que nos ha compartido algunas cartas que había intercambiado con su padre.

²⁴ Sobre el giro subjetivo en el cine documental latinoamericano, véase: V. VALENZUELA, “Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara”, *laFuga en línea*, 2011, 12, <www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439> (consultado el 20 de febrero de 2020); A.M. LÓPEZ, “A Poetics of the Trace”, en V. NAVARRO – J.C. RODRÍGUEZ (eds.), *New Documentaries in Latin America*, Palgrave, New York 2014, pp. 25-43.

En el caso de *Los ofendidos*, y a diferencia de *¿Dónde estás?*, el cuerpo de Marcela Zamora se encuentra más presente en el recuadro de la imagen, otorgando un mayor uso de los planos medios y generales que generan otro tipo de acompañamiento. Marcela también ha perdido a uno de sus padres, a su madre. Esta aparece como un motivo que da fuerza a la pesquisa de Marcela frente a la dificultad que encuentra para hablar con su padre, el político salvadoreño Rubén Zamora, quien fue torturado durante 33 días en la década de los años ochenta. Marcela encuentra el rostro de su padre en el *Libro amarillo*, documento realizado por la Policía Nacional donde se registraban las personas detenidas y torturadas durante la guerra. El vínculo familiar se encuentra en este caso ligado con la historia política del pasado reciente salvadoreño, elemento que provoca que la relación íntima que ella entabla con su padre pase por el proceso de decir los lugares, la lógica y los afectos que provocó y sigue provocando la práctica de la tortura en El Salvador y en general las situaciones vinculadas al pasado reciente salvadoreño. Por ello, en este documental encontramos una mayor presencia de entrevistas con personas vinculadas a la política, las cuales tienen un efecto en la forma en que se conduce la relación que se desarrolla entre Marcela y su padre. La soledad del dolor físico y traumático de la tortura se encontraba también en los otros entrevistados.

Marcela se sienta a la mesa con su padre mientras éste le cuenta su historia y la de aquellos que lo rodeaban. Sigue a sus entrevistados en algunas de sus prácticas cotidianas, como al Dr. Romagoza, quien fue también torturado, y a Neris Gonzáles, en el espacio donde fue torturada durante la guerra. Estos planos generales provocan un ocultamiento de la cineasta, planteando un mayor grado de objetividad. Esta decisión posiblemente señale el interés por priorizar la perspectiva de los otros en esas situaciones. Marcela aparece en el recuadro de las entrevistas que ella conduce incitando ciertas reacciones de sus personajes. Los cuestiona y se acerca empáticamente a éstos dependiendo del rol que tuviesen en la guerra. Estas entrevistas están entremezcladas con imágenes de archivo que sobredeterminan el relato individual, i.e. desde simulacros realizados en la Escuela de las Américas e imágenes de la guerra donde vemos una gran presencia de niños y niñas, hasta imágenes del presente que muestran los espacios evocados por sus testigos. Además, los archivos que

utiliza conservan en muchos casos las narraciones originales contenidos en éstos, usando el «carácter testimonial de la imagen entre la narración y la documentación»²⁵.

El uso de los archivos en *Heredera del viento* tiene otro sentido. En el documental de la nicaragüense Gloria Carrión, las imágenes de la revolución sandinista y las fotografías de sus padres se encuentran en muchos casos intervenidas por la voz en *off* de su directora. Gloria es hija de María Ivette Fonseca y Carlos Carrión, quienes se conocieron cuando eran militantes de la Revolución Sandinista. Gloria relata los recuerdos sobre la ausencia de sus padres cuando era una niña. Entrevista a sus padres sobre cómo se conocieron y la voz en *off* va cruzando imágenes de edificios abandonados y con grietas con imágenes de archivos históricos y familiares. Las entrevistas a sus padres permiten entender el documental como un momento de reconstrucción de las memorias episódicas de la cineasta. Estos recuerdos han dejado heridas que se proyectan en las imágenes documentales: muros rotos, fisurados, espacios vacíos, abandonados. Estas imágenes son además imágenes familiares, realizadas por su abuelo en el terremoto del 72. Son las imágenes que han caracterizado la idea de los restos de una utopía. La desaceleración de las imágenes en la exhibición de los archivos históricos habla de un proceso lento, ahora manipulable. A la vez que sus padres se vuelven objeto de investigación, ella también pasa por un proceso de enfrentamiento en relación con su país, con la revolución, con sus padres y consigo misma²⁶.

²⁵ G. DIDI-HUBERMAN, “El archivo arde”, en G. DIDI-HUBERMAN – K. EBELING (eds.), *Das Archiv brennt*, Universidad de la Plata, Buenos Aires 2007, pp. 7-32, en <filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf> (consultado el 20 de febrero de 2020).

²⁶ Sobre la antiutopía y desencanto en el cine latinoamericano véase el texto: J. PLANAS, *El cine latinoamericano del desencanto*, Ediciones ICAIC, La Habana 2018. Este libro parte de la película *Japón* de Carlos Reygadas (México, 2002), sin embargo retoma otras películas que exploran formalmente la relación entre con la modernidad, lo urbano y la antiutopía en América Latina. Las referencias en el texto no incluyen cinematografía centroamericana. Un ejemplo que podría entrar en su corpus es el caso de la cinematografía de Julio Hernández Córdón, especialmente *Las marimbas del infierno* (2010), Francia/Guatemala/México.

La manipulación afectiva de la imagen documental aparece también en *La asfixia*, cuando Ana Isabel Bustamante busca el rostro de su padre en los archivos de un entierro. Escuchamos la voz de Ana Isabel preguntarle a su madre si ésta lo reconoce. La función de índice no se reduce aquí tampoco a la prueba, sino que se inscribe dentro de una relación afectiva con la imagen, con una imagen ‘en movimiento’ del padre de Ana Isabel. Ella nunca lo vio moverse. Fue secuestrado y desaparecido por el Ejército cuando ella estaba en el vientre de su madre en 1982. Ana Isabel detiene la imagen, la hace más lenta; la desacelera, la detiene. Lo busca. La imagen espectral es comprendida en este momento en esa tensión de vida y muerte. El vínculo afectivo con dichas imágenes hace que éstas extiendan la vida de su padre. La directora las muestra varias veces atravesadas por la voz de la madre que dice no saber. Ha pasado mucho tiempo. Ella no sabía que él estaba allí.

En su documental, Bustamante da una especial importancia a los espacios vacíos o a los espacios ahora habitados por otras personas. La fotografía, otra vez como testigo, aparece en primer plano al ser confrontada con el devenir de esos espacios, superponiendo lo que antes había en la foto con lo que ahora se encuentra allí. El cruce de tiempos aparece en el trabajo con el material de archivo gracias a su apropiación e intervención mediante el fuera de campo de la perspectiva inquisitiva de la voz en *off*. Este carácter inquisitivo es fundamental, pues su familia aún sigue buscando a su padre, Emil Bustamante, desde 1982. Es un documental sobre la búsqueda, sobre el duelo y la impunidad que pasan por los cuerpos y los vínculos afectivos entre ella y su padre; entre ellas y su padre y esposo; y entre éstos y la historia reciente de Guatemala. El documental construye esos fragmentos de vivencia, ahora transferibles y registrables.

Estos extractos de los cuatro documentales permiten comprender una suerte de inquietud que podría ser generacional respecto del pasado reciente, el cual se encuentra íntimamente ligado al duelo, la desaparición física del cuerpo y su permanencia en la imagen y en el registro (espacial, visual, epistolar, audiovisual, del recuerdo). El único documental que no está vinculado

directamente con la guerra contrainsurgente centroamericana es el de Merino. No obstante, comparte con estos otros tres documentales los elementos antes señalados²⁷. Lo testimonial se encuentra en ellos precisamente en el trabajo con los fragmentos, con lo incompleto y con la necesidad de lidiar con ello. Las estrategias que utilizan vinculan el proceso de edición con el proceso de memoria individual, la cual trabaja constantemente con otros medios documentales²⁸.

Cine y memoria: entre la primera persona del singular y del plural

Todos estos documentales plantean la familiaridad entre el funcionamiento del proceso de edición cinematográfica y el de la memoria, como establece Richard Schechner cuando define el acto de recordar de la siguiente forma: «re/membering (= putting back together what time has dis/membered)»²⁹. Aleida Assmann retoma el concepto de ‘memoria episódica’ para señalar la memoria fragmentaria e intransferible producida por un individuo en un

²⁷ En esta línea, el caso del documental/ficción *Nina y Laura*, dirigido por Alejo Crisóstomo (2015), es interesante en la medida en que también se refiere a ese nivel antropológico del duelo. Se trata, a grandes rasgos, de una ficción, pero intercala entrevistas de historias *reales* sobre procesos de duelo con motivo de la pérdida de un hijo o hija. Nina y Laura son una pareja, Laura, chilena, Nina, costarricense, quienes han perdido a su hijo pequeño. En la película nunca vemos a Laura, quien ha partido antes a Chile. Nina debe empacar sus cosas y las del niño, alquilar el apartamento e irse a Chile a juntarse con Laura. La mezcla entre las entrevistas y la ficción vinculan el carácter particular del duelo con su universalidad.

²⁸ Halbwachs aborda esto cuando menciona que para poder tener recuerdos de nuestra propia vida tenemos que echar mano de los documentos, entre ellos, i.e. las historias familiares y las fotografías. Cfr. M. HALBWACHS, *La mémoire collective*, Albin Michel, París 1997, pp. 51-58.

²⁹ *Remembering* se puede traducir al español por ‘recordar’, término que archiva el sentido latino de *recordari*, a saber, la idea de volver (*re*) a poner en el corazón (*cordis*), algo que ya se había conocido (R. SCHECHNER, *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985, p. 38).

tiempo y espacio específicos³⁰. Las memorias autobiográficas en este sentido no podrían, añade Assmann, ser encarnadas (*embodied*) por otra persona, aunque sí pueden ser compartidas *con* los demás gracias a sus formas de registro y a su inscripción dentro de una narrativa más amplia³¹. Codificar estas memorias en un medio común permite compartirlas, corregirlas, disputarlas y apropiárselas, dice Assmann³². En esta vía, los cuatro documentales analizados, tanto en la investigación, el rodaje y la edición, así como en la forma en que se usan los archivos, realizan desplazamientos que van de la esfera de lo privado a la de lo público. La inscripción de archivos históricos y documentales tiene una función central para reescribir lo individual en una narrativa colectiva. Este movimiento que va de lo privado (lo aún no transferido) a lo público (lo compartido a otros) señala el trabajo de la fuerza performativa que es fundamental en todo proceso testimonial. El testigo ha vivido y visto algo que comunica a los otros gracias a su reconstrucción en la edición. El corte y el montaje conllevan la elección de momentos dentro de una cadena que no es cronológica.

En la reescritura que producen estos documentales, el paso de la experiencia privada a la imagen cinematográfica ‘recrea’ (*re-enact*) lo pasado en el presente que se fija en la imagen como una versión que puede ser compartida. Desde la perspectiva del *reenactment* de Rebecca Schneider³³, el proceso de

³⁰ A. ASSMANN, “Transformations Between History and Memory”, *Social Research*, 75 (2008), 1, pp. 49-72.

³¹ «Autobiographical memories cannot be embodied by another person, but they can be shared with others» (*Ivi*, p. 50).

³² «By encoding them in the common medium of language, they can be exchanged, shared, corroborated, confirmed, corrected, disputed, and even appropriated» (*Ibidem*).

³³ R. SCHNEIDER, *Performing Remains*, Routledge, New York/London, 2011. Un ejemplo del *reenactment* en el cine centroamericano es la película *Invasión* (2014) del panameño Abner Benaim. En ella, la conducción del documental integra el making of de ésta y reenactment de cómo se veían los escenarios tras la invasión de Panamá en 1989. Stella Bruzzi afirma la centralidad del reenactment para el ‘nuevo documental’, «The most significant shift has been the rise of dramatic reconstruction as a supplement to or even replacement for archival material» (BRUZZI, *New Documentary*, p. 43).

reconstrucción de las propias memorias en estos documentales muestra el carácter fantasmal de la presencia. Por un lado, el cine supone la sobrevivencia de lo real en la imagen que puede ser reproducida sin necesidad de la presencia física de los cuerpos. Por otro, la reflexividad sobre el pasado en el presente mediante las estrategias descritas revela que el pasado no está enteramente muerto³⁴. Los procesos de duelo muestran esto en todas las películas mencionadas y, en este sentido, la relación *disruptiva* entre pasado y presente supone la capacidad del pasado para perturbar el presente, así como la del presente para perturbar el pasado. Schneider habla de «energía mutuamente disruptiva» para referirse a la textura porosa y parcial del presente:

neither are entirely 'over' nor discrete, but partially and porously persist (...) Thinking through 'mutually disruptive energy' implies that the bygone is not entirely gone by and the dead not completely disappeared nor lost, but also, and perhaps more complexly, the living are not entirely (or not only) live³⁵.

El concepto central para los procesos de memoria histórica latinoamericana de los desaparecidos apunta precisamente a esto. Tal como Ana Isabel Bustamante lo hace ver, la figura de su padre (a quien nunca vio en vida) aparece en todos los sitios. La pérdida del cuerpo físico se archiva en los espacios y en las memorias de las personas. El padre de Maricarmen Merino sobrevive en todos los espacios de la casa. La evocación de lo revolucionario y de la tortura aparecen como códigos de reinterpretación de la realidad y de la propia vida en relación con la historia política de cada uno de los países, como en los documentales de Gloria Carrión y Marcela Zamora. El uso de fotografías, registros audiovisuales y cartas no es tampoco gratuito. Estos objetos permiten conectar la memoria episódica y familiar con la historia política. Lo mismo ocurre con las entrevistas, pues confrontan una realidad que sobrevive en espacios colectivos. El uso de archivos interrumpe el relato

³⁴ «Theatrical claim lodged in the logic of reenactment that the past is not (entirely) dead» (SCHNEIDER, *Performing Remains*, p. 17).

³⁵ *Ivi*, p. 15.

privado, otorgando además verosimilitud al inscribir lo privado dentro de una narrativa colectiva.

La exposición de estas cineastas y sus búsquedas particulares provoca que el documental sea visto como un medio epistémico. Esto está ligado a lo que plantea el filósofo checo Vilém Flusser: las imágenes: «son superficies significativas. En la mayoría de los casos, éstas significan algo ‘exterior’, y tienen la finalidad de hacer que ese ‘algo’ se vuelva imaginable para nosotros, al abstraerlo, reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio y tiempo a las dos dimensiones de un plano»³⁶.

Ese ‘poner al frente’ tiene una función epistémica como proceso de documentación de los afectos, que le permite a cada una de ellas realizar un proceso reflexivo sobre sí mismas. Este proceso se realiza desde su trabajo con las imágenes documentales que les permiten reconstruir sus historias, así como en las decisiones en el proceso de edición. El documental funciona como un medio de sanación en la medida en que esas imágenes permiten exponer frente a sí mismas, pasando por una serie de decisiones de edición, cómo quieren/pueden reconstruir su historia. De tal manera, hacen de lo intransferible algo comunicable, también para sí mismas. En el sentido de Schechner, el documental les va permitiendo recordar lo que se encuentra desmembrado y, en el sentido de Assmann, el *remembering* de esas memorias episódicas adquiere sentido en la medida en que se inscribe también en un relato más amplio: la película y la memoria colectiva.

El uso afectivo-epistémico del documental se muestra al final de cada una de estas películas. A pesar de que no haya realmente un final al duelo (o no ocurra de la misma forma para todas ellas) el final de los documentales sí permite pensar que han llegado a un momento importante en sus procesos. Maricarmen Merino camina por el Malecón de la Habana mientras la escuchamos leer una de las cartas que le había enviado su padre. Al final de su lectura, se voltea, mira hacia la cámara y sonríe lentamente. El padre de Zamora viene de leer el poema de Roque Dalton “Poema de amor”,

³⁶ V. FLUSSER, *Hacia una filosofía de la fotografía*, SIGMA, México 1990, p. 11.

Marcela se encuentra del otro lado de la biblioteca, frente a él. Al final de su lectura se abrazan, otras imágenes los siguen. Ya Marcela no está en el encuadre, pero la escuchamos. Su padre limpia un LP, lo coloca en el tocadiscos y se sienta con un libro. La voz en *off* de Marcela, junto con la música que ha elegido su padre, nos confiesa que hablar con él sobre el pasado ha sido un proceso necesario que, además, ha reafirmado su trabajo.

Gloria se encuentra en el agua, dice que le entregó su niñez a la revolución. Nos cuenta que siempre quiso irse, pero que ahora quiere estar donde se encuentra. «Ahora puedo respirar» dice. Las últimas tomas nos muestran un recuadro de una ventana en un edificio en ruinas o a medio construir: en el centro, miran hacia afuera, su padre, ella y su madre. Sonríen.

En *La asfixia*, Ana Isabel y su madre se encuentran bajo un árbol en un cementerio; siguen buscando a su padre. A esta imagen del cementerio sigue un recuadro en negro donde aparece escrito cuándo y dónde fue enterrado Ríos Montt. A este le sigue otro recuadro en negro: escuchamos llorar a Ana Isabel y la voz de su madre que dice: «ves, cuesta hablar».

Notas finales

La importancia de seguir buscando y encontrando voces y estrategias narrativas, visuales y auditivas para tratar con las huellas del pasado se vuelve un medio político en las sociedades de posguerra. Esto último es importante porque la narrativa de estos cuatro documentales sitúa a las directoras, a sus familias y a las otras personas en una zona de vulnerabilidad que no trata a sus personajes en términos efectivistas o sensacionalistas, sino desde un lugar discreto y potente. Se trata de una forma de lidiar con la propia vulnerabilidad que va adquiriendo distintos rostros en la medida en que las preguntas de sus cineastas las van conduciendo a otras personas. Estos traslapes entre ellas y los otros en conjunto con el uso de los recursos cinematográficos mencionados van condicionando sus procesos de duelo en el mismo proyecto documental. Para hablar de sí mismas, estas mujeres deben recurrir a otras personas, llevándolas a enfatizar las distintas recursividades de la propia documentación: cómo documentarse a sí misma, cómo producir y editar una versión de la vivencia de la desaparición forzada o de la tortura, ya sea desde la relación con la

desaparición del padre al que nunca conoció o con el silencio de la madre, como en el caso de Ana Isabel Bustamante. También ocurre en el caso de la tortura del padre de Marcela Zamora. El montaje se ofrece así como una forma de buscar una suerte de solución a lo fragmentario y lo incomprendido. Se trata de versiones sobre cómo tratar con la sobrevivencia de quienes ya no están físicamente presentes, pero que sobreviven en los espacios familiares, en el rostro de la madre y de sus hermanos, como lo explora Maricarmen Merino. También es una versión sobre cómo lidiar con la sobrevivencia de la fractura del período de la revolución desde los recuerdos de niñez, como en el caso de Gloria Carrión. La objetivación de las cineastas en la película permite así trabajar esos temas y esos procesos afectivos. En el momento en que las cineastas eligen y editan sus propias memorias, sus preguntas existenciales, sus íntimos y familiares procesos de duelo devienen también experiencias de los espectadores. En este sentido, como afirma Aleida Assmann³⁷, la memoria episódica adquiere una vía de sentido dentro de una narrativa más amplia en la cual se inscribe. Es decir que el marco de la imagen y su montaje dentro de un largometraje ‘encarnan’ el cuerpo en una memoria comunicativa que pasa por nuestros ojos, llegando a grabarse como imágenes propias en la experiencia de los espectadores. El cine produce así una suerte de espacio intersubjetivo, viral, mediante el cual el solipsismo de la experiencia se abre a través de la imagen como cuerpo medial.

Ahora bien, este aspecto mediático y espectral de las imágenes no es novel, sino que ha llevado a las distintas culturas a construir lenguajes y mecanismos para volver presente lo ausente. El tótem, la imagen religiosa, la escultura son formas de la memoria cultural que comparten con el cine ese gesto de registrar la muerte y la vida de la ausencia que se vuelve presente en la imagen. «La persona humana» dice Han Belting, «es, naturalmente, el lugar de las imágenes. ¿Por qué naturalmente? Porque es un lugar natural de las imágenes,

³⁷ A. ASSMANN, “Memory, Individual and Collective”, en R.E. GOODIN – C. TILLY (eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 212-213.

y, en cierto modo, un organismo vivo para las imágenes»³⁸. El medio artificial que simula el ojo es así una prótesis³⁹ que permite extender la vida de una ausencia.

Bibliografía

- Arias, Arturo. "After the Rigoberta Menchú Controversy: Lessons Learned About the Nature of Subalternity and the Specifics of the Indigenous Subject", *Hispanic Issue*, 117 (2002), 2, pp. 481–505.
- Arias, Arturo. "Authoring Ethnicized Subjects: Rigoberta Menchú and the Performative Production of the Subaltern Self", *PMLA. Special Topic: Globalizing Literary Studies*, 116 (2001), 1, pp. 75–88.
- Assmann, Aleida. "Memory, Individual and Collective", en Robert E. Goodin – Charles Tilly (eds.), *The Oxford Handbook of Contextual Political Analysis*, Oxford University Press, Oxford 2006, pp. 2-17. DOI: 10.1093/oxfordhb/9780199270439.003.0011
- Assmann, Aleida. "Transformations Between History and Memory", *Social Research*, 75 (2008), 1, pp. 49-72.
- Belting, Hans. *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid 2007.
- Beverly, John. *Testimonio. On the Politics of Truth*, University of Minnesota Press, Minneapolis/London 2004.
- Bruzzi, Stella. *New Documentary*, Routledge, London/New York 2006.
- Burton, Julianne. "Towards a History of Social Documentary in Latin America", en Julianne Butler (ed.), *The Social Documentary in Latin America*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh 1990, pp. 3-30.

³⁸ H. BELTING, *Antropología de la imagen*, Katz, Madrid 2007, p. 71. El montaje y la edición como pilares centrales del cine han sido asociados con operaciones cognitivas, como aparece en la asociación temprana que hace Dziga Vertov (1929) en *El hombre de la cámara*.

³⁹ Sobre la extensión prostática y experiencia de fenómenos históricos a través de las tecnologías de *mass media*, véase A. LANDSBERG, *Prothetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, Nueva York 2004.

- Cazali, Rosina. “Ciao, metáfora. Performance y violencia en Guatemala”, en Manuela Camus – Santiago Bastos – Julián López García (coords.), *Dinosaurio reloaded. Violencias actuales en Guatemala*, FLACSO, Guatemala 2015, pp. 389–403.
- Coronado, Elsa. “El Tigre del Ixcán, un proyecto filmico desde la perspectiva de su nieta”, *Plaza Pública*, 26 de octubre 2018, en <www.plazapublica.com.gt/content/el-tigre-de-ixcan-un-proyecto-filmico-desde-la-perspectiva-de-su-nieta>.
- Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, Santillana, México 2005.
- Cuevas, Efraín. “Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica”, en Casimiro Torreiro – Jostxo Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia*, Cátedra, Madrid 2005, pp. 219–250.
- Derrida, Jacques. *Marges de la philosophie*, Les éditions de Minuit, Paris 1972.
- Derrida, Jacques. *Force de loi*, Éditions Galilée, Paris 1994
- Derrida, Jacques. *Mal d'archive. Une impression freudienne*, Éditions Galilée, Paris 1995.
- Derrida, Jacques. *Poétique et politique du témoignage*, L’Herne, Paris 2005.
- Didi-Huberman, Georges. *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003.
- Didi-Huberman, Georges. “El archivo arde”, en Georges Didi-Huberman – Knut Ebeling (eds.), *Das Archiv brennt*, Universidad de la Plata, Buenos Aires 2007, pp. 7-32 en <filologiaunlp.files.wordpress.com/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>.
- Emcke, Carolin. *Weil es sagbar ist*, Fischer, Frankfurt am Main 2013.
- Burucúa, José Emilio – Kwiatkowski, Nicolás. “Cómo sucedieron estas cosas”. *Representar masacres y genocidios*, Katz, Buenos Aires 2015.
- Felman, Shoshana – Laub, Dori. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York/London 1992.
- Flusser, Vilém. *Hacia una filosofía de la fotografía*, SIGMA, México 1990.
- French, Briggittine M. “Technologies of Telling: Discourse, Transparency, and Erasure in Guatemalan Truth Commission Testimony”, *Journal of Human Rights*, 8 (2009), 1, pp. 92-109.
- Frías, Isaac León. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta. Entre el mito político y la modernidad filmica*, Universidad de Lima, Fondo Editorial, Lima 2013.
- García, María Luz. “Translated Justice? The Ixil Maya and the 2013 Trial of José Efraín Ríos Montt for Genocide in Guatemala”, *American Anthropologist*, 121 (2019), 2, pp. 311–324.
- Halbwachs, Maurice. *La mémoire collective*, Albin Michel, Paris 1997.

- Hartog, François. “El tiempo de las víctimas”, *Revista de Estudios Sociales*, 2012, 44, pp. 12-19.
- Hayner, Priscilla. “Comisiones de la verdad: resumen esquemático”, *International Review of the Red Cross*, 2006, 862, pp. 1-18.
- Landsberg, Alison. *Prothetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*, Columbia University Press, New York 2004.
- López, Ana M. “A Poetics of the Trace”, en Vinicius Navarro – Juan Carlos Rodríguez (eds.), *New Documentaries in Latin America*, Palgrave, New York 2014, pp. 25-43.
- Mackenbach, Werner. “El testimonio en Centroamérica: entre memoria, historia y ficción. Avatares epistemológicos e históricos”, Cátedra Humboldt – Universidad de Costa Rica, en <vinv.ucr.ac.cr/catedrahumboldt/docs/mackenbach-testimonio.pdf>, pp. 1-30.
- Martínez Oliva, Jesús. “Algunos apuntes sobre *Cuchillo de palo* de Renate Costa. Un ejercicio de memoria de la homofobia y los traumas de la dictadura de Stroessner”, *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, 2016, 2, pp. 47-66.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*, Indiana University Press, Bloomington/Indianapolis 2001 (*Introducción al documental*, traducción de Miguel Bustos García, UNAM, México 2013).
- Planas, Justo. *El cine latinoamericano del desencanto*, Ediciones ICAIC, La Habana 2018.
- Schechner, Richard. *Between Theater and Anthropology*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia 1985.
- Schneider, Rebecca. *Performing Remains. Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Routledge, London/New York 2011.
- Valenzuela, Valeria. “Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara”, *laFuga en línea*, 2011, 12, en <www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439>.
- Vellegia, Susana. *La máquina de la mirada. Los movimientos cinematográficos de ruptura y el cine político latinoamericano*, INCAA/Editorial Altamira, Buenos Aires 2009.

Películas

- Benaim, Abner. *Invasión*, Panamá/Argentina 2014.
- Bustamante, Ana Isabel. *La asfixia*, Guatemala 2018.
- Carrión Fonseca, Gloria. *Heredera del viento*, Nicaragua 2017.

- Costa, Renate. *Cuchillo de palo*, España/Paraguay 2010.
- Crisóstomo, Alejo. *Nina y Laura*, Costa Rica 2015.
- Hernández Cordón, Julio. *Las marimbas del infierno*, Francia/Guatemala/México 2010.
- Merino, Maricarmen. *¿Dónde estás?*, México/Costa Rica 2018.
- Palomo Arenas, Tatiana. *El Tigre del Ixcán*, Guatemala 2018.
- Vértov, Dziga. *El hombre de la cámara*, Unión Soviética 1929.
- Zamora, Marcela. *Los ofendidos*, El Salvador/México 2016.

EDUCatt
Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215
e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)
web: www.educatt.it/libri
ISBN: 978-88-9335-691-6

ISSN: 2035-1496



€ 15,00