

Modalidades de memoria y archivos afectivos:

Cine de mujeres en Centroamérica

Ileana Rodríguez

4

Modalidades de memoria y archivos afectivos: Cine de mujeres en Centroamérica

Ileana Rodríguez

Colección Avances de Investigación CIHAC • Sección CALAS

› Segunda época ‹

• 4 •

Colección



› Segunda época ‹

SPONSORED BY THE



Federal Ministry
of Education
and Research

Comité editorial:

Dr. Ronny Viales Hurtado

Dr. Anthony Goebel

Dr. David Díaz Arias

Sub-comité CALAS-Laboratorio Visiones de paz:

Dra. Carmen Chinas

Dr. David Díaz Arias

Dra. Christine Hatzky

Dr. Werner Mackenbach

Dr. Joachim Michael

809.933

R696m

Rodríguez, Ileana.

Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica / Ileana Rodríguez. – 1. ed. – San José: Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Investigación, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, CALAS-Laboratorio Visiones de Paz, 2020.

100 p. 18 x 25 cm.

Edición Digital

Colección Avances de Investigación – CIHAC – Sección CALAS

Segunda época.

ISBN 978-9968-919-79-1

1. Mujeres en el cine. 2. Feminismo y Cine. 3. Cine y Literatura. 4. Historia y Cine. I. Título. II. Colección.

A Carlos Eduarte

*Por su gentileza, afabilidad y
fortaleza que gratamente me
sorprenden día a día.*

*Y por lo que sabemos y por lo
que callamos.*

AGRADECIMIENTOS

La presente publicación fue elaborada como resultado de la estancia de investigación financiada por el Centro María Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS), habiendo participado en el Laboratorio de Conocimiento “*Visiones de Paz: transiciones entre la violencia y la paz en América Latina*”. Este es el resultado de dicha estancia y mi contribución a la discusión del tema en cuestión. Quedo muy agradecida a CALAS por esta oportunidad en la que pude participar en cinco seminarios, dos en la sede CALAS de San José de Costa Rica y tres en la sede CALAS de Guadalajara, México. El título de mi propuesta fue: *Modalidades de memoria y archivos afectivos: Lo que se preserva y lo que se olvida*. He cambiado el subtítulo a *Cine de mujeres en Centroamérica* para reflejar más propiamente los contenidos del estudio.

También agradezco a Marcela Zamora, Gloria Carrión y Leonor Zúñiga la posibilidad de ver sus películas —*Los ofendidos* (2017), *Heredera del viento* (2017), y *Exiliada* (2019), respectivamente—. Tuve acceso a la de Mercedes Moncada *Palabras mágicas para romper un encantamiento* (2012) en YouTube. El Dr. Werner Mackenback me facilitó el acceso a la de Lucía Cuevas *El eco del dolor de mucha gente* (2013), y el Dr. Antonio Gómez, a la de Tatiana Huezo *El lugar más pequeño* (2011). La Dr. Laura Martins leyó críticamente tres de los capítulos e hizo observaciones muy pertinentes. La Dra. Ana Forcinito me hizo partícipe durante un semestre de un seminario sobre “Memory, Trauma and Human Rights at the Crossroads of Arts and Sciences” en la Universidad de Minnesota que me proporcionó las bibliografías necesarias para entender el estado del arte en los estudios de memoria. La Dra. Patricia Alvarenga, el Dr. Sergio Villena y la Dra. Carmen Araya me brindaron compañía afectiva, orientaciones a la sociedad y cultura de Costa Rica y conversaciones muy estimulantes acerca de las políticas universitarias y nacionales. La infraestructura necesaria para realizar estas labores me la facilitaron Ángeles Arenas e Irene Agudelo. Sin toda esta asistencia y apoyo, la labor hubiese sido cuesta arriba. Quedo en deuda con todas ellas.

Índice

CAPÍTULO 1	PRELUDIO	1
	Litigar la justicia	
	Pamela Yates. <i>Granito</i>	
CAPÍTULO 2	GRAVITAS	17
	“Lo que hemos vivido, nunca es capaz de poder olvidar”	
	Lucía Cuevas. <i>El eco del dolor de mucha gente</i>	
CAPÍTULO 3	RÉQUIEM	37
	Escribir el afecto: el estremecimiento de lo propio y lo ajeno	
	Marcela Zamora. <i>Los ofendidos</i>	
CAPÍTULO 4	POST TENEBRA, LUX	47
	Lucernas	
	Tatiana Huezo. <i>El lugar más pequeño</i>	

CAPÍTULO 5	DESCANSAR EL CASO	63
	Contemplar el afecto: hijas, madres y padres	
	Gloria Carrión. <i>Heredera del viento</i>	
CAPÍTULO 6	LITMUS TEST	81
	La revolución: una mujer que observa y llora	
	Mercedes Moncada, <i>Palabras mágicas para romper</i>	
	<i>un encantamiento</i> Leonor Zúñiga, <i>Exiliada</i>	
CIERRE		95

CAPÍTULO 1

PRELUDIO:

Litigar la justicia
Pamela Yates. *Granito*

La conversación tiende al silencio, y el oyente es más bien el que se calla. El hablante recibe de él sentido; el silente es la fuente del sentido que se halla por captar. Benjamin.¹

Hace ya casi 60 años, más de medio siglo que, en 1964, Susan Sontag afirmara, muy atrevidamente, que el juicio de Eichmann era “la obra de arte más interesante y emotiva de los últimos diez años”.² Vuelvo con permiso a esa vieja idea germinal para mi trabajo sobre estética, política y afecto, mediada por lo que en 2002, 42 años después, casi medio siglo también, Shoshana Felman escribiera sobre silencio y ley en sus artículos “The Storyteller’s Silence: Walter Benjamin’s Dilemma of Justice” (1999) y “A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law” (2001).³ Estas fueron mis primeras lecturas sobre memoria y marcaron de manera indeleble mi interés sobre la relación entre genocidio, Estado criminal, cultura y justicia transicional. En este preludio recojo enseñanzas claves que me sirven para pensar mi texto.

El artículo de Benjamin de Felman me concede un ingreso a la relación entre memoria, habla y silencio. Para Felman, Benjamin es el narrador de guerras y

-
- 1 Shoshana Felman, “El silencio de Benjamin”, en *Sitios de la memoria: México Post* 68, ed. Mónica Szurmuk y Maricruz Castro Ricalde (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002), 27-46.
 - 2 Shoshana Felman, “A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law”, *Yale Journal of Law and the Humanities* 13, (julio 2001): 241-282.
 - 3 Shoshana Felman, “The Storyteller’s Silence: Walter Benjamin’s Dilemma of Justice”, *Critical Inquiry* 25, (invierno 1999): 201-234; “A Ghost in the House of Justice”.

revoluciones, rúbricas de marca del siglo XX que, según Hannah Arendt, “han sobrevivido a todas sus justificaciones ideológicas”.⁴ Guerra y revolución son los eventos mayores de ese siglo que pasó en Centroamérica también. El silencio, vacío acústico, lo produce en Benjamin el suicidio del poeta Heinle y su novia, y la carta que dejaron para señalar el lugar donde habían quedado los cuerpos. Habían quedado en Berlín, en la casa de encuentros, único lugar de reunión para los sobre-vivientes —vivientes de sobra—. Felman argumenta que este evento vendrá a materializarse en “El narrador” y las “Tesis sobre la historia”, de Benjamin, ambos relacionados con la primera y segunda guerras europeas, respectivamente. “El narrador” refiere a la crisis de la narrativa respecto a un asunto histórico inenarrable. En la guerra, dice Benjamin, la gente enmudece, se termina el boca a boca y solo la escritura habla por ellos. Empobrecidos por la experiencia de los campos de batalla, los jóvenes regresan de la guerra mudos a una realidad soliviantada por un castigo severo, “infligido a la estrategia por la guerra de trincheras, a la economía por la inflación, a lo corporal por la batalla material, a la ética por los detentadores del poder”.⁵ Esta juventud, observa, había ido a la escuela en carros tirados por caballos, y ahora se encontraba en una devastación donde el cuerpo humano era ‘minúsculo y quebradizo’ y solo las nubes quedaban iguales a sí mismas en el vasto estupor del respirar del mundo.

El artículo sobre la justicia contiene una discusión entre Felman, Sontag y Arendt sobre arte y legislatura relativa al juicio de Eichmann que me permite entender la relación entre cultura, política y afecto. En él, Felman hace un recuento minucioso del desmayo de un testigo llamado Ka-Tzetnik y se pregunta si un desmayo en una corte de justicia invalida un juicio. De fondo, la pregunta es si el trauma tiene un significado legal o si los juicios deben basarse únicamente en los documentos, evidencia de papel considerada infalible, y no historia como experiencia vivida. En mi trabajo, esta pregunta es medular.

Ka-Tzetnik refiere a un preso en un campo de concentración, identificado por el número que los Nazis tatuaron en su brazo y no por su nombre. Significa *Konzentrationslager*, campo de concentración. El del testigo del juicio de Eichmann era Ka-Tzetnik 135633. Adoptar ese nombre en vez del suyo propio, Yehiel Dinoor (que significa “residuo del fuego”), era cumplir una promesa: la de representar a los muertos. Ka-Tzetnik 135633 les había jurado al pasar frente a él viéndolo, que hablaría por ellos. En la corte de justicia, Ka-Tzetnik se desmaya ante el jurado y Felman razona que ese fue su mejor testimonio porque, a decir de Benjamin, pedía prestada su autoridad de la muerte. Arendt en cambio discute que en un juicio no hay lugar para lo irracional, la locura y el trauma. Lo subjetivo es teatro, espectáculo, sensacionalismo que corrompe el proceso jurídico y compromete la verdad. La culpa es banal: dramatizarla es mitificarla, poetizarla y falsificarla.

4 Felman, “El silencio de Benjamin”, 31.

5 Felman, “El silencio de Benjamin”, 34.

Un juicio debe enfocar al criminal, no a la víctima, porque la culpa es criminal; no se basa en el sufrimiento, sino en la transgresión de la ley. Ella prefiere un juicio sin testigos, solo con documentos, como el de Núremberg, porque el testigo puede falsificar la verdad. Por tanto, invalida el testimonio de Ka-Tzetnik y subvalora la experiencia subjetiva traumática.

Mi trabajo afirma todo lo contrario. Se apoya más en la historia oral, despreocupada por la exactitud de hechos e interesada por aprehender los significados traumáticos del período mediante la memoria continua de los que la vivieron a través de su trauma. Persuadida por el argumento de Felman, me apoyo en el cuerpo, subrayo lo subjetivo para abrir la historia a la herida cultural y relevar la persuasión que el arte, en mi caso la cinematografía, ejerce sobre lo político. Recalco la repetición del trauma y creo en el juicio del testigo que habla de sus memorias despedazadas e inalcanzables en la lengua —de ahí el silencio—.

Como a Felman me interesa el encuentro con el trauma y el arbitrio que otorgue sobre la verdad histórica. La que rinde un testimonio es una persona aterrorizada que revive en su parlamento el trauma. Tal lo vemos en todas las mujeres y hombres que rinden sus testimonios en la cinematografía centroamericana bajo estudio. La observación de Felman para el caso de Ka-Tzetnik es germinal para mi estudio: él oye las palabras del juez en la corte de justicia no como una expresión emitida en el presente, sino como una censura proveniente de Auschwitz, amenaza intrusiva que él re-vive mentalmente —espectros silentes que pasan frente a él, camino al crematorio, montañas de cenizas, memoria y sentido común contruidos culturalmente a partir de lo familiar que reclama ser evidencia en sí—. ⁶ Es imposible traducir el drama en conciencia. La ley no puede controlar el impacto de la pesadilla traumática de la historia, archivo del mal. Auschwitz sigue siendo presente, lado oscuro, primario, desmedro que hace volar por los aires las herramientas de la jurisprudencia, dejando sus marcos al desnudo y al testigo al borde de un abismo en el momento mismo en que la ley pretende construir una vía de acceso. Los crímenes de guerra no son un evento pasado, están presentes en la repetición infinita del trauma que deja el caso abierto. Esto justamente sucede a las testimoniadas de esta cinematografía bajo estudio.

Pero, algo clave para mi trabajo en el artículo de Felman es traer a escena la opinión de Sontag sobre el juicio de Eichmann como arte. Conuerdo con la interpretación de Felman sobre el impacto, fuerza y profundidad de la emotividad. Lo que conmueve y compromete existencial y filosóficamente adquiere un significado literario en exceso de uno histórico y legal y, cabalmente, ese exceso es substancial para

6 Selma Leydersdorff, "A Shattered Silence: The Life Stories of Survivors of the Jewish Proletariat Amsterdam", *Memory and Totalitarianism* 145, 147-48; Robert Ferguson, "Untold Stories in the Law", en *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, ed. Peter Brooks y Paul Gewirtz (New Haven: Yale University Press, 1996).

la comprensión del juego. El arte desestabiliza lo legal y lo abre a una interrogación cultural más amplia. Para mí, lo que está en juego es la movilización política que logra la afectividad y eso es lo que trae el texto de Sontag al de Felman y al mío a más de medio siglo de distancia. Mediante este giro, la tragedia deja de ser arte para ser historia —o viceversa—. Como réplica y mímica de las estructuras legales, el arte se aproxima más a lo real; deja de ser estética para ser intervención política en el conflicto.⁷ El valor del testimonio reside en poder abrir esa brecha. Y más, prestar mucha atención al giro, el juicio de Sontag sobre el juicio de Eichmann es el correlativo legal de la invasión del arte en las estructuras del juicio. Su transformación en testimonio es el proceso mediante el cual escritores y cineastas hacen del arte un testigo, presentan evidencia histórica y legal artísticamente. La ley se enfoca en los hechos; el arte bucea el exceso. En una atemporalidad alucinada, los crímenes de estado dejan cicatrices frescas inscritas en la memoria de la gente y pasan a ser repetición traumática que recoge el arte, lenguaje de abreviatura, fragmentos irreducibles de la encarnación, acuerpamiento, aturdimiento y desvarío de lo sin límites. Así y no de otra manera es. La jurisprudencia quiere la trascendencia; la emotividad es espectro que regresa esa historia al presente.

El desmayo de Ka-Tzetnik activa la metáfora fundadora de Auschwitz, centro de muerte, planeta diferente del nuestro, donde no existía la familia y donde toda narrativa afectiva quedaba privada de contenido; donde drama y tragedia no eran formas de arte sino historia, intervención que no quiere probar nada sino solo transmitir.⁸ Cuando el testigo calla, se oyen las voces de los otros: “el silente es la fuente del sentido que se halla por captar”.⁹ La corte, como oyente, calla y recibe el sentido de esas sombras, que niegan sus procedimientos. La corte no puede restringir el poder aplastante del suspiro ni traducirlo a un lenguaje de números y fechas en su desmedro. Aun los jueces se percatan de que el sufrimiento humano escapa a la jurisdicción de la ley, y solo la poesía puede contenerlo. El testigo que atraviesa de nuevo los crímenes de guerra, colapsa. La inconciencia es una dimensión de la infinitud incontenible y no totalizable, punto de encuentro entre ley y arte confrontando la corte de justicia en sus límites. En el espasmo de la corte, alguien empieza a cantar una canción de cuna y cuando calla, el juez ordena cerrar. Esta es en esencia la contribución de Felman a mi trabajo.

7 Shoshana Felman, “The Return of the Voice”, en *Testimony: Crises of Witnessing in History, Psychoanalysis and Literature*, ed. Shoshana Felman y Dor Laub (1992), 204-239; *Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century* (Cambridge: Harvard University Press, 2002).

8 Joan Ramón Resinas, “Negationism and Freedom of Speech”, *Hispanic Issues on Line*, University of Minnesota Digital Conservancy, <http://hdl.handle.net/11299/182850>, 82-97.

9 Felman, “El silencio de Benjamin”, 49.

Intensidad popular e intimidad colectiva

El ímpetu de este texto se origina en el miedo que provoca la política cuando todas las fuerzas sociales se desordenan. Nunca es más decisivo el sentido del colectivo ni más vital el amarre de la comunidad; jamás disolvemos el uno en lo múltiple como bajo estas circunstancias en las que la vida misma pende del sentimiento de total intimidad que emerge en esos momentos del colectivo. Esa es la comunión de todas con todos que quisiera llamar intensidad popular. De ahí la idea de las memorias que se borran y de las que se preservan y, más aún, en general, del sentido de las modalidades de la memoria. Andrés Tzompaxtle Tecpile lo dice muy elocuentemente: “no logro entender ni recordar todo lo que me pasó [...]. Creo que cada vez que lo cuente van a salir algunas cosas que son el daño oculto o la permanencia de ese daño oculto, o quizás el saneamiento de esa situación”.¹⁰ La neurociencia llama esta maleabilidad de la memoria, plasticidad. Catherine Malabou informa que

La plasticidad del cerebro, entendida en este sentido, corresponde... a la posibilidad de una conformación por la memoria, a la capacidad de formar una historia. Si la capacidad de cambio del sistema nervioso es particularmente evidente durante el desarrollo, también lo es que la aptitud para aprender, para adquirir nuevas habilidades, nuevos recuerdos, se mantiene durante toda la vida.¹¹

Cuando el miedo se transforma en horror, estamos en otro plano, uno en el que horror y terror se trenzan. La diferencia entre ambos es crítica. El horror es personal; el terror, político —discierne Adriana Cavarero—. Cuando ambos se enhebran, la vida misma se fragiliza y bajo su influjo, historia y biología vienen a ser una y la misma cosa. Porque horror y terror vienen acompañados de una pulsión de muerte. Bajo tales circunstancias, la condición humana entra en estado febril proclive a la cautela y el silencio que obliga a cuidar la palabra, intermitencias que hacen poesía del habla. Nora Strejilevich nos dice:

Las memorias del horror no son precisas y los testigos que dan testimonio ante un jurado tienen que reestructurar sus recuerdos traumáticos para que quepan dentro de los requisitos de la ley, que exige precisión. Una manera verídica de dar testimonio debe permitir memorias disyuntivas, discontinuidades, espacios en blanco, silencios y ambigüedades; debe ser literario.¹²

Si al principio todo es confusión y trauma, estado de shock, con el tiempo, todo se enmaraña y es imposible separar evento, interpretación y voces participativas. La coincidencia de lo que se reprime y lo que se preserva obtura y empantana la

10 John Gibler, *Tzompaxtle. La fuga de un guerrillero* (México: Tusquets, 2014), 83.

11 Catherine Malabou, *Qué hacer con nuestro cerebro* (Madrid: Arena Libros, 2007), 13.

12 Nora Strejilevich, “Testimony. Beyond the language of Truth”, *Human Rights Quarterly* 28, no. 3 (agosto 2006): 708.

memoria. En este proceso, las narrativas culturales vienen al rescate y constituyen el archivo de lo posible; cuentan la historia de los afectos, son testigos del dolor humano. En el entrame de voces y sujetos, el texto se quiebra, y esta fragilidad, que estilo y retórica atestiguan, constituye el archivo afectivo preeminente y central para los estudios del trauma y la memoria. Doy un ejemplo. Para entender y discutir la memoria como trauma, un paso fundamental es enfocar lo que Cathy Caruth elabora en la lógica de “entendimientos tardíos”, es decir, de aquello pospuesto.¹³ Lo tardío implica un movimiento en dos direcciones contrarias, hacia adelante y hacia atrás —retro y progresivo, moviéndose del pasado hacia el futuro, y de lo tardío a lo temprano—. No es un muelle mirar. La naturaleza del concepto “entendimiento tardío” es resbalosa como también lo es la lógica de interrelaciones temporales. Porque, para mí, los “entendimientos tardíos” despiertan la presencia de eventos cuya memoria ha sido reprimida, enterrada, inscrita como un enigma que se traduce temporalmente y, por tanto, solo llega a ser trauma después. Es como si el evento se sumergiese, fuese algo presente pero no recordado; un pasado que se hace futuro y después, futuro-presente y pasado. En este sentido, el acontecimiento toma la forma de una adivinanza, enigma que emerge tardíamente y se interpreta en una fase otra del desarrollo del sujeto, en un tiempo histórico cuando ni evento ni persona son lo mismo.

En el futuro-presente, un evento pasado recibe una atribución de significado traumático retroactivamente, como si la memoria fuese reimpresa en concordancia con una experiencia tardía —tal vemos en los trabajos filmicos que estudio—. A esto se le llama acción diferida: el efecto patogénico se manifiesta retrospectivamente, implicando una represión; luego, una emergencia en la conciencia. En este sentido, el texto cultural sincopado deviene reflexión filosófica al mismo tiempo que archivo histórico de los afectos. Y por eso, central a los procesos de memoria, entendida como trauma, está la noción de entierro y la analogía de la investigación con la excavación arqueológica —documentales como los referentes al desentierro de los archivos guatemaltecos constituyen a la vez texto y pretexto que ilustra la metáfora— como *El eco del dolor de mucha gente* (2013) de Lucía Cuevas y *Granito: How to Nail a Dictator* (2011), de Pamela Yates; pero más aún, testimonios como los recopilados por Ricardo Falla o por las comisiones de verdad.¹⁴ En las áreas más profundas de esos testimonios se encuentra el deseo y, en las más superficiales, el terror. Terror y deseo se abrazan y así, por la intermediación de la teoría y el texto cultural llegamos al meollo de la cuestión: la interrelación del inconsciente personal con el colectivo, público y político —las muertes numerosas y colectivas

13 Cathy Caruth, *Literature in the Ashes of History* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013).

14 Ricardo Falla, *Negreaba de zopilotes* (Guatemala: Avanco, 2012); *Quiché rebelde* (Guatemala: Editorial Universitaria, 2012); *Nunca más. Informe de la Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI)* (Guatemala: ODHAG, 1998); Ileana Rodríguez, “Operación Pájaro: Expediente 27, 1998. Obispo Gerardi: Enemigo del Estado; Marcado para ser eliminado”, *Revista de Historia* 27, (2012).

de Strejilevich y Jorge Semprun—. Al fondo de toda transición encontramos el inmenso deseo de justicia.

En esta investigación he vuelto sobre los textos que recogen las memorias preservadas y olvidadas de las transiciones centroamericanas —de las insurrecciones populares a los procesos “democráticos”—, particularmente los casos de Guatemala, El Salvador y Nicaragua. Presto atención al desliz de “lo político” hacia lo afectivo y encuentro un parteaguas germinal entre la escritura femenina y la masculina que va desde el desenfoque en lo armado al enfoque en lo inerme; y del énfasis en la valentía y las armas a la fuerza del afecto. Con Adriana Cavarero, Catherine Malabou y Judith Butler, doy la vuelta hacia el lado biológico de “lo político”, mediado por lo poético y lo científico.

Parto del concepto de rastro, huella o trazo, que deja un evento, hacia el hundimiento y preservación del mismo en la conciencia o memoria. Problemático si por evento se entiende un acontecimiento en lo real o una interpretación del mismo, o ambos. Este concepto nos lleva, sin duda, como afirma Caruth, a Sigmund Freud y al psicoanálisis como ciencia fundante de los procesos de memoria, pero luego al giro que Jacques Derrida concede a la noción de trazo como inscripción y su desplazamiento hacia la escritura para hablar del “archivo del mal” o del mal de archivo, o impulso de archivo. Este traduce la noción de trazo psicoanalítico individual a procesos históricos colectivos. Ambos, Freud y Derrida, son mis *concertmasters*. Esta noción conversa mucho con la idea del inconsciente colectivo propuesta hace bastantes años por Fred Jameson y el intento de ambos de empatar ciencias políticas y teoría cultural.¹⁵ Sobre este terreno, leo el texto cultural como fundante y las narrativas filmográficas y literarias como memorias que recuerdan y olvidan. A mi modo de ver, las narrativas culturales no solo testimonian sino curan el mal del siglo o traumas sociales registrados de manera inconsciente en la memoria colectiva. Y aquí me apoyo en las teorías sobre la plasticidad del cerebro, en particular el trabajo de Malabou.

Empecé a trabajar sobre cine, afecto y política en 2013, cuando Antonio Gómez y yo publicamos un artículo sobre la película de Peter Torbiörnson *Adiós Nicaragua* (2010).¹⁶ En ese artículo llamábamos la atención sobre los rostros del director-productor de la película y el de un amigo suyo, nicaragüense, porque, en sus involuntarias contracciones musculares, atestiguaban el dolor por el pasado. Y en la voz, en los monosílabos resignados y frases sin sentido nos hacían saber que ya carecíamos de palabras —“¡lo que sea!”, dicen— o que las palabras estaban cargadas de ese infortunio del que sus músculos faciales hacían alarde. Más que las palabras, entonces,

15 Fred Jameson, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic act* (New York: Cornell University Press, 1982).

16 Ileana Rodríguez y Antonio Gómez, “Yuxtaposiciones: rostros, tiempos, máscaras”, *Carátula. Revista Cultural Centroamericana* 52, (2013), http://www.caratula.net/ediciones/52/cine-rodriguez_gomez.php

los rostros espejeaban sus verdades emocionales. Este encuentro entre dos mundos, Nicaragua y Suecia, era ya sintomático del cine-nostalgia. Ahí argumentábamos que la película del sueco era una rectificación de un acto criminal, de un engaño que arruinó la vida de muchos, deshabilitó el cuerpo de otros, eliminó por siempre a algunos y subrayó que el discurso revolucionario, en este caso el del ministro del Interior, era desconfiable y, como decía Benjamin, el historicismo devenía un abrazar a-críticamente la perspectiva narrativa de los vencedores, mismo que como documento de civilización era al mismo tiempo uno de barbarie. Mientras el sueco estaba indignado, el nicaragüense estaba profundamente compungido, su mujer a punto de irse a trabajar de empleada doméstica a España.

Por esa época, encontré en los archivos del Instituto Histórico de Nicaragua y Centroamérica (IHNCA) *Nicaragua... el sueño de una generación*, de Roberto Persano, Santiago Nacif Cabrera y Daniel Buak (2011), y *Nicaragua, una revolución confiscada*, de Clara Ott y Gille Bataillon (2012). En su momento también escribí sobre cómo me conmovieron los rostros de los entrevistados.¹⁷ La película de los argentinos me perturbó. *Nicaragua, el sueño de una generación* empieza y termina con un poema de Ernesto Cardenal que apoya contundentemente el sentido del trabajo de la memoria con un indiscutible gesto estético. Dice así:

Aquí pasaba a pie, por estas calles, sin empleo, ni puesto, sin un peso. Solo poetas, putas y picados, conocieron sus versos. Nunca estuvo en el extranjero. Estuvo preso. Ahora está muerto. No tiene ningún monumento. Pero recuérdelo cuando tengan puentes de concreto, grandes turbinas, plateados graneros, buenos gobiernos. Porque él purificó en sus poemas el lenguaje de su pueblo, en el que un día se escribirán los tratados de comercio, las constituciones, las cartas de amor, los decretos.¹⁸

Este es un poema-recuerdo, como la película es un cine-memoria, narrado en el pasado imperfecto, y con un listado de atributos para darle vigencia a ese poeta pobre, a ese pobrecito poeta que era yo, como solía decir Roque Dalton, que pasaba por ahí, por esa misma plaza, quizás para enraizar en el lugar, a pie, y sin un peso; poeta ignorado, pues nadie lo leía, solo los otros poetas; poeta que pasaba desapercibido, que nunca viajó al extranjero y que estuvo preso, pero al que hay que recordar porque dejó en sus versos la huella ejemplarizante del lenguaje en el que se escribiría a futuro la utopía.

En este film también la nostalgia desencaja el rostro y afloja los músculos que controlan el discurso racional. La mirada se ahonda y pierde en el infinito del recuerdo que señala la ilusión que tuvieron los entrevistados argentinos de participar en la

17 Ileana Rodríguez, “Ciudadanías ejemplarizantes: Huella, vestigio, y rostro”, *Revista de Historia*, no. 31 (2014): 9-16.

18 Santiago Nacif Cabrera y Roberto Persano, *Nicaragua... el sueño de una generación*, dir. por Roberto Persano (Argentina: ADART Producciones, 2012), DVD.

creación de una sociedad diferente —si no aquella, esta; si no entonces, ahora—. Las manos se enmarañan y retuercen, se abren y cierran en señal de aceptación o rechazo. Los que recuerdan están generalmente quietos, como congelados en el tiempo, como pegados ahí, a la montaña, a la guerra, a la alfabetización, a la lucha contra la lepra de montaña, a la recolección de café, de jóvenes, cuando eran ilusos, ensoñadores, creyentes, y hubiesen conservado esa postura no importa qué después, en ese ahora caído, obsceno —pobrecitos poetas de nosotros—.

La revolución confiscada de Clara Ott y Gill Bataillon registra las expresiones de algunos de los dirigentes de la revolución —Dora María Téllez, la comandante; Henry Ruiz Modesto, comandante de la revolución; Moisés Hassan y Sergio Ramírez, miembros de la Junta de Reconstrucción Nacional y el último, vicepresidente de la República; Sofía Montenegro, periodista estrella del diario *Barricada*, y María Teresa Blandón, activista fiera—. Aquí observé que la didáctica de la memoria y el juego pasado-presente es más obvio pero no menos conmovedor. Se trata de hacernos ver la distancia entre dos tipos de discurso, el pasado de ilusión y el presente de reflexión. Es el montaje total de la película el que es didáctico pero, a su vez, ensoñador, sin dictadura del relato, como que si el rostro mismo fuera el legado, el rostro más incluso que la palabra; la imagen como aparato retórico-discursivo más que lo hablado mismo. Y ver ese rostro viéndose a sí mismo y percatarnos de cómo ese rostro impacta el nuestro es el poder de la imagen, del plano detalle y primer plano que respira y tiembla, no pierde particularidades y registra los tipos de sonrisa, el silencio, la comisura de los labios hacia abajo, el puchero, las aletas de la nariz hiperventilando, el suspiro, la lágrima contenida en el ojo, el quedarse sin aliento, así como el espejo de la imagen dentro de la imagen, *mise en abyme* que provee la perspectiva del entonces en el ahora, pero también la enorme juventud de esa revolución hecha por niños, los mayores no mayores de 30 años, 40 ya una exageración, la gran mayoría en su veintena juguetona, la historia, un juego de muñecas, una total *jouissance*. Y la enseñanza no es que abandonemos el candor sino el poder contundente de la juventud, el optimismo de la voluntad contra el pesimismo de la razón como diría aquel filósofo italiano en sus cuadernos desde la prisión ¿cierto? La enseñanza es que nosotros, los que perdimos, pobrecitos poetas, enderezamos los entuertos, decimos la verdad como cuando Dora María habla de cuál era el proyecto estratégico y desmiente que haya sido la economía mixta y el pluralismo político y endereza la brújula, en el habla de la reflexión, y expresa que la estrategia era el socialismo, alineado y de economía estatal; o cuando Henry Ruiz, en total acuerdo consigo mismo y con sonrisa cómplice en los labios, dice que poner el énfasis en la producción y en la clase trabajadora era la esencia de clase de la revolución, o cuando Sergio Ramírez dice que eso era lo que era posible pensar en ese entonces.

Esta es la reflexión a que da acceso el film y en él los rostros se muestran indignados pero con el golpe dado, cuerpo magullado, figuras errantes; con afán racional pero

emotivamente afectados; en duelo interno pero de firmeza en lo que fue el sueño de una revolución confiscada. Salir del Frente Sandinista era salir de una vida, una ruptura emocional profunda, un quiebre con una identidad emocional. Así, en ese espejo de Funes, los memoriosos, desfilan ante nosotras las espectadoras: en el primer film, el recuerdo y las tomas de la victoria; en el segundo, el de la guerra y la derrota: los que ganamos y los que perdimos somos los mismos que recordamos en la vejez lo que en nuestra juventud nos motivó desear materializar un mundo nuevo que hoy apenas si nos atrevemos a enunciar con las mismas palabras porque en aquel entonces la palabra se sustentaba en la fuerza de la acción y ahora ha sido ya deshabilitada por la derrota. ¿Por la derrota?

Aquí hago una análisis de seis películas centroamericanas: *El eco del dolor de mucha gente* (2013) de Lucía Cueva, *Los ofendidos* (2017) de Marcela Zamora, *El lugar más pequeño* (2011) de Tatiana Huezo, *Heredera del viento* (2017) de Gloria Carrión, *Palabras mágicas para romper un encantamiento* (2012) de Mercedes Moncada y *Exilio* (2019) de Leonor Zúñiga. Incluyo también *Granito* (2011) de Pamela Yates porque reconozco el trabajo pionero que realizó en esta como en su *When the Mountain Tremble* (1983).

Estas películas-documentales representan momentos específicos de las luchas políticas en El Salvador, Guatemala y Nicaragua. He elegido solo una muestra de seis pero quiero reconocer que la producción es mucho más amplia y variada como lo muestra el acucioso libro de María Lourdes Cortés. En los films elegidos me centro en la rendición de testimonios y en ellos cómo el cuerpo comunica y transmite las emociones que produce el trauma en una historia de lucha contra Estados criminales. De ahí mi interés en Ka-Tzetnik y la discusión con la que comienzo esta introducción.

En la película de Cuevas organizo el trabajo en torno al impacto que causa el testimonio de mujeres indígenas y a la abundancia de fotografías. Argumento que la fuerza de la representación está depositada en las mujeres, la más sobresaliente es la que abre el film, y en cómo el ritmo y la melodía subanotan lo poético en sus testimonios; en el caso de las indígenas, esta poesía queda contenida, paradójicamente, en las formas dialectales del español que hablan. En la película de Huezo enfatizo, por un lado, lo poético de la representación a cuyo fondo oigo dos de las historias que me parecen más dramáticas, la historia de la muerte de una hija contada por su madre y la historia de dos generaciones sobre el éxodo de su pueblo y su escondite en una cueva de tinieblas. Titulo el estudio *Lucerna* porque es la metáfora central que organiza el film. En la película de Zamora me enfoco en los testimonios de la tortura, uno de los cuales juzgo clásico tanto en su parlamento como en su filmación, puesto que la directora de cine llora durante el testimonio y sus suspiros, digo yo, vienen a formar la banda sonora de esa escena. En el film de Carrión me concentro en la interacción entre padre, madre e hija y en la interrelación entre

historia familiar e historia política. Reflexiono sobre el rostro sereno de la madre y en las imágenes tiempo, planos detalle que contienen tiempos detenidos. En el de Mercedes Moncada presto particular atención al uso de La Gigantona, figura de la cultura popular, que aparece en diferentes momentos del film como testigo de lo que sucede y apoyo al sentido herido de la directora. En el de Leonor Zúñiga me detengo en el uso de esa cámara subjetiva que penetra los interiores físicos, materiales y morales y en la fidelidad al relato de una mujer que en su atropello sirve de ícono a una perversión masculina dueña del poder.

En todos los films bajo estudio aquí, las relaciones filiales son fundamentales. Esta cinematografía deja registrada la implosión que sufre esta unidad clave para la sociedad, mancillada a manos de Estados criminales. Hermanas, esposas, madres y padres vierten en testimonio su duelo y el profundo afecto que alienta su cinematografía. Pero, además, la expresión de emociones en todos y cada uno de los testimonios da parcialmente la razón al argumento de Arendt combatido por Felman en que testimoniar es enfocar a la víctima y hacer de un archivo histórico un espectáculo. Mas, en contraposición, mi argumento descansa en la capacidad y fuerza que tiene el testimonio justamente como espectáculo. En su escenificación reside la fuerza del convencimiento político que vehiculiza el afecto. Pero en este camino me acompaña una batería teórica que ha trabajado políticamente cuerpo y emotividad.

Resulta que la mayoría de teóricas que me acompañan son mujeres: Adriana Cavarero, Catherine Malabou, Susan Sontag y Judith Butler.¹⁹ Esta no ha sido una elección intencional, sino el resultado de una búsqueda de trabajos dirigidos al tema que me ocupa. Son mujeres en su mayoría las que se han afanado en hacer estas averiguaciones proporcionando contribuciones asombrosas. Han sido de gran ayuda el trabajo completo y diligente sobre el cine centroamericano de María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*, y el de Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba and México*. La primera porque ha hecho una recopilación minuciosa y sistemática de la producción en Centroamérica y ha mostrado los diferentes momentos en que se inserta su producción en la filmografía de América Latina; la segunda por su énfasis en el afecto en los grandes centros de producción filmográfica del continente. Ella se preocupa por mostrar cómo ciertas obras alientan a sus espectadores a sentir de maneras alternativas y a conocer su pasado traumático de los años sesenta y setenta. El trabajo de Laura Martins y Ana Forcinito sobre cine argentino, español y uruguayo me ha sido muy inspirador. Ambas me han enseñado a leer, apreciar y analizar cine. Sus observaciones, intuiciones y sugerencias me

19 Judith Butler, *Lenguaje, poder e identidad*, trad. Javier Sáez y Beatriz Preciado (Madrid: Editorial Síntesis, 1997); *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*, trad. Bernardo Moreno Carrillo (Barcelona: Paidós, 2010); *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*, trad. Jacqueline Cruz (Madrid: Ediciones Cátedra, 1997); *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*, trad. Fermín Rodríguez (Barcelona: Paidós, 2006).

han sido de gran utilidad. Igual expreso mi reconocimiento por el trabajo de Silvia Gianni, Valeria Grinberg Pla, Jarred List y Adriana Palacios sobre cinematografía nicaragüense y centroamericana y el de Nora Strejilevich y Cathy Caruth sobre trauma y memoria.²⁰

Genocidio y justicia transicional: cómo darles voz a los muertos

Granito: How to Nail a Dictator (2011) es el testimonio de una cineasta norteamericana, Pamela Yates, que recuerda lo que hizo y vio hacer en Guatemala en 1982, mientras filmaba *When the Mountains Tremble* (1983), su primera película documental sobre Guatemala. Ella no sabía que estaba filmando en medio de un genocidio y lo que muestra en su segunda película sobre Guatemala, *Granito*, es una guerra oculta. Nos cuenta Yates cómo Almudena Bernabéu, abogada internacional que investiga el genocidio que ella filmó, dirige un cuerpo de abogados y le pide reunirse con ella. El genocidio es un crimen político y el material filmico de la primera película de Yates podría ser el único material de prueba contra el general Efraín Ríos Montt, autor del crimen. El gesto de Bernabéu es el de Arendt, enfocar al criminal, no a la víctima, porque la culpa es criminal y el documento es prueba fehaciente de convencimiento. No obstante, *Granito* incluye abundantemente testimonios del sufrimiento de los sobrevivientes que, como Ka-Tzetnik, piden prestada su autoridad de la muerte. Matar a civiles es llevar a sus límites la ley.

Como espectadora, me siento copártcipe del juicio y admiro a esta joven que ha tenido la audacia de pedirle al general Fernando Romeo Lucas García que la dejase filmar las acciones del ejército sobre los guerrilleros en el altiplano guatemalteco, región de Ilón, triangulo Ixil y que él haya accedido. Esa osadía produjo varios rollos de material filmico para su primera película, y los descartes permanecieron guardados en un almacén durante más de 25 años —de 1982 a 2007—. Quizás esos rollos permitirían traducir el drama en conciencia y controlar el impacto de la pesadilla traumática de la historia.

20 María Lourdes Cortés, *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica* (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007); Laura Podalsky, *The Politics of Affect and Emotion in Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba and México* (New York: Palgrave, 2011); Mercedes Moncada, *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)*, dir. por Mercedes Moncada (2010, México: Amaranta Producciones, 2012), DVD; Valeria Grinberg Pla, “Interpelaciones al sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: *Palabras Mágicas* de Mercedes Moncada”, *Revista Iberoamericana* 81, no. 251 (2015), 539-553; Adriana Palacios, “Memoria e Imagen. *Palabras Mágicas*”, *Carátula. Revista Cultural Centroamericana* 53, (2013), <http://www.caratula.net/ediciones/53/>; Jared List, “Terrenos revolucionarios: precariedad y contingencia social y ecológica en el documental nicaragüense *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada”, *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 1, no. 25 (2020), 73-89. <https://doi.org/10.15359/istmica.25.6>.

Ahora, a petición de la abogada, esos rollos servirían como documentación para procesar y condenar al perpetrador, Ríos Montt. El propósito fundamental era extrañarlo, probar que era culpable del genocidio, y hacer justicia. La documentación fílmica quizá desdramatizaría y despoetizaría la historia al comprobar que la culpa es banal. Para mí, sin embargo, *Granito* ilustra la relación entre testimonio, documento y arte que discuten Felman, Arendt y Sontag; argumenta qué tipo de evidencia es válida en un juicio y establece que el arte, como réplica y mímica de las estructuras legales, se aproxima más a lo real; deja de ser estética para ser historia e intervención política en el conflicto.²¹ El testimonio puede abrir esa brecha. Así lo afirman Sontag y Arendt.

No obstante, para armar el caso y enjuiciar a un socavador de derechos humanos, máxime cuando se trata de los altos mandos de un ejército y de expresidentes de una nación, se necesitan evidencias duras y el testimonio de más de 30 sobrevivientes de la guerra que se refugiaron en las montañas y más de 60 horas de testimonios en nuestro caso, no eran suficiente para condenar al autor o autores de tal crimen. Un juicio de esta naturaleza debe descansar en pruebas concluyentes de la responsabilidad de la cadena de mando del ejército. Yates tenía filmada una entrevista con Ríos Montt en junio de 1982, pero ahí él negaba la participación del ejército y afirmaba, sí, que él controlaba sus acciones. Esto era admitir que él daba las órdenes y que en todo momento sabía lo que el ejército hacía. Pero la prueba no solo consistía en dar órdenes, sino en documentar que los subalternos las obedecían y reportaban a su jefe su cumplimiento. El equipo legal tendría que probar que Ríos Montt sabía lo que sus soldados hacían en el campo de batalla y durante décadas el gobierno había negado o borrado el registro de sus operaciones ahí. O sea, la sumatoria de documentos fílmicos tampoco era suficiente. Quizá, como Arendt, los jueces consideraban que la persona que rinde un testimonio está aterrorizada, que en su parlamento revive el trauma y en un juicio no hay lugar para lo subjetivo. Lo teatral y sensacionalista corrompe el proceso jurídico y tiñe la verdad. Los que vemos la película no podemos entender este razonamiento, pues el testimonio nos persuade absolutamente.

En marzo de 1982, Kathy Doyle, archivista forense, desclasificadora de documentos secretos, recibe de manos desconocidas un legajo titulado “Operación Sofía”. Este era un pliego de papeles que documentaba la barrida contrainsurgente que tuvo lugar en el Quiché central —siguiendo, dicen, el pensamiento de Mao Tse Tung de acuerdo con el cual, “el agua es al pez lo que el pueblo a la guerrilla”—. Dichos documentos, producidos por el ejército, describen las operaciones para exterminar a los elementos subversivos en el área y prueban el flujo de comunicación entre los altos mandos y los soldados sobre el terreno. Los reportes de patrulla demostraban al comandante que cumplían sus órdenes. Los altos mandos sabían lo que hacían

21 Felman, “The Return of the Voice”; “A Ghost in the House of Justice”.

los soldados en el terreno, pruebas fehacientes de las operaciones contrainsurgentes que hablan del exterminio de los subversivos en los límites de la ley. Esto facilitaba la tarea del fiscal para atrapar a los responsables. El “Plan Sofía” redondeaba el caso y demostraba que para llevar a cabo las operaciones de combate era menester una coordinación constante de las unidades de arriba con las de abajo para quemar aldeas y matar civiles.

Granito evidencia la enormidad de datos que requiere una condena que muestre, como quería Arendt, los límites de la ley. Más aún, demuestra asimismo la necesidad y combinación de documentos y testigos para enjuiciar y hacer pagar al perpetrador su deuda con la humanidad, estableciendo así la relación entre el derecho a la memoria, la verdad y la justicia. La corte es incapaz de restringir el poder aplastante de un suspiro ni acallar el sentido de esas sombras que cuestionan sus procedimientos; mucho menos puede traducir el dolor a un lenguaje de números y fechas. Aun los jueces se percatan de que el sufrimiento humano escapa de la jurisdicción de la ley y solo la poesía puede contenerlo. El juez que oye el caso que presenta Bernabéu se muestra incómodo. Y este justamente es el triunfo del arte que invade las estructuras del juicio, como sostienen Felman y Sontag. Mediante el testimonio, escritores y cineastas presentan evidencias históricas y legales artísticamente. Los crímenes de Estado son ese exceso que registra el arte al acariciar las cicatrices frescas inscritas en la memoria de la gente, y explícitas en la dramatización de su dolor y espectacularización de la injuria. Arte es el acuerpamiento y encanto de lo sin límites que asegura el retorno de ese trauma al presente en forma fantasmal y perturba lo legal abriéndolo a una interrogación cultural más amplia —repetimos—.

En *Granito* es palpable la intención artística que se presenta con toda la fuerza de servir como herramienta a la jurisprudencia. En la búsqueda denodada de las intervenciones habladas de los generales guatemaltecos, el film entra en lucha cerrada para poner al descubierto los límites de la ley y no dejar al testigo en el umbral de un abismo que tiene que cruzar. Por eso Yates llama constantemente a cuidado la cinematografía; pone en escena la armazón fílmica misma del argumento, llamando la atención sobre los medios de su producción, empezando por los rollos de película descartados, su almacenamiento, las máquinas de editar, los micrófonos, cámaras en el acto mismo de las tomas, claquetas marcando las transiciones de la historia en sus cortes. La inclusión de dicho aparataje es la manera de decir “este es un film”. Pero, además, confiesa que su deber como documentalista es ser testigo, reivindicar a las víctimas y condenar a los victimarios, hablar por los muertos con la autoridad que le han conferido y contribuir a esos tres derechos de las víctimas mencionados: memoria, verdad y justicia. Y eso justamente se hace a partir de las tomas que van formando el argumento y proporcionando la evidencia. Gente en ciudades abigarradas siendo maltratada por la seguridad del Estado, calles y mesetas atiborradas en planos llenos de gente huyendo; planos detalle de soldados

y armamentos disparando desde el aire intercalados a tomas largas de bellísimos paisajes acuarelados; gentes con sus trajes multicolores y sus rostros profundamente entristecidos; tomas de los generales y de las guerrillas del Ejército Guerrillero de los Pobres (EGP) y sus campamentos; el cementerio La Verbena, donde Fredi Peccerelli, antropólogo forense, descubre una cantidad impresionante de huesos en una fosa común y trabaja en ella con su equipo para desenterrarlos.

Pero hay más que decir respecto del arte y la política. La filmación de *When the Mountains Tremble* sirve de trasfondo a *Granito*, el cual la cita constantemente, repitiendo muchas de las tomas que conocemos del primer film, escenas como la de la joven madre recogedora de basura que lleva a su niño a cuestas y recibe todo el polvo y deshecho del camión que vierte su contenido justamente sobre ella y su bebé; asimismo, la escena de una de las matanzas que presencié, del encuentro con los guerrilleros, los rostros repetidos de la misma gente, los paisajes de bruma donde se recortan laderas y volcanes. En la primera película todo sirve para mostrar las matanzas de indígenas y, en la segunda, como evidencia del genocidio. Para mí, estas autocitas funcionan a la manera de anáfora, no solo porque remarcan las acciones sino por la melodía que proporcionan y la armonía que contribuye al relato.

¿Podemos decir acaso que el juicio de Ríos Montt es, como dice Sontag del de Eichmann, una obra de arte? Quizá no llegamos a ese extremo, pero lo que sí podemos decir es que hay una tal belleza en la filmación que uno se avergüenza de gozarla. Pero como arguye Laura Podalsky, el cine toma por asalto el cuerpo y logra respuestas desacostumbradas. Así, a pesar de la pesadumbre, gozamos los planos rebosantes de mujeres indígenas con trajes multicolores de un deslumbre inevitable; o los paisajes del altiplano en bruma que parecen pintura primitivista, y lloramos al oír el potente testimonio de Alejandra García, joven abogada que busca evidencia de la muerte de su padre, Edgar Fernando García, a quien encuentra solo en papel. A su madre, Nineth Montenegro, la veremos en el film de Lucía Cuevas, *El eco del dolor de mucha gente* (2013), rindiendo su testimonio. Pero este de la joven es verdaderamente conmovedor por su lirismo que me recuerda el de los niños que iban a visitar a sus padres a los campos de detención en Uruguay y no podían dibujar los ojos de los animales porque eran considerados peligrosos. Esta joven nos dice que soñaba con que podía convertirse en una mariposa y meterse en las cárceles clandestinas:

Yo soñaba que yo podía encontrar esas llaves y que yo podía abrir todas las puertas de todas las cárceles clandestinas y que iba a poder ayudar a las personas que estaban metidas en este terrible lugar. Yo decidí convertirme en abogada cuando me di cuenta de que mis sueños de ser una mariposa, aquella hada maravillosa mediante la cual yo podía ayudar a mi papá, no iban a poder ser realidad...²²

22 Lucía Cuevas, *El eco del dolor de mucha gente*, dir. por Lucía Cuevas (Guatemala: Armadillo Producciones, 2011), DVD.

En el año 2005 se descubre accidentalmente el archivo de la policía. Ahí los documentos de las detenciones fueron evidencia contundente. Pero Gustavo Meaño y Kate Doyle cierran el argumento volviendo al testimonio. Y esta vez, en la voz de Alejandra, la discusión sobre juicios y jurisprudencia apoya a Felman. Y eso sí, aquí como en el caso de Eichmann, drama y tragedia son formas de arte, pero también historia. El testimonio es punto de encuentro entre ley y arte. El juez trata de quedarse quieto pero en su mirada vacía, en sus ojos llorosos, en el tic que le hace llevarse las manos a la cara, lo sabemos conmovido: no quiere oír nada más. Solo faltaría para cerrar oír la canción de cuna que cierra el juicio de Eichmann en el texto de Felman.

* * *

El trabajo de Bernabéu condujo a enjuiciar a Ríos Montt en 2013 por la matanza de cerca de 2.000 mayas ixil en los años ochenta. El caso fue puesto en la Corte Nacional Española con jurisdicción internacional. Bernabéu también aseguró en 2015 la deportación de Florida a El Salvador de Carlos Eugenio Vides Casanova, exministro de Defensa implicado en tortura y matanzas extrajudiciales durante la guerra civil de El Salvador entre 1980 y 1992, que veremos en el film de Marcela Zamora, *Los ofendidos* (2016).

CAPÍTULO II

GRAVITAS

“Lo que hemos vivido, nunca es capaz de poder olvidar”

Lucía Cuevas. *El eco del dolor de mucha gente*

No sé cuántas veces volví a la escena, ni cuántas rebobiné el film para ver de nuevo con nitidez el encuadre, prestar plena atención a la voz y el lugar donde se quebraba en falsete, examinar las gestualidades automáticas de un cuerpo en movimiento convulsivo, coordinar vista y oído para prestar atención a la composición y poder desglosar minuciosamente la organización de mis sentidos compaginados con los sentidos en pantalla; tomar nota del movimiento de los ojos en paneo panorámico lento o barrido; aguzar el oído para percibir dónde precisamente se aspiraba y perdía la sílaba, dónde la sintaxis interrumpida variaba el uso de preposiciones, rompía la coordinación estándar de plurales y singulares, dónde los fonemas nos llevaban a otros siglos y constituían pruebas fehacientes, elididos o coludidos con la gestualidad, el movimiento de manos y brazos para constituirse en evidencia de vidas sometidas en colectivo a maltratos extremos, exterminadores y seculares, genocidas; vidas que para ser consideradas y pensadas como vidas urgían la asistencia de normatividades éticas y estéticas en unísono para poder llegar a los lugares jurídicos donde estas convergencias cohesionan lo que en estudios de memoria se llama justicia retributiva y transicional.

¡Qué decir sobre *El eco del dolor de mucha gente* (2013) de Lucía Cuevas después de haber trabajado estéticamente la historia de El Salvador de Tatiana Huezo y Marcela Zamora ficcionalizada en *El lugar más pequeño* y *Los ofendidos* (2016)! El film de Cuevas se me presentaba con una avasalladora presencia de fotografías, retratos de desaparecidos, imágenes que me dejaban sin habla y de testimonios en los que resaltaba el de la mujer indígena que abre el documental, imagen de tiempo detenido que se me antojaba fotografía y habla que oía como silencio. Su presencia me resultaba embelesadora y la contradicción que producía en mi percepción, me conducía a preguntar por el momento en que el conocimiento musical se une al lingüístico,

oír con nitidez para no equivocarme la frecuencia fundamental a la que las cuerdas vocales vibran y expresan el nivel de excitación del hablante. Me motivaba bastante buscar cómo vincular ética y estética para vehicular lo que neurología y anatomía podían comprobar con objetividad, esto es, esa verdad histórica que demanda una corte legislativa a la que contribuirían los legajos de papeles desordenados encontrados en un archivo abandonado que la historia estudia y atesora, como las discusiones en torno a ello en los trabajos de Arendt prueban; o una fosa llena de huesos, trapos rotos, sucios y viejos de tanto tiempo de estar enterrados que la antropología forense trata con delicadeza, única prueba fehaciente de que esos restos humanos eran los que los deudos buscaban para cerrar el duelo colectivo de casi un cuarto de millón de personas fallecidas en más de 36 años de guerra genocida en Guatemala.

La imagen de la mujer que abre el documental fue el hilo conductor a los dos aspectos más sobresalientes del film, fotografía y testimonio. ¿Qué vemos nosotras en el rostro de esta mujer? Vemos a esa misma gente que ella ve; gentes que recuerdan las frases de Ka-Tzetnik sobre los cuerpos que pasan frente a él camino al crematorio, lo dejan atrás pero siguen viviendo en él; a ellos juró ser su voz y ellos salieron de Auschwitz cuando él salió —cuadras de crematorios silentes, montañas de cenizas, memorias registradas en el magnífico ensayo de Felman—. ²³ A esto se llama sentido común, experiencia construida culturalmente que reclama ser evidente en sí misma: historia fundada en lo familiar.²⁴

Ojos, manos, oídos

En el retrato y la fotografía: la imagen; en el film, imagen, movimiento y sonido. Para esta conjunción de sentidos, mi guía es el sugerente texto de Ana Forcinito *Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces* (2018).²⁵ Inspirada en la metáfora del poema “Sentimientos del ausente”, de Sor Juana Inés de la Cruz, Forcinito nos enseña a oír con los ojos, a oír en mudo. Este método es de gran utilidad para entender la constitución del documental de Cuevas que abre de romplón. De frente, una mujer indígena, con su traje desgastado y evitando mirar a cámara, habla con fuerza para que le prestemos atención: gravitas filmada en plano norteamericano de medio cuerpo, en el que se puede observar la gargantilla de cuentas baratas, pura bisutería, contra el cuello de una camisa raída. Oigámosla:

23 Felman, “A Ghost in the House of Justice”.

24 Leydersdorff, “A Shattered Silence”, 147-148; Ferguson, “Untold Stories in the Law”.

25 Ana Forcinito, *Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces* (La Habana: Casa de las Américas, 2018); *Intermittences. Memory, Justice, & the Poetics of the Visible in Uruguay* (Pittsburgh University of Pittsburgh Press, 2018).

Los niños agarraba el ejército de los pies y lo pegaba **así** contra los palos; y a las mujeres que estaban embarazadas, el ejército nomás les metían **así** el machetazo (hace con la mano seña de cómo le abrían el cuerpo); y los niños destripados **así** entre las madres; y los hombres colgados quitándose los pedazos **así** en donde quiera (señas en su cara de cómo lo hacían ellos); y las mujeres, las que no estaban embarazadas a veces que la violaban y después la dejaban colgadas los pies por un lado (abre los brazos para indicar cómo) con nuestra misma faja (se toca el lugar de la faja), lo colgaban los pies.²⁶

Quedo atónita frente al rendimiento de este testimonio cuya veracidad se mide, como recomienda Strejilevich, por el desorden de su narrativa y la cantidad de agujeros en su relato. Vocalmente el enfado se caracteriza por un tono medio alto, de amplio rango y velocidad de locución. Oigo bien el tono mientras observo la imagen de quietud de la mujer, gravitas casi fotografía, de ojos desorbitados por la perturbación emocional; habla de sintaxis desordenada, descoordinación de plurales y singulares, sujetos y verbos de una hablante que probablemente aprendió la lengua de oídas y no en la escuela y que con esas formas dialectales nos hace prestarle más cuidadosamente la atención. El empleo de sus manos para mejor explicarse y la repetición del adverbio “así”, seña de que no puede o no quiere especificar más nada o invitación a ver lo sucedido, añaden estupefacción al relato de esta mujer, inmediatamente colocada dentro de los marcos selectivos y diferenciales de la violencia; vidas específicas que no pueden ser aprehendidas como lastimadas o perdidas; vidas no calificadas como vidas dentro de ciertos marcos epistémicos que Judith Butler argumenta a saciedad.²⁷

Oímos el detalle y no nos preguntamos de inmediato lo obvio: ¿Los hombres se quitaban de la cara los pedazos de carne de niños destripados que los salpicaban con la yema de los dedos, con la palma o el envés de la mano: así? ¿Los niños que golpeaban contra los palos eran los que les sacaban del útero a las mujeres embarazadas en su forma fetal o ya formados: así? ¿O eran esos niños no natos más otros ya nacidos que estaban en la aldea? No lo sabemos. Nada de esto está en escena y, por tanto, para estirar la sugerencia de Forcinito al máximo, son asuntos, que suceden fuera del encuadre filmico, ruidos que persisten en la memoria de la hablante, lugares de memoria. “Así” es la acotación teatral, adverbio que invita a presenciar el acto, evento que permanece en los surcos neurológicos de la hablante que vocaliza con los ojos, evitando mirar, o esquivando la mirada, como cámara que panea en toma panorámica de izquierda a derecha porque no desea ver directamente ni al lente, ni al interlocutor. Este movimiento de ojos significa para mí lo que Butler especificará en una frase feliz como el hecho de que cada instancia normativa está ensombrecida por su propia falla que a menudo asume la forma figural.²⁸ Evitar la

26 Cuevas, *El eco del dolor*.

27 Butler, *Marcos de guerra*.

28 Butler, *Marcos de guerra*.

mirada significa a la vez conocer y transgredir la norma —ensombrecerla figurativamente—. El indígena no mira de frente al ladino, al mestizo y, mucho menos, al blanco —etnias compartimentadas—. La escena nos deja quietos. Así es la guerra para los que la sienten en carne propia, gentes sin Estado, Estados y territorios descritos por esta mujer con el genérico “estos lugares”, remix de prácticas ancestrales, ADN de políticas coloniales registradas desde el siglo XVI en los libros de veedores y oidores, justamente esos que veían y oían prácticas similares ejecutadas sobre cuerpos de vidas-no-vidas, inmerecedoras de duelo, como sostendrá Butler. Este es el oficio de la guerra, de género masculino, como argumentará Virginia Wolf, según Susan Sontag, de prácticas de poder carniceras.

La imagen de la mujer me sobresalta y copio el trabajo que hace la imagen según Jacques Rancière. La imagen:

modifica la configuración de una manera de ver... del mundo en la que otorgamos a quiénes miran una cierta capacidad o incapacidad... tiene que ver con... *el reparto de lo sensible*, con la configuración del mundo sensible en el cual vemos formas, oímos palabras y se les da forma a ciertos gestos o acciones. Pero *el reparto de lo sensible* es también la configuración del mundo en el seno del cual los seres humanos reciben un lugar, ocupan ese lugar y tienen determinadas capacidades vinculadas con los lugares que ocupan.²⁹

El lugar de esta mujer es disensual, rompe el vínculo normal entre palabra y visualización, arrebatada la normalidad y aleja al máximo esa relación. Esta mujer habla con firmeza inusitada, el dolor en sus ojos y en nuestros oídos; y en sus manos y nuestros ojos la gesticulación gráfica de cómo y dónde hacían pasar el machete o bayoneta por la barriga, de cómo se limpiaban los pedazos de niños de la cara —con los dedos, la palma o el envés de la mano, “así”—; del lugar donde sacaban la faja que mantiene el refajo para colgarlas. Su parlamento sobresalta por el trato cinematográfico frontal, por la dramaturgia sin preámbulos, títulos, créditos, nombres, que empieza a narrar fragmentos de las prácticas del Estado criminal como ejército sobre sus cuerpos; así mismo, por sus inconsistencias gramaticales que, repito, refieren a desfases de plurales y singulares, a la ordenación sintáctica de la frase que curiosamente sostienen la poesía y música del relato. Porque el adverbio “así”, repetido, es una anáfora que marca el ritmo de la frase en su movimiento, sucesión y flujo regular y recurrente de elementos débiles y fuertes, opuestos o diferentes, como es su desvarío. En su testimonio, como en el de Ka-Tzetnik que estudia Felman, el genocidio es presente: está ocurriendo frente a sus mismos ojos, frente a los nuestros, en el momento de la interlocución y, para pedir prestada la metáfora afortunada de Felman, un fantasma cobra presencia en el film.

29 Andrea Soto Calderón, “Las imágenes como relación, Jacques Rancière en diálogo con Andrea Soto”, Editorial Concreta, consultado el 27 de enero de 2020, <http://www.editorialconcreta.org/Las-imagenes-como-relacion>

En el fondo de la toma, como telón teatral, vemos lo que parece ser la cocina de la casa de la mujer, espacio íntimo a la intemperie: ahí, una pobreza extrema proverbial, pared llena de objetos de plástico y barro muy usados, ella, con su traje indígena desteñido, en Guatemala, uno de los países más pobres, como reza el rótulo que abre la cinta, donde los indígenas que han sufrido exclusión política y económica constituyen la mitad de la población. No hay nada que parezca haber sido escenificado y compuesto. Acaso si le pidieron, rogaron o persuadieron que dijera eso mismo que había dicho en cámara, mientras la grababan, y ella había consentido. La intención es lograr ese realismo de la imagen del que gozaba la fotografía, testimonio de la historia que argumenta Sontag, previo al arreglo o edición de la imagen y Photoshop instalados.³⁰

El segundo testimonio se sucede de manera inmediata en la segunda toma y es también de una mujer indígena que camina de espaldas a la cámara, bien cargada de objetos, encima de los cuales, sorprende constatar, duerme plácidamente su tierno hijo. Con voz chillona de pitch bajo pretende ocultar el miedo que las vibraciones aperiódicas de sus cuerdas vocales y pulso glotal estrecho traicionan a su pesar. En ese estado nos cuenta que fue un día domingo en el mercado en el que estaban vendiendo y comprando “nuestras cositas”:

cuando en eso (ahora la mujer se voltea y da la cara a la cámara) pasa el helicóptero, pero arriba **pues** (señala con la mano hacia arriba dando vueltas al dedo). Pero de plano ese helicóptero pasó a investigar si había gente o no para aprovechar, **pues** (en el fondo tomas largas de archivo y ritmo rápido en blanco y negro de la gente huyendo, todos indígenas). Echamos a correr y entonces el ejército acá estaba cerrado, **pues**, echamos a correr y así fue como todavía existo, **pues**, y ahí fue donde murió más de 400 personas.³¹

Una conjunción marca la pausa que indica certeza y poesía, cesura aspirada, desaparición de una voz que se ahoga en y por la pena, en la que al habla en *falsetto* producida fisiológicamente por las fluctuaciones del pulso glotal se suma la inconsistencia entre plural y singular en la conjugación verbal —falla de la instancia normativa, agresión que asume la forma figural—. Este relato ya muestra la señas estilísticas de la construcción fílmica que intercala imagen muda de archivos en planos secuenciales y fotografías para apoyar la voz testimonial en su verdad histórica. Y este hecho se va a repetir en casi todas las instancias testimoniales del documento. El intercalamiento me remite a la discusión de Hannah Arendt sobre lo que debe ser un juicio; la idea de que la validez del juicio se basa en el documento, no en el testimonio de las personas porque estas son capaces de mentir, de sesgar el relato, mientras el documento es veraz —¿es veraz?—; y porque el juicio debe versar sobre el criminal, la transgresión de la ley y no la víctima. Felman rebate esta

30 Susan Sontag, *Regarding the pain of others* (New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003).

31 Cuevas, *El eco del dolor*.

posición, ya vimos, porque justamente en la falibilidad, repetición, imperfección del testimonio reside la verdad de la historia criminal vivida en carne propia.

Después de un corte, regresamos a la primera mujer que en una vocalización que se antoja do de pecho, pues se esfuerza porque el registro de su voz pase de las tonales más graves, a las intermedias, a las más agudas sin que se noten los engranajes del área vocal y la voz suene como totalidad en la amplitud de su registro sin hacerse ostensible al que escucha, dice:

pero nuestro sentir, nuestro sufrimiento de lo que hemos vivido, nunca es capaz de poder olvidar y eso si entre eso más peor ente que nosotros regresamos aquí, empezamos a pensar de todo lo que nos han hecho en estos lugares, donde hemos sufrido, en donde hemos estado corriendo ante el ejército, en donde nos pegó el ejército tras con las metraladoras, con las balas atrás.³²

Han pasado solo 1:58 minutos del film y ya estamos sin aliento, quietas, sumergidas de lleno en la dramaturgia y espectacularidad no de la víctima, como indignaba a Arendt, sino del Estado a su través, de esas vidas no merecedoras de duelo. Y peor, porque el próximo testimonio es el de un hombre del ejército, etnia blanca, que entiende el rencor de los indígenas por lo que han sufrido, pero cree, con la voz de la razón, que deben tratar de olvidar el pasado y pensar en un futuro —¿en un futuro?—. Sobreponerse y olvidar resume la política que el Estado masculino plantea como justicia transicional desde su punto de mira, condición de la vuelta a la democracia y al Estado de derecho. Pero justicia no es impunidad, amnistía o administración. A 2:30 minutos de film la polémica está instalada.

Petronila Ixcot, María Lucía Bajxa y Mariana Taybalam, sobrevivientes de las masacres de la aldea de Choatalúm, también rinden testimonio. Anoto cómo los retratos e imágenes de archivo confirman la palabra testimonial a la que se unen el uso de las manos en la gesticulación para mostrar magnitud, o sobre la frente indicando padecimiento. Las idiosincrasias gramaticales como “por” en vez de “para” o “n” en vez de “m”, producen desacato y encanto. En contrastes de plano contra plano, las oímos hablar y en ellas las modulaciones de la voz denotan la intensidad y profundidad de sentimientos en seguidilla —miedo, angustia, desesperación, pánico— curva vocal de tono discontinuo, modulación y cadencia que magnifica el pasmo y desorientación ante lo sucedido. Me recuerda de inmediato el desmayo de Ka-Tzetnik durante el juicio de Eichmann, cuerpo que no puede soportar la impresión que le causa la presencia del Estado criminal en la persona de su ejecutor. El espanto interrumpe la secuencia judicial de la corte para la desilusión de Arendt.³³ Lo que las mujeres de Choatalúm recuerdan es el método:

32 Cuevas, *El eco del dolor*.

33 Shoshana Felman, *The Claims of Literature. A Shoshana Felman, Reader* (New York: Fordham University Press, 2007), 351-387.

y no podíamos hablar; calladito estábamos ahí (baja la voz y pone las manos juntas en señal de oración). Ya no comemos ni una tortilla porque del miedo y tenemos que dejar hecho preparado tortillas por otro día. Porque decía la gente, nos vienen a sacar (agita las manos arriba y abajo, con fuerza, en señal de la intensidad del momento recordado), nos vienen a sacar ese día. ¡**Per cómo!**, decía entre mí. Que si ya después oímos pues que unos vecinos por ahí nos contaban: mi mamá lo vinieron a matar, si. Viene el ejército **decir: ¡Per cómo!**, si yo decía. Vienen como a las cuatro de la mañana. Ay no, decía. ¡**Per cómo!**, hacemos nosotros y ¿cómo vamos a hacer? ¿A **onde** nos vamos a ir a meter?³⁴

No podían hablar, no podían comer, no podían creer: “¡per cómo!, decía entre mí”, a veces con el “entre mí” aspirado, inaudible, admirado por la agitación, energía que perturba emocionalmente el habla y se registra en una amplitud de onda y volumen alto. Privarse de habla y alimento es seña de la parálisis causada por el miedo. ¿Qué es lo que no saben explicarse; qué es lo insólito a lo que se refiere ese “¡per cómo!”? ¿Es acaso cómo el ejército es capaz de hacerles tanto daño o cómo es que ellas podían aguantar tanto lo que les hacían? Petronila parece una mujer vieja, llena de arrugas en los ojos, ojitos jalados y gachos. Seguramente no tiene ni 40 años. Muchas de las sílabas se le ahogan en la garganta y establecen sinalefas en la expresión. El miedo afecta la temporalidad de la emisión de voz que traga o acorta sílabas, palabras, pausas. ¡Cuántas veces no habré de oírlas para entenderlas; cuántas veces rebobinar la cinta para oír el llanto canto que se expresa en acordes, como melodía —altura, ritmo, timbre, intervalos, acordes— y estribillo: “¡per cómo!”.

La última mujer, María Lucía, habla con más claridad y soltura y con un español escolarizado:

Cuando llegaron a traer a mis papas yo tenía cinco años y mi hermanito el chiquito tenía dos años y mi hermana las más grande tenía, 10 o 11 años. Cuando entraron a sacar a mis papas nosotros **estábamos dormiendo**. Primero se llevaron a mi papá y después mi mamá se quedó llorando; vinieron a sacar a mi mamá y en el momento fue, en ese momento mi hermano estaba debajo de la cama y lo entraron a sacar, verdá, lo entraron a sacar y se los llevaron a los tres; y cuando nosotros escuchamos, nosotros **queríamos** salir entonces nos dijeron que si **salíanos** también nosotros nos iban a llevar, verdad. Nos fuimos nosotros con mi abuelita llorando para ver dónde estaban mis papas y ellos no sabían nada qué había pasado. Y entonces vino mi abuelita, nos agarró de la mano llorando; nos fuimos juntos con mi abuelita; nos fuimos juntos a ver para allá abajo por la montaña, si estaban por ahí, si estaban tirados. ¡Qué! Si no encontramos nada; no encontramos nada; nada, hasta la fecha. Ahorita no hay nada pues.³⁵

Nada. Esta es la historia familiar porque Petronila añade:

El papa dellos también es tío de mi mamá. Si yo de muy pequeña ahí andaba con ellos, si. Y cuando oímos también ellos, pobrecitos, pobre ¿verdad?, porque todos se fueron.

34 Cuevas, *El eco del dolor*.

35 Cuevas, *El eco del dolor*.

Hasta quemaron sus casas, todo eso, coches, gallinas, patos, caballos, todo se los quemaron. Quedaron así. Igual hicimos todos. Todos nos quedamos así serios. Sin ropa, sin casa, sin nada.³⁶

Las manos batidas en aspaviento, los dedos de una mano golpeándose agitada contra la otra. El miedo ahora eleva la curva del tono y velocidad de locución y pausas. ¿A quién le pide confirmación con ese “verdad” interrogatorio? ¿A nosotras? ¿A sí misma? Mariana añade:

Cuando yo sentí, ya estaba en medio del ejército. Porque ya no atinamos que hacer si, que cuando el ejército me agarró de aquí; me agarró de la perraje, cargaba un varoncito, estaba entero mi varoncito. **Me dicen:** qué están haciendo, **me dice.** Nosotros estamos defendiendo a los niños, **le dije yo.** No estamos haciendo ningún. Me soltó porque la gran balacera aquí y tiraban bombas y la gente se muriera en esa, en esa masacre murieran bastantes gentes, vea ¡ay dios mío! Vea que cayeran pescado, cayeron ancianos, niños, con chiquita a la espalda. ¡Ah todos! Aquí una masacre allá en Chotalun fueron 15 o 20 masacres.³⁷

La recomendación de Forcinito es oír con los ojos, salirse fuera del encuadre para completar la escena. Ella aconseja la práctica de ejercicios sensoriales contradictorios, la redistribución de lo sensible, sinestesias. Siguiendo su consejo, prestando atención a los sonidos que acompañan la imagen, aun los inaudibles, oímos los ojos y las manos de estas mujeres. Porque, me percató, en la escena que abre el parlamento de la primera mujer, no oímos el sonido de la cabeza del niño cuando da contra el palo, o del machete que abre la barriga de la mujer embarazada y menos los aullidos de la carne martajada, el dolor del cuerpo propio y del ajeno, no olemos la sangre, pero sí oímos y sentimos todo en los ojos desorbitados de la mujer, en ese susto suyo que cual pantalla cinematográfica hipnotiza y obliga a hacer silencio, a movernos fuera del encuadre y adentrarnos en el contexto —eso que está mucho más allá de la imagen—. Además, toda la gesticulación es una teatralidad que me lleva a pensar en la discusión que tienen Felman, Arendt y Sontag sobre testimonio y trauma; jurisprudencia y arte —la ley enjuicia crímenes pasados; la emotividad los trae al presente—. ³⁸ Hablar el silencio, hacer mutis, permite oír a los otros. Cada vez que habla, el testigo instala de nuevo en la escena los crímenes de guerra, fantasma en la pantalla cinematográfica.

La provocación de Forcinito me permite asimilar la serie de sugerencias que propone para agrandar el campo visual y auditivo de los estudios de memoria en relación con la historia en los que se sitúa el film de Cuevas; la de Felman, aporta a los estudios del trauma en relación con la convergencia de pasados, presentes y futuros que

36 Cuevas, *El eco del dolor*.

37 Cuevas, *El eco del dolor*.

38 Felman, “The Return of the Voice”; “A Ghost in the House of Justice”.

ocurren en simultáneo en el sujeto indígena y mestizo de este film. Los recursos narrativos de cineastas ayudan a romper mediante el ruido, el eco, el canto, la fotografía, la linealidad del discurso de la guerra masculina. Rancière enseña cómo una imagen o plano cinematográfico se abre en una relación:

con un plano que está antes y uno que está después y también con los planos que no existen y podrían haber sido. También con lo que podríamos haber esperado del desarrollo de las imágenes, lo que las imágenes dejaban entrever. La imagen es fundamentalmente una cooperación... no es solo lo visible, lo visual... es una relación entre un proceso que muestra y un proceso que da una modalidad y un cierto sentido a lo que es mostrar. Las imágenes no son reproducciones sino... desplazamientos, acercamientos, sustituciones, condensaciones... son lo que en retórica llamamos figuras o tropos, como los tropos lingüísticos.³⁹

En este cine, que elijo leer étnicamente, oímos las voces que contrarrestan el ruido de los helicópteros desde la segunda toma secuencia que presenta al ejército persiguiendo a las poblaciones indígenas huyendo de uno de tantos bombardeos y la muerte segura: “echamos a correr y así fue como todavía existo”, dice la segunda testificante. En estos sonidos discordes y dispares coloco el argumento de la chora de Kristeva de la que habla Forcinito, ella lo hace también, como balbuceo de articulaciones semánticas sugeridas, signos de una ineludible excitación y exaltación emocional o psicológica. Yo constato esto en los sonidos elididos y las gramáticas dialectales, pero también en el sonido de los ojos de la mujer quien en la memoria está viendo y oyendo lo que habla en las tomas, antes y después —fantasmas en la pantalla cinematográfica—. Nosotras acompañamos a estas mujeres: abrimos el encuadre al oír gritos y quejas, llantos de dolor inaudibles en la imagen que nos deja quietas. Esto es lo que Laura Podalsky invoca en la cita a Thomas Elsaesser cuando afirma que:

La evocación de la emoción en un film... puede tener un efecto movilizador e invoca el término ‘Betroffenheit’ en alemán que aproximadamente se traduce como ‘consternación’ pero en su significado raigal incluye ‘reconocerse a sí mismo como emocionalmente llamado a responder, actuar, reaccionar’.⁴⁰

Ver prestándole atención a los sonidos es la fórmula que, al dislocar y descolocar los sentidos, nos permite participar en las sinuosidades de percepción simultánea en la que entran varios sentidos y en virtud de la cual percibimos la liminalidad de lo visible e invisible, audible e inaudible que consterna.

39 Soto Calderón, “Las imágenes”.

40 Podalsky, *The Politics of Affect*, 84. “The evocation of emotion in film... can have a mobilizing effect, and invokes the German term “Betroffenheit”, which roughly translates as ‘the effect of concern’ but in its root-meaning includes ‘recognizing oneself to be emotionally called upon to respond, act, react’.

Oír los ojos de la mujer que escanean en panorámica, esquivando el mirar, es percatarse de la presencia de varias Guatemalas: “esos lugares” para unos; nación para otros —historia y memoria indígena; historia y memoria mestiza; historia y memoria blanca sobrepuestas—. Y en lo auditivo, preguntamos si esta superposición es eco o ruido. La primera mujer rinde el testimonio de su propia precariedad y quiere el cese a la agresión; la segunda, respeto por los derechos humanos y, ambas, justicia —ahora sí que en simultáneo. Los que apuestan por la nación se abocan o piden un Estado de derecho que no existe en la realidad, pero sí en papel —justicia que se calificará como transicional para diferenciarla de la injusticia estatal amnistiada; justicia, no administración, en el papel de las fotografías y de las pancartas—. Lo que la etnia blanca quiere, en la voz del ejército, es trascendencia, olvido, reconciliación impune. De ahí la pertinencia de las reflexiones de Strejilevich sobre el habla y la lengua:

todo lenguaje posee un centro y si ese centro se destruye, destruye la lengua. Una lengua se muere a partir de un nudo de silencio. Allí dentro está encerrada una palabra que es una frase que es una historia agonizando sin poder extinguirse... Ningún idioma es inocente de la historia que lleva a cuestras. La tragedia, pronunciada por decente gente de bien, se torna nudo de silencio, lengua muerta.⁴¹

Vamos patria a caminar

Nineth Montenegro, mujer mestiza-blanca, fundadora del Grupo de Ayuda Mutua (GAM), rinde su testimonio en 2009 para este film de Cuevas. De joven, en 1984, lo hizo en una voz en verso que utiliza la fuerza de la anáfora:

Por mi esposo vale la pena todo
Por mi esposo doy la vida misma
Por mi esposo estoy dispuesta a luchar toda la vida si es necesario
Y porque él es el hombre con el cual procrea una hija
El hombre con el cual formé un hogar
Con el que forjamos grandes ilusiones, anhelos para un hogar maravilloso.⁴²

Nineth es una mujer de clase media, serena, que cuenta la historia de su marido, su amistad con Rosario, la cuñada de la cineasta, y la formación del GAM. Cuando la entrevistan en 2009 para el documental, es una mujer de unos cuarenta años largos, cincuenta cortos, y por su clase habla su peinado estilizado y sus joyas de buen gusto. Mientras las indígenas hablan de matanzas en masa; las mestizas, de secuestros y desapariciones. Ambas son muertes, pero los métodos difieren.

41 Nora Strejilevich, *Un día, allá por el fin del mundo* (Santiago de Chile: LOM, 2019), 181.

42 Cuevas, *El eco del dolor*.

Nineth empieza contando su historia con calma, la historia de las desapariciones urbanas, especialmente de estudiantes, académicos y profesionales. Empieza con el rostro sereno pero poco a poco se va ofuscando, a pesar de que ya han transcurrido 25 años de la fecha del evento.

La historia de Nineth y del GAM es la historia de una lucha por encontrar el paradero de los familiares desaparecidos. Es ir a las morgues, a las cárceles, a los hospitales, rendir testimonios, escribir peticiones a ministros o al director de la Policía, participar en marchas. O sea, es la historia política de las ciudadanías mestizas en Guatemala que acuden a las instituciones. El relato, por tanto, está entrecortado por fotografías alusivas a estas actividades, en las que aparecen Nineth y Rosario, la cuñada de Cuevas, ya en marchas callejeras, ya en la catedral junto a otras mujeres, hermanas, madres de desaparecidos haciendo fuerza común. Rosario, una mujer joven, de unos veinte y tantos años cortos, está en ellas, ya con un megáfono en la mano o leyendo una propuesta/protesta. Algunas fotos las muestran juntas en una cafetería o sentadas contra un ventanal de fondo, mirando a cámara, folios en mano, semisonrientes, posando para la fotografía que servirá luego de archivo. Se hacen compañía, dan apoyo espiritual y moral, ánimo en una situación difícil, se sientan a llorar. Son jóvenes y se preguntan cómo les había pasado eso —el “¡per cómo!” indígena; del esfuerzo por sobrevivir con criaturas pequeñas—.

La mirada de Nineth lo dice todo. Al principio, sus ojos están puestos sobre su interlocutora, la cineasta, y poco a poco van girando hacia ese horizonte invisible, fuera del plano. Esa mirada perdida, vacía, índice de decisión, duelo, incredulidad, llamada de apoyo, determinación, expresión de ver y sentir su dolor de entraña —fantasma en la pantalla cinematográfica—. A ratos, levanta la cabeza ensoñada como reviviendo el momento y también para detener las lágrimas que se le empozan en los ojos. Se empieza a tocar la nariz ya congestionada; la vista ciega posada en ese escenario más allá. Pretende ver a la interlocutora pero ya no la ve, ve al infinito, al recuerdo, al momento de lo insólito. Se le quiebra la voz; las lágrimas le vidrean los ojos. Se muestra descompuesta y el gesto de dolor emerge, aunque lo pelea durante toda la entrevista. Se le dificulta narrar el cuento cuyos hitos vamos viendo en fotos y pancartas extrapoladas a la narrativa oral. Dolor dulce, pero dolor al fin. En un momento ve a su interlocutora como pidiéndole socorro, que corrobore su verdad, como implorándole consuelo y preguntándole ¿podés creer lo que te estoy contando? La calidez del amor en el recuerdo, presentes; las manos sueltas para ayudarse, contenerse, mantener el equilibrio ante su propio recitativo —“¡per cómo!”:

Y hablo, hablo con esta foto y le digo yo
Dame aliento
Ayúdeme
Dime por favor si mi lucha es noble o no
Si me va a dar fruto o no
Pues es tonto pero fortalece mucho

Siento como que me da una palmadita
Y me dice adelante, sigue adelante porque un día vas a triunfar.⁴³

En nuestra mente, la imagen de Rosario, megáfono en mano; el de las mujeres portando flores blancas en sus manos, y el verso de Otto René Castillo, “Vamos patria a caminar”.

Fotos de archivo: una sola muerte numerosa en el eco del dolor de mucha gente

Pensando en las fotografías de los guatemaltecos, busco con gran curiosidad los fotógrafos de guerra que Sontag estudia en su texto, de Crimea al 11 de Septiembre norteamericano, pasando por varias guerras posibles y, al llegar a la foto de Huynh Cong Ut de los niños corriendo en espantada de una aldea que ha sido bañada en Napalm, empiezo a llorar.⁴⁴ De joven, vi consternada esa misma fotografía en la misma fecha en que se tomó y vuelvo ahora a la niña en el centro del encuadre, desnudita, los brazos a los lados, las manos quebraditas, como alas rotas de ave impedida a levantar el vuelo, pubis al descubierto, y eso me consterna. La niña tendrá acaso entre nueve y once años. El niño en el primer plano a la izquierda, ángel de la historia con la boca abierta en un grito sordo de pavor, y los soldados del ejército caminando en aparente calma tras ellos, logran transmitir de pleno el impulso del texto de Sontag sobre el poder político de la imagen. No había en esta toma escenificación alguna como sí la había obviamente en otras de fotógrafos de guerra británicos o franceses en los primeros años del descubrimiento de la fotografía, que Sontag muestra; no había signo de las alteraciones capaces de lograrse actualmente mediante el Photoshop; y menos aún, la prohibición de mostrar imágenes de guerra propias de los periodistas fotógrafos incrustados en el ejército norteamericano de hoy en día. La foto de Cong Ut pertenece al género realista de las auténticas instantáneas de guerra, prueba fehaciente de una verdad histórica, que argumenta Sontag y que veremos luego en el film de Cuevas.

Conmovida aún por esta imagen, llego de pronto a una frase que me para en seco. Es una reflexión de Sontag sobre los comentarios ligeros y apiadados de alguien que ve una fotografía de guerra hojeando el New York Times un domingo en el desayuno: “Así, claro, es como parece la guerra cuando es vista de lejos, como imagen”⁴⁵ —dice ella—. Esa frase me devuelve a mi lugar, me recuerda quién soy, pero también me hace pensar en el esfuerzo denodado por hacerse entender de las que como Adriana Cavarero, Butler y Sontag no son como nosotras ni viven en nuestros lugares, gente

43 Cuevas, *El eco del dolor*.

44 Sontag, *Regarding the pain*.

45 Sontag, *Regarding the pain*, 49. “This, of course, is how war looks when it is seen from afar, as imagen”

que solo ha visto la guerra como imagen, pero saben que ella es el más grande de los crímenes, y que como declara Henry James según Sontag:

Uno encuentra en medio de todo esto tanta dificultad en aplicar nuestras palabras como la de soportar nuestros pensamientos. La guerra ha gastado todas las palabras; ellas se han debilitado, ellas se han deteriorado.⁴⁶

Abrumada por la presencia de las fotografías en el film de Lucía Cuevas, me pregunto cómo leerlas y encuentro en la idea del silencio un camino. Me detengo primero en ellas, en la imagen fija, en el uso reiterado del retrato, de los retratos, testigos mudos, imágenes congeladas de la vida que fue, presencia fantasmal que se reitera en afiches, recortes de periódicos, fichas policiales, pancartas. Ese es el peso del documento, evidencia del holocausto o Shoah en Guatemala —si me permiten—.⁴⁷ Muchas de las fotos han reposado alguna vez en las páginas de algún álbum de familia o sobre una repisa o mesa de la casa han recordado un momento de unión o reunión de la familia —un cumpleaños, una boda, un bautizo—; pero las más han pertenecido a algún documento oficial, una licencia de manejar, una cédula identitaria o bien fueron tomadas en la misma comisaría donde esos sujetos fueron detenidos vivos y después desaparecidos. En las fotografías, la cineasta ensambla vida cívica y vida familiar bajo exterminio. Por tanto, en más de un sentido, todas las fotos son fotos de archivo.

En las fotos de Cuevas, la mirada denota confianza. Son fotos de carnets de identidad, dije, donde el sujeto se sienta quietecito para que lo retraten. Algunos se permiten esa medio sonrisa que hace uno para salir bien, verse galán o bonita, sonrisa falsa y congelada que nos interpela ahora desde otro momento del sujeto; las más impresionantes, desplegadas en enormes pancartas que se pasean por toda la ciudad abarcando de lado a lado una calle. El contraste entre el momento en que fueron tomadas y este de las marchas abre una grieta profunda en la relación de los ciudadanos con el Estado; igual lo hace en el afecto de los familiares convertidos en deudos que ahora usan las mismas imágenes de sus seres queridos como portaestandarte. Silvia Gianni lo dice con propiedad:

Los materiales que testimonian la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos... constituyen la base para una producción estética que implementa, cuando no fundamenta, el trabajo de documentación sobre el fenómeno de la desaparición forzada causada por las diversas manifestaciones de violencia que afligen las sociedades latinoamericanas. Buscar al desaparecido, unirse en este esfuerzo convierte el dolor privado en un dolor

46 Sontag, *Regarding the pain*, 22. "One finds it in the midst of all this as hard to apply one's words as to endure one's thoughts. The war has used up words; they have weakened, they have deteriorated".

47 Resinas discute cómo el genocidio fue un término creado específicamente para referirse a la matanza de judíos que hizo el nazismo. El Shoah es aún más eso, pero me parece que se pueden pedir prestados términos que tengan esa especificidad para referirlos a circunstancias adversas padecidas por otros grupos sociales. Ver Resinas, "Negationism and Freedom".

público... [C]onsidero importante detenernos en el vínculo ‘vivo y dinámico’ que se establece entre los ausentes y los presentes: la potencia del afecto permite que se desplace el *locus* del cuerpo —buscado o exhumado— del desaparecido al cuerpo de quien lo busca, ya que éste encarna la vivencia y el dolor de la pérdida. En este modo el vacío se vuelve a llenar con las acciones de quienes lo denuncian o solo enuncian... creando así un nuevo mundo donde el afecto hace posible que se materialice la ausencia.⁴⁸

Esta cesura drástica lleva directamente a la legalidad y criminalidad del Estado en sus límites. Dentro de este contexto, la fotografía es una borradora del mundo y del sí mismo, luto y duelo por el yo e inmolación de lo más propio en el shock —historia fétida, de cenizas, proceso de silenciamiento o litigio—. A partir de 1944, después del derrocamiento de Jacobo Arbenz, Guatemala se sumergió en una guerra sangrienta, de protección de minorías e intereses extranjeros contra las grandes mayorías. Todos los que se pronunciaban a favor de la justicia e igualdad fueron severamente cercenados: años de escuadrones de la muerte, torturas, desapariciones y masacres. Es una época para hacer silencio ante ese fulgor de tinieblas, epifanía de la oscuridad donde se llora la comunidad perdida; donde se marcha para recobrarla. Silencio es aquello alrededor del cual se narra algo sin tocarlo. Benjamin dirá que la historia es el proceso constitutivo del arte de silenciar. Como el niño en la foto de Vietnam, el ángel de la historia abre la boca mudo.

Pienso entonces la imagen como fantasma de una presencia recogida en papel y enterrada en un archivo, en legajos de la policía; cuerpos congelados e inertes en los estantes de las instituciones, quiebra de la persona, desgarramiento de la familia —Estado criminal—. Desde las pancartas los deudos preguntan: “¿papá, mamá, dónde están?”. Nora Strejilevich tiene razón al afirmar que los perpetradores no saben distinguir entre el ser y el estar pues “creían que si ustedes dejaban de ser, iban a dejar de estar”, pero están ahí siempre y más que nunca; habría que bajarlos de los estandartes “para que convivan con nosotros, a ras del suelo”.⁴⁹ Le perdí el miedo a la imagen y me adentré en todas esas fotos de familias celebrando bautizos, matrimonios, la primera hija, los hermanos todos junto a esas madres y padres que ahora en pancartas los publicitan y abrazan —ontología fugitiva presa en la imagen—.

Mucho se ha escrito sobre fotografía, pero yo vuelvo a Sontag buscando la tutela política y empiezo su lectura.⁵⁰ Desde que aparecen las cámaras en 1839, la fotografía ha acompañado a la muerte —dice—. Equipada de lentes potentes y variados, emancipada del trípode y ahora de los rollos de grabar, la cámara permite la observación cercana, el punto de vista, la inmediata autoridad, de más alcance que la verbal para dar a conocer el horror de la muerte producida en masa, las realidades

48 Silvia Gianni, “Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos”, *Revista Ístmica*, no. 26.

49 Strejilevich, *Un día, allá*, 275.

50 Sontag, *Regarding the pain*.

más abominables. Mostrar la fotografía significa presentar pruebas de verdad de lo acontecido pues, en principio, según Sontag, la foto tiene inscrita la posibilidad de credibilidad y objetividad; graba lo real e incontrovertible porque es una máquina la que ejecuta la acción. Virginia Woolf le da la vuelta hacia la neurología:

[Las fotografías] no son argumentos; son simplemente afirmaciones crudas de hechos dirigidas al ojo... El ojo está conectado al cerebro; el cerebro al sistema nervioso. Ese sistema manda sus mensajes instantáneos a través de toda memoria pasada y sentir presente.⁵¹

Pero como imagen capturada en papel, toda foto es un testigo silente. En las del film de Cuevas, nos miran desde la desaparición y desde la muerte, sus labios sellados en un mutis eterno. Otros hablan por ellos, como Ka-Tzetnik por los del Shoah.⁵² Las voces que hablan por los muertos, sin embargo, murmullan, se atropellan, se desvanecen en vocablos convulsos e intermitentes, rumores, suspiros, ruidos, alaridos — Ka-Tzetnik se desmaya en la corte de justicia y permanece en coma con un derrame cerebral en el hospital durante dos semanas—. Las voces hablan por ellos también de otras maneras, batiendo las palmas de las manos en la calle, pisando fuerte sobre el pavimento, gritando consignas en las protestas. En comparación con la conmoción interna del que habla por ellos, la imagen muda y hierática de la fotografía habla el silencio de la ausencia, y en las fosas de los entierros resplandece en la blancura o grisura ósea, ausente el rojo tierno de la carne.

La foto pertenece a un realismo elemental, imagen como impacto y no belleza convulsiva, rostros que nos ven desde otros tiempos, memoria congelada en su semblante, manera rápida y compacta de recordarnos que un día fueron. En este sentido, la fotografía es como una cita breve, máxima o proverbio que guardamos mentalmente y que alarga el sentido de aprensión con que ven desde la lejanía esos ojos fijos de las fotografías, sugerida iconografía del sufrimiento por causas ajenas a lo natural, no por enfermedades o accidente, sino por la ira humana. En la fotografía, vemos el sufrimiento, no como lo ve el cirujano que zurce una herida o extirpa un mal, sino con el ojo vacuo de la historia, como el ángel que mira hacia atrás boquiabierto —“¡per cómo!”—.

La fotografía más acompañada del relato en el film de Cuevas es la de su hermano Carlos. La vemos primero en un viejo recorte de periódico archivado por su madre y acunado ahora en papel entre sus manos. Él anuncia su desaparición y dice: “desde el día martes 15 de mayo a las 10:15 de la mañana, desapareció en Br. Carlos Ernesto Cuevas Molina de 24 años de edad con número de cédula 588506, de

51 Sontag, *Regarding the pain*, 23. “Are not an argument; they are simply a crude statement of fact addressed to the eye... the eye is connected with the brain; the brain with the nervous system. That system sends its messages in a flash through every past memory and present feeling”.

52 Felman, “A Ghost in the House of Justice”.

aproximadamente 1.08 metros de estatura. Tripulaba su moto marca ZuZuki”. Carlos es Ka-Tzetnik 588506 —con su permiso—. El relato se quiebra; el periódico está roto; mas en la foto se asoma un joven de bigotito bien cuidado. El anuncio reza:

¿DÓNDE ESTAN?. 45,000 DETENIDOS – Desaparecidos por el Ejército de Guatemala. Carlos Ernesto Cuevas Molina. Detenido, desaparecido el 15-5-84. Estudiante de Sociología en la Escuela de Ciencias Políticas, presidente del comité ejecutivo de AEU e hijo del ex-rector Rafael Cuevas del Cid. Tres vehículos que se conducían en contra de la vía lo interceptaron cuando se conducía en su motocicleta. Los hechos no conformándose con secues...⁵³

El dato se interrumpe también, pero sabemos que Carlos es un estudiante de familia reconocida socialmente, hijo de alguien, hidalgo, su padre, exrector de la Universidad de San Carlos, quien fuera defensor de los derechos humanos, mismo que también fue perseguido por la policía que cateaba su casa y cuya amenaza caía sobre sus hijos, aun de pequeños. En un periódico lleno de fotografías, entre las que se encuentra la de Carlos, su madre reconoce a muchos de los desaparecidos por nombre y apellido. Esas son las familias guatemaltecas. Fotos de familia, gente contenta en el papel un día cualquiera, antes que la unidad familiar implosionara; ahora, lugar solo de memoria.

Hoy, su hermana Lucía, la cineasta, habla por él. Nos dice que la mujer de Carlos, Rosario, visitó morgues, cárceles y hospitales en su búsqueda y se unió a otras dolientes que formaron el Grupo de Apoyo Mutuo (GAM) en 1984 —juntacadáveres—. Ella también cayó en manos de la policía junto a su pequeño hijo, junto a su hermano. La foto que nos muestran es de una pareja joven durante el bautizo de su hijo —el niño que apareció sin uñas en los dedos—. Carlos cobra vida travestido en el cuerpo de su mujer, una mujer delgada, de rostro apacible, en lucha denodada por encontrar a su marido, la vida del amor reducida a la búsqueda del cuerpo del que en vida fue su amado. Guatemala, metáfora de Auschwitz, era también un planeta, donde sus habitantes carecían de familia. Sus nombres eran Ka-Tzetnik tal y cual. La ofensiva contra la familia fue total: casas cateadas, esposas reducidas a suplicantes. En esta actitud, sin embargo, como sostiene Gianni:

El carácter afectivo de la experiencia del sufrimiento potencia la afección; la intensidad se extiende y alcanza los cuerpos de quienes ven y escuchan los testimonios de los que buscan a sus amados. Se forma así un cuerpo más grande que comparte el mismo “territorio” del padecimiento, dando origen a la constitución de una comunidad emocional basada en el dolor, donde el dolor propio se encuentra con el dolor ajeno y hace posible una vida más allá del dolor.⁵⁴

53 Cuevas, *El eco del dolor*.

54 Gianni, “Ausencia que llama”.

En contraste con esta familia espectacularizada y poetizada en su singularidad, la red del archivo muestra los Ka-Tzetnik anónimos. Siete millones de documentos informan sobre los procedimientos policiales en papeles amontonados, manchados, destruidos, que ofuscan por su descuido. Si el archivo es la memoria histórica de la nación, la historia nacional es un basurero. Los legajos están amarrados con mecate o manila, algunos tienen rótulos y fechas pero la mayoría no se pueden al principio distinguir. En unos se lee: “DESAPARECIDOS 1990”. “INVESTIGACIONES S/N AÑO 91, CAPTURAS S/N, CONSIGNACIONES S/N, ESTAFAS S/N”. Poco a poco, en una toma larga, trabajadores voluntarios van mostrando en pantalla el esfuerzo por organizarlo. A distancia, oímos sus explicaciones; oímos en sordina en tomas que podían haber sido, a los agentes del desorden que hacían las capturas por la fuerza, levantaban expedientes anodinos que poco o nada decían del sujeto detenido pero, en su ficha, el número 300 significaba ejecutado. Kate Doyle, del Archivo de Seguridad Nacional de Estados Unidos, muestra a Cuevas documentos secretos desclasificados, manuales de entrenamiento, tácticas de asesinato, pruebas fehacientes de la intervención norteamericana en Guatemala, de la coordinación entre militares guatemaltecos, oficiales de la embajada, Pentágono y CIA que acopiaban inteligencia e información. El volumen del archivo habla del tamaño de la represión; su descuido, del tipo de gobernabilidad: esas montañas de papeles representaron una esperanza para las familias necesitadas de saber lo sucedido. La utilidad del archivo quedó bien registrada en la película *Granito* (2011) de Pamela Yates, ya citada.

Luego, sobre una manta que cubre la calle lado a lado percibimos un sinnúmero de fotografías de desaparecidos. Discurso e imagen se compaginan en el proceso emancipatorio y el modo en que aparece la imagen convoca todos los sentidos al cubrir la historia de las ciudadanías, tematizar la destrucción de la familia y el cierre de los espacios públicos, a más del racismo y la discriminación. Las letras mayúsculas se leen como gritos, sobre todo en las pancartas interrogatorias del “¿dónde estás?”, mencionando todo tipo de relaciones familiares. Un niño abraza la foto de su padre sobre el pecho —gravitas: trabajo sobre la percepción de la fotografía que vincula lo visible y lo oculto—. El enorme afecto maltratado está en mantas y pancartas donde los deudos acarician a sus muertos. En las tomas de mujeres marchando —hermanas, esposas, madres— enternece el afecto familiar, expresado como petición de “REINCOPORACION DE NUESTRA...AL SENO DE SU HOGAR...”; “HIJA, DONDE ESTAS? PAPA MAMA ¿DON...? ¿DÓNDE ESTA TU HERMANO?”. Las imágenes remarcan la fortaleza y perdurabilidad de las relaciones, sus alteraciones, las maneras de organizar las temporalidades, los espacios y modos de percepción e interpretación. Las fotos aglutinadas en pancartas, o solas pero una junto a otra, ostentan la fuerza del agravio de la multitud. Son apelaciones directas al Estado que demandan dar cuenta de los desaparecidos, reparto de lo sensible en un mundo jerárquico dominante. Otras pancartas juegan con los lemas de turismo como “Guatemala, lugar de la eterna primavera”, puesto patas arriba como “Guatemala.

País de la eterna REPRESION: 1954-1978. Sindicato de trabajadores TACASA”, “JUNIO. DIA NACIONAL DE LAS DESAPARICIONES. GRUPO DE APOYO. PRESENTE”, “NUESTROS PADRES DERRAMARON SANGRE POR NUESTRO FUTURO”, “NO MAS DESAPARECIDOS”, “SOMOS UNA PARTE MINIMA DE PERSONAS”. Y las hay también poéticas como las del verso de Otto René Castillo “VAMONOS PATRIA A CAMINAR”.

La gran mayoría de los asistentes a estas marchas son jóvenes mestizos clase media y, aquí y allá, indígenas. No podemos menos que notar la línea étnica divisoria. A las mujeres indígenas siempre las muestran con sus niños, su rostro inquisitivo, dudoso y agraviado; gente que parece no creer en nada, siempre singularizada por su traje de bordados floridos, rostros infinitamente entristecidos y de ojos vacuos. Contrastan también en lo étnico el muestreo de interiores, las viviendas indígenas comparadas con las de la clase media: los primeros, espacios descuidados, piso de tierra, abigarramiento de objetos, bolsas que parecen de basura en todas partes y sirven como armarios para guardar magras pertenencias, ausencia de mobiliario; las segundas con su moblaje y jardincito al frente.

El dolor familiar de Lucía Cuevas es simplemente *El eco del dolor de mucha gente*, que invoca de inmediato el título del libro de Strejilevich *Una sola muerte numerosa*. Eso es lo que nos permite entender el corte entre las imágenes de las fotos de identidad con las tomas de archivo. La macro economía neo- y post- del alto capitalismo es sombra que tiñe el relato y comprueba el *dictum* de Benjamin según el cual nada contradice más la experiencia que las tácticas de la guerra, la inflación y la mecánica del poder o la moral por esos que lo detentan. De ahí el silencio. Los títulos de la película empiezan a los 7:40 minutos de un film que filma la historia incivil de un país junto a la propia historia de la cineasta.

La nación mestiza

Años después, durante la firma de tratados de paz y de reconciliación, después de 36 años de conflicto y casi un cuarto de millón de muertos vemos la película de Cuevas. Para los que se consideran ciudadanos, para los que Guatemala es una patria, surge la lucha por una justicia transicional y sus debates. Lo que el film enfoca son las desapariciones y, por tanto, estas significan primero buscar y encontrar a los desaparecidos, torturados y muertos —saber cómo y quién los capturó, y dónde están; enseguida, darles sepultura, cerrar el duelo, y en seguida, que los que han cometido crímenes de lesa humanidad, paguen su delito—.

El film se sitúa de hecho enteramente dentro de la discusión de la justicia transicional, en la misma dirección de *Granito*, de Yates, incluso con tomas de enfrentamientos

con policías, encuentros en la calle que rinde una cámara nerviosa, símil de la represión que filma golpes y atracos a plena luz, contenidos en ambas. Las entrevistas realizadas, los testimonios, cubren todas las aristas de la misma: justicia y restauración del Estado de derecho, paz y reconciliación sin impunidad, democratización y pacificación sin democracias pactadas y con la separación de la justicia criminal de la histórica, de las litigaciones dilatadas o caso por caso, aplicabilidad o limitaciones de los estatutos, apropiación de normas internacionales. Para la Guatemala mestiza, amnistía es una obscenidad, empecinamiento en las batallas sobre silencio y olvido, reaparición de la criminalidad. Se trata del esfuerzo denodado por restaurar el tejido, la confianza y el vínculo social, porque, como dice Gianni:

La expresividad no verbal del cuerpo, los silencios que encierran significados son aspectos sustanciales en la conformación de la intimidad, porque no tenemos intimidad por lo que decimos, sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos... la intimidad no solamente no excluye a los otros, sino que, por el contrario, presupone una comunidad, implícita, donde lo íntimo y lo público muestran que cada uno de ellos es al mismo tiempo el límite y condición de posibilidad del otro.⁵⁵

Lucía Cuevas, la cineasta, es una mujer mestiza de piel blanca que regresa a Guatemala en 2009 para averiguar la muerte de su hermano y encontrar sus restos. Ella reflexiona sobre la articulación de memoria, historia, olvido y trauma, y nos dice:

He dudado durante largo tiempo regresar a esta historia, nuestra historia. A veces pensamos que al no hablar de los horrores que vivimos, podemos borrarlos de nuestra mente y de nuestro corazón y evitar así el dolor, como si simplemente pudiésemos pasar la página y continuar con nuestra vida diaria. Hoy comprendo que aquéllos que han sufrido un trauma intentan bloquear los recuerdos que provocan dolor. Por eso, es natural querer olvidar.⁵⁶

Esto es justamente lo que en lenguaje teórico Cathy Caruth llama “entendimientos tardíos” o diferidos, los cuales consisten en enterrar eventos que hay que excavar para hacerlos accesibles a la conciencia, pues no todo está siempre disponible a la conciencia histórica.⁵⁷ La excavación de tumbas, cuerpos y archivos constituye el esfuerzo audaz de los familiares por preservar la historia de las víctimas. Archivos del mal, como diría Jacques Derrida. Eso se palpa en el cuidado con el que los excavadores barren con sus brochitas delicadas los huesos encontrados. Se diría que los arrullan mientras los juntacadáveres se asoman como testigos desde arriba a ver con la esperanza de que esos restos sean los de los suyos. Desde la primera toma prestamos cuidadosa atención a restos desordenados, fragmentos de personas, sitios que

55 Gianni, “Ausencia que llama”, 3.

56 Cuevas, *El eco del dolor*.

57 Caruth, *Literature*.

otrora se llenaron de gritos, órdenes y ahora solo reina el silencio de los ojos ávidos contemplando desde arriba el trabajo con los huesos, con suerte, de sus deudos.

En el preludio del film, Noam Chomsky cuenta un momento clave de la historia de Guatemala. Ensalza el programa de gobierno de Jacobo Arbenz, de elecciones democráticas, participación ciudadana, reformas sociales, incorporación de la población al sistema político. En paralelo la historia de la United Fruit, dueña de la infraestructura guatemalteca, el papel de los hermanos Foster Dulles —John secretario de Estado y Allen director de la CIA, ambos accionistas de la United Fruit Co.— en el derrocamiento del Gobierno, coludidos con algunos militares guatemaltecos. De ahí, en 1966, Enrique Peralta pidió ayuda a los Estados Unidos para aplastar un incipiente movimiento guerrillero que fue destruido mediante la construcción de la nada del ejército de Guatemala. Réquiem por el padre que ese niño abraza en fotografía en su pecho; por las mujeres que ofrendan flores blancas. Gravitas.

CAPÍTULO III

RÉQUIEM

Escribir el afecto: el estremecimiento de lo propio y lo ajeno

Marcela Zamora. *Los ofendidos*

Leo un texto de Catherine Malabou, “Go Wonder. Subjectivity and Affects in the Neurobiological Times” por curiosidad y me adentro en lo que yo entiendo como la red que arropa ciencias y humanidades en nuevas concepciones sobre el afecto, haciendo del cerebro el *fulcrum* de una nueva economía libidinal.⁵⁸ Leo bajo la urgencia de entender el enredo de filosofía, psicoanálisis y neurobiología y entro en sortilegio al apreciar la lectura que Malabou hace de la filosofía, tornándola completamente comprensible y relacionable. Lo leo también porque la idea de flexibilidad y maleabilidad, la idea de la posible recomposición de los senderos que llevan al recuerdo y al olvido, modalidades de la memoria, son tratados por eso que se nombra como economía, término que me hace pensar en lo que significa añadido a libido y al cerebro como emocional. Me siento de pie, en asombro, en el umbral de una nueva propuesta sobre el entendimiento de los afectos, acercamiento a las emociones, pasiones y sentimientos —quizá una desconstrucción o reconstitución de la subjetividad— como fisiología, un cuerpo que siente antes que piensa, eso por medio del cual, como sostiene Deleuze que sostiene Spinoza, “el poder de actividad del cuerpo aumenta o disminuye, asistida o controlada, junto con las ideas de estos afectos”.⁵⁹ Entiendo el afecto como aquello que modifica, altera, varía, cambia bajo el impacto de un encuentro con un sujeto o un objeto y que crea no un fenómeno cognitivo sino uno emocional, sin que afecte la estructura lógica sino solo “el mismo sentido de la

58 Catherine Malabou, “Go Wonder. Subjectivity and Affects in the Neurobiological Times”, en *Self and Emotional Life. Merging Philosophy, Psychoanalysis and Neuroscience*, ed. Adrian Johnston y Catherine Malabou (New York: Columbia University Press, 2013), 12-72.

59 Malabou, “Go Wonder”, 6. “The body’s power of activity is increased or diminished, assisted or checked, together with the ideas of these affections”.

existencia”,⁶⁰ para mí las propias fibras del ser, eso inmanente, intuitivo, que hace que el cuerpo vibre, se convulsione, el ojo lllore, la respiración se acorte o entrecorte en un sollozo o se alargue en un suspiro que las palpitaciones del corazón agiten; eso “relacionado a los sentidos de la existencia misma mediante el cambiar de objetos... modificaciones producidas por el sentimiento de la diferencia”.⁶¹

Soy receptiva a esta formulación del afecto que luego se argumentará como auto-afecto, el autosentirse como otro, o como heteroafecto, no otro todavía sino un sí mismo primario y profundamente ajeno a sí mismo, porque siempre me ha sorprendido y tomado por asalto mi propia reacción espontánea, visceral, ante ciertas representaciones, ya de lo real, ya de lo artístico. Tengo como ejemplo original e inmediato que quiero explicar mi reacción y la reacción del público cuando vi sola en mi estudio y cuando lo mostré en una conferencia que di, el inmediato enmudecimiento mío y de la gente, de ese nudo en la garganta que suelta las lágrimas y arruga el rostro, al ver una escena cinematográfica. El texto que me acompaña en esta instancia es la película *Los ofendidos* (2016) de Marcela Zamora. Dicho film parece no tener ninguna pretensión sino la de recoger información, testimoniar el paso de la subjetividad a través de lo político en El Salvador en la década de los ochenta del siglo pasado. Pero, claro, como de fondo se encuentra la curiosidad de una niña por encontrar el sentido de la vida de su padre, una figura singular de la historia de El Salvador en esa década, la intención misma de la niña es el fondo sobre el cual se encuadran una serie de entrevistas de las cuales quiero singularizar tres momentos que, según Malabou, Heidegger llamaba autoafecto, el entrar en contacto con uno mismo que es:

El origen de todos los otros tipos de afecto: pasiones, emociones, y sentimientos. El auto-afecto parece ser la base, la condición de posibilidad, de la forma primaria y primordial de todo afecto particular. Los sentimientos... solo son posibles porque el mismo centro de nuestro ser es autoafectado... El autoafecto designa el mismo sentido de la existencia... La mera estructura de la subjetividad... era una y la misma con la estructura del autoafecto, esto es, como este tipo de autosentirse mediante el cual el sujeto siente su presencia singular.⁶²

Este es un pensamiento contra el cual Malabou va a argumentar, ya que el origen de los afectos no puede ser determinando por y como el gesto primordial de un

60 Malabou, “Go Wonder”, 6. “The very feeling of existence”.

61 Malabou, “Go Wonder”, 6. “Related to the feelings of existence itself through the changing of objects... modification produced by the feeling of difference”.

62 Malabou, “Go Wonder”, 6. “The origin of all other kinds of affects: passions, emotions, and feelings. Autoaffection appears to be the basis, the condition of possibility, of the primary and primordial form of every particular affect. Feelings... are only possible because the very core of our self is primarily autoaffected... Autoaffection designates the very feeling of existence... The very structure of subjectivity... was one and the same with the structure of autoaffection, that is, as this kind of self-touching through which the subject is feeling its singular presence”.

sujeto encontrándose consigo mismo. Su intención es la opuesta, base de la llamada heteroafectividad que voy a pensar como las estructuras de las modalidades de la memoria apoyadas en el debate entre neurología y psicoanálisis.

Volvamos al film de Zamora y al afecto como modificación corporal, como alteración e impacto. *Los ofendidos* se estructura a partir de una serie de entrevistas que hace Zamora a su padre, a un doctor en medicina, a una catequista, al director del Centro de la Memoria Histórica de la Comisión de los Derechos Humanos de El Salvador y a un torturador. Los testimonios son interrumpidos por tomas de archivo de la insurgencia salvadoreña y su represión por el ejército que ilustran en imágenes el habla del relato testimonial. El propósito explícito del film es oír hablar y filmar cómo se llevó a cabo la tortura de la época de la guerra. Esto obliga a prestar atención a la relación relato-afecto-cuerpo. Son cuatro las escenas que me gustaría singularizar: la del doctor Juan Romagoza, la del director del Centro de la Memoria Histórica, Miguel Montenegro, la de Neris Castillo, la de Rubén Zamora —que es el nombre del padre de Marcela, la cineasta—. A mi ver, el testimonio del doctor Romagoza constituye el punto más alto del relato, sencillamente porque es durante este testimonio que somos tomados por asalto al oír el sollozo de la cineasta fuera de cámara, especie de banda sonora inesperada y culminación de una toma con una cámara fija, lente-ojo intruso sobre el cuerpo del entrevistado. Varios aspectos de edición fílmica contribuyen a este crescendo, pero para mí el contraste lo ofrece ese sollozo inesperado, fuera de campo, y una cámara que dice estamos haciendo cine, que no se le despega al doliente ni enfoca a la que llora. Eso inesperado, el sollozo, causa aquello que Malabou explica como asombro —estupefacción—.

Instalados en el corredor de una casa-espacio centroamericano que conozco de sobra, casa de corredores abiertos al clima y sol tropicales, al calor de la vida al aire libre, con una hamaca que cuelga desganada, un patiecito pequeño florecido, nos sentamos en unas mecedoras a oír el relato. Clima de distensión emocional, de confianza, pero también de expectativa. Soy testigo de inmediato en esta escena, y en menor grado en las otras también, del mandato de contención: prohibido expresar emociones; no hay que llorar. Quizás es el pudor del hablante frente a un público; las emociones pertenecen, no solo a lo privado sino a lo más íntimo, a ese contacto que uno tiene a solas, consigo mismo, expresado filosóficamente en la noción de afecto propio. La voluntad está ahí a sabiendas de que la emoción corre soberana por el cuerpo y se hace visible *ab initio* en la tensión del rostro que con afán busca distenderse, en la lengua seca que se pega al paladar en el esfuerzo del hablante por permanecer suave y sereno, en la vista que se pierde en el horizonte mientras el sujeto navega sus interioridades, las manos en reposo, apoyando índice contra índice y pulgar contra pulgar como manteniendo un equilibrio, o llevándoselas a la cabeza como para sobarse, en una caricia que aliviane el peso del relato —Jascha Heifetz al violín—. Poco a poco, paulatinamente, la fuerza interna de la pasión

empieza a ganarle la partida al hablante y no solo es la lengua pegada al paladar sino el espasmo en la garganta, la palabra entrecortada, el respirar profundo como para tomar aliento, hasta que todo queda en silencio, desaparece el verbo y queda solo el músculo en contorsión incontrolable. Ese es el momento en que nosotras, espectadoras, empezamos a sentir exactamente los mismos síntomas, momentos de heteroafecto, somos afectados por el otro fuera o dentro de sí —eso desconocido que llevamos dentro—.

En el caso del doctor Juan Romagoza sucede de la siguiente manera: primero, la narrativa es en apariencia lineal, hice/me hicieron, causa/efecto. Empieza yendo a las marchas y a curar a los heridos hasta que lo agarran, lo suben a un camión, lo llevan herido a un helicóptero y lo amarran de la puerta por dentro, abriéndola de tanto en tanto en el aire para asustarlo: “te vamos a tirar, dicen”. Lo llevaron primero al cuartel de El Paraíso y luego al de la Guardia Nacional en San Salvador. Lo encerraron en un cuarto en un edificio donde estaba la oficina del director, coronel Carlos Eugenio Vides Casanova.

Así transcurre el relato genérico de la tortura: me hicieron esto; me hicieron lo otro. En general son actividades que causan dolor y violan la sacralidad e intimidad del cuerpo. La tortura es una violación. Obvio que todo el relato, al seguir un guion, glosa todo lo que el cuerpo revela. Todo esto se reprime y pospone para dar paso a unas pocas frases en las que el hiato y la elipsis, esto es, lo no oído, no narrado, no escrito, lo que no ocurre en cámara, es lo que almacena el horror del que no se puede hablar —ni tampoco escuchar—. Al doctor Juan Romagoza lo capturaron en 1980 en Chalatenango mientras asistía a pacientes en la clínica de la iglesia de Santa Anita. Lo interrogaban tres o cuatro veces al día. Le aplicaron choques eléctricos, lo quemaron con cigarros, lo violaron sexualmente como él dice con un instrumento, lo colgaron de los dedos y lo dejaban colgado entre cinco y seis horas, entendemos que atado con alambres, y lo imposibilitaron para siempre de ejercer la cirugía. Lo aislaron de su circuito afectivo, de su familia, de su hija recién nacida y lo golpearon con manos, instrumentos y palabras.

Lo que oímos es el horror humano enunciado con la más contenida de las calmas. Al escucharlo, el relato se va adentrando en nuestro cuerpo y empezamos a vivir la tortura como propia. Primero percibimos el hiato, luego, esos suspiros que entrecortan la frase y empiezan a cerrar la garganta en un espasmo. El hombre que habla levanta la cabeza como para mirar el horizonte y así evitar la mirada del otro, indicando el pudor que lo sobrecoge al desnudarse frente a un testigo, al dejarle observar su intimidad, eso que uno guarda como propio de y en su cuerpo tanto en el goce como en el dolor. El narrador nunca se detiene en el detalle. El detalle se intuye cuando lo vemos tragarse su saliva, llevarse las yemas de los dedos a la cabeza, señalar con sus propios dedos el dedo donde el alambre lo cortó, la falange que todavía guarda el rastro de la injuria, la uña que apunta hacia la herida en el brazo

izquierdo que dañaron por ser izquierdistas y que le rompió el tendón para evitar hacer nunca jamás los movimientos finos que requiere la cirugía. En eso, el hombre empieza a tomar aire con fuerza y de manera prolongada. Esos son los llamados suspiros. Mientras, la sonrisa plácida se torna mueca de dolor contenido; mientras, con sonrisa irónica marca el discurso que le repiten respecto de las riquezas que debería haber buscado en vez de andar curando inmerecidos.

El tiempo transcurre en el corredor que se empieza a borrar al enfocar el movimiento de cabeza de un lado hacia otro que hace el testimoniante en señal de desasosiego, como para espantar los pensamientos mientras se lleva los dedos a la cabeza y con la yema se soba al recordar el golpe recibido frente a una cámara, ojo nuestro, testigo que lo sigue de muy cerca. Al enfocar la cámara un fragmento solo del cráneo en un primerísimo plano, el cuerpo entero desaparece mientras un bajo empieza a tocar sus acordes de duelo. Oigo en mi cabeza el *Credo* de Arvo Pärt que me acompaña como música de fondo, pero eso no es lo que toca el instrumento que acuerpa la imagen en la pantalla. La frase se le hace al hombre más entrecortada, las pausas entre frase y frase se alargan, empieza a medio tartamudear, y, y, y... Lo imaginamos tirado en el suelo cuando llega el señor de la tortura, Vides Casanova, y mientras lo amonesta, vendado en el suelo, lo patean. Le curaron un dedo engusanado mientras le tiraban los gusanos al pecho para que se los comiera. Ese es el momento de quiebre del sujeto hablante. El suspiro es tan largo que ya más bien solloza al recordar que le ordenaban: ¡Comételes!, ¡comételes! Su habla es ya como el murmullo de voces de un coro cuyas notas se pierden en la amplia y alta ojiva de una catedral gótica. Pero el llanto va por dentro, va como espasmo en la garganta. Lo más difícil fue salir de su patria. Esto lo dice en voz dulce y baja mientras se empieza a morder los labios y la cineasta empieza a sollozar: “ya ni sé qué preguntarle”, explica con una risa espasmódica. Él baja la cabeza mientras se silencia. Ha llegado la hora del *agnus dei*. En una pausa de 45 segundos fílmicos que asemejan una eternidad levanta la cabeza y pide perdón: “lo siento”, dice. No hay nada más qué decir. El silencio del viejo es sacro; el llanto de ella, plañidero. Las emociones son ahora vendaval desatado. El cuerpo vibra. La incomodidad del viejo se traslada de su cuerpo al nuestro. La distancia se borra: él y nosotros somos uno. La cámara intrusa lo observa sin tregua. El eco del sollozo como banda sonora fuera del encuadre permanece en la memoria. Y mientras dice que eso que tenía no se lo pudieron quitar, casi en un susurro, entramos en el asombro, afecto primario suyo y nuestro, sin oposiciones ni contradicciones, el alma en reposo —gravitas—.

El asombro, dice Malabou que dice Descartes, es previo al juicio. No hay juicio en el asombro. El asombro es pura apertura, aceptación de lo extraordinario como alteridad. Dicho tan poéticamente, el asombro:

Es una pasión silente y extraordinaria que impone quietud en el cuerpo como si la novedad y extrañeza de los objetos y del mundo en general reflejaran la belleza y

extraordinaria presencia del alma, su espejo y reflexión en el cerebro. Eso desafía la disposición filosófica como pasión elevada por la mismidad entre el espíritu y el mundo.⁶³

Y esto justamente es lo que sobrecoge en todos los silencios marcados por la generosidad, apertura hacia la estupefacción del mundo, hacia su maravilla. La generosidad, dice Malabou repitiendo a Descartes, es una especie de autoestima, forma básica de respeto y reconocimiento del valor propio y llave de una vida virtuosa. En el caso del doctor entrevistado, el asombro viene en el momento del perdón, cuando nos cuenta el encuentro con su torturador, su amistad con él, su apreciación de que ese hombre nunca tuvo sosiego, y nos lo cuenta en el traspasamiento de su casa, en eso que en Centroamérica se llama patio, no jardín, sino tierra seca, quizás con árboles frutales. Lo contrario del asombro es la consternación “porque el asombro ante el mal mantiene la mente tan paralizada al verlo que es incapaz de pensar en otras cosas mediante las cuales podría evitar el mal”.⁶⁴ Estamos frente al mar.

Sostuve que mientras redactaba este texto, oía el *Credo* de Arvo Pärt. Escrita en 1960, esta pieza musical es el *continuum* de sonoridad de voces que murmuran en una catedral y son potenciadas por la acústica. Dice su autor que la composición fue inspirada por la idea central del cristianismo que predica que hay que amar al enemigo y como tal la pieza comprende dos mundos encontrados, uno inspirado por el perdón y otro por la venganza (ojo por ojo, diente por diente). Perdón y rencor son fuerzas opuestas, constructiva una, destructiva la otra. Esta eventualmente llega a su propia destrucción. Al mal uno se acerca con amor. Esa es la moraleja y punto final de la historia de este doctor salvadoreño. Amar al enemigo es la expresión límite del heteroafecto que quiebra todas las barreras de la razón. En esta reconstrucción fílmica de un instante de la historia política de El Salvador, Marcela Zamora produce en imágenes tal percepción y esta se encuentra tanto en la suave mirada de su padre, en su voz, como en la de todos los entrevistados. Las observaciones que hice sobre afecto y cuerpo son distinguibles en todos ellos.

El testimonio que he singularizado tiene varias antesalas y un epílogo. La antesala que quiero distinguir es la del director del Centro de la Memoria Histórica de El Salvador, Miguel Ángel Rogel Montenegro, y la de Neris Castillo. El epílogo es la lectura de un poema de Roque Dalton, “Poema de amor”, por su padre, Rubén Ignacio Zamora Rivas, a quien está dedicada la película. Todos los entrevistados, menos el torturador, tienen un punto de ruptura. Este punto supremo se manifiesta en diferentes momentos del relato, pero siempre coincide con lo que el relator no

63 Malabou, “Go Wonder”, 17. “Is a silent and striking passion that imposes stillness on the body as if the novelty and strangeness of objects and of the world in general is reflecting the beauty and extraordinary presence of the soul, its mirroring and reflection in the brain. It defies the philosophical disposition as a passion raised by the sameness between spirit and the world”.

64 Malabou, “Go Wonder”, 9. “Because wonder at an evil keeps a mind so paralyzed in regarding it alone that it is incapable of thinking of other things whereby, he might avoid the evil”.

puede más retener. El cuerpo no se lo permite, lo traiciona, lo delata, pero en todos se expresa como un batir de alas, una cabeza que se agacha, un silencio que habla. En el director del Centro de la Memoria Histórica de El Salvador, Miguel Montenegro, este punto se alcanza al final de un relato bastante detallado de los lugares y espacios donde lo capturaron, donde lo encarcelaron y torturaron. Se le empieza a quebrar la voz justo después de relatar cómo le quebraron el dedo del pie. La sonrisa que apenas si logra ocultar la mueca de dolor se desdibuja, la boca se le empieza a secar, un tartamudeo ligero indica que ha llegado a su límite de tolerancia, se lleva los dedos a la cabeza y empieza a entrar en el silencio. ¿Qué sucede? ¿Por qué se rompe el dique de contención? Quizá porque revive el dolor, la humillación, la impotencia, y re-siente la total vulnerabilidad. Lo cierto es que meneas la cabeza de un lado para otro como pidiéndoles clemencia a los productores de la cinta cinematográfica, que no le conceden tregua. Entonces, él se rinde; baja la cabeza por un largo período de tiempo y luego extiende la mano como diciendo “basta”. Como lo siguen grabando, él dice “ya no”. Y vuelve a bajar la cabeza. No da más la cara sobrecojada por el rictus del dolor, la sonrisa ya ida por completo.

De la misma manera que Miguel Ángel describe con meticulosidad los lugares por donde ocurrió la tortura, desde que lo capturaron hasta que lo quebraron, así Neris Castillo, catequista, camina esas topografías hasta encontrar el lugar donde la torturaron. Camina desde la iglesia del Pilar hasta la casa misma donde sucedió el hecho. Una cámara más piadosa le da tregua, la sigue por detrás, enfocándole la espalda y le toma el rostro de manera más pudorosa. A doña Neri le da miedo recordar su tortura. Admite que sufre un trauma, y el recuerdo de lo ocurrido le causa picazón en el cuerpo. Oigo la frase repetida: “por aquí era”, “sí, cabal”, “bueno”, “sí, fíjese que aquí”, “a mí me da escalofrío”. Esas pocas palabras repetidas marcan la ruta hasta llegar al lugar de tortura, a la pila donde hacían el “water-board”, lugar donde se quiebra la testigo —imagen, silencio, suspiro—. Una sola palabra le silencia el habla que ahora sale como aire, sollozo, manos en el rostro mientras a su lado no vemos nada más que una inconspicua pila de agua en medio de paredes derruidas, lugares testigos de los alaridos. Luego, empieza a caminar, patio de luz y sombras, árboles tropicales acogedores iluminan el cuerpo de una mujer que se aleja, la cámara en una toma larga: de lejos vemos a una mujer que se rasca.

El epílogo es una escena con su padre en un espacio amplio de una enorme biblioteca levantada en un segundo piso abierto al primero. Padre e hija situados frente a frente, una de un lado, el otro al costado opuesto del barandal. Ella no le quita la vista ni un segundo. El padre coge un libro al azar y lee el *Poema de amor* de Roque Dalton, ontología del ser salvadoreño, organizado por un estribillo que dice: “los que”. ¿Quiénes somos los salvadoreños?

Los que ampliaron el canal de Panamá,
repararon la flota del Pacífico,

se pudrieron en las cárceles
siempre sospechosos de todo,
llenaron bares y burdeles,
sembraron el maíz...⁶⁵

y así hasta llegar a “los guanacos hijos de la gran puta”. Ahí empieza Rubén Zamora a suspirar hondamente. Hace una pausa y continúa: “los que apenas pudieron regresar”. Y se rompe, la voz por completo ahogada. Levanta la vista como pidiendo clemencia, pero la cámara obcecadamente lo arremete, y luego continúa leyendo. La joven hija lo ve desde la proximidad de la distancia, desde el abismo del espacio abierto que los une; lo mira con sonrisa de cría pequeña mientras ese su padre, gigante a su vista, solloza:

los que tuvieron un poco más de suerte,
los eternos indocumentados,
los hacelotodo,
los véndelo todo,
los cómelo todo,
los primeros en sacar el cuchillo,⁶⁶

la voz se le ahoga a él y a mí se me empieza a contraer el estómago,

los más tristes del mundo,
mis compatriotas, mis hermanos.⁶⁷

Ahí lloramos todos. Es el momento en que el padre amoroso, suave, que colabora con la hija, que hace café “al equipo de cineastas”, rinde su testimonio y le aconseja que entreviste a los demás, le da el método para hacerlo; finalmente se quiebra, frente a su hija, la madre de ella y esposa de él, muerta, solos los dos en esa infinita e inmensa biblioteca de Babel, libros que explican la vida a la cual se une la filmografía en un intento de entender el asombro que para Malabou, según Descartes y Spinoza, es admiración, la capacidad de ser sorprendido, “lo que hace receptivo al sujeto a ambos, el mundo y sí mismo”, “la primera de todas las pasiones primitivas”, “una apertura afectiva que al mismo tiempo marca el origen del afecto”.⁶⁸ El asombro es la capacidad de una mente abierta a cierto tipo de relaciones; la capacidad de ser golpeada por ellas. Por eso lloramos todos, él fuertemente y su hija y yo en silencio. “Gracias, papá”, “ya está pues”, pero la cámara persiste y los enfoca hasta bajar las escaleras donde hace el corte.

65 Marcela Zamora, *Los ofendidos*, dir. por Marcela Zamora (El Salvador y México: Kino Glaz, El Faro, Argos Comunicación, 2016), DVD.

66 Zamora, *Los ofendidos*.

67 Zamora, *Los ofendidos*.

68 Malabou, “Go Wonder”, 9. “What attunes the subject to both to the world and to itself”, “the first of all primitive passions”, “an affective opening that at the same time marks the origin of affect”.

Ahora lo vemos solo en su lugar de trabajo, rodeado de sus libros y de una música clásica de flauta y piano —¿Schubert? ¿Mozart? El film no da el crédito—. Cierra con la voz de Marcela Zamora en *off*. Solos los dos, sin la madre; se da cuenta de la necesidad de hablar de ese pasado íntimo de guerra, tras 20 años de firmados los acuerdos de paz “no vivimos en paz”. No sabe cómo es vivir en paz sino solo en la posguerra y de nuevo en la guerra. Generación que no pregunta. Ella ahora sabe el porqué de las ausencias de su padre, de su lucha, de la de ella.

* * *

COLOFÓN: La guerra en El Salvador es el trasfondo histórico de la película. Las fuerzas en pugna, el Gobierno, el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN), el Frente Democrático Revolucionario (FDR), al que pertenecía Zamora Rivas, el padre de la cineasta Marcela Zamora, hija de maestra y de político. Las tomas de archivo ilustran las capturas de gente y las matanzas, la pobreza y el horror. Son el telón de fondo de una historia que vive la pausa del “perdón y olvido”. La película de Zamora contribuye a inteligir los hechos. Todas las entrevistas ocurren en un clima de calma, con una voz suave que habla en nombre de la razón, pero cuyos quiebres de voz y convulsión del cuerpo son huellas indelebles de lo que sucedió. La entrevistadora es un testigo que nos invita a serlo con ella: fruncimos la cara, nos secamos las lágrimas, nos quedamos impávidos y en silencio ante lo que Derrida llamaría los archivos del mal que testifican el horror de la historia, ángel que mira con horror la desolación dejada atrás por el cuerpo de represores encabezado aquí por el nombre del general Carlos Eugenio Vides Casanova, director de la Guardia Nacional entre 1979-1983 y ministro de Defensa entre 1983-1989, expulsado de Estados Unidos por el trabajo diligente de la abogada española Almudena Bernabéu. La intención de Zamora es documentar/dar cuenta de la tortura padecida por los ciudadanos salvadoreños en las décadas de los setenta y ochenta del siglo pasado, contextualizar los juicios; la mía solo constatar como sostiene Deleuze que sostiene Spinoza, el poder de actividad del cuerpo que aumenta o decrece según sea el afecto.

CAPÍTULO IV

POST TENEBRA, LUX

Lucernas

Tatiana Huezo. *El lugar más pequeño*

Venía “tiñendo la noche” en aquello todo “montudo” y solo las “lucernas”, que alma de niños tienen, “iban dando la guía”, iban dando la luz. “Lucernas” o *lucciole*, como las llamará Didi-Huberman, por el contraste entre ese suave alumbrar apenas del insecto y los nimbos de luces cegadoras encendiendo el universo en la persecución del enemigo entre las tinieblas. Serían quizá cerca de las 6 de la tarde cuando una cámara temblorosa al hombro sigue, a veces tranquila y reposada, a veces a paso aligerado, un camino, apuntando en contrapicado hacia los árboles que en silueta René Magritte interrumpen un azul cobalto profundo del cielo en la vecina penumbra crepuscular. Solo cinco de las más de 300 familias que salieron regresaban a repoblar el pueblo de Cinquera después de su arrasamiento.

Ante la teñida luz cósmica, a cielo entreverado por una naturaleza verdinegra constelada en todo su esplendor, observamos en el film de Tatiana Huezo, *El lugar más pequeño* (2011), lo mismo que Laura Martins en el de Gustavo Fontán, *La orilla que se abisma* (2008), un cine de planos duraderos que arrullan la contemplación del espectador, imágenes de lo frágil y fantasmal en:

búsqueda de armonía [que] se transmuta fundamentalmente en sonido: calandrias, ranas, grillos, el follaje al viento, los juncos y su mecerse, las infinitas sonoridades del agua en su paso lento o en su discurrir veloz, la lluvia al caer y resbalar desenfrenada por las hojas, el rumor leve de los hilos de agua, la tormenta, el sonido de los remos que hienden la densidad fluvial.⁶⁹

69 Laura M. Martins, “Contra la museificación del mundo: *La orilla que se abisma* (2008) y *La casa* (2012) de Gustavo Fontán”, *Studies in Spanish & Latin American Cinema* 11, no. 2 (2014): 167-177.

Sobrecogidos y arropados por una naturaleza de espectáculo, avistamos arrobadas un mundo a la vez permanente y efímero, en el que:

la lluvia pinta figuras sobre las hojas de la vegetación... escuchamos la acústica del paisaje [mientras] el clima se nos aparece como una suerte de erotismo barométrico... espacio de arte en el que no hay planos breves, sino planos que... otorgan al espectador tiempo para pensar y contemplar la unidad de lo viviente.⁷⁰

Me ahondo en el goce de la contemplación, en mi mente el prelude de Lohengrin de Wagner al romper la aurora, cuando una voz machacada me saca de golpe del deleite para comentar la llegada al lugar —lo acusmático, diría Ana Forcinito repitiendo a Michel Chion—. ⁷¹ Es esta una voz descorporeizada, en *off*, o en *voice off* (como argumenta Mary Ann Doane, según Forcinito), porque es la voz de un personaje protagonista de este documental ficcional, docuficción, pero presente y con la fuerza para sacarlo a uno del deleite estético y llevarlo, casi diría por la fuerza, a otro lugar. No la quiero oír pero la voz se impone. A diferencia y en contraste con el film de Fontán, donde nada perturba y todos los sentidos trabajan al unísono y se desatienden de la dictadura del relato, como arguye Martins, en el de Huezo la voz intercepta la contemplación, perturba la despreocupada visión del universo vegetal al entramar historias fragmentadas, interrumpidas, que recuerdan y olvidan lo sucedido. Estamos en una situación de alerta estética. Debemos prestar toda la atención y oír con los ojos los sonidos de un universo que se fragmenta, como recomienda Forcinito. Muy lentamente, a medida que transcurre el film, nos vamos a dar cuenta de lo que estos protagonistas nombran “el conflicto”.

Aún más: en Huezo, a diferencia de Fontán, la intensificación de la experiencia perceptiva y la invitación a detener la mirada en la materialidad e iridiscencia de las cosas nos deja, para usar el retruécano de Martins, abismados a una orilla que desasosiega y trastorna la invitación a la contemplación y el descanso. Un relato hipado, interrumpido, habitado de espíritus armados en esos paisajes prístinos, resididos por estados febricitantes de la sensibilidad en la cual palpamos lo espectral humano y hurgamos en eso que no se ve —eso fuera de campo del encuadre—. De ahí el reverso de la metáfora de orilla que se abisma en abismo que se orilla, en Martins, que calza bien en el film de Huezo por ser umbral y borde de fulguraciones y destellos, eso que, en contraste con las luciérnagas, Didi-Huberman llamaba nimbos de luces cegadoras como son:

Los potentes focos de la defensa aérea persiguiendo al enemigo entre las tinieblas del cielo, las ‘persecuciones’... de los observadores tratando de avistar al enemigo en la oscuridad de los campos. Es un tiempo en el que los ‘consejeros pérfidos’ se encuentran en plena gloria luminosa, mientras que los resistentes de todas clases... se transforman

70 Martins, “Contra la museificación”, 168.

71 Forcinito, *Óyeme con los ojos*.

en huidizas luciérnagas tratando de hacerse tan discretos como sea posible mientras continúan emitiendo sus señales. El universo dantesco se ha invertido, pues es el infierno el que ahora está bien iluminado con sus políticos turbios, sobreexpuestos, gloriosos. Las lucciole, por su parte, tratan de escapar como pueden a la amenaza, a la condena que sacude ahora su existencia.⁷²

Historias grandes e historias pequeñas ilustradas en estos grandes y diminutos fulgores de la historia fascista, totalitaria del allá y del aquí, que viene tan bien para contemplar la mirada de Huevo sobre este pequeño trozo de la historia del lugar más pequeño. Asomarse a la orilla, ver el borde donde el todo se abisma, el permanente deseo de profundidad, el pozo hondo de la oscurana. Averiguar si es cierto que en los Estados totalitarios, como sostenía Hannah Arendt, los seres humanos son capaces de ser totalmente dominados; establecer qué es posible en lo absoluto y obtener prueba de que absolutamente todo es posible, como comentaba sobre ese asunto Pablo Martínez Zárte.⁷³

Poética natural, lírica, mística y contemplativa, obturada por un horizonte de percepción contrapunteado por juegos acústicos, historia localizada no en la conciencia sino en el suspiro, en el fondo de señales acústicas, en lo puramente auditivo y descubrir algo más: que “la voz podría ser el equivalente de lo que la persona tiene de más escondido y de más verdadero”; el núcleo visible y, sin embargo, inmediatamente perceptible de esa unicidad.⁷⁴ El lamento rimado por el tiempo en *staccato*, así en El Salvador como en Italia, en los que, según Didi-Huberman, “desaparecieron las luciérnagas, esas señales humanas de la inocencia, aniquiladas por la noche —o por la luz ‘feroz’ de los reflectores— del fascismo triunfante”.⁷⁵

La voz

Abre el relato la voz rajada de una mujer vieja, quizá mayor de 75 años, ausente, para enmarcar un film que comienza y termina al atardecer, cuando ella habla de las luciérnagas, esas pequeñas llamas que revolotean albureras en las tinieblas con ese brillante, incisivo y efímero fulgor. Luego oiremos la voz del intelectual y su familia; la del hombre que enloqueció y ahora pasta tranquilo al lado de su magro ganado; la de tres jóvenes que vivieron “el conflicto” siendo niños. “El conflicto”, así dicen; refieren con esto a la guerra civil en El Salvador donde los mayores recuerdan el

72 Georges Didi-Huberman, *Supervivencia de las luciérnagas* (Madrid: Abada Editores, 2012), 11-12.

73 Pablo Martínez Zárte, “Lo irrepresentable y la práctica documental”, *Icónica*, 31 de enero, 2018, <http://revistaiconica.com/documental-e-irrepresentabilidad/>

74 Adriana Cavarero, “Ítalo Calvino y el Oído del Rey”, *Revista de Filosofía* 60: 109-115, <https://revistafilosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/43600/45619>.

75 Didi-Huberman, *Supervivencia*, 18.

terror de ver a sus hijos masacrados mientras los hijos sufren impávidos el maltrato y muerte de sus padres.

Ese es el hilo grueso de la narrativa oral, contada a partir de una voz en *off* que se recorta contra retratos fijos y mudos —el cuerpo humano congelado; como en la muerte, en la imagen—. La voz, como dirá Adriana Cavarero citando a Calvino, “pone en juego la epiglotis, la saliva, la infancia, la pátina de la vida vivida, las intenciones de la mente, y el placer de dar una propia forma a las ondas sonoras”.⁷⁶ Hablando de un rey que por temor es todo oído y que de pronto escucha a una mujer cantar, responde solo a las vibraciones fónicas y deja de prestar atención a la semántica, “el placer que esta voz revela en su existencia como voz... induce [al rey] a imaginarse el modo en que aquella persona podría ser diversa de cualquier otra, así como diversa es su voz”.⁷⁷ Forcinito leerá esta propuesta de Cavarero a través de la de Julia Kristeva sobre lo prelingüístico, simbólico, patriarcal, edípico. Dejo momentáneamente el placer, que es también político, y presto atención a la poética del cuerpo que señala Cavarero en su viaje hacia el interior de la unicidad ontológica, la autorrevelación vocálica de la persona existente que palpita en su voz, con “esta vibración de una garganta hecha de carne”, que repite palabras con una voz irrepetible.⁷⁸ Cavarero postula con Calvino que es posible prescindir de cualquier interferencia semántica. A mí la idea me permite avistar el viaje hacia los interiores del cuerpo, hacia el sentido auditivo y los órganos que lo posibilitan, los canales internos, diafragma, pulmones, tráquea, glotis, cuerdas vocales que están comprometidos en la emisión de voz, implicados en:

una correspondencia de cavidades carnosas que aluden al cuerpo profundo, a lo más corporal de los cuerpos. Las vibraciones sonoras, impalpables, incluso incoloras como el aire, salen de una boca húmeda y manan del rojo de la carne. También por esto... la voz es el equivalente de lo que la persona única tiene de más oculto y verdadero. No se trata... de una esencia inefable, ni tanto menos, de una especie de núcleo secreto del ‘sí mismo.’ Se trata... de una vitalidad profunda del ser único que goza en su revelarse. Y que lo hace a través de la emisión de la voz que impulsa hacia fuera, empujando el aire en círculos concéntricos hasta el oído ajeno... Ahora incluso desde el punto de vista estrictamente fisiológico, estos hechos suponen una relación. Pues, tocado por la emisión vocálica que se difunde hacia fuera, el oído ajeno queda en condiciones de percibir todo ‘el placer que esta voz pone en su existir como voz.’⁷⁹

Desde el cuerpo profundo, desde el rojo de la carne, caminamos esos senderos alternos que posibilitan captar la tensión o distancia entre ojo y voz en el placer que suscitan. Pensado el oído en su función reveladora y comunicativa, en la captación

76 Cavarero, “Ítalo Calvino”, 110.

77 Cavarero, “Ítalo Calvino”, 110.

78 Cavarero, “Ítalo Calvino”, 111.

79 Cavarero, “Ítalo Calvino”.

de la emisión fónica en que la voz expelle un aire de contenido presimbólico pero significativo, y hace vibrar la garganta en función indicadora, concedemos la posibilidad de placer tanto en el que habla como en el que escucha: al primero le es concedida su unicidad en relación a la intencionalidad de reciprocidad del segundo, que escucha en complacencia y atención —el hablante que calla; el silente que le otorga su sentido por captar—.

Voz y oído, habla, necesidad de contar el cuento se sustentan y complementan, sí, en el paisaje, pero también en la inconspicua hospitalidad de los interiores de las casas de los protagonistas donde se oyen y ven los sonidos, como el palmear las tortillas, el chorrear el agua de la cuajada a medida que manos de mujer la acarician, el crepitar del almuerzo que humea en el fogón y aniebla la atmósfera del recinto. Así vemos pero también oímos y calibramos una historia de sobrevivencia dicha al aire y contada como introspección, soliloquio, fluir de la conciencia, pensamiento de interiores, como si no hubiese nadie escuchándolas, nadie ahí, reflexiones sobre el trauma de seres enfocados de espalda o en total mudez sentados sin moverse frente a la cámara —petrificados—. Las voces que relatan “el conflicto” son corales: se mezclan y se separan, se personalizan y despersonalizan o se mantienen tópicas en el asunto: sus ángulos formando la urdimbre del tejido de la historia. Ocularidad y auralidad en delicado contrapunto y tensión. La cresta de la historia es la entrada a la cueva del duende donde se refugiaron varios pobladores de Cinquera durante dos y hasta tres años y donde el lirismo del paisaje, la montaña que protege y cobija, topa con el horror.

Claro-oscuro: el silencio

Empezamos al “teñir de la noche”, imagen poética, en aquello todo “montudo”, donde solo las “lucernas” que alma de niños tienen, “iban dando la guía”, iban dando la luz. La cámara se balancea al paso de los caminantes hacia Cinquera, el lugar físico del pueblo y oral del relato del retorno. Las siluetas que alumbran el paso cansino del andante inauguran un espacio natural, politizado, en el que una voz rota en narración evidencia su edad junto a la carga emocional que entraña el relato. El privilegio de la esfera acústica reclama toda para sí la atención del veedor. Mientras sobre una cascada de agua fuerte se recortan los créditos de la película, *El lugar más pequeño*, que refiere a El Salvador, también llamado El Pulgarcito de América Central, donde la cifra de 80 mil víctimas, más tantos cuantos desaparecidos innumbrables es, con relación a su tamaño, mucha demasía. Han pasado 1:30 segundos fílmicos. Oiremos la historia de un antes y un después de un pueblo llamado Cinquera, uno de los tantos arrasados durante la guerra civil que duró 12 años, aquí llamada “el conflicto”, mismo que asoló esa nación cuya historia se tematiza en muertos, desplazados, perdidos y sobrevivientes. La historia narrada es la de

la vuelta al lugar, el reconocimiento, recuperación y toma de posesión después de años de destierro; es la historia del porqué se fueron, también. Cuenta la vida de los sobrevivientes durante y después de “el conflicto”. Los primeros dos minutos del film son un muestreo de rostros. Son los protagonistas que se sientan obedientes, silenciosos, estáticos; de mirada desenfocada y amuinada en los hombres; de mirada hacia abajo y en recogimiento en las mujeres, antes de empezar el camino de regreso por paisajes naturalmente prístinos y de saber cómo es que volvieron.

La historia del retorno es la de una discontinuidad en la línea lógica interrumpida por el tránsito a través de paisajes luminiscentes, arbóreos, serenos, donde casi podemos oír el bisbiseo de las hojas frotándose una contra otra, y donde la pista sonora del film es el gorjeo de los pájaros, el monótono chirrido de los grillos, el siseo de las llantas de una bicicleta sobre un camino de tierra, un martillo que golpea, el chas, chas rasposo del trapo que pasa sobre los asientos de vinil de un autobús para limpiarlo, el ronroneo del molino que muele el grano con el que se hacen las tortillas, los pasos de los niños que van al colegio o de los niños que hacen ejercicios físicos o juegan fútbol —todo esto para remarcar hábitos cotidianos de la vida de un pueblo plácido y ordinario, que tensa y desdice el relato de guerra, hecho de voces que pueblan de fantasmas el sonido, contado a coro en *off* por los sobrevivientes cuyas voces sobrevuelan esa naturaleza sosegada llamando a descanso—.

Vuelvo a insistir en lo poético del film. A decir de Martins:

Lo poético cinematográfico no consistiría en designar o definir (subrayar) las cosas sino en irrumpir como un destello, producir resonancias, luminiscencias que nos permitan atrapar (ver, sentir, palpar), por un instante, algo del fluir del mundo; una pequeña perforación en lo distinto, lo olvidado, lo imprevisto o lo nunca antes percibido.⁸⁰

En este caso es poética también la quietud misma de los personajes, sus silencios y vivir cotidianos, sin trascendencia, pintar un dibujo en una calabaza, poner huevos en una cajita para que los empolle una gallina, oír los sonidos de la vida, el chis chis de las escobas al barrer un patio porque es ahí, en la producción de estas imágenes y esos sonidos, donde antes no había nada excepto ruinas —paredes destruidas tragadas por la naturaleza tropical que todo devora, o por el ruido de balas que retumban, los nimbos de luz, las estridencias del motor de los aviones en el cielo—. En contrapunto, una cámara tranquila detiene el lente en el reflejo de la luminiscencia sobre la opacidad, en la suave ondulación de una gota de agua sobre la superficie tranquila de un remanso. El silencio histórico es aquello celado, fuera del campo de visión, rondando los umbrales de la percepción —la historia, historia

80 Laura M. Martins, “Algunas consideraciones sobre lo poético cinematográfico”, *Icónica*, 4 de setiembre, 2019. <http://revistaiconica.com/algunas-consideraciones-sobre-lo-poetico-cinematografico/>.

de cenizas, historia en la cual, al decir de Walter Benjamin, ni los muertos están a salvo—. ⁸¹

¿Qué vemos, qué oímos, qué aprendemos de esta representación donde la invisibilización y la prohibición se dan la mano? Vemos, ya contra el fondo oscuro de un aposento, ya en silueta, los rostros humanos celados en un estado de quietud y recogimiento, cuerpos presentes que dicen: aquí estamos, aun sin hablar. Y en lo diario, los quehaceres domésticos, lavar la ropa, ver a los niños camino de la escuela o barrer los patios ahondan el milagro de una continuidad prosrita, prohibida durante los años “del conflicto”. ¿Quién recuerda esos territorios olvidados? ¿Quién valora esas repoblaciones inesperadas? No se trata de pasmar al espectador, como en la estética de la violencia, sino de arrullar al recién nacido en un corte quirúrgico de espacio:

Irremediable condena al vacío propia de la imposibilidad de penetrar en la memoria, sorteable sólo a través de la invención de nexos entre poesía y archivo, entre hecho e imaginación, entre documental y ficción. Y poco después, siguiendo una reflexión de Hannah Arendt sobre los campos como laboratorios en relación que Farocki mira desde fotografías aéreas: «Probar correcta la premisa fundamental de los sistemas totalitarios de que los seres humanos son capaces de ser totalmente dominados. Aquí la cuestión fue establecer que era posible en lo absoluto y obtener prueba que absolutamente todo es posible». ⁸²

Del relato fundacional o refundacional destacamos, además de la voz, el saber contar un cuento, con sus inflexiones emocionales, sus exabruptos, la modulación silábica que produce la emoción, ese transmitir el sentimiento interior, las expresiones de destrucción, solo comunicables en la escritura mediante el uso de mayúsculas o repetición de fonemas, lo puramente vocálico, como en “no habíííí nÁda”, “solo pedacíííitos de paredes”, “grÁÁÁndes ÁÁÁrboles de capulines”, “güesamentÁÁÁles”, “morciÉÉÉgaloss”, “cabezas de muÉÉÉrto”. El espectador se encuentra dividido, ya dije: no quiere elegir entre oír la voz, prestar atención al relato o simplemente perderse en la contemplación visual. Oídos y ojos, órganos de percepción en tensión superpuesta ante las imágenes en contrapicado, la línea imperfecta y delgada de un árbol cuya copa se recorta contra esa transparencia solar blanca, enceguecedora; las briznas, lianas, raíces adventicias que se retuercen como culebras; capullos a punto de reventar; telarañas cuidadosas en primerísimo plano que estiran sus filamentos entre dos hojas verdes perfectas; más las magníficas copas de los árboles que me recuerdan en mucho el film de Fontán, al que tanto ayuda a apreciar mi colega Laura Martins, estudiosa de ese cine que te arrulla pero en condiciones raigalmente adversas. O sea, la historia como contemplación estética, poética de la vida plácida que acompaña la película argentina en contraposición de la historia de cenizas del “conflicto” de Huezó; contra-poética que oímos narrar en la voz cansina de la vieja.

81 Felman, “El silencio de Benjamin”.

82 Martínez Zárate, “Lo irrepresentable”.

Y así con todo lo que sucede en esta narrativa que cuenta la violencia poetizándola contra la figura, visión, contemplación y deleite de una naturaleza durante todo el film. Uno siente ganas de ver el film una y otra vez a sabiendas de que mirarlo es una mirada sobre otra, ver las cosas a través de los ojos de otras, compartir en una innegable cercanía y contacto, estímulo e increpación. Rostros en primeros planos para presentárnoslos en su individualidad; la trama fracturada pero nunca inco-nexa y, como dice Didi-Huberman, ejemplos de “momentos de excepción en los que los seres humanos se vuelven luciérnagas —seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprehensibles y, como tales, resistentes— ante nuestra mirada maravillada” y silente.⁸³ Lo estético político.

Tinieblas “más oscuras que la noche”

El viejo que nos ha contado que padece de insomnio, que tiene un trauma, que sueña que lo están persiguiendo es el que narra la historia de la cueva. Dice:

Yo ya estaba aburrido de correr, huir para los cerros cada ocho días. Busqué a Benancio, busqué a uno que le llaman Julián, bueno, vamos a ir a explorar un puesto donde tener la gente arrefugiada. Caminamos muchos kilómetros. Fuimos revisando los bordos, los bordos y vimos ese despeñadero y vi que estaba la gran rajadura para arriba; si, yo tanteaba como unos 12 metros pa arriba. Y bueno yo me voy a subir, dije yo, a puros pies, con el lomo empujandito y cuando ya llegué hasta ya arriba había una gran piedra tapando la cuevita. Esa cueva se llama la cueva del duende. Era más oscuro que la noche. Aquí vamos a traer a la gente. Aquí sin hacer bulla no las van a encontrar, dije. Preparen tortillas y salimos a guindear, a huir. Empezamos a subir la gente. Las amarrábamos de las piernas. Las amarrábamos y se agarraban del lazo y arriba; y como en ese tiempo no había gente gorda, pues si, solo gente seca, porque aguantando hambre. Solo la que estaba panzona esa si quedaba abajo. Habían tres mujeres embarazadas. Ya cuando tenían los bichitos, sí subíamos. Metíamos como 25 mujeres con todo y criaturas. La Toña y yo teníamos cuatro pequeños, verdad. Si habían como unos 18 cipotíos. Vaya, aquí se van a estar, en silencio, sin hacer bulla.⁸⁴

Así se fueron a guindear en búsqueda de un refugio y encontraron la cueva, gran rajadura, vagina protectora, 12 metros p»arriba, 25 mujeres y unos 18 “cipotíos”. Como contar un cuento bien es contarlo con todos los giros idiomáticos propios de la lengua diaria, oímos las palabras indicadoras del lugar, palabras ancla como “raja-dura”, “lomo”, “guindear”, “secos”, “panzonas”, “bichitos”, palabras que nos enraízan a una localidad, el lugar más pequeño, su región, país, estado social; palabras que a

83 Didi-Huberman, *Supervivencia*, 18.

84 Tatiana Huezo, *El lugar más pequeño*, dir. por Tatiana Huezo (2011, México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), FOPROCINE, 2011), DVD.

mi ver embellecen al llamar la atención sobre fonéticas otras, voces, semántica de la imagen.

Guiados por la voz de un joven que recuerda su experiencia de niño, linterna en mano, entramos en la cueva, rajadura entrañable, vagina-útero resguardador. Primero una toma en picada y enseguida una toma enfocando al hombre de frente nos permiten ver y sentir la altura y el peso de la hondonada. Pienso en la dificultad de meter un equipo fílmico en rocas escarpadas para permitirnos la sensación de profundidad de la oscurana. Eso es lo primero que se me ocurre. Poco a poco, la luz de fondo de la entrada se atenúa con la distancia y lo único que nos va quedando es la negrura de la cueva, alumbrada apenas por el débil nimbo de luz, luciérnaga de una lámpara de mano. La cámara, colocada delante del hablante, dije, camina ella hacia atrás en los angostos desfiladeros que solo un niño pudo entenderlos amplios. El terreno rugoso, las paredes ásperas y de apariencia húmeda y lamosa, verdinegras, resbaladizas, apenas si nos consienten respirar pensando que de un momento a otro los protagonistas se pueden tropezar, perder pie en una roca, resbalar y golpearse contra el filo pétreo que llagaría el cuerpo solo con el roce. Caemos en el total silencio alucinante del suspenso. Ver el marco es pensar en cómo se establece su relación con lo no visual e invita a pensar en cómo ver y cómo acercarse a eso que ocluye e invisibiliza esa “sucesión de planos que permanentemente remiten a lo que está más allá del canon visual, el inconsciente óptico (el detalle que lleva a la historia encuadrada), sostiene la clave (o la huella) de esa condensación de los... años de historia”.⁸⁵

Avanzamos: la luz de la cámara va en descenso y en esa luminiscencia apagada, apenas luciérnaga, entramos poco a poco en la oscurana amparados por el endeble filo de claridad que proyecta el foco de una linterna. La figura humana en sombras. El claroscuro producido por el juego de luz y sombras pedacea la figura y muestra solo fragmentos —ahora boca y nariz; ahora apenas los dedos de la mano, la silueta de un brazo que se agarra tenaz a la roca—. ¿Cómo harían los niños para entrar? Nos preguntamos en esta toma secuencial por lo que está fuera del encuadre, por el zumbido de las balas, el rumor de las voces de la guardia pero solo enfocamos el entorno rugoso y áspero. Nos sofoca la angostura; nos angustia la oscuridad. Debemos todos callar para preservar la seguridad de los que huyen. Y de pronto, un fundido a negro nos sume en las tinieblas de golpe. Quedamos ante la sólida negrura oyendo solo la voz del hablante que rompe el silencio:

Desde entonces yo no he vuelto a ir a esa cueva. Siento bien diferente. Hace 20 años que no venía acá. Me acuerdo de que era un poco más amplia pero quizás porque yo era más pequeño, era pequeñito. Yo pasé viviendo pues aquí en la cueva esta casi unos dos años o tres años. Éramos una gran línea de gentes entre niños, hombres, mamás y papas, en total de unas 6 o 7 familias. Nos sentábamos aquí alineados todos, pues, descansando.

85 Forcinito, Óyeme con los ojos.

Era sofocante pues. Cuando estaba afuera el ejército teníamos que hablar en secretamente, bajito, como un tipo cuchicheo. Estar aquí dentro era como estar ciego porque en la noche, pues, por lo menos algo se puede ver aunque uno ande de blanco con otro. Ahorita si yo me volteo a ver las manos, no me las veo, por muy cerca que me las ponga de mis ojos. Las mamás estaban siempre cerca de uno. Tenía que agarrarle la mano para que me reconociera que ahí estaba yo pero nomás por el tacto, casi, sintiéndola, en dónde y más o menos a qué distancia podía estar la mamá de uno aunque no se viera. Y de esa forma, pues, aunque no habláramos mucho pero nos bastaba, a ellas les bastaba también estar cerquita de uno.⁸⁶

Una sola conjunción, “pues”, establece el vínculo lógico de la frase a la vez que el hito emocional, el descanso del hablante en su historia, la transición para decirnos que hace 20 años no visitaba la cueva que recordaba más amplia porque entró en ella de pequeñito. Pasó viviendo en ella entre uno y tres años. La cercanía humana, familiar, emotiva, la proporciona no el habla sino el tacto; la compañía, la mano que te asegura que no estás solo, y la voz, cuchicheo de sobrevivencia. Líneas de gentes, seis o siete familias en fila, en secreto en la oscurana, donde no se podía ver ni la mano, donde era como estar ciego —tinieblas donde se iban a resguardar enterrados—. Los sentidos en mudo, sordo y ciego suspenso —habla, oído, ojo—. Solo la mano señora, compañía de vida, vida invivible vivida en y como secreto —vida en la tumba—.

Estamos ante el asombro, sin juicio alguno; lo sublime, un despeñadero; la salida, muerte segura, captura al menos. ¿Cuánto tiempo estarían realmente ahí cada vez que salían en huida? ¿Cómo harían para silenciar a las crías que muertas de miedo han de haber permanecido? ¿Cómo no sentir la compañía en una mano que no te suelta en las tinieblas? ¿Cómo guardar silencio, no llorar, no gritar, no toser ante tal situación de trauma, angustia, encierro al parecer perpetuo —sepulcro—? En el film, todo es imaginación y sensación diferida de una atmósfera sin salida; en el film, todo es ajeno a la propia experiencia, arte, documental ficcionalizado, recreación de ambientes ajenos a lo tuyo pero revividos en el encuentro de los espacios y habla de la memoria contada a pleno pulmón por los sobre-vivientes en sus silencios.

Inconsciente óptico, diría Walter Benjamin, en un término feliz, que se experimenta, según lo lee Forcinito a partir de los primeros planos —ampliación que aclara y expande la visión en uno, veedor-oidor, y que hace aparecer formaciones estructurales del todo nuevas—. Ciertamente. Tal constatamos al entrar en la cueva, madre, útero natural, retorno al espacio prelingüístico, preedípico, que alberga lo recordado y lo olvidado, lugar repleto de sensaciones pero no de detalles porque ahí solo hay piedra laja. Lo que vemos es luz y sombra abrazando y acariciando la piedra dura. De la cueva, lo que se recuerda es el mandato de silencio, el miedo, la oscurana, pero también la mano de la madre. El que entra de nuevo re-ve, vuelve a ver pero también

86 Huezo, *El lugar más pequeño*.

a sentir y en este sentir, recupera aquello si acaso olvidado, incompleto, demorado —la memoria hace presente el trauma—. En Huevo, la voz trascendente que alberga el saber es masculina-femenina. Recupera sin duda las modulaciones que se pierden en el relato histórico, en esos sitios sin sueño, a la intemperie. El sentido de lo poético descansa el alma. La mirada ejercida en la oscurana es una vigilancia tranquila. La cueva los invisibiliza momentáneamente hasta que sus voces los hacen presentes solo para ser detenidos, humillados y más.

Primerísimo plano de pies quietecitos en equilibrio; detalle de rostros iluminados desde abajo, enmarcados en lo negro de las tinieblas y en posición de atención. Claroscuro precioso que sombrea bien las facciones mestizas o indígenas; hombres de cobre en atención. El rostro cambia de posición enmarcado ahora a la izquierda ahora a la derecha de la toma, siempre en un magnífico claroscuro. A los cuatro días de estar ahí llegó el ejército. Se oyen pero no se ven las pisadas: “allá arriba se oye llorar a un niño”. Oímos repetir que dice uno del ejército. “Aquí hay gente”. Afuera se oyen ladrar los perros. La cámara visibiliza ahora a dos hombres dentro de la cueva. El joven de entre ellos habla de la angustia y agonía de no ser atrapados que sobrecoge, y relata cómo empieza a correr hacia dentro de la cueva para salvarse mientras el otro cuenta: “Hoy si los van a matar”. Una cámara apunta pertinaz solo los zapatos. “L’aflicción” lo hace a uno correr para adentro, para adentro. Se escucha el batir de alas abundantes de murciélagos-murciélagos. Al último que capturan es al viejo del trauma, el mismo que en sueños tira machetazos después de muchos años. Mientras el joven hoy, niño entonces, siguió caminando y caminando hacia dentro de la cueva. Otro plano detalle de la cara del hablante impresiona por su belleza, rasgos étnicos claramente pronunciados. Son los feos de la tierra que el film traviste. Ese es el ver más o con más claridad y más ampliamente del *close up* de Benjamin. Ocres y negros, luz y sombra forman el rostro viejo, arrugado, acabado, entristecido y abrumado por el recuerdo. “Pendejo, me dice el coronel. Hoy te vas ahorcar, me dijo. Amarrá el lazo, me dijo. Te voy a contar cinco para que te tirés, me dijo”. Indigna oír ese “me dijo”, ese jugueteo sádico de la voz después de que ha reinado el silencio, ese verbo *decir* que tanto se repite en los testimonios. El chico dentro de la cueva se sintió desesperado pensando en que los iban a matar. “Me puse el lazo en el pescuezo. Ahora, me dijo, cantá como gallo. Hoy cantá como gallo porque los de Cinquera son gallos, verdad, me dijo. Cantá pues, me dijo: le canté como gallo: kikirir”.⁸⁷ Nada ocurre en el film fuera de la cueva; nada fuera del encuadre de tomas de fragmentos de rostros y pies. Los captores solo presentes en los sonidos, visibles en los rostros afligidos que los espejean; en la memoria que hace parpadear la voz. No hay una sola toma de ellos.

87 Huevo, *El lugar más pequeño*.

Preludio

Sentada de espaldas a la vera de un camino, una mujer empieza a hablar. Esto es lo que dice:

Cuando ya ella me dijo, mire mamá, me dijo, yo, me dijo, yo ya no voy a estudiar. No, le dije yo, estudia, hija; no, me dijo. Ya me decidí, me dijo. Yo me voy a ir. ¿Y par'onde hija? Es que, mire, es importante, me dijo. Es que yo voy a trabajar, mamá. ¿Y con quién vas a trabajar, hija? Con la lucha, me dijo. Voy a luchar, me dijo. ¿Y qué es lucha?, le dije. ¿Qué es lucha?, le dije. Esta lucha, me dijo, que vamos a hacer es para que todos vivamos iguales. ¡Y tan joven que estás, hija!, le dije yo. Y yo te quiero tener aquí en la casa. Ya llegó un compañero, va, y le dijo: ¿ya platicaste con tu mamá? Mi mamá ya está de acuerdo. Sabe qué, me dijo, no vaya a llorar. No vaya a llorar, me dijo; no vaya a llorar cuando a mí me maten, me dijo. De la muerte somos, me dijo.⁸⁸

Mientras habla, solo vemos el follaje y oímos no otra cosa que el sonido de los árboles y los grillos. La cámara se desplaza hacia la altura mientras el murmullo de la voz sube y baja en entonaciones marcadas por el dolor, ritmos que a ratos flaquean y a ratos se serenán. Duras son las palabras que oye; palabras que no queremos oír ni nosotras ni ella. Había llegado el momento de la decisión: contra el conflicto, la lucha. Palabras que la madre no quiere entender y por eso indaga retóricamente, “qué es la lucha”, ya sin remedio. Dejar de estudiar, irse a trabajar: “esta lucha, me dijo, que vamos a hacer es para que todos vivamos iguales”. De pronto, el zarpazo: “No vaya a llorar cuando a mí me maten... De la muerte somos”. ¿Se lo dijo a su madre frente al compañero o a solas? Nos preguntamos. No hay respuesta. Mientras habla, la madre sola nos da la espalda. Un arroyo que corre lentamente refleja el tronco de un árbol de corteza delicada que asemeja la tela de una araña. Ese es el encuadre que acompaña el silencio.

Muchos años más tarde, frente a una gran flama ardiente que poco a poco va ocupando el primer plano y oscureciendo el resto del encuadre, tornándolo penumbra desenfocada, quizás al fondo un crucifijo y la imagen de una joven, probablemente, la hija, de nombre Aída, una mujer vieja retoma su relato.

Para cuando es el día de los finados, corto las flores y las llevo al cementerio —a mi hija, ¿verdad?—. Cuando yo estoy sola en mi cuarto, en mi casita, yo le platico. Y empiezo a platicarle como que estoy platicando con ella. Mire, hija, a acostarme voy. Usted apárteme de todas las maldades que me pueden hacer. Vos, le digo yo, perdóname porque yo fui plomosa con vos, hija, le digo yo; porque yo te castigaba, le digo yo; pero yo nunca me imaginaba que ella andaba haciendo cosas malas. Ella andaba luchando para que nosotros llegáramos a este tiempo.⁸⁹

88 Huezo, *El lugar más pequeño*.

89 Huezo, *El lugar más pequeño*.

La escena invita a presenciar las trasmutaciones de tiempos y espacios, los retornos, simultaneidades de lo tardío, manifestaciones del trauma y rotura del tiempo lineal de la historia, logos de la razón. Estamos ante la vuelta al evento de la captura y muerte de la hija, trauma que produce repetición en su memoria, el pasado-presente-futuro encabalgado. Cómo lo hace y dónde se interrumpe es lo que vamos a oír. Por el momento, al inicio, enfrentamos la necesidad e impulso de repetir la inscripción de dicho evento en su memoria y ese mismo evento en el archivo de la historia a través de su reproducción estética. Sin duda, el deseo de archivo revela un absoluto deseo de memoria y de interpretación: se vuelve al pasado repitiendo el modo cómo un evento clave existe en ese pasado, cómo la vuelta al evento repasa impresión, represión e interpretación, todas modalidades de memoria.

El evento al que regresamos, repito, es la muerte de una hija, el proceso que llevó a su muerte y la manera como la mataron. El camino que conduce a ella empieza en un diálogo a solas con su hija; pasa después al recuerdo de ella de pequeña —como se bañaba—; lo buena alumna y maestra que era y cómo “esta lucha, me dijo, que vamos a hacer es para que todos vivamos iguales”. El gesto ilustra los procesos y trabajos de la memoria; hurga en recuerdos, adivina enmascaramientos y represiones, eso inaccesible a la conciencia pero simultáneamente preservado; lo sepultado que hay que excavar. Toda memoria articula deseo y dolor. Y es en la persecución de ese deseo que la búsqueda arqueológica deviene poética porque registra las modulaciones del afecto que la lógica de la razón histórica ahorra. La memoria, testigo del sufrimiento histórico, lo es así mismo del afecto. Por eso mismo es fiebre, pulsión o mal de archivo que extrapola historia y memoria política a trauma, estética y afecto. La excavación arqueológica desenmascara el deseo y en Jacques Derrida es un “procedimiento psíquico tanto como técnico de grabar la historia de la escritura”—y de la estética y la emotividad—. ⁹⁰ La lógica de la memoria repiensa la naturaleza de lo histórico y ahonda en la posibilidad de borraduras, ya por disimulo, destrucción, prohibición o ejercicio de fuerza.

En el film de Huezo, el relato del encuentro de la madre con el compromiso contraído por la hija enfatiza el retorno al área del desastre, la obsesión del arqueólogo por la imagen muerta de la hija: “esta lucha, me dijo, que vamos a hacer, es para que todos vivamos iguales”.

Y la agarró y la abrazó el hombre y **le dijo**: ay Aída, le dijo, tan bonita que sos, **le dijo**. Pero hoy se te llegó tu día, **le dijo**. Bueno y por qué, **le dije yo**, si mi hija no debe delito. Cállese vieja metida, **me dijo**. ¡Qué no sabe en lo que anda su hija! ¡Qué pasa!, **les dije yo**. Bájese, vieja hija de la gran puta, **me dijo**, a usted la vamos a matar aquí también, **me dijo**. Y se la llevaron. Cuando ya me la trajieron yo no la conocía. Le quitaron sus

90 Caruth, *Literature*, 75.

pechos. Tenía una estaca clavada en la parte. No lo soporto, **me dije yo**. Ya no era mi hija. Ya no se soportaba. Ya era una sola pelotita, quemada.⁹¹

La inflexión de la voz pone en crisis la diégesis que se inscribe en la reiteración del verbo decir repetido *ad nauseam*. En esto no ha lugar la llamada objetividad, obligatoriedad histórica, línea cronológica que aloja la certeza de la disciplina. La memoria es cronológicamente zigzagueante, desligada de lo lineal. Solo está involucrada en el afecto y la construcción del sentido por lo fílmico estético. Forcinito asegura que:

Si la narración implica la pérdida del evento (irrepresentable), el lenguaje poético sería capaz de dar cuenta de la irrepresentabilidad, de las fisuras, de los saltos temporales y de las ausencias... El lenguaje cinematográfico puede producir ciertos cortes en la temporalidad narrativa para detener la narración y condensar un determinado segmento.⁹²

Y todo empieza cuando sola la vieja en su cuartito platica con la ausente: “Mire, hija, a acostarme voy. Usted apárteme de todas las maldades que me pueden hacer”. Le pide perdón porque fue “plomosa” con ella; porque la castigaba, sabiendo que ella había elegido irse a la lucha para que todos vivieran mejor. Porque como la otra joven de la que habla la película, la Gladys, se había ido donde “los muchachos” porque antes de que la agarraran viva prefería que la mataran. Quedo prendida en estas escenas fragmentadas de un diálogo que es exordio a veces y, las más, rogativa y lamento. El largo monólogo de esta mujer sobre su hija es primero confesión-perdón; luego, amor materno, y por último, la rogativa desoída, drama. ¿Qué esconde, qué revela su relato? Pues, en la primera, todo es fantasmal, diálogo amoroso con la ausente, compañía imaginaria, compensación de lo perdido; en la segunda, la ternura vaciada de corporalidad que la reciba, y en la tercera, súplica desoída: “esta lucha, me dijo, que vamos a hacer, es para que todos vivamos iguales”. Estas son las llamadas invisibilidades que para Forcinito “quedan muchas veces fuera del campo visual y se hacen presentes como gritos, cantos, distorsiones de la voz, susurros, respiraciones y jadeos, y dan la pauta muchas veces, de la dislocación de las imágenes”.⁹³ Son invisibilidades que el sonido trae a luz en la entonación, el cambio de voces que hace la madre cuando habla por sí y cuando lo hace por la hija, en las sílabas que absorbe y traga por la falta de aire para pronunciarlas. No es esa la *chora* de Kristeva exactamente, no, pero se visibilizan en la materialidad del aliento, en la huella acústica que establece la melodía de la respiración y, en eso, el dolor se me antoja prelingüístico, presimbólico, preedípico. En esta instancia, es la experiencia de un cuerpo a cuerpo con lo materno irrealizable, hecho justamente de expulsiones de aire —inspirado y expirado—:

91 Huezo, *El lugar más pequeño*.

92 Caruth, *Literature*, 196-197.

93 Forcinito, *Óyeme con los ojos*.

Le digo que me cuide de todas las maldades o de un mal pensamiento que piense yo, ¿verdad? Le digo, mirá, hija, borrame, borrame del mal pensamiento que tengo. Porque el estar uno solo, uno piensa cosas feas. Ha habido momentos que, dios me perdone, que he pensado mal, de matarme.⁹⁴

En este parlamento hipado, la última frase preposicional se aspira; es, así, apenas audible como aire inspirado, de sentido interno, hacia dentro, no enunciable ni divulgable; algo muy íntimo. El exordio pide amparo, cuido, compañía. La imagen de la vieja ausente, *voiceoff*, la cámara sobre el retablo, el altarcito, la llama de la vela en primer plano ensombreciendo todo lo demás. Pero, ¿con quién habla ella? ¿A quién le dirige sus palabras? ¿A quién le cuenta la historia? En apariencia es un soliloquio en voz alta que habla y pide confirmación de que la están oyendo cuando pregunta, repetidamente, ¿verdad? Al hablar, la vieja está de espaldas a la cámara o ausente, y lo que oímos es sentido por el ritmo sollozante, por las palabras entrecortadas por el aliento, la emergencia de eso prelingüístico que tiene la materialidad del aliento, apenas sonido, silabeo que se aspira o expelle con fuerza —suspiro o bufido—. Todos los sentidos del vidente en alerta. No queremos perder palabra pero tampoco imagen, ver lo sonoro, oír lo visual —aconseja Forcinito con palabras de Sor Juana—. Señal de alerta estética, sinestesia que toma posesión del vidente por una mirada que demanda absoluta atención a la relación espacio-sonido, ojos y oídos en asedio mutuo.

Sigue la línea de la memoria-ternura en el reiterado uso del diminutivo —pelito, trencitas, guacalito, ropita—; regresión a la niñez, pasado hecho presente: de fondo, una cascada de agua que fluye, una mujer de espaldas baña a una niña:

Cuando nació era bonita mi hija y siempre con su pelito colochó. Para que más se le ondulara el pelo, le hacía trencitas de mecates de huerta. Le gustaba irse a bañar en un río que le dicen La Quebradona. Agarraba su guacalito, y le decía yo, ¿y para dónde vas, hija? A lavar la ropita mía, me decía.⁹⁵

La voz quebrada como guía *en crescendo* va directa al drama: “Esta lucha, me dijo, que vamos a hacer, es para que todos vivamos iguales”. Ahora la oímos a ella, a la niña recordada como adulta decidida en tránsito, prohibiéndole llorar a su madre y advirtiéndole que todos de la muerte somos. Nos quedamos con el juego verbal: “le dije yo”, “dijo”, “le dijo”, “le dije”, “me dijo”, “les dije yo”, “me dije yo”. Ese objeto indirecto “le”, que significa a él, a ella. Y el posesivo “me” usado hacia fuera, como lanza mortal, y hacia dentro, “me dijo”, “me dije”, en reflexión póstuma. ¿Cuántos serían los que vinieron a recogerla? Eso no lo sabremos porque está fuera del ritmo acompañado del drama inscrito en la diégesis del relato e impreso en el silencio del alma:

94 Huezo, *El lugar más pequeño*.

95 Huezo, *El lugar más pequeño*.

Allá con el tiempo regresó. No se quede aquí en la casa, le dije yo. Porque mire, ya la gente te tiene controlada, le dije yo. No mama, no, dijo. Y qué es el miedo que tiene, me dijo. Ay, hija, vieras qué presentimiento el que siento, le dije yo. En la mañana, cuando sentimos, verdad, llegaron tres carros de patrulla. Buenos días, me dijeron unos. Buenos días, les dije yo...⁹⁶

Y finalmente, el do de pecho de la lírica del cierre:

Vea, cuando nosotros veníamos, así tiñendo la noche ya, solo las lucernas se miraban por todo el camino, aquello montudo. Se sentía precioso. Alma de niños tienen. Sí, como unos niños pues, verdad, que nos iban dando la guía, nos iban dando la luz para llegar hasta aquí. La felicidad para mí fue hallar el ser querido que había dejado ahí. Ella se sintió contenta conmigo, aunque fuese el espíritu, porque yo y ella ya nos sentimos felices. Sí, mi hija podía ser una lucierna, porque ya era una luz.⁹⁷

96 Huezo, *El lugar más pequeño*.

97 Huezo, *El lugar más pequeño*.

CAPÍTULO V

DESCANSAR EL CASO

Contemplar el afecto: hijas, madres y padres

Gloria Carrión. *Heredera del viento*

El film de Gloria Carrión, *Heredera del viento* (2017), forma parte de un género de películas hechas por cineastas centroamericanas jóvenes, pertenecientes a una generación que nació durante las insurgencias revolucionarias del istmo, algunas de las cuales tienen padres “superhéroes”, como dice la protagonista del film; esto es, gente, en el caso de Carrión, padre y madre, involucrada a profundidad en los procesos de liberación nacional-patrio. Desde este punto de vista, lo que encontramos es un cine búsqueda en el que copulan afecto familiar y político en una tensión que nos hace responder a ambos. En el plano más superficial, la protagonista del film busca saber quiénes fueron sus padres pero, sobre todo, desea contarnos cómo su ausencia nubló la vida de ella durante su infancia y transmitir a la audiencia un aturdimiento que le causa un gran vacío. Mas, en el proceso, series de capas superpuestas del recuerdo, en palimpsesto, complican la respuesta pues esta bucea en lo íntimo, vinculado a lo privado y lo público dentro de un contexto de políticas globales. La historia de Nicaragua, como una lucha contra la dictadura local, hace del país “el último campo de la Guerra Fría”. Con esta introducción, entendemos la prohibición: esta joven que recuerda su soledad en la niñez, no puede responder solo con su sufrimiento individual y acusar a sus padres de abandono porque ellos, “superhéroes”, andaban “salvando el mundo”.

Cine búsqueda este, sin lugar a dudas, pero también cine político, lugar de memoria, en la medida en que está incrustado en el recuerdo de una historia de luchas cívicas y armadas que constituyen un hito mayor en la historia del istmo. Pero, en el film de Carrión es muy evidente el compromiso estético y lo que sobresale, para mí, es, primero, cómo cuenta la historia, su armazón visual, que hace a la audiencia partícipe de una contemplación de lo bello. Así, las primeras impresiones son las de un cine en el que el relato explícitamente compite fuertemente con la imagen y en las que

el enfoque borroso, el uso de fundidos suaves, planos medio corto, contraplano y planos detalle de una *durée* sostenida, nos invitan a la contemplación y, junto con el silencio, sostienen el andamiaje de una sensibilidad que apela a lo visual-afectivo. En ese emborronamiento de la imagen, la cosa, el asunto se va diluyendo, disolviendo y transformando en otra cosa, sombra, color indiscernible, fundidos a negro o blanco sólidos que metafóricamente subyacen y apoyan la dificultad de ver bien —uno de los aspectos figurativos del film—. El asunto es de difícil discernimiento.

Las figuras más nítidas son las del padre y de la madre de la protagonista, uno al costado del otro, sin tocarse. Las tomas largas, en picada, son políticas, tomas de gente congregada en la Plaza de la República, ya para celebrar el triunfo de la revolución o el inicio de la campaña de alfabetización, y la maravilla de estas tomas para mí es cómo la gente, multitud que se ve minúscula desde arriba, se va fundiendo a blanco y rojo hasta semejar una pintura impresionista; o en metonimia, donde el colectivo patria-nación son manos en alto que se agitan. Emociona sentir la voluntad popular en esta representación metonímica de la plaza —multitud convertida en manchón, manos sin cuerpo que ondean al viento cual banderas—. Algunas de estas imágenes de archivo también fueron usadas por Mercedes Moncada en su film *Palabras mágicas para romper un encantamiento* (2012), antecedente del de Carrión, de contenido y formato similar pero de intención, podríamos decir, contrastante si no es que opuesta.

Heredera del viento es un film apretado de silencios, de momentos contemplativos, planos donde nadie habla, ojos que te ven como desde una meditación interior, de sonidos tímidos e indistintos, casi inaudibles, aquí una voz que se apaga, allá el grito lejano imperceptible, el gozne de una puerta que se mueve, pasos sobre el pavimento, el siseo de olas agitadas en el agua. De ahí que una se pregunte si realmente oyó algo, o si solo lo imaginó, en este cine casi mudo, hecho de imágenes fijas, de fotografías acomodadas y ordenadas que, en su inmovilidad, acallan lo que hubiese sido bullicio, trajín y algazara, en un mundo de euforia ya ido, un pasado muerto, una juventud de celuloide. Hay un placer inscrito en este formato, la imagen como artefacto organizador de lo imperturbable, del sosiego, aun si los sujetos son presa de una *hybris*, que los empuja cual ráfaga ofuscada en una u otra dirección hacia su némesis a la hora de actuar. En pantalla, un muestreo no tanto de impotencia como de resignada frustración.

La revolución se desplaza hacia su propia destrucción, camina aceleradamente en dirección contraria a su sentido original, vira, se contradice, se espectaculariza. De ahí la ironía, o peor, lo irrisorio y paradójico que suena en ciertas sonrisas que acotan los segmentos discursivos sobre la justicia social y el mundo mejor. La gracia, no obstante, es que todo esto se logra sin desentonos y si acaso los hay, son atemperados por la cámara lenta: los tres ejércitos de cuerpo presente que vemos, el somocista, el sandinista, y la contra, son cuerpos en marcha, a veces de espalda o

de frente y a bayoneta calada, en ese reconfortante ralentí. El efecto metafórico, ese sí dicho en voz alta, queda plasmado en una frase exclamativa: “¡Dónde se fue tanto amor!” Y en esta misma modalidad, la metáfora cumbre es preguntarse por lo que le sucedió a ese movimiento, genealogía de la insurgencia de abril de 2018, premonición de lo gastado y raído de un proceso solo recuperable como espectáculo en la imagen del archivo cinematográfico de noticieros de guerra que engalanan rostros, bayonetas y fusiles en alto, y por fotografías familiares y testimonios hablados de los que recuerdan y olvidan. Mundo preterido sin banda sonora, réquiem de la revolución como cambio social.

Además, es cine de fragmentos, retazos y cascajos, pedaceado en imágenes de escombros, edificios que fueron, grietas, ruinas, paredes resquebrajadas, cuarteadas y mohosas, frisos de un techo que fue y es ahora oquedad, hendedura; descascaramiento que semeja pinturas cubistas, ventanas sin vidrios que centran la metáfora de la historia como derrumbe y destrucción, como demolición. Cualquier pieza minimalista a la Philip Glass o Anour Brahem le haría honrosa compañía, notas suaves, pausadas, acotadas por la distancia y oídas una a una en un piano causarían la misma sensación. A esto hay que añadir que las instancias donde aparece la figura humana entera son escasas. Estos cuerpos también son fragmentados y solo brota el cuerpo entero en planos medios cortos, quizás solo presentes en las tomas de los ejércitos que marchan, pero aun en ellos, lo que sobresale es la bayoneta o el cañón en alto del fusil —gran metonimia de la guerra—. La gente está generalmente tomada de la cintura para arriba, con la imagen borrosa a propósito musitando el tiempo que ya pasó, lo pretérito, o planos detalle extremos donde solo se distingue un fragmento de mejilla, un ojo, un pedazo de nariz.

Como en todo cine testimonial, el uso de imágenes de archivo entreteje lo privado a lo público; lo privado en fotografías fijas y lo público en noticieros que muestran la insurgencia, la guerra y a la pareja de los protagonistas en escena. Las fotografías hablan de un mundo en letra muerta —los padres jóvenes, la pareja feliz, la nena inocente—, mundo ido que hace exclamar a la protagonista: “¡Dónde se fue tanta alegría!”. Ellos ya no son los mismos: aquellos jóvenes ya no están juntos. Pero sí que lo están en la imagen que los retiene y los captura en un interrogatorio que los llama a rendir cuentas del pasado, nada menos que por y ante la hija. Las fotos impactan por su fijeza, por el color sepia, por ser vida muerta en un álbum de fotografías, o imágenes dispersas sobre un césped explícitamente para su filmación. No se trata como en otras instancias filmicas centroamericanas de desaparecidos; se trata de la incongruencia instalada en el film: la negligencia y el abandono de la hija en aras de construir un mundo mejor. En contraste, los documentales de archivo de la guerra ofrecen los cuerpos casi en fundidos, ojos asombrados y ensombrecidos, pasos amusitados y gritos de consignas aspirados, el “¡patria libre!” oído de muy de lejos, fantasmas los vivos del ayer: “¡Dónde fue a parar tanto amor!”.

Tres ejércitos y uno en ciernes se ostentan en las imágenes de niños portando fusiles de juguete y poniéndolos en alto a la manera del ejército. Seguramente juegan a la guerra, hasta que una toma de muy cerca, un acercamiento, nos pone a un niño o niña a vernos directamente desde la pantalla. Esto nos perturba por su ambigüedad. ¿Es esta acaso la toma de un recluta del Servicio Militar Patriótico, esos jóvenes muy jóvenes, casi niños o niños en verdad, enviados a combatir en él? Imágenes estas editadas y contrapuestas a los discursos de los presidentes, Daniel Ortega y Ronald Reagan, uno hablando de combatir hasta la victoria, aún si descalzos y en harapos, sumun de la voluntad patria de combatir, tradición sandinista pura y dura; el otro acusando esa insurgencia como amenaza a la seguridad continental, la Guerra Fría agonizando. Las panorámicas son de movimiento rápido, en barrida, con el afán de borrar, aun si algunos sujetos y objetos son tomados a viva luz y delineados, como los niños de entre tercero y sexto grado, armados. Recuerdan momentos pedaceados de una vida en peligro, país siempre en guerra por tiranía, insurgencia o agresión —maldito país, como diría el escritor José Román—. ⁹⁸ La gente en medio —atrapada o combativa—. Desfilan imágenes de fotos, padres, niños, gente, edificios expuestos a la mirada de sus entrañas para ser contemplados, abiertos a la intemperie de los tiempos, el reloj de una catedral que marca en perpetuo las 12:35 de la noche, hora en que lo paró un terremoto en 1972, y de voluntades impuestas de unos hombres a otros: una historia que la cineasta no escogió, sino herencia de viento.

El film de Carrión es un film estético, de contemplación más que de acción, aun si no lo parece, donde la naturaleza muerta juega un papel protagónico y el agua es metáfora de cambio, nacimiento, pero también revuelta, caos, instancias de las fuerzas telúricas en paridad a las históricas. La cámara bajo el agua enturbia la imagen, la desenfoca y la granula. Esta es expresión de duda e incertidumbre —el trauma personal interceptado por el trauma histórico, archivo del mal según Derrida—. La revolución es como un río de aguas turbias, enlodadas, turbulentas, “un gran sueño [que] murió”. Pero el agua es también líquido amniótico, renacer, ella sumergida en el agua; el agua es así mismo regocijo y esparcimiento. Así, no hay un solo relato sino varios trenzados. La línea gruesa es sobre la soledad personal, el vacío, el testimonio de una nena que crece sin sus padres. El film articula explícitamente ese afecto lastimado mediante una voz en *off*, suave y desamparada como de la nena, que es el relato del film, pero esa misma voz narra hitos de la revolución y explica sus aconteceres. Se trata de una reconstrucción posfacto del hecho, trauma y agravio que es difícil resentir porque el discurso revolucionario idealista lo intercepta e impide. Así, estamos frente a un doblez afectivo: una negligencia familiar frente a un compromiso férreo con lo público, espacio de todos los afectos verdaderos. La revolución era número uno, y número dos, y número tres, admite la madre frente a su hija que pregunta: ¿Y yo, qué? Y a mí, ¿quién me iba a cuidar?

98 José Román, *Maldito país* (Managua: Amerrisque, 2007).

Heredera del viento no es un cine nostalgia aunque así parezca. Se mantiene en una línea contemplativa y reflexiva. Compruebo esto en las imágenes de las ventanas, arcos y pasillos, en la arquitectura a través de la cual contemplamos los espacios vacíos. Las ventanas son aperturas, sombras de la estructura a la cual pertenecían, pero en el film funcionan a manera de metáforas que responden la pregunta “¿Dónde fue a parar tanto amor?!”; “¡tanta alegría!”. El hecho de que estas ventanas se muestren de cuerpo entero, en contraste con las personas fragmentadas y recortadas, dice mucho del orden y ley del relato: gente borrosa contra ventanas nítidas en planos detalle, sin temblor, mostrando la perfección de su imperfección, su immaculada cuadratura y amplitud, pero también su vacío estructural y paisajista. En ellas resalta el paso del tiempo, su aspecto corrosivo y, a su través, matorrales, hierbas sueltas, rondas por hacer y, en lontananza, montañas o un cielo transparentemente azul que rasga los pocos vidrios rotos de la ventana. ¿Qué función cumplían estas cuando estaban socialmente vivas y no eran piedra muerta?, ¿quiénes las ocupaban y cuáles eran sus oficios? Nada. Únicamente la soledad de la que hablan, exclusivamente la gratuidad del mundo de las cosas cuando no hay gente ahí —nadie—.

Estructuras rotas: mamá y papá

Heredera del viento (2019) abre con la caída de la dictadura somocista y el triunfo del Frente Sandinista de Liberación Nacional (FSLN) en Nicaragua, el año de 1979. Las letras que informan nítidamente lo acontecido están sobrepuestas a un fondo azul-gris que se mueve como nebulosa. No quiere dejarnos ver esas sombras, seres vivos acaso que se mueven como espectros tras una especie de neblina. También se oye algo, pasos, un silbido, una puerta que se abre y la niña que empieza a hablar de una pesadilla. Es la apertura de una trinchera en la escuela que luego serán los seis pies bajo tierra para enterrar a alguien, a su tío y a los muchos muertos que caen en combate, entierros que acompañamos en el film. Oscuridad, sombra, luz, una puerta que se abre: introito al film seguido por las identidades bifurcadas: mamá Patricia/Ivette, papá Carlos/Miguel, el yo que habla, cinco años, hoy en esas fotos muertas, llenas de besos, sonrisas y abrazos rancios, marchitos. La memoria es imagen, fotografía, afecto desolado y el lamento de una hija que dice: “Solo sentía que esa revolución competía conmigo por el amor de mis padres”. “Yo no quería padres superhéroes”. “Yo quería padres”.⁹⁹

Es a esos padres, un hombre y una mujer, que vemos en una toma de cerca, de espaldas a la cámara. Al darse vuelta, nos percatamos cuán jóvenes todavía son. Ahí empieza el disenso. Resalta una serenidad contenida en la madre y una feminidad abrazable en el padre que se sostendrá durante todo el film. La primera pregunta que

99 Gloria Carrión, *Heredera del viento*, dir. por Gloria Carrión (2016, Nicaragua: Caja de Luz, 2016), DVD.

nos hacemos ante esta juventud es cuántos años tendrían cuando se incorporaron a la lucha de liberación y, ante la historia romántica de amor, por qué se divorciaron luego. Las respuestas no llegan en el proceso de construcción del film donde imagen y discurso no ven lo mismo ni hablan la misma lengua. Estamos a punto de oír una historia de amor patrio y otra de amor nato. En ese orden: lo público primero, a distancia, con la incomodidad que imaginamos de narrar la historia de una pareja cuando ya no se es una pareja y, aun así, de contestar las preguntas de una hija que los interpela con minuciosa necesidad desde muy dentro y frente a una cámara, y a la que hay que responder. Sentimos simpatía al pensar cuántas tomas haría la directora para grabar ciertos momentos; cuántas no desecharía en el proceso; cuántas otras le hubiese gustado tomar. Porque en esta como en toda cinematografía hay asuntos en juego que no se ven y que como audiencia imaginamos ante acciones ausentes. Es imposible verlo todo: cada momento remite a otra totalidad, otro modo de ser, ángulo, sentido. El procedimiento da lugar a la comprensión de los modos, usos y funciones de la memoria, la lejanía, recuerdo, pero dicho todo con naturalidad y voluntad de acompañamiento, aun si la situación es incómoda, mundo en el que discurso e imagen obviamente disienten. Su sentido de lo real, de las reglas del juego, no es el mismo, tanto imagen como discurso sobrepasan sus sentidos. Justo podemos sugerir que el sentido del film es escenificar la disonancia.

La primera vez que aparece la pareja en escena es un plano detalle de espaldas, la madre, con el pelo al viento, seguida de una toma larga al fondo de la cual se recortan unos volcanes: Nicaragua, patria de lagos y volcanes, proverbial metáfora de la nación. Preludio suave, como todo el film. Los padres de espaldas a la hija, directora del mismo, pero bajo su embrujo y ordenanza sin resquicios. De la pareja conocemos, antes que nada, su participación en la revolución nicaragüense, encuentros, enamoramiento, militancia clandestina, pseudónimos, tortura y su reencontro milagroso justo el día del triunfo de la revolución, en la plaza, en medio de una multitud cuando ambos se sabían muertos —serendipia—. Historia romántica y con mucho, digna de tomas que no existen. Me habría gustado que el encuentro fuese filmado en un plano secuencia, pero la directora decide segmentarlo e ilustrar el relato con tomas de archivo y fotografías de la insurgencia extrapoladas. Entendemos que esta no es una historia de amor romántico, sino de amor patrio cuestionado desde la intimidad e indefensión de una niña.

Las imágenes narran la historia nacional y ellos responden las preguntas de quiénes eran entonces y quiénes son ahora. Casi toda lo personal se cuenta en *voice-over*, la de la directora del film. A mí me sorprende gratamente: me impresiona la cara de la madre, rostro de una serenidad contenida, que hasta se me ocurre estudiada o aprendida en los años de clandestinaje, de escolaridad o en la familia, que cuenta asuntos delicados y muestra en su faz el impacto del recuerdo de hechos ocurridos, guardándose para sí, en lo íntimo, su perturbación. En una toma donde está sentada

sola, en un lugar rodeada de sillas rojas vacías en el fondo, anota un semblante apenas ensombrecido por el recuerdo del relato de la clandestinidad y sus dificultades del ayer; hoy, ella, de aretes, collar y camisa azul-violeta, remarca las dificultades de la lucha y el impacto, adivinamos o intuimos, lo recibe en pleno rostro a pesar de su sosegada contención.

Esa es justamente la gracia. El dolor del recuerdo de ese ayer, hoy apenas si registra el tono de su voz, cuyo rango permanece constante y lo mismo decimos de la velocidad e intensidad de locución, que es más bien lenta y de pausa larga y muy pensada. Por momento adivinamos el ruido respiratorio de un suspiro contenido. Ha decidido atravesar el atascadero reposada. Él, en cambio, muestra un rostro más apacible, pero habla en un lenguaje menos personal, más político, a ratos salpicado de cierta picardía. Quiere restarle drama al dolor de la gente que empezó a entender muy tarde, pero al final se quiebra, llora y pide perdón a la hija —a su generación—. Tarde entendió el agravio a ellos imputado. Se le nota, sí, cierta trabazón en la quijada. Hombre y mujer, padre y madre, rinden su testimonio a la juventud de su hija, sentados en el banquillo de los reclamos y aclaraciones. Sentimos una suave tensión en el esfuerzo y voluntad de colaboración. El tipo de actividad encarnada parece estar en otra parte y consiste o consistió en otra cosa, cosa que perturbó el reparto de lo sensible del mundo entre ellos. Hablar esa cosa como ideología nos distancia. Hay que entender, participar, responder en otra lengua a las preguntas de esa voz en *off*: entregarse, mientras las imágenes que complementan el relato y organizan la diégesis, ayudan a los padres, y a nosotras mismas, a pasar el trago amargo acompañado de las dulces canciones de protesta. En la toma de archivo que muestra las manos ondeando al aire como banderas, imaginamos oír cantar a Mercedes Sosa “todas las voces, todas... todas las manos todas... todas las sangres pueden...”. En ellas advertimos la materialidad del compromiso político con la lucha por la liberación nacional, que se pensaba continental —su espectacularidad, la gran emoción que acompañó su puesta en escena ahora dislocada, revertida, desplazada, fundida—.

La protagonista interpela a padre y madre en lo visceral, pero hay mucho que glosa. Siempre hay algo que se resiste en esta producción de lo personal, que pone un límite al número, tipo y operatividad de imágenes, algo conflictual, una voluntad de resguardar ciertos afectos de la experiencia escópica. La directora puede mantener el control de la producción fílmica, pero jamás su modo de recepción e interpretación. Nunca recepcionamos la imagen pasivamente; nunca la absorbemos completamente. Por tanto, la relación en escena es por siempre un nudo suelto. Uno de los momentos más dramáticos es el del relato de la captura de uno y otro, filmado mientras entran al lugar de las mazmorras donde estuvieron presos los dos al mismo tiempo; relato que alcanza el clímax cuando ella cuenta lo que sintió cuando le pusieron la capucha, instrumento de tortura que ahoga. Pero este incidente

particular está situado en medio de la historia de amor de los protagonistas partido en un antes y un después del incidente. La hija escarba inclementemente mientras los sitúa idílicamente contra un cielo de ocaso, ya el sol escondido en la línea del horizonte, sus rayos, celajes malva en pinceladas cautas, de un naranja amargo. Contra este cielo romántico de atardecer se recorta la silueta de un hombre y una mujer, dos seres que hablan, se supone, supremas intimidades sin acercarse —plano fijo de una materialidad reseca—. Parecen estar en medio de un páramo donde el ojo con esfuerzo percibe briznas de hierba seca. No hay un solo árbol, una sombra, una hoja verde. Nada reverdece. Uno al costado del otro, al centro del encuadre, toma larga, donde solo los celajes los observan. ¿Qué se estarán diciendo? ¿Acaso solo los rodea el silencio?

La pregunta que oímos enseguida en un tono amistoso se dirige directo al centro de la intimidad de padre y madre, cuando ya no son pareja y es incómodo hablar de ello. Deseosa la hija de saber cómo se enamoran los “superhéroes” pregunta con fingida ingenuidad: ¿cómo se conocieron ustedes dos? A lo que la madre incómoda responde ligeramente exaltada: “¡Ala, querés que saquemos el baúl”, queriendo decir, desempolvar los recuerdos, volver a ellos, nada de su completo agrado, seguramente, pero ahí está precisamente para responder; a eso accedió al dejarse filmar y todo lo que quiere saber la hija es áspero. Se han sometido ambos a ello por amor, eso que más adelante especificaremos como auto- y heteroafecto en líneas cruzadas. Todas las respuestas de la pareja estarán yuxtapuestas a tomas de archivo de la insurgencia revolucionaria, a la revolución, y a la guerra —ya lo dije antes pero lo repito—. Esta es la manera de afianzar la idea de los “superhéroes” y de matizar la relación entre insurgencia, revolución, guerra y afecto filial. ¡Qué duro! Las tomas de archivo generalmente suaves, apoyan la insurgencia pero no la guerra. Las cuerdas de una guitarra bien pulsada y una canción de protesta cantada con entusiasmo, eso que los cantautores llaman mazurquita, tempera la incomodidad de padre, madre, hija y público.

Se conocieron hace aproximadamente 35 años, de muy jóvenes, antes de la insurrección de 1978, cuando ella vivía en una casa de seguridad y él llegó a una reunión de la Dirección Nacional del Frente Sandinista. Era prohibido levantar la mirada para verlos. Ahora las yuxtaposiciones son a fotos de ellos enamorados, abrazándose; ella con una sonrisa amplia de contento en casi cada una de ellas. Se conocen por pseudónimo: él, Miguel; ella, Patricia. Historia dulce en medio del fragor de la esperanza, “y por supuesto que nos llamamos la atención”, dice ella, modosita, como si fuese otra, con una sonrisa —tono de goce en su voz—, “pero no sabía a qué horas nos enamorábamos porque...”, afirma y ambos sonríen complacidos, el fantasma del amor presente en una coquetería avergonzada. Para la primera cita pidieron permiso al jefe de la estructura y fueron a una laguna donde hablaron, y hablaron, y hablaron, cosa que no hacen durante la filmación, o no lo hacen como

desearía el vidente, e hicieron el amor: “y ahí pasamos una noche súper hermosa, mágica”, evoca ella. El ensueño los envuelve: “soñábamos con la caída de la dictadura. Es más, creíamos que no la íbamos a ver”, “patria libre, o morir” era la consigna y los militantes estaban “dispuestos al sacrificio”.¹⁰⁰ No era broma. Visto con la mirada del siglo pasado, la escena sería el sumun de lo romántico; las historias de amor y guerra siempre hacen llorar al público, pero estamos ya en otra era y los sujetos que éramos, ya no somos los mismos. Ese es el introito a la historia de amor que queda interrumpida por la de la captura y la tortura.

En una toma larga y contra un resplandeciente sol tropical en lo alto del cielo, ennegrecido, los vemos caminar hacia una estructura derruida, uno al lado del otro conversando, como recordando algo, guardando las distancias, sin acercarse, la cámara situada dentro de un recinto en escombros, a la sombra, esperando que se acerquen. A medida que la pareja entra en el antro, antro que debemos imaginar porque en el momento de la filmación solo existen sus ruinas, nos hallamos en lo que era la prisión de Somoza, La Loma, ahora demolida. La composición de la escena coloca lo derruido en primer plano y oscurecido por el resplandor del sol en un cielo sin mácula. La cámara nos hace ver tal derrumbe solo en su belleza, estructura cuadrada de luz y sombra, techo a cielo abierto, apenas si cascajos de paredes. Lo que importa ahora es la emoción de él narrada con aspaviento.

En su captura había pretendido ser un chico bien, un hijo de papá, un hidalgo, pero un guardia lo reconoció y lo mandaron preso a La Loma, lugar favorito de Somoza para interrogar a sus opositores. Percibimos la voz de él como un poco juguetona, como queriéndole restar dramatismo a la historia, peso al momento, como poniendo en primerísimo plano sus propias deficiencias, su miopía, mientras el cuerpo de ella se encoge, los brazos abrazados fuertemente a su cuerpo, sosteniéndose, como si para protegerse del golpe que dará la memoria, el reconocimiento de un espacio al que no quiere entrar. Al hablar, la voz se le empieza a ahogar a pesar suyo. Así lo parece. El relato de su captura se realiza en tres espacios diferentes, el de la cárcel derruida, el de un salón vacío de sillas rojas y un jardín.

A mí me habría gustado que el segmento de la captura y el del reencuentro de ellos en la plaza hubiese sido filmado en un plano secuencia, sin interrupciones, más dramatizado, pero no estamos en Hollywood. Aquí tenemos que manejar los cortes e imaginar su porqué. ¿Se deberá a la incomodidad y dureza de la historia, a la piedad de la hija por sus padres, o a la situación financiera y técnica de una filmación en Centroamérica? Lo cierto es que la madre se abraza a sí misma fuertemente, se aprieta al entrar a esas ruinas, antes prisión; sus pasos cuidadosos, como inciertos y, como animal azorado, voltea a ver a uno y otro lado mientras él a su lado suspira

100 Carrión, *Heredera del viento*.

como para agarrar fuerzas y trata de sostenerla física y emocionalmente, pero ella rehúsa. La luz empieza a mermar a medida que entramos más de lleno en la guarida.

Corte al salón de los asientos rojos y ella con las manos crispadas relata su captura: la detuvieron, la llevaron a La Loma, le jalaron el pelo: “a vos también hijueputa”, le dijeron, “y desde ese momento se volvieron unas bestias”. En el salón vacío y en el jardín, el rostro suyo vuelve al hábito de la contención, serenidad y placidez como aprendidas, dije, en la escuela, casa o clandestinidad. Es muy fuerte el control que ella ejerce sobre sí misma, pero el peso emocional la vence y esto se nota precisamente en ese contenerse que sentimos tan obvio, tan fuerte, tan innecesario como determinante para quien ella es: “es decir, ya sabía que ya estaba en sus manos” —entrecruza los dedos de las manos, mirada fija en la interlocutora, se soba los dedos de una mano con la otra, la mira—: “es a vos a quien hablo, a vos que me haces todas esas preguntas sobre los superhéroes”, parece estar diciendo, o al menos pensamos como *voyeurs* del film que lo hace. “La capucha es inolvidable: la capucha es saliva, vómito, sangre, sudor, es asfixia. Y empezó pues. Esa es la tortura”.¹⁰¹ Ahí respiramos.

Intensa pero parca. Habla con una sonrisa irónica, casi mueca para espantar el terror, los dedos de la mano hablan por ella moviéndose de un lado para otro, estrujándolos en desasosiego, se toca la garganta y se la ve y siente entristecida, la voz se le empieza a aflautar en ese movimiento involuntario e irregular de la glotis, suspira, se humedece los labios con la lengua, se encoge de hombros en la de sin remedio, pero el rostro se le ve angelical, de muchachita linda que sonríe para disimular. Inhalar y exhalar, suspiros y sonrisas, son movimientos del alma para descompresionar. Este es el único momento en el que ella pierde su serenidad legítimamente. Mientras habla, se agarra de la silla con las dos manos para sostenerse, o se las soba para aliviar el dolor. Él interrumpe: “es la sensación de que estás fuera del mundo”. Ella cae en el silencio, la gesticulación, la boca en movimiento descontrolado. La hija piadosa le quita la cámara de encima y hace un fundido a negro.

La diégesis es más lineal que mi relato. La he vanguardizado para transmitir el efecto dramático que el relato ejerce sobre mí o podría haber ejercido de haber sido filmado de esa manera. Los cortes de las tomas me indican un tanto esta posibilidad de poetización que sus manos y brazos me dicen en esta lectura; extremidades que hablan desde el otro lado de la orilla, río arriba del sentimiento comprimido, el del control muscular del rostro que ya discutiremos teóricamente más abajo. La sonrisa velada que acota los momentos del drama llama insistentemente la atención tanto como las largas pausas del relato. Sonido velado y silencio son comentarios respetables a la historia, gravitas, momentos de reflexión dentro y fuera del film, el silencio de Benjamin de callar para dar sentido a la palabra del otro. Es el

101 Carrión, *Heredera del viento*.

momento de sumersión o hundimiento en uno mismo; tal vez no tanto de encontrarle el sentido a lo dicho y oído como el de dejárselo uno sentir en carne propia y en comunicación, como si fuéramos solo una y la misma persona la que relata y la que oye —autoafecto traducido en consternación—. Tenemos que apropiarnos, cómo y con ella, de su potencia y potencialidad, acompañarla, y ese es el poder de la imagen, hacer germinar en nosotras, expectantes, el mismo dolor, ese aguante físico que tiene un límite: sonreír y suspirar son señas de aliviar la tensión, sacar el aire preso, descompresionar.

El relato de la prisión desemboca en el encuentro de los amantes, cresta de la historia de amor que, recalquemos, no es el motivo de la película. Cuando él entra a la prisión, ella ya está ahí: “y yo me quedo embebida viéndolo; sin poder decir nada. No podía demostrar ningún sentimiento. No podía demostrar nada”.¹⁰² Eso lo sabemos ya; lo hemos aprendido durante toda la secuencia de planos; lo hemos sufrido y gozado en todos sus parlamentos. La *mise-en-scène* abre el espacio tenebroso a la luz y se filma justo en lugares donde la ausencia de techo deja entrar a pleno la luminosidad para que veamos mejor la escena con la imaginación; para que la veamos con el romanticismo y la ilusión. Quedamos fijos en la palabra “embebida”, que evoca sumergida en líquido, que significa ida, ausente a todo menos a él. Corte al jardín: “Tampoco él me reconoce, porque es miope, porque no ve”. Aquí en despliegue toda la impotencia, toda la frustración en signos corporales, en el levantamiento de manos, brazos y hombros indicando la irremediabilidad de la situación acompañada de esa sonrisa que queremos borrar, ese expeler aire para alivianarse, “y lo pasan a una celda lateral”.¹⁰³

La gran gesticulación de las manos nos habla de la intensidad de su emoción. Cuánto quisiéramos que se abrazaran como en las historias de amor, por lo menos un poquito, pero este film no es eso. Ella le manda un papelito y él nos dice al recibirlo: “Me cagué... pasé a una sensación en donde, uff, al menos estamos vivos”¹⁰⁴ —pero presos—. La ideología política se inmiscuye directo en el relato: “Magullados, torturados, pero no doblegados... Y [habla ella] me empieza a escribir que pase lo que pase la revolución va a triunfar, que Somoza se iba a ir... y que no importaba que nosotros cayéramos... nos volveremos a encontrar y nos vamos a encontrar en la plaza... ese día nos vamos a amar más y de nuestro amor va a salir un negrito”¹⁰⁵. Hay un gusto en la repetición del mensaje que él le envía desde la otra orilla de la prisión —ambas, madre e hija, gozan un momento al oír la historia de amor; nosotras también, aunque, insistamos, ese no es el propósito del film—. Esa es la

102 Carrión, *Heredera del viento*.

103 Carrión, *Heredera del viento*.

104 Carrión, *Heredera del viento*.

105 Carrión, *Heredera del viento*.

ideología de los “superhéroes” que acaso está puesta en cuestión en la película. Por eso la voz interroga: “¿Adónde se fue tanto amor... tanta alegría?”¹⁰⁶.

En las tomas de los escombros de la cárcel, la madre se muestra muy incómoda, se toca la cabeza, se pone las manos sobre la espalda: “Bueno, cuesta venir aquí”, exclama. A ella la sueltan primero: “Y lo que puedo recordar son los ojos de tu papa en la ranura y los dos diciéndonos adiós”¹⁰⁷. En ese momento, él por primera vez conoce su verdadero nombre: Ivette Fonseca. Como público pregunto: ¿cuántas veces habrá filmado esta toma la directora? ¿Cuántas tomas descartó? ¿Cuántas decidió no tomar? ¿Cómo hacía para dirigirlos? Tenía, con seguridad, que ir más allá de las relaciones familiares establecidas; debía sabotearlas, desviarlas, hacerlas que significaran otra cosa. En el rostro de Ivette, la madre, el desplazamiento entre imagen y palabra intrigan a pesar, intuyo, de la voluntad de la directora, su hija.

Y luego, el encuentro en la plaza el día del triunfo revolucionario: serendipia. Ambos se creían muertos. La voz de él revela la emoción del momento, vivido ya como narración de amor y no de política insurgente. Encuentro insólito en medio de una multitud. Ella lo reconoce a él por el uso de sus manos. Los dos en la plaza a corta distancia el uno del otro. Al narrar el encuentro, notamos un cierto entusiasmo contenido en su voz:

En medio de ese montón de gente, lo que veo, reconozco, son sus gestos... lo que hace tu papa, que habla con las manos y ahí es donde yo me quedo paralizada... Y entonces, ya más cerca, ya entendí que estaba vivo. Y yo le tocaba la cara para ver si era de verdad, si no era mentira.¹⁰⁸

Embebida y paralizada son los dos adjetivos de profundidad que usa. Al contarnos el incidente de la plaza, la voz se le acelera, alza el tono. Se abrazan fuertemente y de verdad, por fin: desaparece la insurgencia, el triunfo de la revolución, y quedan solo los amantes amarrados en un abrazo cinematográfico romántico, ahora sí, de verdad, tipo Hollywood. ¿Acaso la directora dirigió la escena de esa manera? Este es el único momento en que esos dos cuerpos se acercan afectuosamente. El momento más feliz de sus días en el día más feliz del país. De perfil, la mejilla de ella cubre por entero la pantalla —mejillas rellenitas, como de muchachita chiquita—; la imagen interceptada y borrada a ratos por los rayos enceguecedores de un sol dariano de encendidos oros. “En ese momento ya la plaza”, dice ella, “ya nadie había... (intercepta él). Ya estábamos en una burbuja”.¹⁰⁹ El plano detalle del abrazo se prolonga a una *durée* para que lo gocemos: las mejillas de muchachita tierna en cámara.

106 Carrión, *Heredera del viento*.

107 Carrión, *Heredera del viento*.

108 Carrión, *Heredera del viento*.

109 Carrión, *Heredera del viento*.

Prendidos en ese abrazo complacido, la cineasta dice: “Ahora me doy cuenta. Yo soy el fruto de todo ese amor”.¹¹⁰ Cliché, sí, pero nos complace. Movámonos ahora a lo puro y duro de la teoría.

La calma materna: self-touching

Self-touching es un concepto de difícil traducción. Podríamos decir que es un estar en contacto y bien con uno mismo, un sentirse y amarse personal que, paradójicamente, permite dejarse afectar por la otra, dejar que la otra entre en nosotras, que nos conmueva. Este acto es una de las muchas significaciones que intercepta, en el trabajo de Catherine Malabou, el ambiguo concepto del heteroafecto, también paradójico, que significa abrirse y dejarse conmover por la otra. El concepto de autoafecto o quererse a una misma, entrar en contacto, se habla en voz aspirada, interna: es ese oírse propiamente; esa especie de autorreflexión o introspección sensorial, si me permiten expresar así pensamiento y sensación a la vez, en la cual el sujeto se siente viva, sabedora de sí, de su propia existencia. Sospecho que esto ocurre a la mujer y al hombre de este film, como progenitores, en los momentos de la interpe-lación de su hija, más aún al referirse a su intimidad como pareja, o al reclamo de amor hacia ella, nada de lo que ellos quisieran ahora volver a representar o ensayar —presumo—.

El quererse a uno mismo coincide con la vida misma; es un tipo de emoción que implica sorpresa y apertura, literalmente metafísica del tacto, sentimientos que giran en círculos y atan el alma a sí misma. Por eso creo que esto ocurre dos veces, una en la escena del aposento en que la hija reclama dulcemente a su madre el amor maternal, y con el padre en la escena donde él le pide perdón y se echa a llorar. Mientras en la primera la madre permanece impertérrita, en la segunda el padre llora, y cuando la hija lo consuela, los latidos de su corazón constituyen la banda sonora por un momento en el film. Por eso es que auto- y heteroafecto se trenzan en una simbiosis inseparable en el cuerpo de apariencia serena de la madre y jugueteón del padre. La filmación privilegia esa filosofía: el ser no existe antes de ese movimiento del afecto hetero, de la heteroafección, o amor a la otra; a la otra dentro de una misma, esa interna extraña y desconocida que despierta de pronto al roce de la palabra; esa que oímos hablar de frente, fuera y dentro de nosotras mismas. Este ordenamiento de lo sensible se materializa desde las primeras puestas en escena, en las preguntas y respuestas entre padre, madre e hija, sobre las cuales ellos seriamente recapacitan. Integridad minuciosa y grito consolable, modo de vida medular, en la medida en que uno, o en este caso, madre y padre, se dejan conmover por esa otra que es tanto sí misma de ellos tres. ¡Cómo decir y explicar este aparente

110 Carrión, *Heredera del viento*.

contrasentido! El heteroafecto es incongruentemente siempre un afecto pre-, el afecto en mí de mí y por mí misma; ese en mí que mi propio mí desconoce; un mí ignoto que no percibo todos los días, pero con el que vivo y el que afecta siempre el sentido de mi propia mismidad; el mismo que se deja consternar por esa otra —figura de parecer absurdo—.

En *Heredera del viento* puedo percibir ese vaivén cuando oigo el tono inquisitivo de la pregunta, inquisitivo y acusatorio, o al menos reclamatorio del ser y del otro, flaqueza de la carne, mientras ambas, madre e hija, sentadas en la cama de un aposento, una junto a la otra en cercanía unánime, emprenden un viaje en el cual se va palpando el desprendimiento, se van adentrando la una y la otra en la generosidad, y su sentido es tangible en el tono suave y hasta avergonzado del reconocimiento y de la confesión, sobre todo en las largas pausas reflexivas, de la simbiosis que va a realizar el amor a sí mismo, en y con el ajeno. Esto es lo que Jean-Luc Nancy llama sorprendentemente síncope que es con y en todo un compartir, un partir, una partitura, una discontinuidad, interrupción, cesura —todo a la vez—. El tacto es local, modal, fractal: “El contacto del sujeto consigo mismo es siempre discontinuo —como ausente de sí— como si fuese el tocar de otra: heteroafección como tal”.¹¹¹

En el film, el heteroafecto queda expresado en un muy contenido semblante emparentado con la serenidad, sin serlo; siendo en realidad lo contrario, una intensidad semejante a la que se somete un músico virtuoso al tocar su instrumento —Joshua Bell o Jascha Heifetz al violín—. Hagamos el ejercicio. Verlos tocar el violín es, propongo yo, una instancia contemplable del auto- y heteroafecto engarzados. Lo dice su cuerpo, perdido absolutamente en la melodía; cuerpo que se disuelve en una fuerte gesticulación, flanco violentamente dulce, sudor, mueca, orgasmo —*self-touching*—, sin ni por un momento perder el control del instrumento; fuerza color del fuego que consterna y arrasa mientras el cuerpo guarda y pierde a la vez su postura sincopada, aun cuando su estabilidad flaquea, las rodillas se doblen, el torso se balancee de un lado hacia otro, espasmo suave que tensa todos los nervios al ir pulsando las cuerdas tirantes del violín; que hace cerrar los ojos en ensoñación y estremecer por dentro las entrañas en completa posesión y entrega. Así me aproximo al sentimiento que me suscita el rostro de contención estudiada y aprendida de la madre, como si a muchos siglos de distancia estelar se prepara para aguantar el reto de la frase dicha con afabilidad, el fuerte embate que tiene que contrarrestar, mas nunca contradecir. “¿Y yo qué, mamá; a mí quién me iba a cuidar?”¹¹²

La música de la madre es un solo sostenido. Ella lo hace todo con naturalidad, calma y serenidad estudiadas, o practicadas durante toda su vida, pues hasta cuando habla

111 Malabou, “Go Wonder”, 23. “The subject’s self-touching is always discontinuous—absent to itself, as it were—as if it were the touching of another: heteroaffection as such”.

112 Carrión, *Heredera del viento*.

de la capucha en la tortura intenta mantenerse incólume; igual cuando habla del encuentro con él, su compañero, en la plaza, como si ese encuentro mágico fuera nada, cuerpo solo, erguida ella siempre, sostenida por sus propios pies. Ni un gesto. Ni una seña de abatimiento. Todo le es connatural, la lucha, la maternidad, la vida.

Sincopar es un ritmo musical que consiste en perturbar o interrumpir el fluir rítmico o prolongar una figura rítmica o armónica de un tiempo débil a uno fuerte; en medicina, síncope significa una pérdida de conciencia temporal debido a una subida de presión o bloqueo de sangre en el cerebro —el desmayo de Ka-Tzetnik que vimos en capítulos anteriores—. ¹¹³ En Nancy significa tacto sin saber lo que se toca —suave o viscoso—. Es un tocar a ciegas. Es un hondo afecto que me embarga pero que ignora ese me en mí. Al entrar el yo en escena, se necesita que el mismo yo sepa intuitivamente quién es y pueda dirigirse a sí mismo, hablar consigo mismo, dirigirse a sí como si fuese otro. Es como un despertar, cuando el otro te interpela, te pregunta, demanda una respuesta y te conmueve, y te hace que entrés en contacto con vos mismo; es un afecto primario interrumpido, discontinuado, sincopado, fuerte y débil, por la intrusión de la alteridad, origen del afecto no autocentrado que causa sorpresa y provoca generosidad, una generosidad que, en estado de pureza, sería ese don del que no es consiente el sí, incapaz de sentirse él mismo dando. “La generosidad le permite a uno configurar y pensar en unísono, el regalo (o mejor, la ofrenda), decisión, espacialidad, libertad”. ¹¹⁴ Todos ellos son fundamentalmente afectos éticos; no son autocentrados, egoístas; no son mis afectos sino simplemente afectos dados a mí, venidos desde el ser absolutamente fuera de sí, de fuera, de la exterioridad, algo que viene de la otra —como los de esa madre hacia su hija en el film—.

Estas maneras de ver al sujeto en sus afectos está respaldada en la redefinición de la subjetividad, del ser neural, del neuro-psicoanálisis que propone la neurobiología que redibuja el ser. El ser neural es plástico, flexible, colaborativo, interactivo, extremadamente lábil y dinámico. Cuando se perturba esta homeostasis, se deja de ser quien se era para pasar a ser otra persona, quiebra que trasmuta el ser, travestismo. Además de mostrarnos la magia de la posibilidad de entender los afectos como series de conexiones que nos hacen vibrar, la neurobiología nos ofrece una explicación de cómo ocurre esto y nos dice que las percepciones resultan de las reverberaciones de series de señales a diferentes niveles de la jerarquía sensorial en múltiples espacios y estados febricitantes. Lo emocional-afectivo no es predefinido, toma su tiempo. Esa es la pausa de la serenidad con la que responde la madre a su hija en una situación de incomodidad, cuando su yo entra en escena y es severamente interpelado, y en ese momento, las conexiones neurales son altamente

113 Felman, “A Ghost in the House of Justice”.

114 Malabou, “Go Wonder”, 24. “Generosity allows one to configure, and think together, the gift (or rather the offering), decision, spacing, and freedom”.

modificables y la experiencia juega un papel preponderante en la formación de estas conexiones —eso estremece, hace sudar y da salida a la generosidad, en el mejor de los casos—.

Para llegar a la idea de cómo las pasiones se registran en la cara, Malabou refiere a la teoría cartesiana de que los afectos implican una espacialización, un mapeo. Se trata en Descartes fundamentalmente de argumentar que el autoafecto o afecto de sí es un simple entrar en contacto subjetivo, no una cerrazón del sujeto sobre sí mismo, sino más bien una apertura: abrirse al heteroafecto o afecto de y en la otra. Y copio la lectura de Descartes por Malabou y ahora por nosotras: “Lo más importante de tales signos son las expresiones de los ojos y la cara, cambios en el color, nerviosismo, languidez, desmayo, risa, lágrimas, quejas y suspiros”.¹¹⁵ La mayoría de estos signos son visibles en el cuerpo, pero de manera más abierta en el rostro, que resulta así lo que se define como “el plano de inmanencia”, el lugar donde la espacialización o expansión interna del alma o espíritus animales se proyecta. Deleuze llama a eso, *close-up*.

La cara es una superficie, un espacio de interacción o encuentro entre las instancias afectantes y afectadas. Esta acción de movimientos invisibles internamente se inscriben, se visibilizan en la cara. Los movimientos expresivos o expresión de movimientos es generalmente social: cuando la cara se expresa, trasciende su papel social y deja de jugar el juego del papel que le corresponde —se desindividualiza, se des-subjetiva, interrumpe o suspende comportamientos usuales y el rostro coincide con el afecto que expresa, deviene afecto puro, se descorporativiza. “El rostro del afecto es la superficie reflexiva de inscripción”.¹¹⁶ —pura intensidad, expresión—. Esto sucede porque “la cara es el órgano-portador del plano de los nervios que ha sacrificado la mayor parte de su movilidad global y la cual reúne o expresa de manera libre todo tipo de movimientos locales finos que el resto del cuerpo usualmente mantiene ocultos”.¹¹⁷ Son estos movimientos micro que nos miran —o interpelan—.

Aquí entra de lleno la noción de asombro o maravilla que para Descartes es el grado cero de los movimientos expresivos. Es el lugar donde las necesidades físicas se convierten en signos ontológicos. El asombro es un intermedio entre la pasión y el pensamiento: “La cara de sorpresa no expresa algo intelectual; refleja el afecto de pensar como tal”.¹¹⁸ La cara de asombro deviene *close-up* y suspende papeles sociales

115 Malabou, “Go Wonder”, 46. “The most important such signs are the expressions of the eye and the face, changes in colour, trembling, listlessness, fainting, laughter, tears, groans and sighs”.

116 Malabou, “Go Wonder”, 46. “The affect face is a reflexive surface of inscription”.

117 Malabou, “Go Wonder”, 47. “The face is this organ-carrying plate of nerves which has sacrificed most of its global mobility and which gathers or expresses in a free way all kinds of fine local movement which the rest of the body usually keeps hidden”.

118 Malabou, “Go Wonder”, 47. “The wondering face does not express something intellectual: it reflects the effect of thinking as such”.

y de individuación; es una cara impersonal como son los afectos, es un hacerse neutro, intensificarse, “una desnudez... mucho más grande que la del cuerpo, una inhumanidad más grande que la de los animales”.¹¹⁹ —como si las pasiones fuesen la película del alma—. Descansemos el caso.

119 Malabou, “Go Wonder”, 48. “A nudity... much greater than that of the body, an inhumanity much greater than that of animals”.

CAPÍTULO VI

LITMUS TEST

La revolución: una mujer que observa y llora

Mercedes Moncada, *Palabras mágicas para romper un encantamiento*;

Leonor Zúñiga, *Exiliada*.

Donde la violencia gobierna absolutamente... todo y todos
deben caer en el silencio.

*Hannah Arendt*¹²⁰

La película *Palabras mágicas para romper un encantamiento* de Mercedes Moncada (2012) construye con imágenes poéticas una visión de la pobreza de Nicaragua antes y después de la revolución. La presencia de “La Gigantona”, ícono popular, mujer enorme que recorre las calles en compañía de un “enano cabezón”, complemento de su iconografía, dando partes que informan asuntos de interés a la población, es la imagen que aparece en determinados momentos del film como observadora y testigo de lo que acontece y como comentarista de lo ocurrido, con su faz hierática, sus grandes ojos negros, maquillados y fijos. Ella ve con los ojos bien abiertos, sin parpadear. A contrapelo se recorta la pobreza del país, vertederos, basureros, charcos, agua empozada, cauces llenos de lodo, jóvenes pandilleros drogados e imágenes de la historia política del país, de Somoza a Ortega, pasando por el interregno liberal, la revolución en sus celebraciones en la plaza, en la guerra, en la derrota y en los pactos con los otros partidos políticos. Hannah Arendt lo dice bien,

120 Hannah Arendt, *Sobre la Revolución* (Madrid: Revista de Occidente, 1967), 11.

las guerras y las revoluciones definen la fisonomía del siglo XX y han sobrevivido sus justificaciones ideológicas. Valeria Grinberg ubica:

El documental de Moncada entre una tendencia documentalista en América Latina que abarca la subjetividad individual relacionada a lo nacional... *Palabras mágicas* (2012) utiliza el “cine para indagar en el pasado desde una subjetividad herida... Moncada nos habla de una traición colectiva a Nicaragua de la que ella también fue víctima.”¹²¹

Los eventos de abril de 2018 son un corolario a la visión de una historia que siempre da vuelta como serpiente que se muerde la cola, historia de violencia que gobierna absolutamente y ante la cual Moncada no quiere hacer silencio.

Mis dos observaciones primarias sobre esta filmografía, lugar de memoria de la generación de Moncada sobre la revolución, son: primero, la diferencia entre criticar la política de los grupos de derecha, que es lo que hacen las cineastas de Guatemala y El Salvador, y criticar las de un gobierno que se dice de izquierda. La segunda, es la basurización de lo social mediante la metáfora que organiza la narrativa fílmica que es la del basurero La Chureca, lugar al que vuelve el film con una reiteración obsesiva. Lo que está en juego es un examen de lo político que desvela la basurización de la nación, tal como lo vemos en sus tropos articulatorios. El primero, el lago, para Grinberg, una manera de “sostener la alegoría de la historia estancada de Nicaragua”.¹²² La segunda basurización es el muestreo de los barrios más pobres donde habita una juventud drogada. Dándole a lo nacional y político un giro medioambientalista, Jarred List asegura que:

Si Moncada argumenta, a través del simbolismo, que las situaciones políticas del siglo XX y XXI son perniciosas para el pueblo nicaragüense, también plantea que el medio ambiente sufre de ellas... La orquestación de imágenes de un medio ambiente amenazado por la contaminación y el descuido... viene a simbolizar la desintegración del compromiso social y político bajo un sistema de desigualdad, represión y violencia... El paisaje relata el dolor y trauma del somocismo, la guerra civil y los problemas sociales bajo Ortega. Tiene las cicatrices de la guerra inscritas en su cuerpo. Es marginada y relegada a un escenario que sirve el beneficio de los seres humanos. Al mismo tiempo, la tierra es como el yo. Es decir, no hay distinción entre la naturaleza y el ser humano; es una extensión del yo... Moncada hace equivalente el medio ambiente al ser humano a través del símbolo del agua. El agua es vida... De este modo, el paisaje es el ojo que observa, que llora, que entrecierra, que parpadea, que guiña, que se enferma.¹²³

La tercera basurización es la de la gente en la figura de los “piedreros”. A decir de Grinberg:

121 Grinberg, “Interpelaciones al sandinismo”, 550.

122 Grinberg, “Interpelaciones al sandinismo”, 545.

123 List, “Terrenos revolucionarios”, 5-7.

La radicalidad revolucionaria de ese momento histórico se desvanece en su repetición neo sandinista, porque los sujetos que la protagonizan (los jóvenes piedreros) lejos de ser heroicos, son marginales. Su marginalidad es evidente en su vida cotidiana, tal como la muestra el documental: el habla, el consumo de drogas, la violencia que marca sus relaciones de género, la aparente vagancia, la indigencia, la omnipresencia de la basura, son todas características opuestas a las del soñado hombre nuevo que la revolución ansiaba producir.¹²⁴

Aquí quiero hablar de la articulación de estos tropos: basura, gobierno, nación, política, a partir de la aparición de La Gigantona, que se muestra marcando los hitos de ida y vuelta en la diégesis. La primera vez que aparece La Gigantona es en la secuencia de entrada, a las orillas del lago de Managua, metáfora de la podredumbre de lo político-social, lugar donde van a parar los desechos de todos los managuas y símbolo de estancamiento. Esta primera vez, la Gigantona nos da la espalda, vestida de azul y pelo suelto que el viento agita. Una enorme bandada de zopilotes, aves de rapiña que se alimentan de carroña, la sobrevuelan. La imagen se antoja poética simplemente porque el cine, como arguye Laura Podalsky, toma el cuerpo del espectador por asalto y licita respuestas insólitas.¹²⁵

Nos preguntamos qué ve esa mujer, en qué piensa, por qué nos da la espalda. En un corte yuxtapuesto, la vemos de frente. Tiene los ojos bien abiertos, pero parece no ver nada. Es una mujer blanca-mestiza de ojo fijo, como pescado muerto, mirada perdida, rostro quieto, como si extraviado o ido en un tipo de desconexión psíquica. Un fundido torna su imagen lago; la cámara se hunde en el agua verdinegra que se va tornando oscuridad. Corte y pasamos al tópico Somoza-ejército-represión, familias que lloran a sus hijos asesinados o huyen por la carretera. Una en especial con su morral a cuestas y su hijo tierno colgado y resbalándosele por el brazo, dice angustiada: “se me quedaron las pachas y la leche de los chigüincitos”.¹²⁶ Los chigüincitos son sus hijos pequeños.

La basurización recalca la irresponsabilidad del Estado que torna la nación, Nicaragua, en un basurero que acota los segmentos del film y establece sus tropos organizativos. Las reflexiones de una voz en *off* que acompañan todo el film constituyen la reflexión ética, denotan desaliento, incredulidad, descrédito por lo observado. Producen rabia, desaliento, más aún cuando los recitativos de los piedreros ponen en escena su alianza con lo político y el trabajo que hacen como grupos de choque y hostigamiento a cualquier manifestación opositora mientras engalanan su lenguaje nublado, repetitivo y retador por la intoxicación, con palabras de ultraje a las mujeres.

124 Grinberg, “Interpelaciones al sandinismo”, 549.

125 Podalsky, *The Politics of Affect*.

126 Moncada, *Palabras mágicas*.

Luego viene un interregno: la Revolución de 1979 —llamada en el film la “Hora 0”—. El discurso de la esperanza se adueña del espacio. La revolución es la magia, la imaginación al poder, la euforia total: “cada uno de nosotros era la mejor versión de sí mismo” y, al son de la canción “Josefana va”, de Carlos Mejía Godoy, se va “convirtiendo la oscurana en claridad”. La insurgencia, el discurso revolucionario, la esperanza, las fiestas populares toman expresión en La Gigantona quien, vestida de blanco y velada la cabeza cual novia enamorada, baila al son de los ritmos populares de músicos de tambor y trompeta llamados chicheros. Sus brazos se mueven jubilosos, despreocupados y desinhibidos de un lado a otro hasta que un corte yuxtapone la imagen de una máscara de terror. La película se torna blanco y negro y la Nicaragua basura reaparece en el cuarto basurero: la guerra de la contra.

Entramos en las vicisitudes del Servicio Militar Patriótico, las visitas de las madres a los campos de batalla, a ver a sus hijos llamados “cachorros de Sandino”. De nuevo el llanto, el dolor, los muertos y los ataúdes. Ironía ante los versos de “amor te prometo que mañana todo será distinto”. La historia de Nicaragua parece estar condenada a un eterno retorno; la historia, un vertedero de basura. Entramos de lleno en la Chureca, imagen que apoya la mirada sobre los barrios donde las calles polvosas son la única cancha de juego que tienen los jóvenes; su única distracción, sentarse en una esquina a vilipendiar a las mujeres: ¿es esa la “juventud sandinista 19 de julio”? ¡No! Hay una distancia entre los pandilleros y una juventud distinguida por su camiseta con el lema de “Juventud Sandinista”, dos tipos de juventudes, dos tipos de políticas, dentro de una misma generación. Una toma larga centra el basurero en el encuadre. Totalmente nublado por el humo de la quema de basura, apenas si nos permite discernir la figura humana, animal, vegetal. La imagen es paradójicamente poética y obliga a reconocer que el cine, a decir de Laura Podalsky, nos obliga y compele a tener reacciones adversas y contradictorias.

“Cuando el humo se disipó, ya no éramos los mismos”, dice la voz reflexiva en *off*: “La muerte dejó de ser heroica y profunda, es muerte y nada más”.¹²⁷ Contados 11 años a partir de la llamada “Hora 0”, Violeta Barrios derrota al Frente Sandinista en la figura de Daniel Ortega, a quien vemos el último día de campaña, totalmente desinhibido, brincando y gesticulando en la plataforma. Le viene bien la atención del público y aún mejor la imagen de “gallo ennavajado”. La cámara enfoca la marcha del ejército seguida por las ruinas del ingenio 19 de Julio. La idea de “hermano dame la mano”, se desvanece ante la disensión y disgregación de los militantes, de los muertos y más muertos y más muertos, y de los “besos que alcanzan en una cajita de fósforos”. En una toma larga de un terreno baldío, en medio de unos matorrales y arrinconada a la derecha del marco apenas si se distingue una mancha azul: es La Gigantona. Después de un corte-contra-corte a una cruz, la vemos de cerca entre maleza y matorrales totalmente inmovilizada.

127 Moncada, *Palabras mágicas*.

Entramos de nuevo en el ritmo del relato. Se trata de revisar la historia de Nicaragua a través de sus gobernantes; de enfocar la historia política y su efecto sobre la población empobrecida de los barrios; se trata de la relación entre la historia, la política y los desastres naturales. En este aspecto, sobresalen el terremoto de 1972 y el huracán Mitch de 1998. El primero enfoca la corrupción de Somoza; el segundo, la de Arnoldo Alemán. Sobresale la imagen de un gato negro flaco y sarnoso que camina solitario en las riberas del lago acompañado por una bandada de zopilotes sobre la arena, metáfora de la soledad de Daniel Ortega, quien ahora puede solo confiar en su familiares inmediatos. La voz comenta su tozudez, determinación y terquedad incansables que conducen al pacto con Alemán y su retorno al poder. De nuevo tenemos imágenes de la basura: los niños jugando con ella a la orilla del lago, el retiro de la cooperación externa debida al fraude en una de tantas elecciones, el rescate que realiza Ortega gracias a la cooperación venezolana y la creación de Albaniza, empresa multimillonaria privada y controlada por la nueva familia gobernante sin jamás rendir cuentas a nadie ni someterse a auditorías. Las tomas de los barrios rinden inevitable el paralelismo entre Somoza y Ortega, y la neorreligiosidad de la pareja conduce a un comentario sobre la violación de Zoilamérica: “El testimonio de esa víctima decía: eso no puede tener otro nombre que abuso de poder basado en el sometimiento psicológico inmovilizador del ser humano”¹²⁸. La frase de Arendt de que donde la violencia gobierna absolutamente, todo y todos debemos guardar silencio deviene axiomática. Y ahí aparece otra vez La Gigantona. Su cabeza ocupa todo el marco. Ahora su mirar parece triste. Está en la misma planicie anterior. La cámara se detiene en ella para que la contemplemos.

Por último volvemos a los piedreros, esta vez para escenificar su colaboración con los sandinistas. Los vemos hostigar a los liberales en sus manifestaciones. El gobierno les da de comer, los arma y les paga, y si caen presos, los liberan. De nuevo, tomas al basurero, a los niños que juegan en medio de la insalubridad; brevemente, la campaña de Herti Levite, un candidato a la Presidencia que se murió inesperadamente antes de las elecciones y que hubiera barrido con la candidatura de Daniel Ortega, provocaciones a los azul y blanco, grupos de oposición que se amparan bajo la bandera nacional en contraste con partidarios sandinistas transportados en autobuses a las concentraciones. En esta ocasión cantan una canción que dice: “Ya el pueblo está cansado de vivir siempre de esclavo...”. Por primera vez oímos la voz de Rosario Murillo en escena lanzando vivas al Frente Sandinista y en una de esas dice: “Vivan las mujeres, vivan las mujeres” y aparece en escena La Gigantona, de frente a la cámara y en medio del encuadre pero de costado a la multitud. ¿Está acaso dando la vuelta para salir de la plaza? Viste sombrero de catrina, engalanado de flores, como la muerte del caricaturista mejicano, José Guadalupe Posada; porta vestido de pechera roja con holanes morados. Oímos la voz de Murillo que grita: “Viva Daniel.

128 Moncada, *Palabras mágicas*.

Viva Daniel”. La cámara se acerca a La Gigantona dos veces y agranda su figura hasta aparecer más alta de lo que es. La voz de la comentarista dice: “Cuando las personas no encontramos las referencias correctas no podemos caminar en línea recta. Caminamos en círculos sin parar. Aunque parezca que avanzamos, regresamos siempre al mismo punto”.¹²⁹ Recorremos de nuevo algunos de los *leitmotiv*: Managua, el lago, Sandino, la precariedad, y ahí emergen agrandados los ojos de La Gigantona.

La pregunta final es: “Si nos sintiésemos nuevamente en el día 0, ¿qué haríamos ahora?”. Vemos de nuevo a La Gigantona que baila al son de una marimba que trina de contento. Vestida de rosado pálido, vestido comprado en el mercado, pelo de tuza amarilla, gira y gira de contento; los brazos esparcidos por los aires se mueven con vigor de un lado para el otro. La canción que oímos dice: “Como un chilotito tierno, fulgurante bajo el sol... y levantamos la vista para la tapisca de la libertad”. Plaza completa grita “Viva Nicaragua libre”. Pañuelos blancos se agitan bajo el fulgurante sol y la gente levanta las manos —todas las manos todas, como en la canción de Mercedes Sosa—.

Un artículo de Adriana Palacios sobre el docufilm anota lo siguiente:

Palabras Mágicas es de interés porque, como producto cultural, se inscribe bien en la coyuntura actual de discusión pública sobre los usos políticos del pasado y de la memoria de la Revolución Popular Sandinista... Más que el signo Revolución, en esta pieza entran en tensión los significados de la dictadura somocista, los años ochenta, la guerra, y lo que algunas hemos denominado como *post sandinismo* —el regreso al poder de Daniel Ortega en 2006.¹³⁰

Palacios arguye que la mirada hacia el pasado tiene que ver con la modalidad crítica de representación y la administración de imágenes y sentido mientras la pedagogía de la memoria se debe a los medios y formas culturales de transmisión. En el film se siente la fuerza imaginaria del archivo como material en bruto y la pregunta es si los miembros de la generación pueden reconocerse en las imágenes elegidas, si se comparte la sensibilidad. Como espectadora *insider*, ella objeta la representación de los piedreros por considerarla rebasurización de los jóvenes. Insatisfecha con el collage del film, observa que se basa en recuerdos cliché de lo político, tanto del somocismo como de la revolución. Tan vistas están estas imágenes que la mirada se obtura y las estereotipa. Las imágenes más efectivas son las de la posrevolución. Ellas permiten empatizar con la crítica de Moncada del FSLN y de Daniel Ortega y Rosario Murillo. Palacios concluye que “*Palabras Mágicas* habla de cómo asumir un pasado en un mercado de subjetividades”.¹³¹ Siente que el impulso del film es

129 Moncada, *Palabras mágicas*.

130 Palacios, “Memoria e Imagen”.

131 Palacios, “Memoria e Imagen”.

de indignación y resentimiento y se suma al archivo de la “revolución traicionada”. Y apunta que la voz de Moncada está ahora acompañada por las de los excombatientes del Batallón de Lucha Irregular Sócrates Sandino y otras.

Yo concluyo que una cosa es ver este film antes del 18 de abril de 2018 y otra después, pues la insurrección de abril trajo de nuevo a la palestra la idea el contraste entre pre- y posrevolución. Dije que en esto la cinematografía nicaragüense marca una profunda cesura con la centroamericana. La crítica de Moncada cobró certeza después del 2018 y el público aceptó de manera consensual las verdades del film.

Lo peor es vivir en silencio

“En todo lenguaje y creación lingüística, permanece sumado a lo que puede ser transmitido algo que no puede ser comunicado... Es tarea del traductor dejar al descubierto en su propia lengua esa lengua pura que está exiliada en lenguas extranjeras, liberar la lengua presa en un trabajo.”¹³²

¿Qué es verdaderamente lo peor de una situación como el abuso sexual?: nos preguntamos al oír a Leonor Zúñiga, directora del film *Exiliada* (2019), asegurar que lo peor, a decir de la protagonista, Zoilamérica Narváez, es vivir en silencio, “que todo mundo se dé cuenta y que nadie haga nada”¹³³. En su extenso testimonio de 1998, Zoilamérica habla este silencio:

Recuerdo que hubo alguien a quien acudí en busca de ayuda, quien me sugirió soportara la cruz de mi vida... con resignación. Según esta persona, me correspondía a mí velar por la imagen y estabilidad del estadista. Referirse al respecto significaba dañar la imagen del líder y con ello afectar gravemente a la Revolución, lo que se debía entender como la misma cosa.¹³⁴

132 Walter Benjamin, “The Task of the Translator”, *Selected Writings* 1, (Cambridge: Harvard University Press: 1996): 261. “In all language and linguistic creations, there remains in addition to what can be conveyed something that cannot be communicated... It is the task of the translator to release in his own language that pure language which is exiled among alien tongues, to liberate the language imprisoned in a work”.

133 Leonor Zúñiga, *Exiliada*, dir. por Leonor Zúñiga (Nicaragua, EE.UU. y Costa Rica: Chris Rentería, 2019). DVD.

134 Zúñiga, *Exiliada*.

Esa persona era el padre Miguel D'Escoto, ministro de Relaciones Exteriores durante el período de la revolución sandinista, quien respondió diciendo que “no porque no sean lamentables las cosas que ella dice... pero eso ya pasó a otro plano y en realidad eso nunca arrancó, nunca prendió en Nicaragua”.¹³⁵ Años más tarde, Zoilamérica hizo pública una carta a D'Escoto, en la que lo responsabilizaba de formar parte de “una conspiración de silencio”. Dijo:

Las razones por las cuales mis acusaciones “nunca prendieron” tienen que ver con el velo de complicidad que usted y muchos como usted tejieron para que el pueblo de Nicaragua nunca supiera la verdad... Su complicidad favorece que miles de mujeres sean abusadas sexualmente todos los días y dentro de sus casas en Nicaragua y que personas como usted no solo callen, sino aplaudan para no empañar la imagen de un ídolo... que usted también contribuyó a fabricar.¹³⁶

Cine testimonio que habla en lengua llana, sin juegos metafóricos, poses ni titubeos. En la trama priva la discreción y el cálculo. Las tomas son simples, sin repertorio de movimientos, la cámara más bien anclada y siempre en función del personaje, pegada a ella, siguiendo idas y vueltas de su historia. El film acrecienta el contraste entre privado, íntimo y público. El silencio germina en espacios vacíos y el habla en los públicos. Lo político satura todo y salir a la calle significa cargar consigo esa atmósfera. Casi se diría que no hay un afuera porque el encierro sin resquicios está alojado dentro de una emotividad que se antoja teatral.

Ver el film es sentir la tristeza que lo abruma, forma deliberada de la puesta en cámara e insistida en cada una de las tomas. Su naturalidad y cotidianeidad nos hace copartícipes. Cargamos el peso de la niña abusada desde los 12 años. Su porfía es una abrumante soledad, un vacío, aun cuando la protagonista juega y ríe. Si hay una verdad, esa la dice el rostro, cargado de cansancio, mapa que bosqueja con exactitud sus interioridades. En la lentitud de movimientos se siente el vencimiento. Hay trabajo, perseverancia, empeño, sí, pero no redención, aun si el propósito es publicitar eso. En el relato colaboran fuertemente mensaje e imagen que desdicen las frases finales de la protagonista, cuyo deseo es “el reconocimiento de que realmente se puede volver a empezar; que sepan que jamás negocié mi verdad ni me dejé vencer por ella, ni me quedé en el dolor. La historia tiene que tener un punto final y ojalá sea en el corazón de mis hijos”.¹³⁷ La puesta en escena y la modulación del verosímil desdice la intención; es como si la imagen ganara la partida a ambas, la protagonista y la cineasta. ¿Hay acaso en la historia una imposibilidad, una sensibilidad otra intuida por el espectador o revelada en la faz de la protagonista?

135 Zúñiga, *Exiliada*.

136 Universidad Centroamericana, “Ex-canciller Miguel D'Escoto minimiza denuncia de Zoilamérica”, *Revista Envío*, no. 233, agosto, 2001, <https://www.envio.org.ni/articulo/2348>.

137 Zúñiga, *Exiliada*.

Veamos: el film abre con un plano sencillo y atractivo, la imagen de una ventana y una puerta abierta al exterior por las que se filtra la luz del día. El que mira ve esa luminosidad desde los interiores de una casa al parecer vacía. Tienta decir que tal puesta en escena es un tropo retórico que metaforiza la esperanza, pero ¿lo es? No hay nadie pero el sillón muestra cojines arrugados, un perro que dormita tranquilo sobre un descansa pies y una televisión prendida en un programa sin audio. No hay nadie. Lo único vivo es ese animal que reposa. El corte nos lleva a una mujer de espaldas —puesta en cámara que se repite— y luego al aposento de un niño, su hijo: “Despertá Giordano”, le dice, “despertalo, Luna, despertalo”, dice dirigiéndose al perro. La voz se antoja dulce, introito a una suavidad materna. Todo cobra vida: el perro salta y la televisión llena el vacío de ruido. En el aposento, se muestra la cama donde el joven duerme, la ropa en desorden. Estamos en los interiores. En el baño, de espaldas, una mujer se peina.

Es la vida misma en su simple diariedad. Una voz en *off*, la de la protagonista, empieza su relato: “Tengo tres hijos, Carolina, Alex y Giordano, que está conmigo en Costa Rica. Mis hijos mayores tuvieron que ir viendo cómo me quitaron el trabajo; que alguien nos andaba siguiendo todo el tiempo”.¹³⁸ Es el introito al drama contado en clave menor. Seguimos la historia acompañando a la protagonista mientras nos percatamos de la pequeñez de los espacios que habitan ella y su hijo, espacio clase media baja, diría yo, que arrastra de inmediato los contrastes con los de la otra familia, gobernantes de Nicaragua. Los espacios apoyan la verdad histórica; sobre ellos reposa la verosimilitud de un cine testimonio-memoria.

Zoilamérica Narváez es muy conocida en los entornos centroamericanos y feministas. Un plano detalle nos permite contemplar su cara que carga el peso del silencio, palabra clave que resume el agravio y desmejora el rostro. En todo lenguaje, decía Walter Benjamin, hay un remanente que no puede ser comunicado. De ahí en adelante, rostro, espalda y voz en *off* constituirán la puesta en escena de esa lengua exiliada y aprisionada en un trabajo que es tarea del traductor poner en libertad, según decía Benjamin. El núcleo de la historia es el abuso sexual; el andamio, la familia de ancestros y descendiente. El relato enfoca al más pequeño: “Con Giordano el proceso ha sido muy difícil. La salida de Nicaragua; tuvimos que salir y no volver”. A medida que cuenta la historia, la cámara enfoca los referentes. Muestra la figura del niño, camino a la adolescencia, preparándose para ir a la escuela: “Tuve que explicarle que me pasaron cosas muy feas con mi padrastro y mi mamá no me creyó”, afirma sentada junto a él en un carro y él le pregunta: “¿Por qué tu mamá no te creyó? —que si es que “yo no grité muy duro”—”.¹³⁹ El carro cobra velocidad, el vidrio se opaca: vemos la ciudad que pasa. El modo de la estructura fílmica es austero y sin afán didáctico, sin juicios de valor. Las imágenes referentes a lo dicho

138 Zúñiga, *Exiliada*.

139 Zúñiga, *Exiliada*.

establecen el contraste que amarra en el montaje espacios vacíos y llenos, privados y públicos en discordancia.

La segunda secuencia de la historia es la vida pública, política, de la revolución. Esta es otra poética, una que demanda cierta observación atenta al detalle. Muchas cosas pasan en una manifestación y los puntos de enfoque son diversos. La pantalla repleta muestra jóvenes contentos bailando, los colores rojinegro, las sonrisas de júbilo de las mujeres en un despliegue de juventud. Las canciones celebran a la “mujer sandinista, trabajadora incansable...”, con pitos y flautas. ¿Pero, qué es exactamente lo que debemos observar, el júbilo de la gente o la imagen de los dirigentes? La tensión entre estos dos puntos de mira se traduce en una sensibilidad dividida que se presenta como inasible, omnisciente. Un corte muestra la foto de la dupla presidencial de las elecciones del noventa, Daniel Ortega y Sergio Ramírez —Daniel es el “Gallo Enviado”, a quien: “Se le erigió como una persona con atributos especiales. ¡La gente lo miraba con una admiración! Era el dios, el todopoderoso. Llegó a convivir con mi madre en 1977-78. Fue prácticamente automático la llegada de Daniel Ortega a la casa y el inicio del abuso sexual”.¹⁴⁰

En tomas de archivo vemos a Zoilamérica más joven, de semblante siempre apesadumbrado, el cuerpo doblegado por el secreto. Es el día que ella presenta la acusación de acoso sexual en los tribunales. La acompañan pancartas que invocan la ley 263 y llaman a Daniel violador. “Estoy procediendo a la acusación penal por los delitos de abusos deshonestos... Violación con agravante de acoso sexual”, dice la demandante. “Creo que este juicio implica muchos riesgos y estoy dispuesta a asumírselos”. Mientras, la voz de una periodista comenta: “Los analistas opinan que es muy difícil que esta demanda llegue a juicio, debido a la inmunidad parlamentaria de Daniel Ortega”. Ahora lo vemos a él saliendo de una puerta con cara compungida y de víctima. “Este es un tema que nos provoca dolor, tristeza (lo dice mirando a cámara mientras entra Rosario Murillo, madre de Zoilamérica, vestida de blanco). Nos provoca indignación... que se esté tratando de manipular”.¹⁴¹ Luego habla Rosario:

Es decir que para nosotros es un asunto de familia (mientras se muestran las caras de unos niños, hijos y hermanos de Zoilamérica), de dolor y conmoción familiar, que tiene cariz político porque somos una familia cuyo padre ha asumido desde los catorce años un compromiso sin tregua ni doblez.¹⁴²

Sentados uno junto al otro constituyen la imagen de la respetabilidad. El contrapunto de imágenes funciona como marco de verdades diferentes. En unas, el poder;

140 Zúñiga, *Exiliada*.

141 Zúñiga, *Exiliada*.

142 Zúñiga, *Exiliada*.

en otras, el agravio. La joven asegura: “Daniel Ortega no ha respondido. Ha respondido por él el aparato partidario. Siempre debí callar y poner en primer lugar al Frente Sandinista, poner en primer lugar el símbolo”¹⁴³ —vemos la carita de una joven enfrentando una fuerza superior—. No hay que imaginarse el contraplano de la ficción. La circunstancia de rodaje ya no es más una experiencia personal: lo público y lo privado en pugna desigual, el abuso de una niña, maniobra política para la pareja, estado de excepción en el plano emocional. Una periodista pregunta a Zoilamérica: “¿Cuál es la cicatriz que más te duele?”. “Creo que la pérdida de mi madre; por ahora, es lo más difícil”.¹⁴⁴ Y ¿qué es lo que más duele a Rosario, de casa grande y corazón pequeño? Le duele el disturbio político. Daniel lo explica: “Rosario me decía que quería pedirle perdón al pueblo por tener una hija que había traicionado los principios del Frente Sandinista de Liberación Nacional”¹⁴⁵ —voz de arenga de líder en la tribuna—; mientras Rosario, vestida de color zapote-salmón, hace pucheros tras él y se muestra compungida. La farsa puesta en escena queda reforzada en la siguiente toma donde lo vemos de nuevo a él en la plaza, enredando la defensa pública a la privada: “Nosotros queremos decir que vamos a dar la lucha y la pelea en cualquier lugar, en cualquier terreno”.¹⁴⁶ Mensaje hacia la joven agraviada que vuelve a la escena de la demanda mostrando de nuevo a la madre compungida, pero simulando estar a la altura del heroísmo que demanda el momento. En pantalla negra leemos:

En 2001, Daniel Ortega renunció su inmunidad parlamentaria y finalmente fue a juicio. La defensa argumentó que el estatuto de limitación había expirado y los cargos desechados después de dos días. Fue reelegido presidente en 2006 y 2011 después de eliminar los límites de término de la constitución. Después de años de persecución política, Zoilamérica fue obligada a salir del país en 2014.¹⁴⁷

Exilio se filmó en Costa Rica; Zoilamérica es ya una mujer madura, de vida diaria ordinaria: viaja en autobús, atiende las labores domésticas, trabaja, una más entre la multitud, fuera del tráfago público y más allá de la épica política, en la intimidad con el hijo, en la dulzura del posdrama. Parece vencida. La cineasta hace un corte retrospectivo al recuerdo de la madre. Un día en el pasado, nos dice Zoilamérica, la llama su madre:

Yo llegué como quien quiere jugando a ver qué quiere mi mama. Me senté en la cama con mi yogurt a ver qué quería y en ese momento ella me dijo: mirá, yo quiero que no me sigás destruyendo la vida. No sigás dejándote hacer cosas de Daniel. Él es un enfermo

143 Zúñiga, *Exiliada*.

144 Zúñiga, *Exiliada*.

145 Zúñiga, *Exiliada*.

146 Zúñiga, *Exiliada*.

147 Zúñiga, *Exiliada*.

pero vos te aprovechás de ese enfermo... Yo solo recuerdo en mi boca deshaciéndose el yogurt como petrificado.¹⁴⁸

Un papalote vuela en el azul del cielo y un rayo de sol atraviesa los árboles. Nos movemos una vez más a las tomas de archivo de las multitudes marchando en la calle, celebrando el 38 aniversario de la revolución. Ahora vemos a Rosario con Daniel en la tribuna. Tras ellos, los jóvenes de la juventud sandinista. Nicolás Maduro, invitado de honor. Irónicamente, ella aboga por “la prosperidad, la alegría, la seguridad, la felicidad de todas las familias nicaragüenses”. La cámara enfoca a una niña como de 5 años con la bandera sandinista y luego a un niño. Arrastrando las eses para dar énfasis, él habla de “quienes se mantuvieron leales a los principios... leales a nuestros héroes y mártires”. El enfoque a los niños remarca su mentira y subraya el pacto entre un hombre y una mujer: “Hermanos, quiero destacar la lealtad de Rosario”, de ella, significada por la toma a los árboles de la vida que la rubrican, árboles de lata en una ciudad tropical, a las banderas del Frente Sandinista flotando al aire —con el puño en alto, junto a Maduro, se regodean ambos en el poder—. Zoilamérica comenta: “El punto de arranque de mi madre para evadir y rechazarme y evadir su responsabilidad por el abuso sexual fue el dolor de reconocer que estaba vinculada a un pedófilo. Tener 8 hijos de esa persona y no poder desprejarse del poder político para admitirlo”.¹⁴⁹

Toma al afiche que dice: “Cristiana, socialista, solidaria. Amor a Nicaragua”. “Pero creo que luego vino lo peor. Ambos iban a sellar una alianza que era permanecer ocultando lo que había sucedido por un beneficio de cada uno”.¹⁵⁰ El pacto lo ratifica la foto de los dos en el mismo afiche donde se lee: “Gobierno de reconciliación y unidad nacional”.

Ahora vamos a la última toma de posesión, 2017. Rosario y Daniel muestran su mejor semblante: suavidad y ternura enfatizan los camanances de él. Son felices. Ella viste el mismo traje de los afiches de campaña y saluda con sonrisa victoriosa. Él tras ella. Tras él, los niños uniformados de la juventud sandinista sonríen. Una voz en *off* dice: “Honorable magistrados del Consejo Supremo Electoral... vengo a presentar para candidato a presidente a José Daniel Ortega Saavedra y como candidata a vicepresidenta a Rosario María Murillo Zambrana”.¹⁵¹ Frente a su ordenador, Zoilamérica mueve la cabeza en señal de congoja. En pantalla dividida vemos del lado izquierdo a Zoilamérica y del derecho a Rosario. Tomas largas enfocan las casas y alambrados de San José.

148 Zúñiga, *Exiliada*.

149 Zúñiga, *Exiliada*.

150 Zúñiga, *Exiliada*.

151 Zúñiga, *Exiliada*.

Noviembre 2016: Zoilamérica sigue las elecciones en su computadora mientras su hijo juega con unos muñecos de superhéroes y los golpea contra la mesa —“El señor del movimiento sandinista”—. Usando sus audífonos, el niño silencia el mensaje de la transmisión. Ella comenta con su hija el conteo de las elecciones: “Hay una gran cantidad de gente que no deja de votar por ellos”. Y cuenta:

Cuando venimos, estábamos viviendo en un cuarto y todo el mundo de ese niño estaba reunido en una cama. En la cama veía televisión, en la cama tenía que comer... Pero creo que poco a poco los dos perdimos el miedo de decir lo que sentíamos... El día de las elecciones no se quería levantar del piso y me decía “ganaron, ganaron”. “No quiero, no quiero, dejame, quiero estar aquí”. Yo sé... yo entiendo ese lenguaje de querer acabar con todo, incluso con uno mismo. Es una cosa fuertísima y vos ves que quiere imitar superhéroes... el superhéroe siempre triunfa sobre el mal; en ese mundo él es fuerte.¹⁵²

Enero 2017, día de la inauguración del mandatario. Un rótulo anuncia: “Nicaragüense por gracia de Dios”. En vivo, él con la banda presidencial y a un lado la bandera de Nicaragua. Con el dramatismo de sus pausas él dice: “Le ordeno a la compañera Rosario a que les dirija unas palabras al pueblo nicaragüense”. Ella modosita sonríe y dice: “Quiero agradecer y decirle nuevamente a las mujeres nicaragüenses: aquí estamos; vamos juntas, conscientes de todo lo que nos falta”. Una mujer presenta al “ciudadano José Daniel Ortega Saavedra para tomar posesión del cargo de Presidente de la República de Nicaragua... por un período de 5 años”. Giordano exclama: “¡Cinco años!”. “Ves, ya está firmando. NO ENTIENDO”,¹⁵³ y la cámara panea en dirección a todos los juguetes de los superhéroes caídos. Rosario está radiante. Camila, su hija dilecta, siempre a la par o tras ella. En la mesa de ceremonias, la pareja presidencial se besa y abraza —escasos momentos de cercanía corporal—. Todos aplauden.

Sobre la mesa de un comedor, una mujer se arregla el chal, bosteza, se soba la cabeza. Está atribulada y sola en sus interiores y exteriores. De noche pasea al perro. Un piano toca unos acordes. A ella la sentimos avejentada. Su mayor temor “es que mis hijos me lleguen a reclamar por haberles manchado sus vidas con mi lucha”. Corte a la ventana y la puerta de entrada, las cortinas cerradas, ella cuelga unos cuadros en la pared: “Daniel Ortega era la revolución, porque él me decía: yo soy la revolución. Y por lo tanto, mi acusación se convertía en un acto de amenaza a la revolución. Cuando yo estoy hablando de que una persona usó su poder para someter sexualmente a una niña...” Solo tenía ella 12 años cuando todo comenzó. Leemos en pantalla: “Después de que Ortega regresó al poder en 2006, Rosario Murillo ocupó el cargo de directora de comunicaciones para el presidente y la segunda persona más poderosa en el gobierno”.¹⁵⁴ Después de la luz, tinieblas.

152 Zúñiga, *Exiliada*.

153 Zúñiga, *Exiliada*.

154 Zúñiga, *Exiliada*. “After Ortega returned to power in 2006, Rosario Murillo became the communications director for the president and the second most power person in the government”.

CIERRE

Parecía, de pronto, que el mundo se volvía joven. El colonialismo se desplomaba. La revolución era posible, trabajadores y estudiantes de países desarrollados desempolvaban sus inercias, las minorías de todas las tristezas al fin sonreían. Y luego, la utopía mayor: creíamos poder ser felices sin necesidad de ser egoístas.

*Julio García Espinoza*¹⁵⁵

La cita con que abro el cierre de este trabajo se refiere a la década de los setenta del siglo pasado en la que el mundo parecía joven, los tristes sonreían y podíamos ser felices sin ser egoístas. No obstante, a principios de siglo, Hannah Arendt había sentenciado, en contraposición, que las guerras y las revoluciones determinaron la fisionomía del siglo XX, y a diferencia de las ideologías de los “ismos” del siglo XIX —nacionalismo, internacionalismo, capitalismo, imperialismo, socialismo— que habían perdido contacto con las realidades del mundo, sostenía, la guerra y la revolución sobrevivieron mediante sus justificaciones ideológicas. Justamente, la combinación de las ideologías del siglo XIX, con las guerras y las revoluciones, es lo que subyace a las discusiones filmadas en los documentales centroamericanos producidos por mujeres que he analizado en este texto. María Lourdes Cortés, cuyo trabajo sobre cine Centroamericano es indispensable y de agradecer, afirma que “[e]s entonces, al lado de las luchas insurreccionales que surge vigorosamente la cinematografía Centroamericana”.¹⁵⁶ Los films incluidos aquí forman una parte muy minúscula del trabajo que ha sido producido en la región. Mi interés era hacer un ejercicio sobre un número limitado de documentales producidos por mujeres jóvenes para mostrar cómo, para su generación, posrevolución y posinsurgencia, el cine documental es un cine-memoria que acompaña los procesos políticos de Centroamérica, ejerce una reflexión crítica sobre ellos y crea una poética cinematográfica.

155 Cortés, *La pantalla rota*, 224.

156 Cortés, *La pantalla rota*.

Las producciones aquí analizadas se caracterizan, como es natural, por planos cinematográficos variados, unos más poéticos que otros, pero en todos irradia la participación directa del cuerpo y la subjetividad en los procesos que narran, lugares donde persisten datos que un conteo estadístico sociológico no alcanza. Todas estas mujeres han producido poéticas de interferencia filmadas de manera parca, con pocos recursos y despojadas de estridencias. Unas son más magras y lábiles que otras, pero en los ejemplos de la cinematografía nicaragüense, la característica esencial es volver sobre la historia de Nicaragua a partir de la dictadura Somocista, siguiendo con la revolución y desembocando en la posrevolución. Esta cinematografía opera por sumatoria y yuxtaposición porque lo que se pretende es repasar la historia, hito a hito, para contestar la pregunta de cómo es que todo se volteó al revés.

Se trata de amparar la poética del compromiso, de resguardar su memoria, volver a observar esos momentos y sumergirnos o embelesarnos en ellos. Estas son experiencias que conmueven y consternan porque nos dejamos poseer por esas otras que éramos, aquellas en que la subjetividad y la sensibilidad estaban embebidas de lo político, momentos en que pensábamos que podíamos ser felices sin ser egoístas. Así vemos en el film de Mercedes Moncada, *Palabras mágicas para romper un encantamiento*, y en el de Gloria Carrión, *Heredera del viento*. *Exilio* de Leonor Zúñiga marca el punto de inflexión feminista poniendo en escena el caso de una niña que desde los 12 años fue abusada por su padrastro, líder de la revolución y presidente de la nación. Como bien afirma Silvia Gianni:

En este modo el trabajo sobre la memoria... hace posible imaginar otra geometría de las pasiones y otras formas de narrar la reflexión sobre el trauma y la memoria en sociedades plagadas por una violencia que se expresa a través de diferentes rostros: guerra, crimen organizado, tráfico de personas, femicidio, etc.¹⁵⁷

Tras una diégesis crítica de los procesos políticos, donde tiempo y relato se abrazan con fuerza, se pone de pie una historia o encuentro amoroso, tiempo breve en que todas éramos una y la misma, el cuerpo de la otra, nuestro mismo cuerpo, y la soledad ontológica irremediablemente desvanecida. La mirada del espectador se duele en la contemplación de esos planos que recuerdan el mundo que fue y el que pudo ser, información que se disipa en melancolías o rencores, fundidos a negro o a gris en pantalla, ojos que nos ven. En algunos casos es cine poético como deseaba Pier Paolo Pasolini, pero en los más es cine prosa donde la determinación de acontecimientos y argumentos, y la certeza de que ocurrieron, están puestos en escena con fervor. Aquí y allá sorprenden los materiales y procedimientos fílmicos, las formas, el aspecto lírico de la diégesis, su proyección sensorial y preverbal, tipo balbuceo del que habla Julia Kristeva. Nos complace sentirnos en un suspenso poético al

157 Gianni, "Ausencia que llama", 2.

adentrarnos en las intensidades e intersticios vitales de lo político, de esa afectividad íntima compartida.

El cine centroamericano no puede por tanto alardear de técnicas formales de alto rango porque es un cine hecho con y en la escasez, variable del “cine de la pobreza” o “estética del hambre” como lo bautizara Glauber Rocha en su momento para su propia circunstancia; “cine imperfecto” como lo llamaron Octavio Getino y Fernando Solanas, rodado en lugares inesperados, imprevistos, con lo que hay, pero por eso mismo, acude y usa toda la potencialidad gestual de gentes ordinarias, no actores profesionales, sino testigos que ponen su cuerpo en escena, manos, cabezas, ojos, participantes en la gesta política en casi todos sus casos. María José Álvarez, directora y realizadora cinematográfica nicaragüense, nos confía: “Yo en mi caso utilicé muchísimo la entrevista porque yo venía de una formación documentalista”.¹⁵⁸ Así, se rueda donde se puede y con lo que se puede, pero de ahí la apertura a todo tipo de innovación, inversión en la invención, gesticulación y encuentro con la magia de la imagen. Los planos engarzan y escrutan con asiduidad y sentimiento abierto las varias manifestaciones de lo sensible y neural en las cartografías de lo viviente.

Los films de intención política están hechos de trozos en aparente desconexión, como lo vemos en todas las tomas de archivo que prueban el asunto dirimido. Estos fragmentos o trozos a la vez que acoplan los planos también interrumpen los hilos de la historia y a veces son destellos y luminiscencias como las de la mujer indígena de Guatemala que abre con gravitas el film de Lucía Cuevas, *El eco del dolor de mucha gente*. Ese tipo de iridiscencia libera el fluir de lo vivido y horada el universo de lo político mostrando lo nunca antes percibido. O el film de Marcela Zamora, *Los ofendidos*, en el cual observamos lo desconocido, imprescible, la tortura como eso inesperado que impacta nuestra sensibilidad reducida a la indefensión fetal. Porque lo que hace Zamora es intensificar nuestra experiencia de lo sensorial; nos hace prestar atención al más leve sonido, pero fundamentalmente al silencio, minúscula incisión que horada profundamente nuestro sentido de seguridad y abre los poros de nuestra sensibilidad presa en esa experiencia otra. Lo propio se diría de la labor del sonidista que minuciosamente capta, produce, o imita, las vibraciones del viento en el temblor de las hojas, el mecerse de las ramas en el aire, el tintineo de una gota de agua en una poza, la planta de los pies sobre las piedras como en *El lugar más pequeño* de Tatiana Huezo, compañía y refuerzo solidario de la diégesis, santuario en el que oramos lo mirado.

Las imágenes de las armas en los planos detalle evocan en el film de Pamela Yates, *Granito*, estampidas de gentes en escape, peligros mortales inminentes, sin estruendo, el motor del helicóptero silenciado —violencia jurídica adjudicable y documento fehaciente para mostrar la culpabilidad de los asesinos—. El traspaso

158 Cortés, *La pantalla rota*, 314.

de imágenes, de armas recortadas contra el azul del cielo a poblaciones de trajes coloridos huyendo intensifica la experiencia sensorial en el atravesar constante de un territorio, una etnia, una filosofía política a otra. ¡En qué mundo vivimos! Nos preguntamos, desorientadas por la ética del desafuero, en lo que asimos sensiblemente —eso que aturde la conciencia y lesiona la sensibilidad—. Hay un mareo en la percepción proveniente de una desazón, un tiempo impreciso y un espacio encogido como el que vemos en la puesta en escena de una joven mujer destruida por el abuso sexual como anodino abuso de poder. En el film de Leonor Zúñiga, *Exiliada*, los planos van produciendo los sentidos como maraña circundante, imposibilidad de desenmascarar un violador, rastrear una confabulación que tenemos justo y precisamente ante los ojos. Somos testigos fidedignos de un juicio de abuso sexual que se perdió y ante el cual hay que guardar una actitud y observación pudorosa y cautelosa de lo acontecido, cierto aprecio por lo mostrado, cierto silencio por lo sin remedio para cuya representación se necesitó solo una puerta que hacia fuera muestra un vacío y hacia dentro un niño que juega, un perro que duerme y una mujer que se peina, papalotes solitarios al viento, litmus test.

Referencias bibliográficas

- Arendt, Hannah. *Sobre la Revolución*. Madrid: Revista de Occidente, 1967.
- Benjamin, Walter. “The Task of the Translator”. *Selected Writings* 1. Cambridge: Harvard University Press, 1996.
- Butler, Judith. *Lenguaje, poder e identidad*. Traducido por Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madrid: Editorial Síntesis, 1997.
- . *Mecanismos psíquicos del poder: Teorías sobre la sujeción*. Traducido por Jacqueline Cruz. Madrid: Ediciones Cátedra, 1997.
- . *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Traducido por Fermín Rodríguez. Barcelona: Paidós, 2006.
- . *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Traducido por Bernardo Moreno Carrillo. Barcelona: Paidós, 2010.
- Carrión, Gloria. *Heredera del viento*, dirigido por Gloria Carrión (2016, Nicaragua: Caja de Luz, 2016). DVD.
- Caruth, Cathy. *Literature in the Ashes of History*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2013.
- Cavarero, Adriana. “Ítalo Calvino y el Oído del Rey”. *Revista de Filosofía* 60: 109-115. <https://revista-filosofia.uchile.cl/index.php/RDF/article/view/43600/45619>.
- Cortés, María Lourdes. *La pantalla rota. Cien años de cine en Centroamérica*. La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2007.
- Cuevas, Lucía. *El eco del dolor de mucha gente*, dirigido por Lucía Cuevas (Guatemala: Armadillo Producciones, 2011), DVD.

- Didi-Huberman, Georges. *Supervivencia de las luciérnagas*. Madrid: Abada Editores, 2012.
- Falla, Ricardo. *Negreaba de zopilotes*. Guatemala: Avanco, 2012.
- . *Quiché rebelde*. Guatemala: Editorial Universitaria, 2012.
- Felman, Shoshana. “The Return of the Voice”. En *Testimony: Crises of Witnessing in History, Psychoanalysis and Literature*, editado por Shoshana Felman y Dori Laub. New York: Routledge, 1992.
- . “The Storyteller’s Silence: Walter Benjamin’s Dilemma of Justice”. *Critical Inquiry* 25, (invierno 1999).
- . “A Ghost in the House of Justice: Death and the Language of the Law”. *Yale Journal of Law and the Humanities* 13, (julio 2001): 241-282.
- . *Juridical Unconscious. Trials and Traumas in the Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press, 2002.
- . “El silencio de Benjamin”. En *Sitios de la memoria: México Post* 68, editado por Mónica Szurmuk y Maricruz Castro Ricalde. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2002.
- . *The Claims of Literature. A Shoshana Felman, Reader*. New York: Fordham University Press, 2007.
- Ferguson, Robert. “Untold Stories in the Law”. En *Law’s Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, editado por Peter Brooks y Paul Gewirtz. New Haven: Yale University Press, 1996.
- Forcinito, Ana. *Óyeme con los ojos. Cine, mujeres, visiones y voces*. La Habana: Casa de las Américas, 2018.
- . *Intermittences. Memory, Justice, & the Poetics of the Visible in Uruguay*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2018.
- Gianni, Silvia. “Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos”. *Revista Ístmica*, no. 26.
- Gibler, John. *Tzompaxtle. La fuga de un guerrillero*. México: Tusquets, 2014.
- Grinberg Pla, Valeria. “Interpelaciones al sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: *Palabras Mágicas* de Mercedes Moncada”. *Revista Iberoamericana* 81, no. 251 (2015).
- Huezo, Tatiana. *El lugar más pequeño*, dirigido por Tatiana Huezo (2011, México: Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), FOPROCINE, 2011). DVD.
- Jameson, Fred. *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic act*. New York: Cornell University Press, 1982.
- Leydersdorff, Selma. “A Shattered Silence: The Life Stories of Survivors of the Jewish Proletariat Amsterdam”. *Memory and Totalitarisms* 145.
- List, Jared. “Terrenos revolucionarios: precariedad y contingencia social y ecológica en el documental nicaragüense *Palabras mágicas* (para romper un encantamiento) (2012) de Mercedes Moncada”. *ÍSTMICA. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* 1, no. 25 (2020): 73-89. <https://doi.org/10.15359/istmica.25.6>.
- Malabou, Catherine. “Go Wonder. Subjectivity and Affects in the Neurobiological Times”. En *Self and Emotional Life. Merging Philosophy, Psychoanalysis and Neuroscience*, editado por Adrian Johnston and Catherine Malabou. New York: Columbia University Press, 2013.

- _____. *Qué hacer con nuestro cerebro*. Madrid: Arena Libros, 2007.
- Martínez Zárate, Pablo. “Lo irrepresentable y la práctica documental”. *Ícónica*, 31 de enero, 2018. <http://revistaiconica.com/documental-e-irrepresentabilidad/>
- Martins, Laura M. “Algunas consideraciones sobre lo poético cinematográfico”. *Ícónica* 4 de setiembre, 2019. <http://revistaiconica.com/algunas-consideraciones-sobre-lo-poetico-cinematografico/>
- _____. “Contra la museificación del mundo: *La orilla que se abisma* (2008) y *La casa* (2012) de Gustavo Fontán”. *Studies in Spanish & Latin American Cinema* 11, no. 2 (2014): 167-177.
- Moncada, Mercedes. *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)*, dirigido por Mercedes Moncada (México: Amaranta Producciones, 2012), DVD.
- Nacif Cabrera, Santiago y Roberto Persano. *Nicaragua... el sueño de una generación*, dirigido por Roberto Persano (Argentina: ADART Producciones, 2012), DVD.
- Palacios, Adriana. “Memoria e Imagen. *Palabras Mágicas*”. *Carátula. Revista Cultural Centroamericana* 53, (2013). <http://www.caratula.net/ediciones/53/>
- Podalsky, Laura. *The Politics of Affect and Emotion in Latin American Cinema. Argentina, Brazil, Cuba and México*. New York: Palgrave, 2011.
- Resinas, Joan Ramón. “Negationism and Freedom of Speech”. En *Hispanic Issues on Line*. University of Minnesota Digital Conservancy, <http://hdl.handle.net/11299/182850>.
- Rodríguez, Ileana. “Ciudadanías ejemplarizantes: Huella, vestigio, y rostro”. *Revista de Historia*, no. 31 (2014): 9-16.
- _____. “Operación Pájaro: Expediente 27, 1998. Obispo Gerardi: Enemigo del Estado; Marcado para ser eliminado”. *Revista de Historia*, no. 27 (2012).
- Rodríguez, Ileana y Antonio Gómez. “Yuxtaposiciones: rostros, tiempos, máscaras”. *Carátula. Revista Cultural Centroamericana* 52, (2013). http://www.caratula.net/ediciones/52/cine-rodriguez_gomez.php
- Román, José. *Maldito país*. Managua: Amerrisque, 2007.
- Sontag, Susan. *Regarding the pain of others*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2003.
- Soto Calderón, Andrea. “Las imágenes como relación, Jacques Rancière en diálogo con Andrea Soto”. Editorial Concreta. Consultado el 27 de enero de 2020. <http://www.editorialconcreta.org/Las-imagenes-como-relacion>.
- Strejilevich, Nora. “Testimony. Beyond the language of Truth”. *Human Rights Quarterly* 28, no. 3 (agosto 2006): 708.
- _____. *Un día, allá por el fin del mundo*. Santiago de Chile: LOM, 2019.
- Universidad Centroamericana. “Ex-canciller Miguel D’Escoto minimiza denuncia de Zoilamérica”. *Revista Envío*, no. 233, agosto, 2001. <https://www.envio.org.ni/articulo/2348>.
- Zamora, Marcela. *Los ofendidos*, dirigido por Marcela Zamora (El Salvador y México: Kino Glaz, El Faro, Argos Comunicación, 2016). DVD.
- Zúñiga, Leonor. *Exiliada*, dirigido por Leonor Zúñiga (Nicaragua, EE.UU. y Costa Rica: Chris Rentería, 2019). DVD.

Colección Avances de Investigación CIHAC • Sección CALAS

Laboratorio de Conocimiento “Visiones de paz: Transiciones entre la violencia y la paz en América Latina”

El Centro Regional Centroamérica y el Caribe de CALAS y el Laboratorio de Conocimiento “Visiones de paz: Transiciones entre la violencia y la paz en América Latina”, adscritos al CIHAC, publican, en el marco de esta serie, *working papers* de sus investigadoras e investigadores asociados. Los *working papers* pretenden contribuir a la divulgación de investigaciones novedosas e innovadoras, que tienen como base el concepto teórico-metodológico de la relacionalidad entre paz y violencia en alguno de los cuatro ejes del laboratorio: estudio conceptual de la relacionalidad entre paz y violencia; estudio de visiones y discursos paradigmáticos de paz, violencia y guerra, así como de sus expresiones culturales y artísticas; estudio de los procesos, iniciativas y estrategias de paz, y estudio de los procesos transicionales que amenazan la paz, incluyendo los medios y herramientas para mantenerla y fortalecerla.

El propósito principal del Maria Sibylla Merian Center for Advanced Latin American Studies (CALAS) es el fomento, realización y circulación de proyectos novedosos e innovadores de investigación entre América Latina y Alemania en el área de las Ciencias Sociales y Humanidades, en relación con problemáticas vinculadas a la temática general del programa “Afrontar las crisis: Perspectivas transdisciplinarias desde América Latina”.