

Dossier


Espacialidad, posmemoria y miradas. Una lectura analítica de los abordajes de Marcela Zamora en *Los ofendidos* (2016) y Anaïs Taracena en *El silencio del topo* (2021)

*Spatiality, Postmemory, and Gazes: An Analytical Reading of the Approaches
of Marcela Zamora in Los ofendidos (2016) and Anaïs Taracena in El
silencio del topo (2021)*

Ana Xóchitl Alarcón Zamora


Universidad de Costa Rica, Costa Rica

ana.alarcon@ucr.ac.cr


 <https://orcid.org/0009-0009-2573-0839>

Amanda Alfaro Córdoba

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

 <https://ror.org/02yzgww51>


amanda.alfarocordoba@ucr.ac.cr

 <https://orcid.org/0000-0002-3367-5325>

Mariana Jiménez Bonilla

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

mariana.jimenezbonilla@ucr.ac.cr

 <https://orcid.org/0009-0006-2583-3430>

Anuario de Estudios Centroamericanos
vol. 50 1 37 2024

Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Recepción: 31 Julio 2024
Aprobación: 05 Octubre 2024

Resumen: Este artículo revisa la producción del cine documental contemporáneo centroamericano realizado por mujeres. Se enfoca en los conceptos de espacialidad, posmemoria y opacidad. A partir de un visionado analítico de las obras y entrevistas a profundidad (a las cineastas y a especialistas) se realiza un comentario crítico de los documentales de Marcela Zamora y Anaïs Taracena: *Los ofendidos* y *El silencio del topo*, respectivamente. Se examina la importancia del testimonio, el regreso a espacios como acto de memoria, el archivo cinematográfico y periodístico, al visitar los acontecimientos. Así pues, se evidencia que ambos documentales ofrecen una pluralidad de voces que permite recuperar un relato alternativo de un pasado al que ha sido difícil acceder.

Palabras clave: memoria, archivo histórico, documental centroamericano, testimonios, guerras civiles.

Abstract: This paper reviews the production of contemporary Central American documentary films made by women, focusing on the concepts of spatiality, postmemory and opacity. From an analytical viewing of the works and in depth interviews (to the directors and experts), it brings forward a commentary of the documentaries *Los Ofendidos* and *El Silencio del Topo* by Marcela Zamora and Anaïs Taracena, respectively. It examines the importance of testimony, the return to spaces as an act of memory, the film and journalistic archive, and revisiting the events. Some of the findings of this analysis are the evidence that both

documentaries offer a plurality of voices that allows us to reclaim an alternative story of a past that has been difficult to access.

Keywords: memory, historical archive, central american documentary, testimonies, civil wars.

Introducción

Marcados por experiencias de vida muy distintas y recursos retóricos paralelos, *El silencio del topo* (2021) y *Los ofendidos* (2016) coinciden en dos aspectos: el uso de las “voces testimoniales” como recurso estético para narrar el hilo documental y el contexto de sus documentales situado en una “espacialidad” que se inscribe como una de las regiones más autoritarias de Centroamérica y el mundo, tal es el caso de Guatemala y El Salvador.

Por medio del concepto de “posmemoria” (Hirsch, 1997) y “espacialidad” (Valenzuela y Figueroa, 2012), este artículo propone diseccionar los recursos de participación y creación imaginativa que Anaís Taracena y Marcela Zamora imprimen en sus obras. Lo anterior a fin de contribuir con la construcción de un análisis crítico alrededor de un cuerpo fílmico que se distingue por su procedencia espaciotemporal, así como el tono desafiante con el que un grupo de mujeres documentalistas se posicionan ante la circunstancia de violencia autoritaria.

Este contexto responde al ejercicio de la posmemoria, pues alude a experiencias traumáticas que no necesariamente ellas vivieron pero que toman como parte de su pasado social, familiar o personal e indagan sobre los eventos y vivencias personales de quienes brindan su testimonio y se preguntan por ese pasado. Parte de las estrategias fílmicas implican recrear las experiencias narradas utilizando escenas en las que sus personajes regresan a los espacios donde se vivieron. Esta dinámica coincide con los planteamientos de Valenzuela y Figueroa (2012, p. 58) cuando observan como “las relaciones interpersonales y sociales” adquieren otro valor cuando conectan con un espacio que activa un vínculo afectivo dotándolo de sentido de pertenencia e identidad, así se define el concepto de espacialidad.

Por su lado, la opacidad de las narraciones se ha estudiado sobre todo en aplicación a la literatura. Según Peter Lamarque (2014), la pregunta acerca de opacidad de la narración emerge desde dos perspectivas que se complementan. La primera establece que los contenidos de un trabajo literario son inherentes a su forma, la segunda que el contenido narrativo no permanece neutral a la “atención, interés y la búsqueda personal” (Washington Morales, 2017, p. 157) de una persona lectora específica. Extendiendo la primera perspectiva de esta definición, a su aplicación sobre estos textos fílmicos, es inevitable recordar la tesis de Marshall McLuhan, el medio es el mensaje. La segunda abre un camino aún más complejo, pues remite a un horizonte más extenso: el de las audiencias.

Esta aproximación contribuye con el ejercicio de reflexión acerca de la creación documental en el contexto centroamericano, mientras avanza en la visibilización de tendencias estéticas y narrativas que permiten ver trayectorias generales y que atiende a la particularidad de

las miradas. Lo que presentan en sus documentales corresponde a una micro espacialidad, que permite ver una realidad distinta a la historia hegemónica y que también se entrecruza con la posmemoria, evidenciada en los recursos de sus documentales.

Las mujeres cineastas centroamericanas realizan y presentan sus documentales en un contexto donde la violencia y la persecución no han desaparecido, los Estados guatemalteco y salvadoreño se han considerado entre los más violentos en la región de Centroamérica. A partir de esto, Taracena y Zamora presentan, no solo en Centroamérica, sino en festivales de cine alrededor del mundo voces desafiantes de víctimas de estos contextos. Esto da cuenta de la valentía de estas artistas así como su deseo por agrupar los recursos disponibles para contribuir con la visibilidad de esta memoria. La potencia de estos documentales radica en que constituyen, como menciona Ileana Rodríguez (2020, p. 7), los textos que recogen las memorias preservadas y olvidadas de las transiciones centroamericanas: de las insurrecciones populares a los procesos “democráticos”.

Los desafíos de estas cineastas y su deseo de registrar de forma concisa los testimonios referentes a estos acontecimientos violentos que dejaron traumas colectivos, son de alguna manera instrumentos y documentos para no dejar en el olvido la historia reciente de esta región de América. Como lo sostiene Anaïs Taracena: “el cine documental funciona también como activador de la memoria” (comunicación personal, 5 de agosto de 2021).

Esta investigación se va a enfocar en el caso de *El silencio del topo* (Anaïs Taracena, 2021) y *Los ofendidos* (Marcela Zamora, 2016), ambos dirigidos por mujeres, coinciden en un cuerpo de cine documental con un estilo de cine-memoria, que acompaña los procesos políticos de Centroamérica post Acuerdos de Paz, al tiempo que ejerce una reflexión crítica sobre ellos y crea una poética cinematográfica (Rodríguez, 2020, p. 95).

Como menciona Marcela Zamora repetidas veces en su documental, ella como periodista pertenece a una generación que no pregunta:

A más de 20 años de la firma de los Acuerdos de Paz aún no vivimos en paz, no sé cómo es vivir en paz. Sé cómo es vivir en la posguerra, sé nuevamente cómo es vivir en la guerra. Somos una generación que no pregunta, por miedo, por dolor, por ignorancia, por desinterés, por comodidad. Necesitaba saber y pregunté, no me gustó lo que escuché, pero al conocer esta parte de tu historia me hizo entender tus ausencias y tu lucha y sobre todo me reafirmó la mía (Zamora, 2016, 00:80:16).

A pesar de este dolor, son las cineastas quienes dirigen las entrevistas; esto es importante porque ellas son agentes de posmemoria, no vivieron la tortura directamente, pero les llegó a afectar su relación con el pasado, su memoria y la de sus familiares. En

general, las documentalistas dan una nueva mirada, esta resulta particular porque se atreven a hablar de estos temas difíciles y dolorosos, que el poder hegemónico no está dispuesto a discutir, en su lugar pide amnistía o impunidad.

Tras diez años de investigación, la socióloga y documentalista Anaïs Taracena, hilvanó la historia de espionaje y resistencia cuyo protagonista Elías Barahona nos presenta en formato documental. *El silencio del topo* estrenado en el 2021, tiene una duración de 92 minutos¹ y aprovecha recursos de imágenes de archivo, testimonios y reactuaciones para presentar el ambiente y las dinámicas de poder que ocurrieron en Guatemala durante los años setenta y ochenta.

Por su parte, el tercer documental de la periodista Marcela Zamora, *Los ofendidos*, construye a partir de testimonios de las personas víctimas y perpetradores de la violencia durante la guerra en El Salvador, una reflexión meditativa de 82 minutos, en la que se pone en escena la forma e intensidad en la que se cometieron crímenes de guerra durante los años ochenta. Este filme fue estrenado en el año 2016.²

Estos documentales agrupan y sistematizan el recuerdo desde la mirada de las cineastas como agentes de posmemoria.³ Es decir, se muestran los testimonios dados por los agentes de memoria (torturados), agentes encubiertos y políticos en el espacio donde ocurrieron los hechos activando vínculos afectivos. La búsqueda y el resguardo de la memoria (archivo y personas) se convierten en recursos narrativos consustanciales para el cine documental.

Las memorias individuales se trabajan en conjunto con materiales de archivo y este lazo con los métodos historiográficos permiten generar un producto aún más grande que solo la memoria, esta característica es una de las ventajas del cine documental. La habilidad de proyectar todos estos recursos en un tiempo relativamente corto, al contar una historia de dos décadas en menos de 100 minutos, es una de las destrezas de ambas directoras.

En el escrutinio que hacen se reconoce la fragilidad de la memoria individual y la importancia de capitalizar la memoria colectiva, de aquí la relevancia de los diferentes esfuerzos para recuperarla y evitar el olvido, en especial en contextos donde el gobierno y otros poderes amenazan con la impunidad y con reincidir en la violación de derechos humanos. El arte es una expresión por excelencia para recordar y para exigir justicia, permite englobar tanto la experiencia individual como la colectiva de una manera poética que dignifica el testimonio y lo pone en contexto.

La reflexión acerca de la memoria y su accionar con el testimonio lleva unos cuarenta años avivando discusiones en las academias latinoamericanas,⁴ uno de los rasgos más destacados y sobre los que más se han escrito con respecto al testimonio es el hecho de que

representa “lo individual” haciendo una sinécdoque con referencia a un colectivo identificable;⁵ como bien apunta Werner Mackenbach:

El testimonio se convertiría en la praxis de escritura hegemónica que mejor parecía responder a las necesidades del movimiento de liberación antidictatorial y social-utópico. El testimonio parecía ser en el campo cultural-literario lo que la guerrilla era en el campo político-militar. La literatura se convirtió en un arma en la lucha por la liberación (2019, p. 5).

Para los casos que se han observado más recientemente en la historia centroamericana, el testimonio continúa siendo una herramienta de emancipación. Sobre esto nos refiere la académica Ivannia Barboza Leitón (2021) en el capítulo que escribe sobre el documental de Uli Stelzner *La isla. Archivos de una tragedia*:

Pasadas más de dos décadas desde la firma del Acuerdo de Paz Firme y Duradera, en Guatemala (1996), surgen aún interrogantes, tanto colectivas como individuales, las cuales flotan en el ambiente y lo convierten en un estrato cargado y difuso. El transcurso del tiempo no ha difuminado el pasado ni los hechos de violencia enfrentados por la nación centroamericana durante el conflicto armado interno. El arte, en sus diversas ramificaciones, puede contribuir a aflorar estos fantasmas que gravitan y que seguirán haciéndolo. La función tanto del acto cinematográfico como literario es coadyuvar a la impronta de la memoria. Son actividades estéticas cuyas posibilidades materializadas resultan un soporte que permiten la retención de los verdaderos acontecimientos o impide su olvido (p. 73).

Sin duda la contribución de los recursos estéticos y narrativos en los documentales examinados redimensionan las voces que ofrecen testimonios como una forma de contar la historia que se distingue de los discursos hegemónicos. El cine permite agrupar varias expresiones artísticas y recursos audiovisuales como documentos de archivo, entrevistas, representaciones del pasado, la ciudad retratada, los lugares donde ocurrieron los eventos, poesía y música propia que surge de ese contexto que se retrata. Las voces en off aportan reflexiones y emociones. Estas narrativas contribuyen a una memoria que no muchas veces es reconocida desde las estructuras del poder, convirtiéndose en vehículo para que puedan recorrer el mundo en diversas salas de cine, y así operar como lugares de memoria mediante un registro tangible con el propósito de visibilizar aquello que no se dice o que no sale de las historias familiares.

Finalmente, este artículo es una prolongación de una investigación en curso titulada “Cine documental contemporáneo de Centroamérica hecho por mujeres: su contexto y características”, inscrita en el Centro de Investigación en Comunicación en la Universidad de Costa Rica. A pesar de que es constante a nivel global la invisibilización del cine dirigido por mujeres, existen esfuerzos como la Red RAMA y otras organizaciones que buscan mapear, sistematizar y visibilizar el cine de la región. Esta investigación se inscribe por lo tanto en estos esfuerzos, el fin es que las mujeres

mismas sean las que reflexionen al respecto del cine hecho por mujeres con perspectiva feminista. Las documentalistas Taracena y Zamora se aproximan a temas históricos de una manera particular en un contexto donde la región sigue atravesando situaciones de violencia, precarización e impunidad; al abordarlo de una manera poética, con compromiso histórico reflexivo.

El texto se compone de cinco partes Antecedentes, Revisión y representación de espacialidades y memorias, Conceptos y aplicaciones, Desarrollo y Conclusiones en los que repasamos investigaciones y aproximaciones que se han realizado recientemente sobre el tema, introducimos un marco conceptual, aplicamos estos conceptos a los textos y contextos para llegar a explicaciones que iluminan la reflexión sobre las dinámicas de memoria colectiva que dan cuenta de aspectos “opacos” y “visibles”, así como su relación con el espacio. Finalmente en las conclusiones se exponen los principales hallazgos de este ejercicio analítico.

Antecedentes

El tema en cuestión sobre mujeres documentalistas o sus documentales ha sido investigado por otras académicas de la región, esto debido a que estas cineastas tienen mecanismos particulares, innovadores y enriquecedores para aproximarse a este pasado; por ejemplo, el uso del testimonio de víctimas y victimarios ante los acontecimientos históricos de violencia en la coyuntura de las guerras civiles de Guatemala y El Salvador. En su libro *Violencia, marginalidad y memoria en el cine Centroamericano*, María Lourdes Cortés (2021) una de las principales autoras sobre cine centroamericano, expone el tema de la memoria en relación con las guerras civiles y la violencia que se vivió entre las décadas de 1960 y 1980, en los documentales del siglo XXI. Cortés señala que existe una tendencia hacia el cine intimista ligado a la construcción de una memoria histórica y la denuncia de violencias en las coyunturas de las guerras civiles. Esta mirada ha permitido que el cine y en especial el documental centroamericano tenga impacto fuera de la región.⁶

De la espacialidad y temporalidad en cuestión hay cuatro capítulos; uno sobre la producción documental por los guerrilleros salvadoreños y los vínculos que tuvieron con otros guerrilleros, periodistas y documentalistas (sobre todo en México, Estados Unidos, Nicaragua y Cuba) con los que colaboraron para poder obtener equipo, editar y circular las producciones que estaban realizando sobre la zona de conflicto. Como lo apunta Lilia García Torres (2021, pp. 27-36) estos textos acuden a registros de ficción y documental enfocándose en el punto de vista de las personas que integraban la guerrilla como una forma de liberación, probando su capacidad creativa y militar.

A partir de la sistematización de estas experiencias de producción fílmica se crearon instituciones importantes como el Instituto

Cinematográfico de El Salvador Revolucionario (1980-1983), que entre muchas tareas se encargó de la venta de material audiovisual a empresas internacionales de noticias. La autora de este capítulo argumenta que esta creación cinematográfica es en sí una victoria para los guerrilleros, pues tenían libertad de expresión.

Dos de los capítulos en el libro de Cortés (2021) son sobre documentales guatemaltecos, mientras que uno reflexiona sobre el documental salvadoreño. En el primero, Alejandra Solórzano (2021), apunta que *El buen cristiano* (2016) dirigido por Izabel Acevedo aborda la memoria desde quienes ejercieron la violencia a través de la narrativa visual, junto con archivos y entrevistas. También se entrevistan a víctimas e hijos de víctimas para conocer la realidad de ambos polos, así como sus verdades y silencios, en un contexto de búsqueda por la justicia (Solórzano, 2021, pp. 15-21) describe cómo el discurso de quienes estuvieron en el poder, tal es el caso de Efraín Ríos Montt, trae implícita la deshumanización desde un espacio cómodo de su dominio, hacia el resto de la población guatemalteca en especial de los indígenas ixiles. Las víctimas, a partir de una herida, convierten su palabra en un acto de emancipación que desafía la impunidad previamente establecida. Esta acción trasciende el silencio promoviendo su condición de sujetos políticos que exigen justicia, convirtiendo el documental en un medio para devolverles la dignidad. La directora pone a ambos testimoniantes en un lugar de igualdad, donde cada uno tiene oportunidad de hablar.

El otro capítulo sobre cine documental en Guatemala toma como ejemplo *La Isla. Archivos de una tragedia* (2010) dirigido por el alemán Uli Stelzener, la autora Ivannia Barboza hace un análisis a partir de la metáfora clásica griega del laberinto y lo compara con la novela *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa, observando que ambos utilizan el espacio del Archivo Histórico de la Policía Nacional, que también fue centro de tortura. En ambos hay una búsqueda por la verdad ante la violencia que se cometió a sus familiares, uno como texto ficticio (la novela) y otro como registro de los hechos (el documental); este último se graba dentro del Archivo y con fuentes testimoniales que se complementan con fuentes periodísticas.

La metáfora del laberinto adquiere sentido porque la memoria es el vehículo que le permite llegar a la verdad, que sería el centro del laberinto, este espacio sería el archivo como un lugar de memoria, y el minotauro sería el Estado guatemalteco que en su poder hace que las víctimas sean silenciadas. A través de los testimonios y de los archivos “se puede matar a la bestia”. El tema de la oscuridad es tratado por las condiciones en las cuales fueron resguardados los documentos ya que no contaban con preservación adecuada, la luz funciona como una metáfora de las voces testimoniales en busca de la verdad.

La falta de transparencia en la disposición de la información es una forma de control de la ciudadanía, lo cual es un reflejo de la débil

democracia a nivel institucional. Barboza (2021, pp. 73-86) concluye con la importancia del documental diciendo que “el realizador... coloca en las manos de las nuevas generaciones, de las nuevas voces, las posibilidades para la búsqueda material de la memoria, para resolver las situaciones problemáticas de un pasado de violencia de Estado”.

Por último, en el capítulo “Estrategias de la memoria en la obra filmica de Marcela Zamora Chamorro” de Graciela Villanueva (2021, pp. 45-57) se incluye una reflexión sobre el documental *Los ofendidos* (2016) y la manera en la que se aborda la memoria, incluso en contraste con el olvido. En este texto se reconoce el uso del testimonio como un esfuerzo por recuperar lo individual y la memoria, para denunciar el abuso y la violencia de género. La violencia institucional, la violencia de pandillas y los cuerpos sin vida y desaparecidos son recursos característicos de los documentales de Zamora.

Parte de las características de su cine es que ella aparece en él y dialoga con los personajes a quienes nombra y enfoca individualmente (por ejemplo llamándolos por su nombre propio), además a través de los recursos estéticos como la música y la poesía muestra su solidaridad a quienes retrata. En este documental los testimoniantes tienen relación directa con los muertos y ese pasado violento. Uno de los recursos más importantes que utiliza Zamora es el del testigo directo, el cual complementa con material de documento de archivo para articular la experiencia individual en el contexto histórico. Este estilo permite dar una denuncia directa y argumentada de los hechos.

Las imágenes dan cuenta del horror directo de lo que se vivió. La cineasta entrevistó tanto a víctimas como a victimarios lo que permite tener un contraste temático. En el caso de *Los ofendidos* se habla de los generales torturadores en contraposición con los testimonios de los católicos que estaban dispuestos a ayudar hasta a los torturadores.

El tema de lo oculto es tratado por la autora, cuando menciona que el cine de Zamora da espacio al silencio, a la pausa, para que así el espectador pueda llegar a sus propias interpretaciones y emociones. Villanueva (2021) concluye que los documentales de Zamora finalizan con un mensaje de esperanza, a través de una política de memoria en busca de justicia, ya que es una manera respetuosa de acercarse a un pasado traumático.

Valeria Grinberg (2013) realiza un balance de cuatro largometrajes de ficción de México, Costa Rica, Nicaragua y Guatemala, todos dirigidos por mujeres que la autora argumenta son valiosos en cuanto proponen una reflexión crítica y subjetiva de las cineastas sobre la realidad centroamericana y las violencias que se han vivido y continúan viviendo en este espacio. Lo hacen desde una perspectiva sensible y con compromiso personal. Esta relación con el medio cinematográfico no se da solamente en el caso de estas cuatro cineastas, sino que también ocurre con el resto de las cineastas centroamericanas, tanto en producciones de ficción como documentales.

En este sentido... la tradición documentalista del istmo, [realiza] películas que plantean problemas sociales o políticos en la línea del cine de tendencia social de los años setenta y ochenta, pero proponiendo un lenguaje cinematográfico novedoso y personal que se aparta claramente del cine etnográfico pero también del cine entendido como instrumento de cambio político, producido por los colectivos de trabajo vinculados a los proyectos revolucionarios (Grinberg, 2013, p. 104).

Es decir, Grinberg (2013, pp. 103-112) propone que en la historia del cine regional tienen una gran importancia los documentales de grupos revolucionarios enfocados en temas sociales y políticos, que contribuyen a una suerte de cohesión organizativa, sin que estos pretendan una identidad colectiva de alcance nacional. Se continúa la tendencia de temas sociales, característica que se comparte en buena medida con la literatura contemporánea de la región, marcada por el trauma de la guerra, la lucha por la preservación de la memoria y la denuncia a la migración forzada; características de la guerra y la posguerra.

Un texto importante y similar al anterior es el de Ileana Rodríguez (2020), el cual ahonda en las producciones cinematográficas hechas por mujeres en Centroamérica y que incluyen dentro de ellas el uso de memoria y archivos. Rodríguez analiza el caso de siete producciones, entre ellas las de Leonor Zúñiga, Pamela Yates, Ana Lucía Cuevas y Marcela Zamora; ella examina el contexto global de la reactivación de la violencia y hasta dónde estos textos son, en su enunciación, una voz más clara de los traumas heredados por personajes centroamericanos. En este caso vale la pena resaltar el análisis de *Los ofendidos* que lo hace desde la afectividad ya que Zamora incorpora su sensibilidad y, como directora, no pretende distanciarse emocionalmente de sus protagonistas, uno de ellos su padre. Rodríguez (2020) recalca la presencia directa de ella y su diálogo con los personajes, centrándose en cuatro escenas, y analiza el espacio pues este afecta las emociones y los recursos que se evidencian al escuchar los sollozos, el respirar profundo, la palabra entrecortada y el silencio con miradas.

Revisión y representación de espacialidades y memorias

Se seleccionaron estos dos documentales de Taracena y Zamora, ya que su producción y tiempo representado comparten una temporalidad y espacialidad; además, se caracterizan por ofrecer aportes al cine documental de la región como una vía para reconocer la memoria histórica no hegemónica. El aporte de esta investigación para contribuir a lo que se ha escrito sobre la producción documental hecha por mujeres, es incluir la interpretación a través de los enfoques de posmemoria y espacialidad presentes en los documentales *El silencio del topo* y *Los ofendidos*. A través del uso de recursos

testimoniales, de archivo histórico del acervo documental tanto de la Cinemateca de Guatemala como de los archivos audiovisuales de los informativos televisivos de la época y el regreso a los espacios de memoria como un esfuerzo por la búsqueda de la verdad y la justicia, que son leitmotivos recurrentes.

En el proyecto de investigación más amplio se priorizaron los documentales dirigidos por mujeres centroamericanas debido a la cantidad y calidad de estos. A través de las curadurías previas hechas por los festivales de cine regionales e internacionales se discriminaron seis textos documentales que representan a cada uno de los países de América Central. En este artículo el análisis se enfoca en dos que comparten contexto histórico y recursos narrativos. Para su estudio se realizó un análisis crítico de los textos fílmicos, tomando en cuenta el análisis de la producción de cada uno, el discurso de las cineastas y especialistas en la región.

Los conceptos de espacialidad, memoria y posmemoria, que son los fundamentos teóricos en los cuales se basa la presente investigación, se aplican no solo al contenido de los documentales, sino también a las entrevistas realizadas a las cineastas y a los profesionales en el área centroamericana. Para hacerlo, examinamos la bibliografía vinculada a estos textos y desarrollamos una entrevista⁷ con cada una de las cineastas. Para complementar esa información, triangulamos con entrevistas hechas a profesionales de la sociología, antropología, comunicación, historia y ciencias políticas que nos permitieron construir un análisis de contexto y una lectura analítica de los documentales.

La metodología para aproximarse a las fuentes tanto primarias como secundarias fue cualitativa: al visionar los documentales se realizó una lectura analítica y crítica para identificar la mirada de las cineastas, que se caracteriza por articular el recurso testimonial con los materiales de archivo, tanto documentos como fotografías y videos de archivo; combinado con los recursos estéticos de cada caso. Establecimos un análisis de contenido desde los conceptos de espacialidad y posmemoria para comprender no solo Centroamérica como espacio de violencia y dolor, sino también para acotar en formas de expresión artística que otorgan agencia a estas cineastas para procesar los dolores sociales, familiares y personales expuestos.

La memoria está en un plano subjetivo, tanto individual como colectivo y enmarcada socialmente, se recuerda desde el presente y es una elaboración del pasado. Como menciona Jelin (2002) las personas apelan a su propio contexto, por lo que si este y la relación con el pasado en el momento en que se recuerda es distinto, puede afectar la memoria. Cada persona cuenta su propia verdad y su interpretación de lo que pasó; la memoria no está obligada a aportar pruebas, puede ser un trauma y puede ocasionar olvido y silencio por parte de las víctimas, las cuales también tienen derecho a mantenerlo

en el silencio o solo presente en espacios familiares. Esto da cuenta de la complejidad de la memoria, el olvido no significa que no haya voluntad para recordar, sino que no siempre se tienen los recursos, por ello la memoria va desapareciendo conforme se pierden los grupos sociales protagonistas de los acontecimientos.

Por otra parte, la memoria es importante pues contiene un componente político; por ejemplo ha sido esencial, aunque cuestionado en cierto sentido, en la construcción de la democracia y la ciudadanía en Centroamérica luego de firmados los Acuerdos de Paz. Este cuestionamiento se da en la medida en que el contexto político en el que se dieron dichos acuerdos no ha permitido profundizar en la búsqueda de la verdad y la justicia. Aún hay muchas grietas que no permiten esclarecer la verdad de las desapariciones forzadas y de otras masacres como El Mozote y el pueblo Ixil, sin demeritar la desaparición de cientos de personas guatemaltecas y salvadoreñas secuestradas por los ejércitos y hoy aún desaparecidas.

Conceptos y aplicaciones

Ante diferentes sucesos históricos las personas sujetas de memoria, en especial aquellas que sufrieron violencia son los principales actores que demandan que prevalezca la memoria colectiva en contra de la impunidad, a pesar del dolor.

Por ejemplo, se construyen lo que Pierre Norá (2008, pp. 5-103) denomina lugares de la memoria como: monumentos, placas, obras de artes; pero también existen lugares de memoria no tangibles como lo son las manifestaciones artísticas de música, teatro, poesía, literatura y ahora el cine; en Latinoamérica han predominado este tipo de lugares de la memoria, los no oficiales.

Parecido a la memoria existe la posmemoria que se caracteriza por ser una elaboración desde la “imaginación” a diferencia de la memoria. La posmemoria presenta una “distancia generacional de la historia por la profunda conexión personal” (Hirsch, 1997, p. 22). Es importante recalcar el efecto colectivo que ocurre con el recurso de la posmemoria. Esa identidad o empatía que encuentra el sujeto es la que permite que la memoria continúe y que haya un esfuerzo por plasmarla de alguna manera.

Ocurre una tensión entre el presente que se vive y el que se recuerda, con el pasado que no se vivió. El historiador Enzo Traverso (2007, pp. 67-96) argumenta que las representaciones colectivas del pasado se forjan en el presente y crean una estructura de identidades. La memoria permite la continuidad histórica, por eso es importante conocer la versión de un hecho tanto por parte de las víctimas como de los victimarios. Esta perspectiva para estudiar la memoria de eventos traumáticos es importante porque permite contrastar los puntos de vista opuestos hacia un mismo acontecimiento, además de que la memoria es un ejercicio desde el presente y con ello puede

haber una selección de los hechos, recordando solo aquellos que sean relevantes para el presente y el contexto en el que se recuerda; por ejemplo, un juicio.

Por otro lado, la espacialidad tiene relación con la identidad, el sentido de pertenencia (Valenzuela y Figueroa, 2012, pp. 49-70). Las torturas y las violaciones a los derechos humanos que se vivieron en Guatemala y El Salvador, todavía son parte de la sociedad, que mantienen las heridas abiertas. Esta memoria es importante porque tiene peso en la reconstrucción de la ciudadanía y de la democracia, contribuyendo a oficializar lo ocurrido y sentar responsabilidades.

Dentro de las secuencias analizadas de los documentales en mención, un caso paradójico son las escenas en que se documenta el testimonio de los torturadores, en la secuencia que inicia en el minuto 00:41:00 del documental *Los ofendidos* se sorprende a la audiencia cuando el torturador dibuja cómo estaba organizada la infraestructura de la cárcel y los cuartos de tortura. Con una tiza (gis) marca en el piso las dimensiones de las celdas de los prisioneros y describe ampliamente qué pasaba en las celdas y cómo les trataban (00:41:57–00:43:42). En la secuencia a continuación, en el minuto 00:44:44, Rubén Zamora quien fue una de las víctimas de tortura, complementa con su propio testimonio la dinámica de esos espacios y el impacto de las dimensiones de la celda. Lo que Marcela Zamora construye con ambas subjetividades desde perspectivas opuestas es una posmemoria entretejida por una espacialidad, la celda.

Este manejo de los testimonios dialoga con las descripciones hechas entre los minutos 00:31:16 y 00:31:57, cuando el documental muestra un recorrido por las celdas que son oscuras y no tienen muchos elementos, solo un inodoro. En este *traveling* se escuchan cadenas, gritos y cierre de puertas (un gran estruendo). Se muestra cómo estos espacios, más allá de alojar a las personas, fueron también un espacio de tortura. La siguiente escena es de Miguel Ángel Montenegro director del Centro de la Memoria Histórica de la Comisión de Derechos Humanos de El Salvador, quien le confiesa que fue capturado y torturado por diez días por trabajar en la Comisión de Derechos Humanos. Al tiempo que se observan fotografías de cuerpos violentados y recortes de fichas donde se especifican las torturas y en qué parte del cuerpo se ubican. Todos estos documentos se resguardan en este centro de documentación. Las personas que allí trabajan son sobrevivientes de las torturas, contribuyen con su memoria y su propia existencia a ese espacio.

La posmemoria es algo característico de eventos traumáticos, donde hay alguna impresión y dolor que puede provocar olvidos colectivos. Las memorias de los grupos subalternos son débiles en el sentido de que no cuentan con la protección estatal o institucional que de alguna manera las resguarde, conserve y difunda periódicamente para que no se olviden; esto se ha vuelto peligroso debido a la historia política de

Centroamérica que ha sido marcada por dictaduras y abusos de poder. Sobre este contexto, Villanueva (2021, p. 48) apunta que:

Honduras, Guatemala y El Salvador conforman el llamado triángulo norte del istmo centroamericano. Una región que distintos informes apadrinados por Naciones Unidas consideran como la más violenta del mundo. La guerra civil de El Salvador, (1980-1992) provocó cerca de 75 000 muertos.

En esta misma línea los poderes del Estado que pueden tener memorias más protegidas y que se convierten en memorias oficiales, lo que piden es amnistía, es una política sistemática para propiciar el olvido. La posmemoria afecta el recuerdo y la relación con el pasado de personas que no necesariamente vivieron directamente lo acontecido o no son descendientes directos de las víctimas; estos agentes también luchan por la justicia.

Las cineastas (Zamora y Taracena) son agentes de posmemoria que reconocen el impacto de las torturas y el dolor provocado por las dictaduras en los civiles y deciden contar la historia: dolor, traumas, búsqueda de justicia. Es en este producto audiovisual que ellas potencian su imaginación para dejar un mensaje claro. Esto último se representa en los documentales de las cineastas, Marcela hija de madre y padre que fueron torturados, Anaïs si bien no menciona alguna relación sanguínea con los que sufrieron, calza en este caso con la descripción de Hirsch y los agentes de posmemoria.

Jelin (2002) reflexiona sobre el rol del género en la memoria, sobre todo en eventos traumáticos, ya que estos se asocian generalmente a mujeres o lo que ella llama “un rostro femenino”. Jelin se refiere a las mujeres como actoras pasivas de la memoria pues estaban sumisas a órdenes de los hombres con poder o reprimidas por su vínculo con algún hombre, lo que aportan a la memoria es más como testigo que como protagonista. La tendencia cultural hace que la memoria de las mujeres sea intimista, relacionada al dolor y al sufrimiento, anclada a la familia, con sentimientos de miedo, incertidumbre y silencio con costo emocional.

Por otro lado, están las memorias masculinas relacionadas con las instituciones que ejercen la represión, violencia y trauma, controladas principalmente por los hombres; como los militares, la policía y los ministerios que actuaron de una manera autoritaria. Pero también hay más hombres torturados, muertos y desaparecidos; son vistos tanto como los que ejercen (activos) la represión y los que la sufren. Todo esto responde a una visión estereotipada de los roles de género que tiene raíces históricas, en un contexto de guerra los militares han sido vistos como figuras de poder que dominan ese escenario, mientras que las mujeres relegadas al espacio del hogar, sufren las consecuencias directas e indirectas de la guerra, porque pierden a sus familiares. Son agentes pasivos.

Los ejercicios de memoria de los hombres han sido más públicos, Jelin (2002, pp. 99-115) argumenta que, dentro del sistema patriarcal,

las memorias de las mujeres pasan a un segundo plano y por eso es importante conocerlas, pues la memoria de las mujeres ofrece una pluralidad y permite recuperar el pasado alternativo u olvidado, que facilita hacer una redefinición de la historia.

Desde este marco, nuestra aproximación a los documentales escogidos para este artículo contempla el escrutinio de los recursos narrativos y estéticos que representan la memoria, posmemoria y espacialidad, así como la articulación de estas propuestas estéticas con el contexto centroamericano. Este ejercicio de relaciones aporta claridad a la visibilización de voces y eventos que la historia hegemónica ha encubierto sistemáticamente.

Desarrollo

Espacialidad y temporalidad marcada por la violencia estructural y política en el cine documental

Las miradas de las documentalistas respecto a cada país que retratan, que es de cierta forma propio de cada una, representan muchas similitudes, no solo en los documentales y los testimonios que se exhiben sino también en el contexto. Históricamente la región centroamericana ha compartido cultura, realidades sociales, políticas y religiosas. Desde la época prehispánica el territorio de Mesoamérica compartía características geográficas, políticas, económicas y culturales. La distinción entre lo que se conoce hoy como El Salvador y Guatemala, se definió a partir de la época colonial, cuando se trazan los límites políticos durante la genocida conquista española. Es importante recordar que cada país construyó, a través del tiempo, sus particularidades en lo que respecta a las formas específicas de administración del poder heredado de la conquista. Es por esto que, además de la experiencia colonial y por ende histórica, también se puede reconocer la violencia y su relación con los poderes políticos.

Centroamérica durante los procesos de Acuerdos de Paz concretados en la década de los noventa se propuso, desde los entes de poder político presentes en la negociación, una estrategia de amnistía ante las violaciones a los derechos humanos y la impunidad con la que estas fueron sobrellevadas. Sin embargo, tanto individuos como colectivos han hecho sus esfuerzos para que este olvido forzoso no sea posible.

Sobre el tema de impunidad, la reciente publicación del periodista salvadoreño, Carlos Dada (2023) señala, en relación con la propuesta de “Ley de Reconciliación” (2018-2019), que esta:

decreta la liberación inmediata de todos los procesados por crímenes de guerra, entre los que se encuentran más de cuarenta militares, y la finalización de todos los procesos judiciales en curso, además de suspender toda responsabilidad penal por crímenes cometidos durante el conflicto armado.

Es, en resumen, una amnistía mucho más amplia que la original decretada en 1996 (Dada, 2023, p. 63).

En resistencia a esa impunidad, diversas manifestaciones artísticas como la música y la literatura describen escenarios de guerra complejos y al mismo tiempo contribuyen a consolidar una memoria y emoción más bien colectiva.⁸

Werner Mackenbach (2019) menciona que los textos de Roque Dalton y Gioconda Belli “se convirtieron en auténtica expresión del imaginario colectivo de los pueblos centroamericanos en lucha por su derechos políticos y sociales, los influenciaron y determinaron su percepción en Europa y Norteamérica” (p. 8). En el caso de cine, organizaciones como la “Comisión de la Verdad” en El Salvador y la “Comisión Internacional contra la Impunidad en Guatemala” han sido claves en los procesos judiciales más recientes.⁹

En palabras del historiador David Díaz (comunicación personal, 2023), hay una creación artística en Centroamérica (plástica, literaria y cinematográfica) que cuestiona el presente de manera recurrente; “este presente al que parecemos condenadas y condenados de globalización neoliberal”. Díaz enfatiza como a partir de esas creaciones se dimensionan los desgarres que produce “este tipo de presente”. El historiador enlista “desgarres personales, desgarres con el pasado, desgarres con el futuro” que muestran muy bien las crisis individuales y las que enfrentamos como sociedad en Centroamérica:

Este tipo de creaciones usualmente muestran sin necesidad de mucha sangre, la violencia estructural, la cotidiana y la simbólica a la que son sometidas las personas en esta región y parte de esa violencia es esa violencia del silencio, de ignorar, de echar tierra en lo que pasó... Allí en esas producciones hay otro tipo de esperanzas sobre el presente.

Por su parte, el Centro de Memoria Histórica de El Salvador, que resguarda documentos de archivo y videos propios del conflicto armado, y la Filmoteca en Guatemala que alberga tanto el archivo filmico realizado por personas guatemaltecas como el producido por personas extranjeras sobre Guatemala, han jugado un papel importante como alojamiento de memoria –también frágil y dependiente de las políticas del gobierno de turno–. Estos insumos son recursos vitales para construir el montaje definitivo de ambos documentales. Un dato fundamental es que uno de los archivos utilizados para *El silencio del topo* fue sacado de Guatemala durante los años ochenta y de esta manera pudo ser conservado, a diferencia del que se quedó que no contaba con condiciones y recursos adecuados. Muchos de los registros que se quedaron en el país fueron destruidos.

El material que aprovecha Taracena para construir la narrativa de *El silencio del topo*, permite complementar los testimonios y aportar pruebas de lo acontecido, dándole una continuidad a una práctica que

ya había iniciado Pamela Yates durante el juicio que sentenció al General Efraín Ríos Mont (Confidencial, 2013; Retina Latina, 2022).

Tanto en la Filmoteca de Guatemala como en el Centro de Memoria Histórica de El Salvador trabajaron personas que sufrieron torturas o que son descendientes de torturados. En *Los ofendidos*, en el minuto 00:32.38, como describimos en el apartado de Antecedentes; y en *El silencio del topo*, cuando Taracena en el minuto 00:56:16 le pregunta al proyeccionista de la Filmoteca lo que siente al ver la imágenes, este le responde:

Es un poquito difícil porque mi papá es víctima de secuestro, los que se llevaron a mi papá eran tipo guardaespaldas, carecoche, así feos de aquello de que los ves y te quedas quieto. Como aguantaba golpes, aguantaba que le fue a caer el famoso sandía, los toques eléctricos y no se quejaba entonces le decían que era un gladiador... que él iba a aguantar por lo demás porque había más gente que tenían ahí no detenida sino que secuestrada... Mis hermanas nunca han hablado nada de eso, mi mamá tampoco lo habló, ni mi abuelita. Ahora solo quedamos mis tres hermanas y yo, y de los cuatro el único que tiene estos recuerdos soy yo... y así es la historia del país (Taracena, 2021, 00:56:16 a 00:57:51).

Ellos forman parte de las personas que ofrecen testimonio en ambos documentales y reconocen la importancia de conservar estos documentos porque son una prueba valiosa de lo que aconteció, dignifica la memoria de los torturados y permite que no se olvide, podrían ser inclusive prueba jurídica.¹⁰ Ambas documentalistas no sabían del pasado de estas personas; es decir llegaron a estos centros buscando información documental y audiovisual y como ellos trabajaban ahí y hablando sobre el objetivo del documental es que les comparten este pasado y ellas lo incorporan en sus documentales. En el caso de *Los ofendidos* comparten un agente de memoria y otro de posmemoria y en *El silencio del topo* dos agentes de posmemoria.

La temporalidad de los documentales analizados se basa en un rango que va entre las décadas de 1960 hasta 1990, cuando se firman los Acuerdos de Paz. Este período está caracterizado por las dictaduras, insurgencias, resistencias, revoluciones y guerras civiles; lo cual se representa y recuerda en cada uno de los documentales. El rango temporal también coincide con la coyuntura de la Guerra Fría y el fin de esta, época en la que Centroamérica funcionaba como el patio trasero (*backyard*) de Estados Unidos –lo cual explica la injerencia evidente de esta potencia en el sostenimiento de los regímenes autoritarios mediante la subvención de estos–.

Dentro de la espacialidad centroamericana, destacan dos micro espacialidades: la de Guatemala y la de El Salvador como las más violentas. Fue en sus ciudades y campos donde se perpetraron las mayores masacres, tal es el caso de El Mozote en diciembre de 1981 y el genocidio del pueblo Ixil entre 1978 y 1984, en El Salvador y Guatemala respectivamente. En algunas de estas micro espacialidades

se daban las expresiones de resistencia y oposición. Espacios de articulación comunitaria como las iglesias, los comités cívicos, los centros de trabajo social y organizaciones civiles que se convirtieron en los principales espacios de lucha y protesta. Dentro de cada uno de estos espacios de acción muchas personas fueron amenazadas, secuestradas y asesinadas en espacios públicos y semipúblicos; a veces con castigos ejemplarizantes. Los vigilaban desde las calles y a las personas que profesaban el catolicismo, a partir de su doctrina que prioriza en la protección de los más desfavorecidos, los ejércitos la vinculaban al socialismo por lo que aquellas personas asociadas a la iglesia eran vistas como un riesgo para la sociedad.

En *Los ofendidos*, Nerys comenta:

Mi delito fue ser una catequista y organizar comunidades de base y hablar de nuestros problemas sociales en cada comunidad. No sabía ni que era guerrillero ni qué era subversivo, ni siquiera sabía que torturaban. Pero sí sabía que la Guardia Nacional sacaban a montones de gentes que andaban en los movimientos sociales, pero no sabíamos por qué tenían que matarnos (Zamora, 2016, 00:26:24 a 00:26:55).

La escena descrita, concluye con la descripción de su experiencia con un plano medio en el que Nerys figura conmovida cuando rinde el testimonio de que le quitaron sus uñas en los cuartos de tortura. La relación con la iglesia era asociada con el comunismo en el marco de la Guerra Fría, la iglesia y la comunidad construida alrededor se percibía como una organización social que luchaba por mejores condiciones en las comunidades, entre ellas la distribución de los recursos. Rubén Zamora, padre de Marcela Zamora, describe en el documental cómo su misma familia mantenía vínculos de solidaridad y servicio con la comunidad. El padre de la cineasta los describe de la siguiente manera:

Me crié en una familia muy católica [...] pero al mismo tiempo mi padre era médico y entonces le pagaban a veces [...] la consulta [...] con una gallina o con unos huevitos, o sea tenía ese tipo de corazón [...] él insistía mucho en decirnos siempre en que 'lo que tenemos no es de nosotros, Dios nos lo ha dado para que ayudemos a la gente' Esa era como su idea, pero no tenía idea política. Me acuerdo que en la parroquia ayudando al Padre empezamos a hacer algo por los pobres y entonces se nos ocurrió que teníamos que hacer unas cooperativas, para que los campesinos pudieran comprar al por mayor para que les saliera más barato [...] y en eso la Guardia nos empezó a perseguir, entonces nos reunimos y dijimos 'esto no puede ser' nosotros al contrario si la mejor forma de luchar contra el comunismo es hacer cooperativas ¿verdad? o sea era una perspectiva católica, esta de anticomunista, y entonces decidimos ir a platicar con el director de la Guardia Nacional [...] nos sentamos con el señor de la Guardia, le explicamos, le dijimos que éramos católicos, que nosotros estábamos haciendo esto para prevenir que el comunismo entrara [...] yo estaba con la democracia cristiana, ellos lo sabían claramente, yo no aceptaba la lucha armada (Zamora, 2016, 00:11:09 a 00:13:00).

En lo que parecería ser una puesta en escena del contexto salvadoreño de décadas atrás, Zamora nos presenta a su mismo padre explicándole, y explicándonos, cómo se tejían los vínculos comunitarios desde los años cincuenta, cuando su padre crecía. Al mismo tiempo su testimonio nos señala cómo la Guardia Nacional se mostraba escéptica de las muestras de solidaridad hasta en las comunidades más inocuas.

Los documentales analizados recurren a visitar estos espacios o lugares como parte del proceso en el que las personas protagonistas describen ampliamente y reconstruyen los hechos a través de la memoria. Tal es el caso de cuando en *Los ofendidos* Zamora y su equipo se trasladan hasta los “basureros humanos”. En esta secuencia vemos a Nerys, ella sabe ubicar el lugar exacto donde la Guardia Nacional arrojaba los cuerpos, los cuales están ubicados en media carretera (00:25:00), sin ningún tipo de señalización o placa; es decir, es un lugar de memoria, pero no oficializado ya que no tiene alguna marca o distinción. Ella lo recuerda porque estuvo en uno de ellos y contribuye de esta manera al documental. Sin la ubicación y su memoria hubiera sido imposible saber el punto exacto de donde estaban localizados. Una vez que acabe su memoria –es decir su percepción– se puede llegar a perder el recuerdo de lo que significó ese lugar, aunque ahora el documental es testimonio de este espacio de memoria:

Aquí exactamente estaba el basurero más grande donde tiraban los cadáveres la Guardia Nacional y por aquí vamos a pasar un pedazo de la línea del tren ... y ahí ese era el otro basurero también, ahí fue donde me tiraron a mí (Zamora, 2016, 00:25:00).

Nerys sube las escaleras que llevan a la fachada de la Iglesia del Pilar y la plaza que colinda con la edificación en la que estaba la Guardia Nacional. La cámara en contraplano la sigue mientras camina. Una vez que ha confirmado con un vendedor de helados con quien se encuentra Nerys comenta que era ahí donde ocurrían las detenciones y conversa con el señor sobre si se recuerda que ahí ocurrían esas cosas, “que ahí torturaban a los que capturaban”, el señor asiente recordarlo. Nerys dice: “vaya si no estaba mal aún me acuerdo”, le agradece al señor y reafirma si la entrada está a la par del “palo de almendro” refiriéndose al árbol. Continúa caminando y sale de cuadro (Zamora, 2016, 00:65:40). Esta secuencia es importante ya que es posible contemplar la valentía de la persona representada, sobreviviente de las torturas.

Estas descripciones coinciden con las aseveraciones de personas sociólogas, comunicadoras, politólogas, periodistas e historiadoras (con quienes conversamos) sobre cómo el istmo centroamericano se convirtió en un lugar de secretos, violaciones a los derechos humanos perpetrados ante los ojos de la una ciudadanía empobrecida y amenazada. En palabras del historiador David Díaz:

Los Estados centroamericanos que no han logrado ni ser democráticos ni alcanzar niveles de democracia, no han logrado tampoco superar los problemas generados por las crisis económicas y sociales que ha vivido la región y tampoco han logrado bajar los índices de desigualdad y de pobreza [...] Los Tratados de Paz se negociaron básicamente como articulaciones electorales y políticas, para permitir que los grupos que estaban en enfrentamiento en términos de guerra llevaran eso a la cuestión electoral, pero nunca se plantearon cambiar las estructuras económicas o sociales de Centroamérica y lo que ha dado como resultado es que en este nuevo contexto en el que muchos y muchas jóvenes no tienen oportunidades de desarrollo tampoco hay horizontes utópicos como los que tuvieron las y los jóvenes de los [años] ochentas (comunicación personal, 2023).

El conflicto alrededor de las violaciones básicas a los derechos humanos se deriva de desigualdades económicas que a su vez son la consecuencia de desigualdades de otra naturaleza. Como analiza Laura Aguirre, periodista salvadoreña:

Este tipo de desigualdad es una de las cosas que más están marcando [a] Centroamérica; por supuesto la violencia económica que también es, que no podemos hablar de violencia económica sin hablar de género, de etnicidad, de racialidad; donde la condición de género y la condición de racialidad de los cuerpos es lo que más marca [determina] cuáles son las condiciones económicas, [...] los conflictos civiles, los conflictos armados que hubo durante el siglo pasado en Centroamérica estaban permeados por esas desigualdades; la violencia política... que pensamos que habíamos superado, al menos en el triángulo norte de Centroamérica (comunicación personal, 2023).

Es un criterio extendido, entre las personas que estudian las dinámicas sociales que se desarrollan en el istmo, que las violencias del pasado no se resolvieron ni con los acuerdos de paz ni con la supuesta bonanza económica que vino durante el cambio de siglo. En palabras de la historiadora Ana María Botey:

Todos esos temas [...] la impunidad, la violencia, la naturalización de la violencia de vieja data, [...] que lo que ha pasado es que ha ido cambiando de forma. Vean ustedes, terminaron las guerrillas, comenzaron las maras: todo el armamento que quedó ahí en Centroamérica se distribuyó de otra forma [...] nuevas formas de violencia, la impunidad, sí el sistema institucional está fracturado, ¿Cómo no va a haber impunidad? (comunicación personal, 2023).

El hecho de que muchos torturadores se encuentren impunes provoca una sensación pesimista de las continuidades históricas, ya que la violencia concreta de los años en cuestión y la memoria de quienes fueran sus víctimas se pierde en la escala de la historia (oficial). Los ciudadanos tienen desconfianza por las acciones de los políticos en la guerra y hay una decadencia de la democracia, no creen en la política actual (Sprenkels, 2017, pp. 13-46). Las voces en estos

documentales responden a ese contexto, el de las décadas posteriores a los Acuerdos de Paz.

En este sentido, la memoria de las personas torturadas, que es memoria no hegemónica, tiene menos herramientas para posicionarse en contraste con los discursos de la política tradicional que se encubre desde la impunidad; estos proyectos audiovisuales que aglomeran testimonios y los acompañan de archivo documental y fílmico de la época, dejan un mensaje claro, son fuentes valiosas que permiten la discusión abierta en busca de justicia y de visibilidad.

La cineasta Marcela Zamora menciona la importancia de una mirada diferente cuando se hace una historia a partir de testimonios. En su propuesta, ella muestra cómo las cineastas se acercan de una manera más intimista y meticulosa a la memoria de lo que ella llama “las historias de familia”. La perspectiva de esta cineasta es muy específica y deriva de su propia experiencia haciendo cine sobre las historias familiares; sin embargo, describe rasgos que se podría argumentar son culturales, como por ejemplo el hecho de que las mujeres sean casi siempre las personas cuidadoras dentro de las familias latinoamericanas:

Creo que es muy diferente y lo he visto, que es cuando es el cine de transmisión oral [...] porque nosotras las mujeres, somos la garante de la memoria histórica en el mundo entero [...] el hombre no pregunta, al hombre hay que contarle todo. Me acuerdo que a mí quien me contó la historia íntima de mi familia, fue mi mamá, no mi papá. Entonces cuando murió mi mamá, me quedé con muchas preguntas, me quedé con la mitad de mi historia y le pregunto a mi papá y no se acuerda [...] somos garantes de una memoria histórica, de una memoria íntima, sabemos qué es lo que pasó adentro de la familia, sabemos cuáles son esos secretos más profundos, esos nudos, esas historias que marcan, eso lo saben las mujeres... cuando entrevisto a alguien sobre cosas íntimas, por supuesto que exploro desde otras raíces (Zamora, comunicación personal, 2023).

En una división de tareas en la que las labores de protección y reproducción de las memorias íntimas se relacionan con habilidades feminizadas, las cineastas han destacado como estrategias de una narrativa que aprovecha las grietas para revelar memorias más complejas y sintonizadas con subjetividades hasta ahora silenciadas. Taracena, aunque entrevista sobre todo a hombres que militaron junto con Elías, es decir hombres que tenían un rol significativo en la operación en torno a la información que brindaba el “topo”, cuyas tareas se inscriben en un imaginario intensamente masculino, descubre con sus preguntas datos y emociones de una intimidad inexplorada.

La espacialidad y la posmemoria a pesar de ser dos conceptos distintos tienen relación, en especial cuando los documentales se analizan bajo esta óptica. La espacialidad es la relación del ser humano con el medio, permanentemente se afecta lo social con lo natural y así se moldea el espacio, por lo que un hecho histórico es tanto lo físico

como lo humano, se inserta en una temporalidad y espacialidad. A pesar de que el tiempo cambia lo físico puede dejar huellas de lo acontecido según cada grupo, es dinámico y justifica eventos históricos, cambia según intereses de cada grupo social. El espacio es tanto objetivo, pues tiene una localización dada con sus estructuras, pero también subjetivo, pues cada individuo o grupo social lo recuerda de cierta manera. Los esquemas espaciales que se construyen desde la mente, son una representación que da sentido a la memoria, no es necesariamente real. Los microespacios son diferentes a la historia hegemónica, permiten ver la multiplicidad de espacios y experiencias, permiten la transición de un espacio que puede venir desde arriba (el poder) o desde abajo como la insurrección u oposición (García Ruíz y Jiménez López, 2005, pp. 195-220).

Esta dimensión subjetiva la comparte con la memoria y los alcances que puede tener la misma. El dinamismo de la espacialidad tiene relación con el pasado histórico, los componentes culturales determinan el uso del espacio, mientras este es en sí un producto social. El concepto de espacialidad remite a un lugar físico donde la memoria colectiva se cristaliza y se materializa, es una especie de refugio, puede ser desde algo pequeño como una moneda hasta una gran ciudad. Estos lugares de memoria tienen un peso simbólico para el grupo que recuerda y asegura su transmisión para personas que no lo vivieron directamente pero que igual forman parte de sus memorias. La espacialidad de Centroamérica ha estado marcada por la violencia sobre todo política que viene desde el poder y empezó con la Conquista y posterior colonización.

Debido a que las acciones de masacres, secuestros y torturas ocurrieron en espacios públicos, como lo son ciudades donde se ubicaban edificios del gobierno, comercios, iglesias, parques y plazas, estos espacios se vuelven lugares de memoria. Si bien no siempre tiene un objeto que cristalice esta memoria, las personas que vivieron los eventos traumáticos así lo sienten, cuando van a esos lugares emergen en ellos una serie de sentimientos.

En *El silencio del topo*, Carlos, un actor guatemalteco, vuelve por primera vez a la esquina donde fue secuestrado durante la década de los años ochenta. Hacia el minuto 00:31:00 del documental vemos varias paredes de la Ciudad de Guatemala, en ellas hay fotografías de personas desaparecidas; en una pared el graffiti se lee “Memoria/ Verdad/ Justicia” una palabra debajo de la otra. La transición de un espacio de paredes anónimas a uno específico de memoria se da por medio de imágenes en blanco y negro que parecen ser de archivo de los años ochenta. En ellas vemos a cuatro hombres jóvenes, dos de ellos sostienen a un tercero a quien lo llevan forzado mientras el cuarto le hace un gesto con un arma a la cámara que los registra en ese momento. Acto seguido, en una escena del presente, la cámara en mano sigue a Carlos, de él solo vemos su torso en un plano medio mientras avanza por la acera y nos explica que han pasado cuarenta

años desde el suceso, “todo ha cambiado, en la época no había asfalto” (Taracena, 2021, 00:30:58).

Cuando Carlos llega a la esquina en la que lo secuestraron, Taracena nos muestra con un plano general un conjunto de edificios que parecen haber sido construidos siguiendo la arquitectura neoclásica de inicios del siglo XX. Vemos a Carlos mientras la voz de Taracena nos describe en off como iba con su sobrino un domingo de 1980, por la tarde, cuando salía de una fiesta familiar. Es la primera vez que regresa ahí y Carlos recuerda el lado de la acera dónde se detuvo el jeep en el que lo capturaron, es la voz off de Taracena la que nos describe la escena. Vemos un plano del cableado eléctrico, las calles desordenadas y luego su figura en plano medio a bordo de un carro en un “deshuesadero” de automóviles.

En este documental cuando se habla de protestas y desaparecidos, en las imágenes se muestran carteles viejos en la ciudad donde se reclama la desaparición de personas. Con esos carteles y fotografías se despliega un ejercicio de memoria, mostrando que las familias procuran continuar la búsqueda. Están en lugares visibles pero muchas veces pasan desapercibidos, es un intento de no olvidar, son un espacio de memoria donde un grupo social lo apropia para apelar a la justicia y contra la impunidad.

Lo opaco y lo visible

Cuando se negociaron los Acuerdos de Paz luego de los conflictos armados de Centroamérica, los Estados pidieron una política de “borrón y cuenta nueva”. En *Los ofendidos* esta irrupción se representa por medio del archivo audiovisual de una conferencia de prensa que ofrece Alfredo Cristiani, presidente de El Salvador en ese momento. Cristiani menciona:

Creo que la amnistía debe de venir de todos los salvadoreños, el perdón debe ser general. Vuelvo a repetir, la posición nuestra es que aquí tiene que haber un perdón y un olvido absoluto en el país y eso tendrá que ver también con las recomendaciones de la Comisión de la Verdad. Apoyamos una amnistía total y absoluta... eso significa que aquí hay un borrón y cuenta nueva (Zamora, 2016, 00:62:55).

Estos Acuerdos de Paz nunca estuvieron acompañados de procesos de reparación con participación de las comunidades violentadas. En Guatemala estas eran sobre todo indígenas y en El Salvador las víctimas de tortura. En ellos no hubo oportunidad de establecer sus necesidades y nuevas formas de asegurar su vida en condiciones sociales y económicas dignas. Así, la memoria de la historia recién vivida en Centroamérica permanece en la opacidad. La falta de información veraz y disponible repercutió en la ausencia de un proceso de reparación social facilitado desde las estructuras institucionales, las cuales muy rápidamente ajustaron sus acciones

estatales para perpetuar las dinámicas de violencia con otros instrumentos.

El historiador y antropólogo Ralph Sprenkels (2017, pp. 13-46). describe esta política como una de “perdón y olvido”, la cual instruye una apelación a la amnistía y a la impunidad de los criminales (en muchos casos el mismo Estado y sus funcionarios) para el caso de El Salvador. La memoria es también una herramienta de poder, se utiliza para tomar decisiones judiciales. La política del olvido es, en algunos casos, una política impuesta, muchas veces desde sectores hegemónicos para negar o minimizar sus abusos.

David Díaz reflexiona acerca de la impunidad como un rasgo distintivo de la historia reciente. Según sus palabras, una de las características de Centroamérica es que los instrumentos para restablecer justicia fueron enunciados pero no llevados a una efectiva praxis jurídica:

Hubo Comisiones por la Verdad en El Salvador, Comisiones por la Verdad y la Justicia en Guatemala, [pero] el trabajo de esas comisiones fue básicamente un trabajo técnico. Se limitaron a recomendaciones, bueno a documentar muy bien lo que habían sido las Guerras Civiles, las violaciones de los derechos humanos por parte de los Estados, y a recomendar acciones, pero los Estados tomaron esos informes y los echaron en el basurero; no se desempeñaron ningún tipo de acciones, como por ejemplo ocurrió en el caso chileno, la acción afirmativa para las víctimas del Estado, no hubo (comunicación personal, 2023).

El vacío jurídico que existe y padecen las víctimas lo comentan estos documentales de formas distintas. En el caso del inicio de *El silencio del topo* con el juicio hay una ventana de acercamiento a la justicia, cuando Elías Barahona declara que el ministro de gobernación Donaldo Álvarez Ruíz es uno de los principales responsables de los casos de secuestro y tortura a civiles durante los años entre 1976 y 1982. Esta declaración encaminada a restablecer esa justicia por medios legales, queda sin resolución debido al exilio del exministro de gobernación.

Por su lado, en *Los ofendidos*, Rubén Zamora contesta la entrevista a su hija, sobre las prácticas de la justicia en El Salvador, apuntando que:

Lo que tenemos es una amnistía que entonces es inconstitucional, porque amnistía absolutas por delitos de lesa humanidad no pueden dársele. ¿Qué es lo que el país necesita? lo que quiso darle la Comisión de la Verdad, o sea, “La verdad”; que es lo que no tenemos, porque para poder reconciliarse es necesario primero saber cuál es la verdad, que sea reconocida por los hechores de esa verdad para poder perdonarlos. Entonces el debate en nuestro país ha sido amnistía o no amnistía, de nuevo volvemos a los debates polares, en el mundo contemporáneo, entre estos dos, entre tener amnistía total y lo otro, hay una variedad de posibilidades” (Zamora, 2016, 00:63:24 a 00:64:24).

En ambos casos se puede observar que estos documentales concretan un ejercicio de posmemoria en el sentido de que recuperan datos de la historia, por medio de testimonios, al tiempo que permiten la visibilización de eventos que la historia hegemónica ha condenado a la opacidad, por medio de las imágenes de archivo audiovisual y narran esas cronologías a través de la inspección de espacios que fueron relevantes para el ejercicio de la violencia. Este cine documental hecho por mujeres contribuye a visibilizar estas violencias y, con ello, a resistir la impunidad.

En ambos documentales la expresión lírica tiene un papel preponderante en tanto logra hacer una síntesis para situar la realidad centroamericana desde el lugar de lo sensible. Es posible que, después de la literatura, el registro cinematográfico se esté convirtiendo en un producto artístico-cultural que expande las posibilidades de expresión en la región. Debido a su incidencia e impacto es natural que los recursos literarios formen parte de los medios estéticos que las cineastas incorporan en su obra.

El poema de Roque Dalton, leído por Rubén Zamora, es un recurso estético que adquiere sentido al final del documental, pues condensa todo lo expuesto anteriormente, permite ver la mirada intimista de Zamora al contar historias de un pasado del cual ella se siente parte.

Además, los documentales hechos por centroamericanas comparten algo con la literatura y es el componente testimonial, la literatura se caracteriza por estar entre la documentación y la ficción. Y esto ha sido importante porque se liga con los procesos políticos y la construcción de naciones y ciudadanía luego de los Acuerdos de Paz (Mackenbach, 2019, p. 5). Los documentales vienen a ser un nuevo producto estético que contribuye al pasado y como se entiende la memoria actualmente. Estos productos culturales-artísticos tienen un tinte político. El cine también puede ser un arma para mostrar la verdad y visibilizarla. Las estrategias estéticas y narrativas para estos casos muestran testimonios de dolor; siendo un producto que lucha contra la impunidad y por la justicia.

El cine y los testimonios allí presentes son importantes para esta nueva construcción de ciudadanía después de los Acuerdos de Paz; los documentales son también un instrumento para luchar por la justicia y mostrar la realidad de muchas personas afectadas por las dinámicas de tortura y violencia. Las cineastas ofrecen estos documentales para dar paso a la memoria, para evitar el olvido (como muchos gobiernos lo quieren), para denunciar. Sus textos se exponen como una plataforma a la que no le corresponde resolver. En palabras de Zamora, ella lleva el recurso, que es un documento con toda la información sistematizada y permite poner el tema sobre la mesa:

Hay gente que me dice: ¿pero usted qué propone? Bueno, propongo que el Senado vea este documental y se pongan a hacer políticas tomando en cuenta lo que se les ha contado, [...] entregar a la población, a los gobernantes, a las

organizaciones; material para que ellos puedan trabajar, [...] para que tomen en cuenta lo humano... Entonces ese es el tipo de incidencia política que nosotros [los cineastas] podemos hacer, es enseñarles la realidad, ponerles un espejo, no a ellos, hacia la sociedad... esa es la incidencia política que me interesa tener (comunicación personal, 2023).

En *El silencio del topo* se reconoce que aquellas personas que han sostenido una resistencia, como Elías Barahona, han guardado silencio por miedo más que por voluntad. Las omisiones son parte de la memoria y esto se representa desde el título del documental y hace parte de toda la propuesta narrativa, en tanto el hecho de que Barahona tuvo que mantener silencio, pasar desapercibido, pues de ello dependía su vida. En este sentido el texto nos deja ver un caso muy concreto de resistencia al poder que estuvo por años oculto.

Conclusiones

El hecho de que los documentales sean dirigidos por mujeres y que la indagación por la historia íntima se interprete como un rol femenino (Jelin) –es decir, son las mujeres las que preguntan a una pluralidad ofreciendo un pasado alternativo u olvidado–, se confirma con el argumento de Marcela Zamora en la narración del documental. La cineasta dirige la mirada en estos documentales hacia una perspectiva intimista, que se atreve a hablar de lo ocurrido y que transgrede el dolor permitiendo que su imaginación construya un recurso artístico que adopta el pasado con sus traumas, como propios; lo cual es feminista.

Estas estrategias permiten construir una mirada hacia un cine feminista, pues se enfoca en retos y luchas que han sido invisibilizadas y que cobran sentido gracias a la determinación de estas mujeres que exhiben una sensibilidad específica.

Ambos documentales concluyen con frases que expresan la paradoja de que a pesar de que la guerra acabó y se firmaron los Acuerdos de Paz, sigue activa la búsqueda de la restauración, la verdad y la justicia. En esta indagación la memoria juega un papel preponderante, debido a que sin ella los procesos de transición hacia la democracia se limitan a recomendaciones y, como nos recuerda David Díaz, en Centroamérica ha reinado la idea de un pasado opaco, es decir olvidado.

En estos procesos el papel de las obras artísticas y en especial cinematográficas es crucial, dada su capacidad de incidir en dinámicas de toma de decisión y creación de políticas públicas como menciona Marcela Zamora cuando habla de su creación. Los documentales se convierten en un producto de memoria y posmemoria.

Conscientes de que ambos documentales inician desde un lugar y experiencia de vida distintas (Zamora y Taracena) se desprende de este análisis la importancia del uso de recursos narrativos similares como los testimonios de personas con cuyo relato se muestran la

vivencia colectiva de cientos de miles de personas que en Guatemala y El Salvador resistieron, murieron y sobrevivieron a una violencia militar. Arrasadora en ambos casos.

Tanto Zamora como Taracena son agentes de posmemoria; sin embargo, distinguimos en el caso de Zamora en su condición de “generación sucesiva” (Viloli, 2020, pp. 12-28), como hija de una generación que enfrentó tortura y parte de su historia familiar, así como rastro de sus orígenes se representan de forma ecuánime, y al mismo tiempo profundamente sensible, en este documental.

Por su parte, Taracena construye como recurso narrativo el registro audiovisual de la exploración a través de archivos perdidos, en deterioro, en la filmoteca y aquellos que pueden utilizarse como parte de la banda de video del documental. En las secuencias relativas a la filmoteca construye escenas consustancialmente cinematográficas, tal es el caso del momento en el que se rebobina la película en el dispositivo reproductor, y se pueden apreciar los fotogramas, lo que provoca que esa micro espacialidad (filmoteca) se convierta en un recurso simbólico de gran fuerza para la activación de la memoria.

Ambas obras cinematográficas retratan en un mismo documento la agencia de posmemoria simultáneamente con escenas propiamente de espacialidad. Esto es una oportunidad enriquecedora porque coinciden temporalmente en su relato llevando al frente una propuesta de interacción entre una temporalidad y una espacialidad regional.

La urgencia por la obtención de la verdad, la justicia, la reparación y la lucha contra el olvido impuesto, son causas abrazadas por estas cineastas quienes aportan visibilidad a las poblaciones y a la historia reciente de la región, ellas se colocan en situaciones de riesgo y vulnerabilidad.

Este cine documental con estas dos películas analizadas, se coloca como una herramienta de memoria, al mismo tiempo documento histórico y se posicionan como recurso de gran potencial de incidencia política, para no repetir la espiral de violencia de más de medio siglo en la región de Centroamérica.

Referencias

- Barahona de Brito, A., Fernández, P. A. y Enríquez, C. G. (2002). Introducción. En A. Barahona de Brito, P. A. Fernández y C. G. Enríquez (Eds.), *Las políticas hacia el pasado. Juicios, depuraciones, perdón y olvido en las nuevas democracias* (pp. 29-70). Ediciones Istmo.
- Barboza Leitón, I. (2021). La memoria laberíntica del dolor. El material humano (2009), de Rodrigo Rey Rosa y La isla. Archivos de una tragedia (2010). En M. L. Cortés (Ed.), *Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano* (pp. 72-88). Editorial UCR.
- Bischoping, K. y Stoll, D. (2000). Rigoberta Menchú and the Story of All Poor Guatemalans. *Teaching Sociology*, 28(3), 261. <https://doi.org/10.2307/1318996>
- Confidencial. (26 agosto de 2013). *Una película de Pamela Yates y las pruebas del genocidio de Ríos Montt* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=ZixSr_mVj1E
- Cortés, M. L. (Ed.). (2021). *Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano*. Editorial UCR.
- Cortez, B. (2001). La verdad y otras ficciones: Visiones críticas sobre el testimonio centroamericano. *Istmo. Revista Virtual de Estudios Literarios y Culturales Centroamericanos*, 2. <http://istmo.denison.edu/n02/articulos/testim.html>
- FilmAffinity. (2016). Los ofendidos. <https://www.filmaffinity.com/es/film718068.html#:~:text=Documental%20salvadore%C3%B1a%20donde%20la%20realizadora,hacerlos%20revivir%20tan%20lamentable%20situaci%C3%B3n>
- FilmAffinity. (2021). El silencio del topo. <https://www.filmaffinity.com/es/film576222.html>
- García Ruiz, A. L. y J. A. Jiménez López. (2005). El principio geográfico de espacialidad, fundamento para la enseñanza de la Historia. *Didáctica Geográfica*, 7, 195-220. <https://didacticageografica.age-geografia.es/index.php/didacticageografica/article/view/218/199>
- García Torres, L. (2021). Cine guerrillero en El Salvador. En M. L. Cortés (Ed.), *Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano* (pp. 26-42). Editorial UCR.
- Grinberg, V. (2013). Mujeres cineastas de Centroamérica: Continuidad y ruptura. *Mesoamérica*, 55, 103-112. <https://www.bgsu.edu/content/dam/BGSU/college-of-arts-and-sciences/rocs/documents/spanish-studies/valeria-grinberg-pla/Mujeres-cineastas-de-Centroamerica.pdf>

- Hirsch, Marianne. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Harvard University Press.
- Jelin, E. (2002). 6: *El género en las memorias en Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Lamarque, P. (2014). *The opacity of narrative*. <http://ci.nii.ac.jp/ncid/BB15968790>
- Mackenbach, W. (2019). Entre política, historia y ficción: Acerca de algunas tendencias en la literatura centroamericana contemporánea. En CIHAC, *Colección Cuadernos del Bicentenario*. Centro de Investigaciones Históricas de América Central.
- Nora, P. (2008). *Los Lieux de Mémoire*. Trilce.
- Retina Latina. (2 abril de 2022). *Pamela Yates*. <https://www.retinalatina.org/personajes/pamela-yates/>
- Ripa, V. (2018). Logros del cine comprometido. Los Documentales de Pamela Yates sobre Guatemala. En A. Sagi-Vela y A. M. González Luna (Eds.), *Donde no habite el olvido: herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*. <http://digital.casalini.it/9788867056149>
- Rodríguez, I. (2020). Modalidades de memoria y archivos afectivos: Cine de mujeres en Centroamérica. En *Colección avances de investigación*. CIHAC.
- Solórzano, A. (2021). El buen cristiano (2016). Ópera prima de cine documental de la directora guatemalteca Izabel Acevedo Gonzáles. En M. L. Cortés (Ed.), *Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano* (pp. 14-25). Editorial UCR.
- Sprenkels, R. (2017). El trabajo de la memoria en Centroamérica: cinco propuestas heurísticas en torno a las guerras en El Salvador, Guatemala y Nicaragua. *Revista de Historia*, 76, 13-46. <https://www.revistas.una.ac.cr/index.php/historia/article/view/10046>
- Taracena, A. (Dir.). (2021). *El silencio del Topo*. Asombro producciones.
- Valenzuela, C. O. y Figueroa, M. L. (2012). Implicaciones de la resignificación de la espacialidad en las categorías de análisis geográfico. La revalorización del territorio como constructo social. *Perspectiva geográfica*, 17, 49-70.
- Villanueva, G. (2021). Estrategias de la memoria en la obra fílmica de Marcela Zamora Chamorro. En M. L. Cortés (Ed.), *Violencia, marginalidad y memoria en el cine centroamericano* (pp. 44-59). Editorial UCR.
- Viloli, P. (2020). Los engaños de la posmemoria. *Tópicos del Semanario*, 44, 12-28. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=59464950002>

Washington Morales, M. (2020). On Narrative Opacity and Literary Truth. *Journal of Comparative Literature and Aesthetics*, 43(1), 156-163.

Zamora, M. (Dir.). (2016). Los ofendidos [documental cinematográfico]. *El Faro*.

Notas

1

Esta es la sinopsis publicada en el sitio Filmaffinity, El silencio del topo (2021). A lo largo de los años setenta, el periodista Elías Barahona, alias el Topo, se infiltró en el corazón de uno de los gobiernos más represivos de Guatemala. Al desvelar la historia de este individuo reservado y único, *El silencio del topo*, capta los momentos en que las revelaciones del pasado abren grietas en los muros del silencio de una historia que permanece oculta.

2

Esta es la sinopsis publicada en el sitio Filmaffinity, *Los ofendidos* (2016). Este documental pone el foco en la necesidad de reconstruir la memoria histórica a través de testimonios que dan cuenta de los crímenes perpetrados en la guerra civil de El Salvador durante los años ochenta.

3

En palabras de Marianne Hirsch: “La posmemoria es una forma poderosa y muy particular de memoria precisamente porque la relación con el objeto o la fuente [de la memoria] está mediada, no por el recuerdo individualizado sino por la participación y la creación imaginativas” (1997, p. 22).

4

Desde los estudios literarios que, como es evidente, son los más desarrollados; podemos diferenciar, al menos, cinco formas discursivas dentro de ese metacódigo i.e.: el testimonio, los informes de verdad o narrativa de procesos (en los casos de Guatemala y El Salvador), las autobiografías (o memorias individuales), los relatos ficcionales (cuentos, novelas históricas) y las obras historiográficas sobre el pasado inmediato. Todos estos formatos contribuyen como textos históricos y estos a su vez con las memorias (comunicativa y cultural, oficial y social, por nombrar solo algunas) las cuales “definen el ámbito y la naturaleza de la acción, reordenan la realidad y legitiman a los detentores del poder” (Barahona de Brito, Fernández, y Enríquez, 2002, p. 69) influyendo sobre la percepción de la misma y sobre la asimilación de ideas, justificando opiniones políticas, que a la larga pueden condicionar las “opciones futuras” (Ídem).

5

Este rasgo descrito, por ejemplo, fue central en la polémica levantada por Katerine Bischooping y David Stoll Bischooping y Stoll (2000) cuando

en relación con el texto *Me llamo Rigoberta Menchú* y así me nació la conciencia, cuestionaban la existencia del personaje tal como se describe en el texto o la veracidad de las cifras, datos o acciones que describe en sus memorias. En una discusión más amplia, Beatriz Cortez se refiere a la naturaleza (anti) literaria/ canónica del testimonio estas ideas están desarrolladas en *La verdad y otras ficciones: Visiones críticas sobre el testimonio centroamericano* (Cortez, 2001).

6

En el 2024, en el marco del Costa Rica Festival Internacional de Cine edición 12, se proyectó el documental *Lo que olvidamos sobre el asesinato de Viviana Gallardo en 1981*, este sigue la tendencia intimista de la memoria (característica que se describe posteriormente en el presente trabajo), pues es la madre de Gallardo desde su casa quien cuenta parte de la historia. Por lo que el argumento de que la mayoría de este cine es dirigido por mujeres se vuelve una excepción en este caso ya que es dirigido por un hombre, Zenén Vargas Salas, costarricense.

7

El estudio más amplio contempla catorce Guías de entrevista que ya fueron implementadas a través de grabaciones digitales. Para todas ellas se grabó el consentimiento de la persona entrevistada para hacer público su testimonio. A grandes rasgos las Guías de entrevista indagan acerca de la aproximación de la persona profesional al contexto regional, su apreciación acerca de los temas de violencia, violencia política, normalización, impunidad, legislación, mecanismos de justicia, derechos humanos y ciudadanía así como su perspectiva personal sobre las representaciones mediáticas y artísticas alrededor de estos temas. Para el caso de las entrevistas a las cineastas, la guía de preguntas estaba relacionada a grandes rasgos sobre su interés por retratar el pasado reciente de Centroamérica, el uso del recurso testimonial, las condiciones de producción en las que trabajan y su relación con las concepciones de género.

8

Mackenbach (2019) escribe un balance sobre las tendencias en la literatura centroamericana en el que menciona intelectuales como Sergio Ramírez Mercado, Rodrigo Rey Rosa, Ana Cristina Rossi, Augusto Monterroso, entre otros.

9

Esta tendencia ha seguido la ruta de producción de realizadoras como Martha Clarissa Hernández y María José Álvarez de Nicaragua, Rafael Rosal y Elías Jiménez de Guatemala, Paula Heredia y Jorge Dalton de El Salvador, Sami Kaffati e Hispano Durón de Honduras, Patricia Howell y Mercedes Ramírez de Costa Rica o Pituca Ortega y Abner Benaim de Panamá.

10

La profesora e investigadora Valentina Ripa, lo documenta en el capítulo “Logros del cine comprometido los documentales de Pamela Yates sobre Guatemala” del libro *Donde no habite el olvido: herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica* en los siguientes términos: “Se trata de un logro inesperado, pero cierto y muy importante: un caso en el que una película no solamente ha testimoniado la realidad, sino que parte de ella —en este caso, sobre todo algunas filmaciones que concurrieron a formarlas y que fueron cortadas en el montaje— ha podido ser utilizada como prueba documental en el restablecimiento de la justicia. Almudena Bernabeu, abogada española responsable del Center for Justice & Accountability de San Francisco, ha declarado: “This is the first time that videographic evidence has been admitted in a Spanish court of law, so it establishes an important precedent” (Rohter, 2011)” (2018, p. 144).

Información adicional

Ana Xóchitl Alarcón Zamora: Costarricense. Máster en Evaluación de Programas y Proyectos Sociales Comunicadora Audiovisual, Universidad de Costa Rica. Actualmente es docente de la Escuela de Ciencias de la Comunicación Colectiva en dicho centro de enseñanza.

Amanda Alfaro Córdoba: Costarricense. Doctora en Estudios de Cine y Estudios Latinoamericanos, University College London. Investigadora y Profesora catedrática en la Universidad de Costa Rica, en la Sección de Arte de la Escuela de Estudios Generales, además, ha trabajado como directora de televisión (Canal UCR).

Mariana Jiménez Bonilla: Costarricense. Bachiller en Historia, Universidad de Costa Rica. Actualmente estudiante de la Maestría Académica en Historia de América Central en la Universidad de Costa Rica.

Información adicional

redalyc-journal-id: 152



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15281717018>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

Ana Xóchitl Alarcón Zamora, Amanda Alfaro Córdoba,
Mariana Jiménez Bonilla

**Espacialidad, posmemoria y miradas. Una lectura
analítica de los abordajes de Marcela Zamora en Los
ofendidos (2016) y Anaïs Taracena en El silencio del topo
(2021)**

*Spatiality, Postmemory, and Gazes: An Analytical Reading
of the Approaches of Marcela Zamora in Los ofendidos
(2016) and Anaïs Taracena in El silencio del topo (2021)*

Anuario de Estudios Centroamericanos

vol. 50, p. 1 - 37, 2024

Universidad de Costa Rica, Costa Rica

anuario.eca@ucr.ac.cr

ISSN: 0377-7316

DOI: <https://doi.org/10.15517/m47rrk95>



CC BY-NC-ND 4.0 LEGAL CODE

**Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-
SinDerivar 4.0 Internacional.**