BRUNO LÓPEZ PETZOLDT

Recordar para perdurar

La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas



CALAS
MARIA SIBYLLA MERIAN CENTER



CC.SIBDI.UCR - CIP/3936

Nombres:	López Petzoldt, Bruno, autor.
Título:	Recordar para perdurar : la participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas / Bruno López Petzoldt.
Descripción:	Primera edición digital. | [San José], Costa Rica : Editorial UCR, 2023. | CALAS. Afrontar las crisis desde América Latina ; 17.
Identificadores:	ISBN 978-9968-02-068-8 (PDF)
Materias:	LEMB: Cine – Aspectos sociales. | Cine – Aspectos políticos.
Clasificación:	CDD 302.234.3 –ed. 23

Este trabajo está autorizado bajo la licencia Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 (BY-ND), lo que significa que el texto puede ser compartido y redistribuido, siempre que el crédito sea otorgado al autor, pero no puede ser mezclado, transformado o construido sobre él. Para más detalles consúltese **http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/**

Para crear una adaptación, traducción o derivado del trabajo original, se necesita un permiso adicional y puede ser adquirido contactando **calas-publicaciones@uni-bielefeld.de**

Los términos de la licencia Creative Commons para reúso no aplican para cualquier contenido (como gráficas, figuras, fotos, extractos, etc.) que no sea original de la publicación Open Access y puede ser necesario un permiso adicional del titular de los derechos. La obligación de investigar y aclarar permisos está solamente con el equipo que reúse el material.

BRUNO LÓPEZ PETZOLDT



Recordar para perdurar

La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas

CALAS
MARIA SIBYLLA MERIAN CENTER

Universidad de Guadalajara

Ricardo Villanueva Lomelí
Rectoría General

Héctor Raúl Solís Gadea
Vicerrectoría Ejecutiva

Guillermo Arturo Gómez Mata
Secretaría General

Juan Manuel Durán Juárez
Rectoría del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades

Sayri Karp Mitastein
Dirección de la Editorial

Primera edición digital, 2023

Autor
© Bruno López Petzoldt

Todas las imágenes extraídas de las obras cinematográficas aquí reproducidas cuentan con derechos reservados.

Editorial de la Universidad de Costa Rica
Editorial UCR es miembro del Sistema Editorial Universitario Centroamericano (SEDUCA), perteneciente al Consejo Superior Universitario Centroamericano (CSUCA).

ISBN 978-9968-02-068-8

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio
www.editorial.ucr.ac.cr
Abril de 2023

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica. Fecha de creación: abril, 2023

Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales

Sarah Corona Berkin
Olaf Kaltmeier
Dirección

Gerardo Gutiérrez Cham
Hans-Jürgen Burchardt
Codirección

Martin Breuer
Coordinación de Publicaciones

www.calas.lat

Gracias al apoyo de

Federal Ministry of Education and Research

En colaboración con

CALAS. Afrontar las crisis desde América Latina

Este libro forma parte de los ensayos concebidos desde la investigación interdisciplinaria que se lleva a cabo en el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS), donde tratamos de fomentar el gran reto de analizar aspectos críticos sobre los procesos de cambios sociales. CALAS ha sido concebido como una red afín a la perspectiva de los Centros de Estudios Avanzados establecidos en distintas universidades del mundo y busca consolidarse como núcleo científico que promueve el desarrollo y la difusión de conocimientos sobre América Latina y sus interacciones globales. CALAS funciona en red, la sede principal, ubicada en la Universidad de Guadalajara (México), y las subsedes ubicadas en la Universidad de Costa Rica, Flacso Ecuador y Universidad Nacional de General San Martín en Argentina. Las instituciones latinoamericanas sedes están asociadas con cuatro universidades alemanas: Bielefeld, Kassel, Hannover y Jena; esta asociación fue impulsada por un generoso apoyo del Ministerio Federal de Educación e Investigación en Alemania.

La relevancia de estos libros, enfocados en el análisis de problemas sociales, trasciende linderos académicos. Se trata de aumentar la reflexión crítica sobre los conflictos más acuciantes en América Latina, como una contribución de primer orden para generar diálogos desde múltiples disciplinas y puntos de vista. Más allá de esto, el objetivo de estas publicaciones es buscar caminos para afrontar las múltiples crisis.

Como reconocidos analistas en sus respectivos campos de investigación, los autores nos invitan a ser copartícipes de sus reflexiones y a multiplicar los efectos de sus propuestas, a partir de su lectura.

Sarah Corona Berkin y Olaf Kaltmeier
Directores

Gerardo Gutiérrez Cham y Hans-Jürgen Burchardt
Codirectores



Índice

Introducción. Filmar para perdurar 13

Reparaciones 20

La traumatización desgarra el tejido social 20
Los procesos colectivos de reparación 28
Los informes finales son de partida 32

Dinámicas 37

Cultura y neurobiología de comportamientos empáticos 37
La narración del cine potencia la empatía 49
Comunidades cinematográficas 52
Dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas 64
Poéticas del duelo 75

Entornos 77

La represión de memorias de la represión 77
Cortinas de humo 89
Silencios ruidosos 94
Cotidianidad de violencias en alta definición 100
Transiciones generacionales 114

Relatos 129

Las marcas en la mediación 129
Dignificaciones 143
Puentes e intersecciones 160
Tejidos, retablos, rizomas 172
Contramonumentos cinematográficos 181

Horizontes 189

Comunidades transnacionales de memorias entrelazadas 189
Convergencias y “saberes sobre el vivir” 195

Perdurar para filmar 201

Filmografía 207

Bibliografía 209

Autor 239

La memoria no recuerda el miedo.
Se ha transformado en miedo ella misma.

Augusto Roa Bastos, *Yo el Supremo*.



Agradecimientos

Todo trabajo humano se fortalece con la energía empática de recuerdos, personas e instituciones. Expreso mayúscula gratitud a las autoridades directivas, así como a todas y todos los colaboradores del Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales en México y Alemania, por el estímulo a mi persona y el fomento de mis investigaciones en una atmósfera institucional excepcional. A Jochen Kemner y Gerardo Gutiérrez Cham por su gratificante apoyo brindado en innumerables ocasiones dentro, alrededor o lejos del CALAS en Jalisco. Sin los sustanciosos debates bajo naranjos tapatíos con mis colegas Mara Viveros Vigoya, José Antonio Villarreal Velásquez, Martín Ribadero, Natalia Quiceno, Yolanda Campos, Wilfried Raussert, Pablo Alabarces, Carmen Chinas, Martín Bergel y Selena Kemp, mis pensamientos no hubieran contado con el empuje para navegar. A Roland Spiller y Astrid Erll agradezco por fecundos y amistosos intercambios sobre los latidos de las memorias, así como por respaldar con ahínco mis actividades de investigación. Mi gratitud a Werner Mackenbach e Ileana Rodríguez por sus consejos. También doy gracias a El Colegio de México y al Ibero-Amerikanisches Institut por el generoso acceso a los acervos. A José Torres, Víctor Franco y Gerardo López por aquellas memorables emisiones cinéfilas por Chaco Boreal, que transformaban en espectadores de la radio a sus oyentes. A Frieda, Gerardo, Paola y Teo por alumbrarme el camino.



Introducción. Filmar para perdurar

Aplysia californica es un pequeño molusco marino que, como su apodo lo sugiere, vive al norte en la costa oeste no muy lejos de Hollywood. Eric R. Kandel (2006) demostró en sus revolucionarios estudios que esta especie que tiene unas veinte mil neuronas —el cerebro humano adulto cuenta con unas 10^{12}— hace uso de memoria para reaccionar en el presente, pues a raíz de una experiencia pasada modifica su comportamiento gracias al aprendizaje. Kandel (2001) explica que uno de los aspectos más notables del comportamiento de los animales es la capacidad de modificar su conducta mediante el aprendizaje, una capacidad que alcanza su máxima expresión en los seres humanos. O su máxima potencialidad, se podría argüir sin ánimo de contradecir al neurocientífico, quien remarca su atracción por los procesos neurobiológicos de aprendizaje y memoria que, según Kandel, son operaciones mentales infinitamente fascinantes porque abordan una de las características fundamentales de la actividad humana: nuestra capacidad para adquirir nuevas ideas a partir de la experiencia y retenerlas en la memoria.

Parece que esta operación es sumamente importante en el comportamiento humano. Su colega neurocientífico Antonio Damasio (2019, 163) subraya que una de las principales características de nuestra conducta "es pensar en términos de futuro. Nuestro bagaje de saber acumulado y nuestra capacidad de comparar el pasado con el presente han abierto la posibilidad de preocuparse por el futuro, de predecirlo, anticiparlo en forma simulada, intentar modelarlo de una manera tan beneficiosa como sea posible." La reflexión que hace Elizabeth Jelin

(2017, 15) acerca del Nunca Más en el ámbito sociopolítico claramente articula aquella dinámica, dado que "condensa un pasado —lo que pasó—, una expectativa de futuro —la intención y el deseo de que no se repita ni reitere—, y el presente en el que actores e instituciones sociales lo expresan —la consigna dicha o gritada en un lugar y en un momento específicos—". Alrededor del globo encontramos fenómenos culturales que conciben la memoria no tanto para reconstruir el pasado, sino sobre todo para organizar la experiencia en el presente y el futuro (J. Assmann 1992, 42). La expresión guaraní *mandu'apyrã* está compuesta por *mandu'a*, que significa memoria, y *pyrã*, de difícil traducción, pero que alude a "lo que se puede o debe hacer o será hecho" (Guarania 2013, 270). Ticio Escobar (2020, 176) explica que esta definición "trenza una potestad, un compromiso y una promesa y remite al tiempo de lo posible. Así, el transcurso de la memoria no se agota en el pasado, sino que conduce al imperativo ético de lo que debe acontecer y se abre a la responsabilidad política: a un espacio-tiempo de rememoración, de construcción social y de deseo colectivo". En la cultura africana akan el concepto *sankofa* sintetiza una dinámica de memoria que puede ser interpretada como la acción de remontarse al pasado para rescatar lo necesario a fin de avanzar y construir un futuro.

En este trabajo debato razones que me hacen sospechar que el cine que se ocupa de reparar un poco la angustia y el dolor que los humanos producen a otros humanos conjuga dinámicas semejantes en la medida en que reactiva y transforma para reparar, orientar y prevenir. Tal como los diferentes sistemas de memoria bioneuronales, el cine no "almacena", sino que procesa activamente lo que desencadena u orienta nuevas acciones reparadoras fuera del cine. En este sentido, desgloso y reflexiono sobre dinámicas, efectos, potenciales y retos que tiene el cine predominantemente de naturaleza no ficcional que se ocupa de traumatizaciones sufridas por personas y grupos durante y después de dictaduras, durante y después de los así llamados enfrentamientos armados internos, y durante y después de períodos de violencia en América Latina. Averiguo qué posibilidades de interacción tienen productos y, sobre todo, procesos cinematográficos en comunidades signadas por múltiples trauma-

tizaciones producidas por crímenes de lesa humanidad. No olvido las desapariciones forzadas de personas perpetradas "en tiempos de paz". Desarrollo mis ideas a lo largo de cinco capítulos que representan diferentes aristas desde las que me aproximo a las imágenes en movimiento sin ninguna pretensión de ahogar el tema con sentencias conclusivas. Al contrario, con el objetivo de sacarlo a flote, comparto mis reflexiones y algunas herramientas metodológico-conceptuales de tal modo que —espero— puedan ser útiles. El capítulo "Reparaciones" integra el cine entre las medidas más básicas para rastrear y tratar los desgarramientos causados por violencias políticas. Por su parte, "Dinámicas" revisa diferentes modalidades de interacción del cine con los procesos de reparación y construcción de memorias de experiencias traumáticas. "Entornos" indaga tensiones políticas, mediáticas, culturales e intergeneracionales que rodean y moldean las películas, así como su percepción, puesto que aquellas no se realizan ni se exhiben en el vacío. El capítulo "Relatos" examina las hebras estético-políticas que subyacen a la configuración artístico-narrativa de los textos fílmicos con el propósito de averiguar a través de qué procedimientos construyen sus historias. Por último, "Horizontes" proyecta las películas más allá del cine y más allá de las comunidades nacionales cuyas traumatizaciones repara.

No efectúo un delimitado "estudio de caso" puntual y cerrado en términos geográficos y tampoco en términos cinematográficos, pues no enfoco películas o países en particular, sino que identifico rasgos, perfiles, procedimientos narrativos e impactos del cine concebido como poderosísima fuerza promotora de *mandu'apyrã* en diferentes comunidades, etapas y procesos de reparación y construcción de memorias a medio, corto y largo plazo. Asimismo, me interesa averiguar qué posibilidades de sensibilización e interpelación tiene en controvertidos contextos sociales y políticos en que las traumatizaciones son sistemáticamente silenciadas o banalizadas. A la luz de lo propuesto, me aproximo a algunas películas en particular, pero lo hago para examinar los potenciales cinematográficos que despliegan la energía transformadora de las memorias en tanto *memory's transformative power* (A. Assmann 2012, 57). Abarco un *corpus* diverso realizado en el nuevo milenio para indagar

las relecturas que se hacen de los períodos de violencia política cuyas prolongaciones perduran y perturban, lo que incluye el cine realizado al calor de la publicación de informes finales ante la emergencia de generaciones nacidas durante y después del terror. No abordo filmes únicamente, sino también conceptualizaciones de memoria y traumatización forjadas en las respectivas regiones devastadas por la violencia extrema.

En lo concerniente a lo geográfico-cultural, privilegio una inquieta mirada transversal que me permita cartografiar múltiples tensiones y dilemas que surgen a la hora de rememorar o esquivar las traumatizaciones, y así poder pensar sobre las reacciones y posibles reacciones por parte de las fuerzas fílmicas. Si bien es verdad que tanto las violencias como las políticas de olvido responden a factores e intereses coyunturales en cada región, también es cierto que tienen en común el severo daño que causan no sólo en las personas profanadas, sino en las más íntimas fibras psicosociales. Numerosos estudios e informes han investigado en la perspectiva nacional los avatares de la memoria y desmemoria en cada país. Me apoyo en ellos para ensayar aquí una perspectiva multidireccional que rastrea los puntos de contacto entre aquellas experiencias y, además, entre tantas tácticas improvisadas para desentenderse de las "pesadillas de la historia" (Spiller 2015).

Cuando las comunidades zarandeadas por sistemáticas violaciones a los derechos fundamentales transitan hacia formas de gobierno y convivencia menos violentas son inaplazables arduos procesos de elaboración de forma amplia, participativa e inclusiva. Estos procesos se desarrollan en escenarios tensos en que poderosas fuerzas suelen imponer sus ánimos de enterrar el pasado para siempre a fin de ocultar sus/los crímenes de la conciencia social y la justicia: "Las aperturas políticas, los deshielos, liberalizaciones y transiciones habilitan una esfera pública y en ella se pueden incorporar narrativas y relatos hasta entonces contenidos y censurados" (Jelin 2012, 74). El cine participa en el rescate de estas narrativas y contribuye con uno de los desafíos de mayor envergadura: la promoción de empatía y compromiso cívico ante la devastadora magnitud traumatizante que generan violencias políticas, dictaduras, torturas, terrorismos de Estado, desapariciones forzadas, genocidios,

feminicidios y juvenicidios, así como otras atrocidades perpetradas por personas contra personas (*man-made disasters*) y, más tarde, los negacionismos, la marginación, la impunidad, el estigma, el silencio.

Las películas recrean el ayer a través de seductores efectos que provocan la risueña nostalgia que suele despertar el antaño emperejilado en cámara lenta. El pasado entretiene y es buen negocio. Pero el cine también constituye una insobornable herramienta fiscal que desenmascara las fuerzas sociales y políticas que cubren el pasado tanto en las pantallas como, sobre todo, fuera de ellas. Las técnicas de película empleadas para desvincular del presente un atractivo e inactivo pasado en sepia también pueden visibilizar las demoledoras marcas traumáticas que desmoronan la frontera imaginaria que se suele trazar demasiado rápido entre la amnistiada violencia de un ayer impune, presuntamente concluido, y el hoy en curso que se proyecta imperturbable al futuro, o lo nubla. Entre los compromisos más vitales del cine sobresale la promoción de *aplysianas* dinámicas *sankofa* promotoras del Nunca Más y la dignificación de agraviadas humanidades en nublados horizontes novomilenarios en los que tanto las humanidades como sus reminiscencias deben resistir silenciamientos e impunidad para perdurar.

¿Por qué volver desde el presente a la historia del pasado traumático latinoamericano de la segunda mitad del siglo xx?, cuestionan Ana Buriano y Silvia Dutrénit (2015, 5), quienes responden inmediatamente con una reflexión que evidencia lo que ocurre cuando se suspenden las dinámicas mnemo-neurobiopolíticas expuestas más arriba: "Porque es un pasado que afecta a varias generaciones coetáneas, pero que a la vez transciende lo meramente referencial para encarnar en un presente impregnado de múltiples reflejos que provienen del mundo globalizado. A su vez, esos reflejos refractan luces y sombras hacia el futuro". No hay muchas vueltas que dar: "Los múltiples ejemplos de los siglos pasados han mostrado que las sociedades que no se ocupan de su pasado violento producen una atmósfera social que prolonga el miedo y crea la desconfianza" (Mahlke, Reinstädler y Spiller 2020, 1).

Tengo muy en cuenta que las películas también entablan un fecundo diálogo teórico-conceptual con la investigación científica, lo que amplía los

estudios de la traumatización y sus reparaciones en clave filmo-interdisciplinaria. Sin duda, las artes y los estudios culturales contribuyen sobremanera con los debates acerca del trauma (A. Assmann, Jeftic y Wappler 2014, 10) que, dicho sea de paso, hace rato han trascendido las esferas médicas, psicoanalíticas o jurídicas. Se argumenta que los discursos y estudios de la traumatización han estado en expansión continua (Brunner 2004, 9). A más tardar en la última década del siglo xx el trauma ya se incorpora en los discursos y estudios culturales (Elsaesser 2006, 11 y A. Assmann 2017, 190). A su vez, los estudios culturales y literarios ensancharon los fundamentos teóricos y cambiaron la valoración del papel del trauma (Spiller 2020, 568). Concebido como *fascinating cultural paradigm* (Nadal y Calvo 2014, 1) o modelo de interpretación cultural (Bronfen, Erdle y Weigel 1999), el trauma se ha convertido en un concepto clave para la descripción de constelaciones sociales complejas (Paech 2014, 37). Según LaCapra (2006, 147) el trauma y la memoria traumática se han convertido en la preocupación central de ciertas áreas en las Humanidades y las ciencias sociales, propiciando incluso el surgimiento de un campo de estudios propio. Es probable que esta extraordinaria expansión del concepto refleje una creciente conciencia de los fenómenos violentos, tanto en lo concerniente al sufrimiento provocado como a la culpabilidad (A. Assmann 2014, 15).

El cine, por su parte, en ningún modo juega un papel accesorio en estos debates, muy al contrario. Figura entre las más poderosas herramientas culturales para mitigar la destructiva fuerza desequilibradora de la traumatización, así como para generar conocimientos e investigar más a fondo sus prolongaciones psicosociales. Al exclamar Cabrera (2015, 10) que los filmes no pueden ser utilizados únicamente para "ilustrar" ideas filosóficas previas, sino que el propio cine piensa, es capaz de crear conceptos y no tan sólo de ilustrarlos, su apelo aplica asimismo para la memoria, la traumatización, los derechos humanos. El cine combina "saberes visuales con saberes no visibles" (Huffschmid 2019b, 67) a través de poderosos relatos y discursos fílmicos que construyen sentidos y conexiones donde no los había (59).

Sin embargo, en muchas librerías hay que buscar el inofensivo rinconcito dedicado al cine por lo general en la sección de arte, oculto debajo del estante de fotografía. En algunas ocasiones, un libro de cine se es-

conde discreto entre otros de psicología en el primer piso. Pero los textos fílmicos amplían y reforman ideas políticas, neurocientíficas, filosóficas, etnográficas, históricas o jurídicas. Visualizan las densas sombras que se proyectan del pasado ominoso al futuro, si no actuamos con firmeza y empatía. Las publicaciones estudiosas del cine —no sólo de películas— muy bien pueden estar dispersas entre astronomía y zoología según las disciplinas que nutren. Comparto la postura de LaCapra (2006, 139) en lo concerniente a su resistencia a concebir el arte —intuyo el séptimo aquí— como una esfera separada, autónoma y puramente estética que se encuentra más allá de los reclamos de verdad y las consideraciones éticas. Muy al contrario, afirma que existe una compleja interacción entre el arte, los reclamos de verdad y la ética. En esta línea de pensamiento sostiene Koenigs (2015, 22) que "el Nunca Más se nos presenta no sólo como un desafío político, histórico e institucional sino también literario y artístico". Escobar (2020, 179) agrega que el arte tiene la extraña aptitud de actuar políticamente sobre la historia y de hacerlo con un sentido ético de responsabilidad. En sintonía con estos planteamientos, anhelo que mi trabajo también sea útil para que otras ramas del saber integren o al menos consideren el cine en sus campos de pensamiento, memoria, cámara, acción.

Reparaciones

La traumatización desgarra el tejido social

La traumatización abarca demoledoras experiencias que desbordan brutalmente toda posibilidad de asimilación, lo que causa rupturas existenciales que trastornan la vida de individuos y comunidades. Brunner (2004, 14) sostiene que la traumatización designa un impacto de fuerzas sociales sobre el individuo que podría y debería haberse evitado. Argumenta que la posibilidad o existencia de traumatizaciones se explica o por negligencia o mala intención de ciertos actores sociales que cuentan con poder desmesurado. Agrega que la norma es que las personas están expuestas a traumatizaciones por pertenecer a los grupos sociales más vulnerables. Aunque en principio todo individuo puede ser afectado, el riesgo de traumatización es mucho mayor para algunos que para otros (Brunner 2004, 13 y Van der Kolk 2014, 348). La Comisión de la Verdad y Reconciliación peruana (2003, 315) constata que "existió una notoria relación entre situación de pobreza y exclusión social, y probabilidad de ser víctima de la violencia". Valenzuela (2018, 76) observa en México que el juvenicidio y el feminicidio no se reducen al asesinato de jóvenes y mujeres, sino que se posibilitan y facilitan por los escenarios, situaciones y adscripciones precarizadas de las víctimas. A su vez, la violencia feminicida se agudiza en condiciones de asimetría y exclusión sociales (Fregoso y Bejarano 2010, 12), por lo tanto, no puede ser examinada ni reparada al margen de perversas estructuras políticas, económicas y sociales. Van der Kolk (2014, 348) comenta que algunos participantes le solicitan que en sus conferencias sobre trauma

se concentre en neurociencias y terapia, dejando de lado la política. Me gustaría poder separar el trauma de la política, responde, pero mientras sigamos viviendo en la negación y tratando el trauma ignorando sus orígenes, estamos condenados al fracaso. Muchas películas adoptan una postura semejante.

Lo esencial del trauma extremo radica según Viñar (2011, 56) en "el efecto devastador sobre la estructura psíquica del afectado y de su entorno, en la actualidad candente y en el largo plazo de la transmisión intergeneracional". De modo que los acontecimientos traumáticos relacionados con graves violaciones de los derechos humanos inciden no sólo sobre los afectados directos, sino que involucran a toda una sociedad, y sus efectos son multigeneracionales, intergeneracionales y transgeneracionales (Logie y Navarrete 2020, 39). En el informe elaborado por el Grupo de Memoria Histórica sobre la matanza de El Salado en Colombia, una de las más cruentas del conflicto, Gonzalo Sánchez (2009, 27) asevera que "a la masacre hay que verla no sólo en sus efectos individuales y comunitarios identificados, sino también en los impactos e implicaciones que desbordan el ámbito privado y local". En Perú, Ulfe (2013a, 14) razona "que víctima no es solamente el sufriente que ha perdido un familiar, sino el cuerpo social en su conjunto que queda resquebrajado, así como también las bases del contrato social partidas después de tanta violencia".

Los efectos perturbadores incluso se pueden manifestar de forma retardada después de un período de latencia (*Nachträglichkeit*). La angustia, la zozobra, el vacío y numerosas marcas persisten en los planos individuales y psicosociales más allá de la firma de acuerdos de paz, las así llamadas transiciones o el gradual cierre de regímenes de terror. Se puede afirmar que los tiempos de violencia extrema engloban "un pasado traumático con un impacto en curso" (A. Assmann 2020, 95). Con razón apunta Koenigs (2015, 19) que para "las víctimas de las violaciones a los derechos humanos y sus allegados, la violencia experimentada no pertenece al pasado. Sigue presente. Se siente aún".

De acuerdo con la concepción secuencial del trauma (Keilson 2005) que lo concibe como un proceso, el factor decisivo para el desarrollo de

trastornos psicológicos no radica tanto en el grado de brutalidad de sucesos abrumadores imposibles de asimilar, sino en la forma en que se dan las cosas después y a lo largo del tiempo. Esta concepción no considera *un* único impacto, sino secuencias de acontecimientos traumatizantes. El concepto de *traumatismo secuencial* remarca el transcendental papel que tienen los contextos sociales y políticos posteriores al terror (Kühner 2008, 43). En otras palabras, autoridades y entornos sociales apáticos que legitiman o callan el terror "para no abrir las heridas del pasado" empeoran la situación. Kühner (2008, 70 y 2007, 82) hace hincapié en las interrelaciones entre traumatizaciones y entornos sociales, pues las formas y los discursos públicos con que se condena social, moral y jurídicamente —o no— a mandamases y adláteres responsables por crímenes de lesa humanidad repercute tanto en los grupos afectados como en el tejido social. Los discursos de amnistía y olvido o la ausencia de compromiso para la condena firme pueden interpretarse como una silenciosa aprobación de lo ocurrido (Kühner 2007, 83). Sin duda, las respuestas de la comunidad influyen poderosamente en el tratamiento —o acentuación— de experiencias traumáticas, que ya no sólo se derivan "del pasado".

El Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS) —fundado en 1988 en Chile— reúne en Chile (1991) y después en Paraguay (1992) a profesionales de la salud mental de varios países de América Latina que entonces enfrentan lacras de prolongadas violencias políticas y sistemáticas violaciones a los derechos humanos. Las reveladoras exposiciones publicadas en *Psicología y violencia política en América Latina* (Lira 1994) dan cuenta sobre la amplísima gama de desequilibrios que persisten más allá del progresivo cierre del horror cuyo "impacto en curso" (A. Assmann 2020, 95) trastorna el tejido social. Por tanto, las múltiples perturbaciones constituyen un espectro que impide simplificar la traumatización a un único trastorno (Herman 1992, 119). Después de la proyección de un material audiovisual sobre el trabajo realizado en una comunidad salvadoreña, los psicólogos José Luis Henríquez y Gloria de De Pilla comparten reflexiones que no pierden su validez en nuestros días, al contrario:

> Es necesario trabajar los desequilibrios emocionales y los componentes de cronificación de esos desequilibrios que han quedado, no sólo en ex-combatientes sino también en la población civil […] En síntesis, una labor necesaria debe encaminarse a impedir que las experiencias traumáticas continúen produciéndose y trabajar, obviamente, con los efectos que ya ellas han producido hasta hoy […] Finalmente, debemos contribuir en el plano ideológico. Si la guerra de las ideas va a continuar, lo menos que puede ocurrir es que esta confrontación ocurra en la forma más respetuosa en que sea posible. Es una necesidad contribuir a que las personas puedan aceptar o tolerar, que aún cuando haya alguien que pueda disentir no sufra un daño por ello (en: Lira 1994, 124 s.).

Los autores del volumen *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur* (Brinkmann 2009) revelan que sus equipos de trabajo surgen como una necesidad histórica para dar cuenta de una nueva clínica que los interpelaba desde el campo político y social. En su publicación documentan una gama de impactos psicosociales y efectos traumáticos producidos por la violencia política en Chile, Argentina, Brasil y Uruguay. El equipo del Centro de Salud Mental y Derechos Humanos chileno destaca la emergencia de un nuevo consultante, hijo o nieto de las víctimas primarias del terrorismo de Estado, "dando cuenta de una herencia traumática de la que no siempre está plenamente consciente" (Brinkmann 2009, 19). Postulan que en los jóvenes adolescentes no influye únicamente el hecho de ser descendientes de padres que sufrieron una experiencia traumática de tortura, sino que también inciden significativamente factores político-sociales tales como la impunidad, la ausencia de reparación integral y la estigmatización. Argumentan asimismo que en la configuración de la carga traumática transmitida opera un conjunto de poderosos fenómenos políticos, sociales, culturales, morales y económicos de las realidades contextuales de los jóvenes (22).

Muchas películas no se concentran en el pasado propiamente, sino que rastrean las persistentes marcas traumáticas que trastornan la convivencia presente. Al mismo tiempo, exponen los modos en que autoridades y sectores se desentienden del pasado-presente que no pasa. Revisan

las huellas psicosociales de la violencia política en la vida cotidiana, el pensamiento y el tejido social. Por ello se considera que "la literatura y el arte son campos de producción que permiten concebir un mapa social que recoja y elabore los síntomas de una sociedad conmocionada" (Ortega 2011, 56). En varias películas peruanas "el tema de la violencia y del conflicto armado que vivió el país se presenta [...] generalmente desde las huellas y los efectos que éste produjo en la sociedad del presente" (Rueda y García 2015). Vich (2015, 146) afirma que el personaje Fausta, interpretado por Magaly Solier en *La teta asustada* (2009), de Claudia Llosa, simboliza la sociedad peruana que ha surgido de la violencia y el trauma, "aquella sociedad que lleva consigo las graves marcas de ese durísimo pasado". Al acecho de múltiples prolongaciones traumáticas, los filmes visualizan a través de sugerentes procedimientos artístico-narrativos lo que por algunos sectores suele pasar desapercibido, o bien, se ha naturalizado. El cine no se limita al qué pasó antes, sino que sensibiliza y promueve responsabilidad cívico-social para la percepción y reparación de los trastornos.

Ignacio Martín-Baró (2017, 1993, 1988, 1982) desplaza el foco de la persona individual a los deshumanizadores trastornos sociales que avasallan al sujeto. Martín-Baró estudia desde la psicología social los trastornos en las relaciones humanas producidos por la prolongada guerra civil (1980-1992) que sacude a El Salvador, "algún impacto importante tiene que tener la prolongación de la guerra civil en la manera de ser y de actuar de los salvadoreños", escribe Martín-Baró (1988, 135), cuyos planteamientos son válidos más allá de Centroamérica. El desbordamiento de la violencia, la polarización social y la mentira institucionalizada producen "un trauma psicosocial, es decir, la cristalización traumática en las personas y grupos de las relaciones sociales deshumanizadas" (123). Afirma que el "trauma psicosocial experimentado por las personas denota entonces unas relaciones sociales enajenantes" (138). En vez de ubicar el trastorno en la mente de una persona, Martín-Baró desplaza la mirada a las estructuras sociales y políticas, pues allí —en las perturbadoras interacciones inhumanas— reside el trastorno desequilibrador, y no necesariamente en el sujeto: "bien puede ser que un

trastorno psíquico constituya un modo anormal de reaccionar frente a una situación normal; pero bien puede ocurrir también que se trate de una reacción normal frente a una situación anormal" (Martín-Baró 1993). Brunner (2004, 17) sugiere que ciertas traumatizaciones no sólo representan trastornos individuales, sino que constituyen un síntoma de trastornos políticos. Algo similar plantea Ortega (2011, 27) en Colombia: "Pensar que el miedo y la ansiedad son el producto de desórdenes privados y privilegiar una respuesta médica es ignorar las causas sociales que los originan".

Se han desarrollado marcos conceptuales que revisan la traumatización cada vez menos en lo individual y cada vez más en lo social y cultural, en la medida en que se han producido desplazamientos de la psicología a la política (Spiller 2020). Enfocada más bien como trastorno del orden social y moral (Brunner 2004, 11) o "enfermedades del lazo social" (Viñar 2011, 64), numerosas argumentaciones y películas conciben la traumatización como "destrucción del tejido social" (Kühner 2008, 251) tal como argumentan también Herman (1992, 55 y 214) u Ortega (2011, 28). Brunner (2004, 17) acentúa que cuando la traumatización se convierte en un asunto explícitamente político sobre el que hay que discutir en la sociedad civil, ya no se presenta como la experiencia y la perturbación de un individuo en particular, sino como una forma de sufrimiento causada por el choque de fuerzas sociales o el deliberado resultado de sistemática opresión. En lo concerniente a la dictadura chilena (1973-1990), Isabel Piper Shafir (2017, 183) explica: "Preguntarse por la relación entre los sufrimientos personales y los procesos políticos fue desde el principio una necesidad que obligó a disentir de la psicología tradicional. Entender que los síntomas psicológicos eran producto de las relaciones sociales violentas y no de problemas *internos* implicó una fuerte crítica a las formas conceptuales dominantes en la disciplina".

Esta reorientación ahondada por el cine radica en "ver la salud o el trastorno mental no desde dentro afuera, sino de afuera dentro; no como la emanación de un funcionamiento individual interno, sino como la materialización en una persona o grupo del carácter humanizador o

alienante de un entramado de relaciones históricas" (Martín-Baró 1993). La terapia individual del sujeto fracasará si no se reforman las estructuras deshumanizantes que generan y perpetúan la violencia: "Mientras no se produzca un significativo cambio en las relaciones sociales (estructurales, grupales e interpersonales) tal como hoy se dan en el país, el tratamiento particular de sus consecuencias será cuando mucho incompleto" (Martín-Baró 1988, 141). Por desgracia, en ocasiones el cine evidencia que a pesar de la instauración de gobiernos menos abusivos se mantienen algunas condiciones institucionales o sociales que permitieron que se cometieran abusos (Hayner 2008, 37). Maren y Marcelo Vinãr (1993, 105) advierten el peligro de asimilar el "desvío social" en el "desvío mental". Sostienen que la "eficacia del dispositivo terapéutico depende de la restitución de un espacio antropológico, social y jurídico y, partiendo de él, de la articulación de la herida individual con la Historia y con la memoria colectiva". Muchos filmes tampoco rastrean "trastornos psicológicos" en sujetos individuales, sino que evidencian entramados sociopolíticos (re)traumatizantes. A lo largo de este trabajo examino cuáles son algunas dinámicas cinematográficas que participan en la reparación de los lazos sociales y la articulación de heridas individuales con la trama histórica y la memoria colectiva. Además, el cine responde al reclamo de debatir estos temas en el terreno de la cultura e impedir su confinamiento en el campo médico o psicopatológico (Viñar 2016, 74).

Elizabeth Lira (2010, 15) remarca que la prolongación de la violencia por años o décadas genera costumbre. Martín-Baró (1988, 140) puntualiza en el caso salvadoreño que la "prolongación indefinida de la guerra supone la normalización de este tipo de relaciones sociales deshumanizantes". Agamben (2009, 50) evoca el fenómeno cuando comenta la tendencia paradójica de la situación límite, que se convierte en el paradigma mismo de lo cotidiano. En relación con la masacre de El Salado en Colombia, Sánchez (2009, 16 y 23) menciona una "cotidianización de las masacres" y asevera que "sin que se generen responsabilidades y consecuencias políticas o judiciales, el país se ha ido acostumbrando o resignando a formas extremas de barbarie". Acosta (2019, 71) atestigua en el caso colombiano una violencia que "desdibuja su excedencia y su

excepcionalidad al convertirse en la lógica sobre la que termina moviéndose, definiéndose y formándose la realidad cotidiana. Se trata de uno de los efectos más estructurales (y por tanto menos visibles) que tiene la violencia traumática sobre aquellos que logran sobrevivirla". Estas conceptualizaciones resuenan en el razonamiento que hace González (2017, 310) sobre la desaparición forzada de los estudiantes mexicanos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa "Raúl Isidro Burgos" en 2014: "Cuando un suceso resulta atroz en exceso, suele dislocar por completo las coordenadas que articulan nuestra realidad". La normalización e invisibilización de la violencia por acción, omisión o colusión de actores políticos, jurídicos, sociales y mediáticos —que además criminalizan a las personas afectadas— representan fenómenos contra los que reaccionan las películas sobre feminicidios y desapariciones forzadas en pleno siglo XXI: "'Masacre', al igual que 'desaparición' o, su contraparte, 'fosa', son palabras que, en la última década en México, hemos incorporado a la cotidianidad de nuestras ciudades, pueblos, colonias y comunidades", testimonian Ovalle y Díaz (2019, 23).

Los panoramas someramente trazados evidencian que las y los cineastas enfrentan escenarios sumamente complejos. Desnaturalizar y descotidianizar la mirada de atrocidades impunes, así como hacer perceptibles los invisibilizados legados traumáticos de las violencias constituyen, entre tantos, algunos retos que se proponen valientes y amenazados cineastas en América Latina, quienes exploran "el modo de enfrentarnos a lo infilmable, de invocar una imagen de lo que no tiene rostro ni medida, lo que no se ve y sin embargo palpita de presencia, irradiando el presente" (Breschand 2004, 47). La dimensión y complejidad de lo vivido pareciera desafiar la capacidad de narrarlo, reflexiona Sánchez (2009, 25) sobre El Salado. ¿Cómo relatar entonces, cómo urdir una narrativa sobre situaciones paradójicas que desequilibran las coordenadas morales, sociales y políticas, normalizan lo deshumanizante y que además ya se perciben como cotidianas? ¿Es posible narrar o aprehender sin desconsiderar la particular percepción subjetiva o regional que tienen los tormentos, así como el impacto *en curso* de la traumatización en lo psicosocial? Las expresiones artísticas y particularmente el cine son los discursos más

idóneos cuya "narración perturbadora" (Schlickers 2017) hace referencia tanto a lo inaprensible de vivencias espantosas que desbaratan las redes de significación como, sobre todo, a su devastadora naturaleza límite que destruye las fibras más íntimas de lo subjetivo-comunitario. El relato fílmico hace perceptible las heridas que destrozan el cuerpo social. Según Köhne (2012, 9) existe una conexión intrínseca entre narración fílmica y trauma, basada en idénticas estructuras fragmentarias y discontinuas. Teniendo en cuenta el carácter social del trauma en la trama de la nación, Grinberg (2010) argumenta que el cine puede funcionar como medio y herramienta para poner en escena en el espacio público un trabajo de duelo y memoria que se produce por la interacción solidaria o confrontativa, tanto en la pantalla como también en el espacio de interacción con las audiencias. Refiriéndose a traumatizaciones colectivas, Weber (2013, 113) concibe el cine como instancia mediadora entre sociedad e individuo dotada con la capacidad de transmitir experiencias históricas de pérdida, así como heridas individuales o colectivas, a través de una *aisthesis* fílmica que evoca el dolor otrora sufrido, que asimismo alude al límite de la experiencia humana y, por tanto, también al de la representabilidad. Ripa (2017, 143), a su vez, remarca la eficacia del séptimo arte para sensibilizar a espectadores frente a situaciones que indignan, despertando la solidaridad y suscitando su compromiso.

Los procesos colectivos de reparación

Por todo lo esbozado y mucho más, "los desplazados, los que perdieron a sus familiares que fueron secuestrados, desaparecieron o fueron asesinados, los niños que no tuvieron infancia y que vivieron bajo la amenaza y el miedo no siempre pueden *dar vuelta a la página* para empezar de nuevo como si no hubiera pasado nada" (Lira 2010, 15). La necesaria reparación implica elaborar el pasado a través de acciones en que participan todos los sectores y no solamente las agrupaciones de "víctimas", las ONG, las Comisiones de Verdad, el Estado, las artes o el cine. Porque no se puede delegar en las víctimas e instituciones humanitarias lo que es

un problema de sociedad y ciudadanía (Viñar 2016, 71). Funes (2001, 60) menciona a inicios del nuevo milenio que en el Cono Sur resta un largo camino para que la defensa de los derechos humanos y las demandas de verdad y justicia se desplacen de las víctimas y sus familiares a los ciudadanos, concretamente, "que la solidaridad no se exprese en términos de vínculos primarios (como 'madres', 'abuelas', 'hijos') sino en términos de vínculos 'humanos' y 'ciudadanos'". Este lúcido razonamiento, válido también para otras latitudes, acierta la esencia de los trabajos de reparación al tiempo que constituye otro reto del cine: "Es preciso compartir la responsabilidad de elaborar un pasado que ha dejado consecuencias sobre la totalidad de la comunidad, afectando al lazo social que se establece en su interior" (Cuestas 2016, 167).

Ante todo, la reparación es un proceso (Lira 2010, 17). LaCapra (2009, 58) hace hincapié en la naturaleza procesual que tienen estos trabajos: "Elaborar el pasado en cualquier forma deseable habrá de ser un proceso (no un estado concretado) e implica una clausura no definitiva o una autoposesión plena sino un intento recurrente y variable de relacionar un trabajo de la memoria exacto y crítico con las exigencias de la acción deseable en el presente". Refuerza que la elaboración suele ser poco exitosa cuando consiste en un proceso predominantemente individual, pues tiene más posibilidades de éxito cuando es un proceso social (LaCapra 2006, 142). La reparación tampoco se limita a medidas jurídicas o económicas, sino que engloba dignificaciones humanas, así como acciones artísticas y culturales en los planos simbólicos (Naciones Unidas 2014, 4). Sustancialmente, encarna "un cambio en la actitud social y cívica" (Lira 2010, 17) que no surge de forma espontánea, sino que puede ser fomentado por acciones sociales, expresiones artísticas y cinematográficas generadoras de empatía y compromiso.

"Las llagas abiertas, la infección dejada en el cuerpo social, en la identidad del pueblo uruguayo, sólo se podrá sanar si para el diagnóstico se accede a su verdad", se lee acerca de los trastornos ocasionados por la dictadura cívico-militar (1973-1985) en el informe *Uruguay Nunca Más* (SERPAJ 1989, 7). Tres años más tarde reafirma Herman (1992, 1) que recordar y relatar la verdad sobre los acontecimientos terribles constituyen

requisitos fundamentales para restaurar el orden social. La reparación individual y comunitaria incluye la construcción de memorias, así como la transmisión entre las generaciones (Miñarro 2018, 418). Compartir las atrocidades sufridas con los demás, y que éstas sean reconocidas por los demás, son condiciones previas para la restitución de la sensación de un mundo con sentido (Herman 1992, 70). Pero a menudo la "necesidad de contar puede caer en el silencio, en la imposibilidad de hacerlo, por la inexistencia de oídos dispuestos a escuchar", observa Jelin (2012, 112). En demasiadas ocasiones aquellas voces desde centurias sofocadas cuentan, piensan, cantan, sienten y procesan su dolor en guaraní, quechua o quiché, sin posibilidades ni horizontes de agencia político-jurídica en los espacios y esquemas hispanohablantes de memoria y poder a raíz de la sostenida exclusión histórica que sufren los pueblos originarios. La condición de posibilidad para una amplia participación social en la reparación —incluidos sectores no afectados inmediatamente— es el (re)conocimiento empático de las traumatizaciones, vale decir, "la reparación social se funda, en primer lugar, en el reconocimiento de que los hechos ocurrieron efectivamente y que constituyeron una injusticia y un abuso, al violarse derechos fundamentales de las personas y las comunidades" (Lira 2010, 17). Allier y Crenzel (2016, 16) apuntan que en América Latina se ha comprobado que, si no hay reconocimiento, la justicia y la reparación no se alcanzan.

La cohorte de crueldades tantas veces encubierta no se inscribe de forma natural e inmediata en la conciencia social y los registros históricos de los pueblos. Es necesaria la apertura de marcos sociales y políticos en que las memorias marginadas y reprimidas puedan ser finalmente escuchadas y, sobre todo, reconocidas con empatía, para que así encuentren un lugar en la memoria social (A. Assmann 2014, 95). El restablecimiento del sentido de comunidad social requiere un foro público en que las personas puedan expresar su verdad y se reconozca formalmente el sufrimiento (Herman 1997, 242). Sánchez (2009, 25) revela acerca de El Salado que "se trata todavía de memorias encapsuladas. De la masacre no se habla directa, sino oblicuamente. Los pobladores hablan de 'cuando aquí sucedió lo que sucedió', de 'cuando pasó lo que pasó'". Desencapsular las experiencias traumáticas y nombrarlas, pues, son tareas en que

intervienen varios actores —el cine entre ellos— para que las injuriadas experiencias de vida se perciban e incorporen, lentamente, en la conciencia social y las narrativas históricas. Aleida Assmann (2020) retoma los "marcos sociales de la memoria" (Halbwachs 2011 y 2004) cuando alude a "marcos de transmisión" —su nomenclatura enfatiza la dinámica— necesarios para que las experiencias traumáticas sean escuchadas, reconocidas y transmitidas entre las generaciones. En suma, para avanzar en el proceso de sanar heridas abiertas en los seres y en las sociedades, escribe la socióloga colombiana Elsa Blair (2002, 18) en referencia a situaciones traumáticas, son fundamentales la puesta en escena pública del dolor, la conmemoración histórica que resignifica ese dolor, y la puesta en palabras del dolor a través de relatos y testimonios. En todos estos procesos el cine colabora formidablemente. Las expresiones artísticas y cinematográficas de experiencias traumáticas no se reducen a meras ilustraciones ni mucho menos a la así llamada "divulgación del pasado". Implican, más bien, intervenciones políticas promotoras de empatía y acciones reflexivas —no simplemente evocadoras o referenciales— esenciales para reconocer y elaborar el dolor en los planos individuales y colectivos a largo plazo. El cine comparte aquel gesto que Escobar (2020, 75) observa en el arte concebido como plataforma desde donde se aspira a percibir más intensamente el mundo e, incluso, a enmendar sus yerros tantos.

La película peruana *Lucanamarca* (2008), de Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez, considerada por Ulfe (2013a, 38) una suerte de reparación simbólica, despliega en la pantalla —y desencadena fuera de ella— las dinámicas de reparación evocadas por Blair. En este sentido, Ulfe (2013a, 16) inscribe este filme en los procesos de recuperación de historicidad, los reclamos de justicia y verdad, y, por supuesto, en la construcción de memorias. Asegura que las representaciones cinematográficas brindan a la población otras miradas sobre lo que ocurrió. Agrega que las comunidades han incorporado la película en sus conmemoraciones (Ulfe 2013a, 38). *Lucanamarca* examina diferentes marcos sociales, forenses y políticos que intervienen en la reparación de masacres ocurridas a inicios de la década de 1980 en Santiago de Lucanamarca durante el conflicto armado interno en Perú (1980-2000). Como gran parte del cine que visito en este

trabajo, el reconocimiento se produce a nivel de contenido, pero también es fomentado por el filme que inaugura y fortalece otros marcos de transmisión fuera de la pantalla. Los cineastas acompañan los trabajos de la Comisión de la Verdad y Reconciliaión (CVR) y rescatan, además, numerosos testimonios que evidencian las marcas de la violencia. Así, el montaje entrelaza dimensiones públicas e institucionales de las memorias con las más íntimas subjetividades tantas veces invisibilizadas o nunca oídas. La experiencia visual del paisaje andino, respaldada por el trabajo de fotografía, representa otro testimonio del espacio cultural que no se suele percibir en los informes. La obra se aproxima a numerosos fenómenos traumáticos antes expuestos visualizando al mismo tiempo los procesos de reparación a través de una sensible narrativa que articula "la herida individual con la Historia y con la memoria colectiva" (Viñar y Viñar 1993, 105). Tal como meditan Grinberg (2010), Weber (2013) y Ripa (2017) respecto al papel del cine, *Lucanamarca* funciona como medio y herramienta para el duelo y la construcción de memorias, como mediadora de experiencias históricas entre individuo y sociedad que sensibiliza la percepción del dolor despertando solidaridad, no sólo en Perú.

Los informes finales son de partida

Con el propósito de desencapsular y comenzar a reparar múltiples traumatizaciones, muchos países instauraron Comisiones de Verdad cuyos retos y alcances han sido bastante estudiados (Basaure 2020, Díaz y Molina 2017, Hayner 2008, Funes 2001). De modo general se ocupan de "descubrir, clarificar y reconocer formalmente abusos del pasado; responder a necesidades concretas de las víctimas; contribuir a la justicia y al rendimiento de cuentas; hacer un esbozo de la responsabilidad institucional y recomendar reformas, y alentar la reconciliación y reducir los conflictos en torno al pasado" (Hayner 2008, 54). Suelen actuar en sociedades renuentes a admitir las atrocidades detalladas en los informes, que a su vez hacen visibles socialmente los crímenes neutralizando su silenciamiento (Funes 2001, 56). En lo concerniente a la publicación del informe *Nunca*

Más (CONADEP 2018 [1984]) al recuperarse la democracia en Argentina, Crenzel (2016, 50) señala que "derrumbó en la esfera pública el monopolio de la interpretación ejercido hasta entonces por las fuerzas armadas sobre los desaparecidos, al postular la existencia de un sistema clandestino de alcance nacional, bajo la responsabilidad de dichas fuerzas, que sirvió para perpetrar las desapariciones". En el vecino Brasil, en cambio, la *Comissão Nacional da Verdade* se instaura en 2012 y su *Relatório* se publica en 2014, casi tres décadas después del fin de la dictadura en 1985. En Paraguay la Comisión de Verdad y Justicia inicia su labor en 2004 y publica su *Informe final: anive haguã oiko* (subtítulo guaraní: "para que no se repita nunca") en 2008, casi dos décadas después del derrocamiento de la dictadura en 1989. Lo que hacen muchas comisiones es apartar el velo de negación que cubre verdades que no se mencionan pero que todo el mundo conoce (Hayner 2008, 55 y Cohen 2001, 13). Así, desde la perspectiva de sobrevivientes y afectados, "más que para decirles una nueva verdad, sirve para reconocer formalmente la que en general ya sabían" (Hayner 2008, 56). De cualquier manera, que sean publicadas algunas atrocidades en un instante histórico en ningún modo implica automáticamente el reconocimiento empático por parte de la población.

Ante todo, los trabajos e informes "finales" de las Comisiones de Verdad no pueden ser confundidos con la clausura del pasado y menos con la de los procesos de reparación ante violaciones sistemáticas de los derechos fundamentales. Theodor W. Adorno (1963) advertía acerca del uso engañoso que algunos hacen del concepto *Aufarbeitung*[1] sugiriendo con él no un comprometido trabajo de elaboración crítica del pasado, sino un radical y definitivo *Schlussstrich* o punto final que se propone hacerlo desaparecer de una vez por todas. En lugar de un ejercicio de conmemoración en que la memoria tienda a convertirse en monumento acabado o relato hegemónico, Castaño, Jurado y Ruiz (2018, 10) abogan por una política de la memoria que apela al relato abierto, lo que supone "reconocer la necesidad política de mantener abiertos, de manera constante, los espacios que favorezcan la incorporación de lo no representado

[1] Superación o confrontación crítica con el pasado.

a la narración nacional". De ninguna manera se desvirtúan con ello los informes y el trabajo de las Comisiones de Verdad concebidos como portales u horizontes hacia la elaboración entendida como proceso, y no como cierre. Se trata de despejar la malinterpretación de su gestión en tanto *Schlussstrich* o clausura que impida la sucesiva integración de sujetos, sucesos, perspectivas o cuestionamientos no integrados inicialmente, vale decir, "lo otro-narrativo" (Castaño, Jurado y Ruiz 2018, 11). Toda la verdad de la historia es y permanecerá inaccesible, por lo que nos obliga a seguir buscando renovados enfoques, argumenta Aleida Assmann (2014, 238). Agrega que el futuro de la memoria dependerá en gran medida de que siga vivo el impulso de hacerlo. Hay que considerar asimismo que el relato institucional de la memoria —para ser tal— debe superponerse a otros relatos (Castaño, Jurado y Ruiz 2018, 6). Sobre este asunto advierte Jelin (2017, 17) que "actores sociales y políticos habitualmente tienen la intención o voluntad de presentar *una* narrativa del pasado en los escenarios públicos de su actuación, y luchan por imponer *su* versión del pasado como la dominante y convertirla en hegemónica, legítima, 'oficial', normal". El historiador guatemalteco Arturo Taracena (2012) enfatiza que hay más de una memoria, pues tiene especificidades étnicas, territoriales, generacionales, de género, además es cultivada por indígenas y no indígenas, patrones y obreros, militares y civiles, el centro y las regiones, los países y el istmo con el fin de explicar hechos y, la mayoría de las veces, justificar posiciones. La polifonía territorial lleva inherente múltiples sentires, saberes y miradas, sintetiza Taracena.

Parece que el cine está predestinado para mostrar otros sentires, saberes y miradas, para desenterrar lo reprimido, lo callado, lo excluido y lo otro-narrativo en tantas ocasiones compuesto por un caudal de voces y cosmovisiones imposibles de traducir o simplificar mediante esquemas de Occidente. Porque lo otro-narrativo en Indoamérica implica otro modo de canto, percepción o celebración. Otro ritual de concebir o tejer tanto las memorias como el sufrimiento. El cine cuenta con extraordinarias licencias poéticas para recrear memorias subterráneas imposibles de plasmar a través de estandarizados registros que moldean las subjetividades según modelos y diagnósticos institucionales para expresar, racional y ordenada-

mente, la irracional y desordenada marca traumática que suele perturbar toda posibilidad de organización verbal o visual. Las otras enunciaciones simbólicas rescatadas por las películas recuerdan que los informes llamados finales no pueden incluir todas las atrocidades sufridas, pues siempre quedan excluidos sujetos y acontecimientos, siempre surgen renovados enfoques y percepciones, por lo tanto, son documentos parciales no totalizantes y tampoco conclusivos. Desde la perspectiva autóctona hay que considerar asimismo que la preparación de algunos informes o relatos institucionales "responde a unos criterios epistemológicos (incluso políticos) que les son ajenos a los sujetos sobre los cuales se efectúa el ejercicio y que, por ende, puede llevar a que esos sujetos no se reconozcan en dichas narrativas" (Castaño, Jurado y Ruiz 2018, 12). Theidon (2004, 91) observa en Perú que campesinas y campesinos aprenden a "hacer caber" su sufrimiento dentro de un idioma que lo hace reconocible para los expertos: "Hablar del trauma legitima su dolor frente a los que desechan sus 'males del campo' como una mera superstición. Aprenden a sufrir 'al estilo moderno', como insistían algunos jóvenes en Uchuraccay". Acerca del cine sostiene Gumucio (1984, 14) que es "capaz de registrar con certeza el cauce evidente de la memoria popular, y de constituir ese registro en una versión alternativa a la de las clases dominantes".

Lo otro-narrativo y literalmente la polifonía territorial se manifiestan en *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán, a través del montaje que fusiona testimonios en lengua kawéscar con el musical murmullo del agua que canta. Las voces se entrelazan con paisajes y sonidos humanos indescifrables desde oídos hispanoescuchas, se entretejen con susurros, zumbidos, bisbiseos, sonidos del viento, el océano, las montañas, el cosmos. Como en la mayoría de culturas autóctonas, en el filme de Guzmán los cantos de las personas se entrelazan con los de la tierra sin hacer tanta diferencia entre aquellas y ésta. El agua tiene memoria y tiene voz, dice el cineasta que aborda en un poema cinematográfico la dictadura militar, así como el exterminio de los pueblos nativos de la Patagonia, los pueblos del sur: "después de convivir siglos con el agua y las estrellas, los indígenas sufrieron el eclipse de su mundo", expresa Guzmán evocando el arribo letal de los colonos y más tarde la represión brutal del gobier-

no. Al evocar un lejano planeta descubierto desde Chile por aquellos telescopios que exploran las profundidades insondables del cosmos, se pregunta: ¿hubiera sido éste un planeta de asilo para que los indígenas pudieran vivir en paz?



Imagen 1. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán, rescata y hace perceptible otros sentires, saberes y miradas. *Copyright* Atacama Productions.

Dinámicas

Cultura y neurobiología de comportamientos empáticos

Lo aterrador repele y ensordece los sentidos. El sufrimiento y la tortura engendran un indecible horror que puede desembocar en algo socialmente irrecibible porque convoca y actualiza el espanto (Viñar 1994, 75). De modo que son imprescindibles acciones y narrativas que sensibilicen la escucha, la mirada, la percepción del abismo. Como ningún otro medio, las películas que relatan qué pasó al mismo tiempo promueven empatía para procesar las experiencias traumáticas sufridas por otros. La progresiva incorporación del horror en la conciencia social, los registros históricos y más tarde en los manuales escolares no consiste en un trámite administrativo que fluye sin tropiezos ni retrocesos. El contenido de los informes elaborados por comisiones tampoco transita de forma natural a la esfera pública. No la mera publicación, sino la apropiación sociocultural y política de sus contenidos es indispensable para avanzar con la reparación. Para que las memorias desplieguen su energía transformadora tienen que interiorizarse en el mayor número de personas posible. Entre las personas involucradas en todos estos procesos institucionales y no institucionales interviene una antigua fuerza hondamente arraigada en nuestra neurobiología que actúa en la percepción (del sufrimiento) del otro: la empatía.

En las neurociencias se la define, de modo amplio, como la capacidad que tenemos de sintonizar con otras personas, vale decir, de expe-

rimentar los sentimientos y comprender afectiva y cognitivamente las experiencias personales de otros (Guo 2017). Se trata de una capacidad omnipresente en nuestra vida cotidiana que desempeña un papel central en la interacción e inteligencia social. La empatía es como nuestro sexto sentido, responde Breithaupt (2017, 11) desde las Humanidades; en cuanto nos relacionamos con otras personas empezamos a vivenciar los acontecimientos también desde sus puntos de vista. Breithaupt (2017, 13) define empatía en tanto co-experiencia (*mit-erleben*, *co-experience*) que permite adoptar imaginariamente el punto de vista de otra u otro y compartir su reacción ante una situación. Co-experimentar significa transportarse a la situación cognitiva, emocional y visceral de otro ser, lo que de ninguna manera implica encontrarse uno mismo en esa situación. Este transporte se puede dar mediante un acompañamiento mental (*mentales Mitlaufen*) durante la visualización de una película o la lectura de una novela (Breithaupt 2017, 14), lo que refuerza el potencial del cine para ejercitar la empatía (Breithaupt 2009 y Krznaric 2014, xv). Gracias a técnicas no invasivas de neuroimágenes (*brain imaging*), hoy es posible examinar la actividad cerebral durante una amplia gama de comportamientos empáticos, incluso durante el visionado de películas (Gallese y Guerra 2020, 50). En pocas palabras, la predisposición empática viene integrada en nuestra biología (Rifkin 2009, 9). Durante mucho tiempo no fue posible explicar cómo es posible que sepamos qué piensan y sienten los demás. Ahora lo sabemos, exclama el neurólogo y neurocientífico Marco Iacoboni (2008, 4) refiriéndose al hallazgo de las neuronas espejo en la última década del siglo pasado por un equipo de neurocientíficos italianos de Parma, primero en el cerebro de macacos, más tarde en el de humanos. Sobre las neuronas espejo escribe Iacoboni que son "pequeños milagros" que nos ayudan a navegar por nuestras vidas, nos conectan mental y emocionalmente con otros. El neurocientífico evoca el cine para explicar el funcionamiento de las neuronas espejo:

> ¿Por qué nos entregamos a la emoción durante desgarradoras escenas de algunas películas? Porque las neuronas espejo de nuestro cerebro recrean para nosotros la angustia que vemos en la pantalla. Sentimos

> empatía por los personajes de ficción —sabemos cómo se sienten— porque nosotros mismos experimentamos literalmente esos mismos sentimientos. ¿Y cuando vemos a las estrellas de cine besarse en la pantalla? Algunas de las células que se activan en nuestro cerebro son las mismas que se activan cuando besamos a nuestras/os amantes […] Sin duda, las neuronas espejo proporcionan, por primera vez en la historia, una explicación neurofisiológica plausible de formas complejas de cognición e interacción social (Iacoboni 2008, 4 ss., traducción mía).[2]

Ser testigo de que alguien expresa una emoción o experimenta una determinada sensación estimula algunas de las áreas cerebrales que se activan cuando uno experimenta la misma emoción o sensación, respectivamente (Gallese 2019, 115). El descubrimiento de las neuronas espejo y otros mecanismos espejo en el cerebro humano demuestra que los mismos sustratos neuronales se activan cuando actos expresivos se ejecutan o se perciben (Gallese 2009, 520). Lo que evidencia que la observación de una acción provoca en el observador la recreación automática simulada de la misma acción (Gallese 2005, 32), a saber, ver a alguien asir una taza de café, morder una manzana o patear una pelota activa las mismas neuronas de nuestro cerebro que se activarían si nosotros estuviéramos ejecutando estas acciones (Gallese 2009, 522). Rizzolatti y Sinigaglia (2008) explican que las neuronas espejo permiten al cerebro hacer coincidir los movimientos que observamos con los que nosotros mismos podemos realizar, y así apreciar su significado. Añaden que las emociones, tal como las acciones, se comparten inmediatamente. Gallese (2003, 519) explica que cuando observamos a otros individuos estamos expuestos a una gama de poder expresivo (*full range of expressive power*) no limitada a las acciones observadas, sino que abarca las emociones y los sentimientos que manifiestan las personas. En estas situaciones se establece automáticamente un significativo vínculo afectivo interpersonal (*affective meaningful interpersonal link*). La empatía constituye la capacidad de establecer este vínculo, afirma Gallese (519). Rizzolatti y Sinigaglia (2008) suponen que

[2] En adelante, las traducciones al español son mías.

el sistema de neuronas espejo es indispensable para el intercambio de experiencias que constituye la base de nuestra capacidad de actuar como miembros de una sociedad. El descubrimiento de mecanismos espejo en el cerebro humano ha demostrado que existe una base neurobiológica para una modalidad de acceso directa, preconceptual y preverbal al significado del comportamiento y las experiencias de los demás (Gallese y Guerra 2020, 3). Los mecanismos espejo explican asimismo nuestra capacidad de compartir las emociones y sensaciones de los demás, incluso cuando "los demás" aparecen en el cine, lo que puede ser más intenso, como se verá a continuación. Gallese y Guerra (2020, 34) subrayan que la emoción que expresa la otra persona, ante todo, se constituye y se entiende, directamente, reutilizando los mismos circuitos neuronales en los que se basa nuestra experiencia de primera mano de esa emoción. Cuando observamos la expresión facial de una emoción la simulamos internamente. La percepción de dolor, pena o asco que experimentan los demás activa las mismas áreas de la corteza cerebral que intervienen cuando nosotros mismos experimentamos esas emociones (Rizzolatti y Sinigaglia 2008). Se considera que el hallazgo empírico más influyente relacionado con la empatía en las últimas décadas es el de las neuronas espejo (Debes 2017 y Iacoboni 2008). Las nuevas perspectivas han revitalizado la noción de empatía y la tradición filosófica que la identifica como un elemento clave de la inteligencia social humana (Gallese 2014, 7).

De hecho, independientemente de sus bases neurofisiológicas, la empatía es fundamental en el tratamiento e investigación de la traumatización, así como en la escritura y comprensión de la historia (LaCapra 2006 y 2005), en la filosofía y las Humanidades (Maibom 2017, Pinotti 2011, Breithaupt 2009, Nussbaum 2001). Ante todo, no significa identificación o fusión total del yo con la experiencia o situación del otro, más bien, implica la conciencia de que la vivencia del otro no es la propia (LaCapra 2005, 62 y Breithaupt 2017, 14): "Como quiera que la imaginemos, la empatía […] nos hace salir de nosotros mismos e ir hacia el otro sin eliminar ni asimilar su diferencia o su alteridad" (LaCapra 2006, 110). Al respecto apunta Rifkin (2009, 13) que el observador empático no pierde su sentido del yo, no se funde con la experiencia del otro, ni lee fría y

objetivamente la experiencia del otro como una forma de información. Cuando vemos a otra persona sufriendo, las neuronas espejo nos ayudan a leer su expresión facial y nos hacen sentir el sufrimiento o el dolor de la otra persona (Iacoboni 2008, 4). La empatía no se agota en una fugaz co-experiencia frente a la pantalla de cine en la medida en que provoca acciones éticas: "La empatía no es un *passe-partout* fácil sino una emoción crucial para una posible relación ética con el otro y, en consecuencia, para nuestra propia responsabilidad o capacidad de responder" (LaCapra 2006, 111). Krznaric (2014, x) sostiene que la empatía es el arte de ponerse imaginativamente en el lugar de otra persona, comprender sus sentimientos y perspectivas, y utilizar esa comprensión *para guiar nuestras acciones*. Subrayo la respuesta y el comportamiento empáticos porque constituyen trascendentales fuerzas que actúan en los procesos colectivos de reparación de traumatizaciones de otras y otros cuyos desmanes el cine elabora. La compasión es una emoción inestable, escribe Susan Sontag (2010, 87), necesita traducirse en acciones o se marchita.

Entre las operaciones más primordiales de la mente, Damasio (2019, 207) acentúa la capacidad de percibir el sufrimiento de otra persona: "No hay ninguna duda de que la mente humana es especial: especial en su inmensa capacidad para sentir placer y dolor y para ser consciente del dolor y el placer de los demás". La percepción de otro individuo que sufre o necesita ayuda representa en términos neurobiológicos uno de los principales estímulos emocionalmente competentes (EEC) (*emotionally competent stimulus*) capaces de desencadenar una emoción (Damasio 2019, 175). Damasio detalla que el cerebro está preparado por la evolución para responder a determinados EEC con repertorios específicos de acción (65). En otras palabras, nuestra maquinaria neurobiológica viene equipada con un complejo sistema que detecta el dolor ajeno y desencadena acciones. Al examinar la relación entre neurobiología y comportamientos éticos, Damasio remarca la vital importancia de la emoción y el sentimiento en los comportamientos sociales necesarios para el buen funcionamiento de la comunidad en cuanto tal. Se estremece al imaginar un mundo sin los comportamientos éticos necesarios para la convivencia y sobre todo la subsistencia: "podemos preguntarnos de qué manera

habría evolucionado el mundo si la humanidad habría alboreado con una población privada de la capacidad de responder hacia los demás con simpatía, afecto, vergüenza y otras emociones sociales de las que se sabe que están presentes en forma simple en algunas especies no humanas" (Damasio 2019, 174). El neurocientífico hace hincapié en que las situaciones que evocan las emociones y sentimientos demandan soluciones que incluyen la cooperación: "Es razonable creer que los seres humanos equipados con este repertorio de emociones y cuyos rasgos de personalidad incluyen estrategias cooperativas tendrán más probabilidades de sobrevivir más tiempo y de dejar más descendientes. Éste habría sido el punto de partida para establecer una base genómica para cerebros capaces de producir un comportamiento cooperativo" (Damasio 2019, 181).

En *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience* (*La pantalla empática: cine y neurociencias*) Gallese y Guerra (2020, 1) corroboran que el despliegue de una historia a través de imágenes en movimiento cuenta con el enorme potencial de cambiar nuestra percepción de mundo. Remarcan que el poder del cine es capaz de que empaticemos no sólo con las vivencias de otros humanos, sino incluso con el mundo animal, tanto que después de una impactante película como *Au hasard Balthazar* (1966), de Bresson, la forma en que pensamos sobre animales, los pensamientos y sentimientos que asociamos con ellos, cómo nos relacionamos con un burro de carne y hueso, así como nuestras relaciones potenciales con el mundo animal, serán muy diferentes en comparación con lo que sentíamos antes de apropiarnos de la obra de Bresson. Es un regalo para las ciencias (neuro)cinematográficas que uno de los neurocientíficos involucrados en el revolucionario hallazgo de las neuronas espejo sea también cinéfilo. Vittorio Gallese (2019, 122) examina con lupa la *experiencia e inmersión* cinematográficas desde los avances neurofisiológicos, lo que nos ahorra un montón de nervios y desvelo a quienes no tenemos formación en neurociencias, sin embargo, sospechamos que en la extraordinaria intersección entre mundo narrado y mundo empírico interviene mayor voltaje que el a todas luces subestimado cuando solemos decir que "vemos" una película, separando muy claramente sujeto observador y objeto observado. Sin embargo, los *biocultural film*

studies señalan que en las últimas décadas hemos asistido a una idea creciente de cierta continuidad entre película y espectador, pues percibimos la película de modo semejante a como percibimos el mundo y tanto la película como el mundo se ponen en contacto con nosotros, primero, a un nivel "encarnado" (*embodied level*) y luego, gradualmente, a un nivel de comunicación "menos salvaje" (Gallese y Guerra 2012, 187). Cuando "encarnamos películas" (*embodying movies*, *cfr.* Gallese y Guerra 2012) recreamos las acciones y emociones en nuestro cuerpo, literalmente. Gallese (2019, 122) revela que la experiencia e inmersión cinematográficas engloban una actividad multimodal que explota todas las potencialidades de nuestro sistema cerebro-cuerpo (*brain-body system*) que hacen que el espectador esté literalmente en contacto con la pantalla. Agrega que el montaje cinematográfico estimula las competencias perceptivas y sus mecanismos neuronales subyacentes que suelen utilizarse en nuestra interacción visual con el mundo que nos rodea. Más aún, los avances aportan pruebas de la existencia de una continuidad entre la percepción de cine y en el mundo, ya que la dinámica de la atención, la cognición espacial y la acción son muy similares en la experiencia directa y en la experiencia mediada (Gallese y Guerra 2012, 183 y Gallese 2019). Gallese (2019) contextualiza los avances en el campo de las experiencias estéticas y cinematográficas. Desde esta perspectiva, examina el comportamiento de los mecanismos espejo en los encuentros con el otro en la vida "real", cuando están mediados por lo que el otro ha creado o en relación con las obras de arte. Al enfatizar el diálogo entre neurociencias y Humanidades, postula un paradigma biocultural que evidencia cómo las neurociencias contribuyen de forma provechosa con temas que otrora se consideraban exclusivos de las Humanidades (Gallese 2019, 122).

La piedra angular para articular las neurociencias con la inmersión cinematográfica es un modelo de percepción llamado *simulazione incarnata* o *embodied simulation* (Gallese 2019, 2014, 2012, 2009, 2005, 2003), que despliega un acceso directo al mundo de los demás (Gallese y Guerra 2012, 185). Bajo el modelo de la simulación encarnada, Gallese (2019, 115) reúne un conjunto de mecanismos espejo como la expresión de un mismo mecanismo funcional. En otras palabras, proporciona un

marco teórico que engloba varios fenómenos espejo. Propone que nuestras interacciones sociales adquieren sentido mediante la reutilización de nuestros propios estados o procesos mentales al atribuirlos funcionalmente a los demás (Gallese 2014, 3), una forma directa de entender a los demás desde dentro, por así decirlo (Gallese 2012, 59). Según las evidencias neurofisiológicas, este modelo es la base empírica de nuestra interrelación con el mundo *y el con cine*. Gallese y Guerra (2020, 2) explican que nuestra aproximación tanto a la vida "real" como a las películas está basada en mecanismos perceptivos y neurofisiológicos muy similares. Aseguran que la teoría de la simulación encarnada sienta las bases empíricas de un nuevo modelo de percepción que se aplica con provecho a la recepción e inmersión cinematográficas. Sin lugar a dudas, el cine estimula y entrena nuestros mecanismos espejo. Más aún, el visionado de una película puede intensificar la "simulación encarnada". Cuando abrimos la mente a la experiencia estética como lo hacemos cuando vemos una película, suspendemos temporalmente nuestro control sobre el mundo liberando una energía a la que antes no podíamos acceder, y la ponemos al servicio de una actividad que nos muestra nuevos aspectos del mundo y de nosotros mismos (Gallese y Guerra 2020, 41). La experiencia estética consistente en el visionado de cine se puede concebir, según Gallese y Guerra (2020, 42), como una "simulación liberada", como el resultado de un fortalecimiento de los mecanismos espejo. Como si hubiera una forma de "transferencia emocional" intensa entre actores y espectadores; estos últimos, al verse obligados a la inactividad física, son más receptivos a los sentimientos y las emociones (42):

> Al ver una película, nuestra simulación encarnada se libera porque se libra de la carga de modelar nuestra presencia real en la vida cotidiana. Nos encontramos a una distancia prudencial de lo que se narra en la pantalla y esto magnifica nuestra receptividad. Gracias a un estado de inmersión en el que nuestra atención se centra por completo en el mundo fílmico narrado, podemos desplegar plenamente nuestros recursos de simulación, dejando que nuestra guardia defensiva frente a la realidad cotidiana baje por un momento (Gallese y Guerra 2012, 196).

Parece que la arquitectura funcional de la "simulación encarnada" constituye una característica fundamental del funcionamiento de nuestro cerebro fuertemente implicada en nuestra capacidad de empatía (Gallese y Guerra 2020, 5). Además, la "simulación encarnada" es capaz de realizar inscripciones en nuestras memorias del mismo modo que las contingencias históricas influencian nuestras relaciones con el mundo (Gallese y Guerra 2020, 3). Al examinar múltiples interrelaciones espectador-pantalla, los autores enfatizan que las emociones y los sentimientos que experimentan los demás, independientemente de que sean reales o no, se constituyen y se comprenden directamente a través de la reutilización de una parte de los mismos circuitos neuronales en los que se basa nuestra experiencia de primera mano de las mismas emociones y sentimientos.

Muchas evidencias expuestas por Gallese y Guerra (2020) se refieren al cine de ficción, lo que no es impedimento para explicar el potencial empático de imágenes y sonidos del cine no ficcional que encara el sufrimiento humano. Smith (2020, viii) explica que las imágenes en movimiento tanto ficcionales como no ficcionales nos permiten trascender los contextos inmediatos que disponemos a través de nuestros encuentros con otros seres en situaciones próximas, ofreciéndonos la oportunidad de interactuar con las experiencias —y sufrimientos— de otros seres apartados de nosotros en el espacio y/o en el tiempo, lo que ejercita y expande nuestros horizontes empáticos. Por su parte, Gallese no sólo abarca el cine, sino también la percepción de artefactos culturales. Aplica la *simulazione incarnata* para comprender cómo percibimos el mundo, pero también cómo lo imaginamos y construimos un mundo de ficción y lo experimentamos (Gallese 2019, 117). Al correlacionar la "simulación encarnada" con la imaginación, Gallese (2019, 116) revela que cuando imaginamos una escena visual, activamos las mismas áreas visuales corticales que se activan normalmente cuando percibimos la misma escena visual. Asimismo, sentir una emoción e imaginarla se basan en la activación de circuitos cerebrales idénticos (Gallese y Guerra 2020, 39). Gallese (2019, 117) supone que el mundo de los artefactos culturales se "siente" de forma no muy diferenciada respecto a la forma en que sentimos el mundo más prosaico en la vida cotidiana, puesto que

sentimos y empatizamos con imágenes y personajes ficcionales de forma similar a como lo hacemos con nuestros interlocutores sociales reales, aunque con algunas diferencias.

Hace poco fue posible generar una imagen de un inmenso agujero negro, o de lo que devora en su reluciente y misterioso horizonte de sucesos. Pero su existencia ya se venía calculando hace rato. Mucho tiempo antes del hallazgo de los mecanismos espejo también hubo lúcidas anticipaciones. El psicólogo y filósofo alemán Theodor Lipps (1851-1914) escribe a inicios del siglo xx que es posible "coparticipar internamente, dentro de uno mismo, del comportamiento interno de otra persona" (Lipps 1903, 110).[3] Más aún, Lipps sostiene que la vida cotidiana lo confirma, puesto que "me alegro con aquel o aquella cuya alegría veo en sus movimientos expresivos, la experimento directamente en la contemplación de los movimientos expresivos.[4] Lipps aplica este mecanismo de "coparticipación interna" (*inneres Mitmachen*) también al dolor o la ira en sus trabajos sobre *Einfühlung* que reúne ideas de la filosofía, historia del arte, estética y piscología. El concepto no lo acuña Lipps —probablemente aparece la primera vez en la tesis de Robert Vischer publicada en 1873—, pero lo desarrolla formidablemente. A diferencia de algunas líneas de investigación anteriores, Lipps no emplea *Einfühlung* únicamente para examinar cómo las personas perciben objetos inanimados, sino también en su comprensión de los estados mentales de otras personas (Montag, Gallinat y Heinz 2008). Al otro lado del Atlántico el psicólogo norteamericano Edward Titchener traduce *Einfühlung* con *empathy* en su *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes* (1909, 21). El despegue del correspondiente campo de investigación interdisciplinario a lo largo de los siglos xx y xxi es notable (Maibom 2017, Krznaric 2014, Curtis y Koch 2008). Freud (1976, 104 y 102) describe *Einfühlung* en *Psicología de las*

[3] Las palabras de Theodor Lipps (1903, 110): "Ich kann aber das innere Verhalten eines Anderen innerlich mitmachen […]".

[4] "Ich freue mich mit demjenigen, dessen Freude ich in seinen Ausdrucksbewegungen sehe, ich erlebe sie unmittelbar in der Betrachtung der Ausdrucksbewegungen […]" (Lipps 1903, 111).

masas y análisis del yo (1921) como "mecanismo que nos posibilita, en general, adoptar una actitud frente a la vida anímica [*Seelenleben*] de otro"; además señala que *Einfühlung* "desempeña la parte principal en nuestra comprensión del yo ajeno". Por su parte, Edith Stein (1917, 3) aborda la percepción y experiencia de la vida anímica ajena (*das Phänomen des fremden Seelenlebens*) en su tesis doctoral *Zum Problem der Einfühlung*. Cuando escribe que el mundo en que vivimos está poblado no sólo por cuerpos físicos, en él también hay sujetos vivenciales (*erlebende Subjekte*) y que nosotros también percibimos estas vivencias,[5] sintetiza uno de los más trascendentales potenciales del cine que estudio en este trabajo, justamente porque a través de una *simulazione incarnata* amplificada no "evoca", sino que re-crea la percepción y el dolor de los otros sin anular su subjetividad, al contrario. Allí se diferencia, precisamente, el cine aquí estudiado de otras expresiones de corte sensacionalista que, como se verá, anulan la subjetividad de las y los *erlebende Subjekte*.

En la teoría del cine también abundan visionarias anticipaciones mucho tiempo antes de los hallazgos neurocientíficos. El motivo por el cual sintetizo rápidamente algunas no responde a una curiosidad anecdótica. Lo hago porque remarcan el sustancial potencial generador de empatía que tienen las imágenes en movimiento que hacen perceptible el sufrimiento humano ajeno, el que tiene que ser reconocido e integrado en las conciencias. La psicodinámica emocional espectadora constituye desde muy temprano objeto de múltiples presunciones. Hugo Münsterberg (1916, 112) escribe en *The Photoplay. A Psychological Study*: "Más que en el drama, las personas en la obra fotocinematográfica son para nosotros, en primer lugar, sujetos de experiencias emocionales".[6] La aguda delimitación que hace de su objeto de estudio cuando puntualiza que "se centra en los medios por los que la obra cinefotográfica [*photo-*

[5] Stein (1917, 3) se expresa así: "Die Welt, in der ich lebe, ist nicht nur eine Welt physischer Körper, es gibt darin auch außer mir erlebende Subjekte, und ich weiß von diesem Erleben".

[6] "More than in the drama the persons in the photoplay are to us first of all subjects of emotional experiences".

play] influye la mente del espectador" para averiguar "las excitaciones elementales de la mente que se producen en nuestra experiencia de las imágenes en movimiento" (Münsterberg 1916, 44)[7], refuerza la razón por la cual hace rato se postula que *vivenciamos* películas (*Filme erleben*, *cfr.* Blothner 1999, 53) o que las "encarnamos" (Gallese y Guerra 2012) durante "inmersiones" (Gallese 2019). Münsterberg (72) resalta la creativa coparticipación espectadora durante el visionado cinematográfico en que lo mostrado en pantalla suscita reacciones mentales, ideas y pensamientos, estimula la propia imaginación, así como también agita nuestros sentimientos y emociones; esenciales cuando se desencapsulan y se procesan las experiencias traumáticas sufridas por otros para incorporarlas gradualmente en las conciencias.

Siegfried Kracauer (2001 [1960], 205) también se aproxima cuando reflexiona sobre "el impacto en los sentidos" y asevera que "las imágenes fílmicas afectan en primer lugar a los sentidos del espectador, comprometiéndolo fisiológicamente". Agrega que contemplar el movimiento "parece tener un 'efecto de resonancia' que provoca en el espectador respuestas cinéticas como reflejos musculares, impulsos motores, etc. En cualquier caso, el movimiento objetivo actúa como estímulo fisiológico". Por su parte, Gilles Deleuze (1986, 26) no cree que la lingüística y el psicoanálisis sean de gran ayuda para el cine. En cambio, confía más en la biología del cerebro, lo que prefigura de algún modo un *biocultural approach* al cine. Da en el blanco cuando sostiene que el cine no sólo pone en movimiento la imagen, sino también la mente, pues *le cerveau c'est l'écran:* el cerebro es la pantalla.

[7] Our esthetic interest turns to the means by which the photoplay influences the mind of the spectator. […] In this way we turn to the photoplay, at first with a purely psychological interest, and ask for the elementary excitements of the mind which enter into our experience of the moving pictures […] (Münsterberg 1916, 44).

La narración del cine potencia la empatía

La mera capacidad neurobiológica de sintonización no es suficiente para que la empatía despliegue su poder. Puede tener una base biológica, pero la empatía necesita una cultura que la modele y promueva, argumenta Breithaupt (2017, 10). Hay que mover a las personas a emplear su predisposición empática, a pensar y actuar con empatía en situaciones concretas, alega (98). Más aún en contextos postdictadura o postconflicto en que fervientes partidarios de la banalización del horror instan a "mirar al futuro" o cuando la violencia extrema e impune se incorpora en la cotidianidad o cuando se criminalizan a las mujeres asesinadas en Juárez o se legitima el crimen afirmando que "en algo andaban". Las reflexiones desarrolladas por Fritz Breithaupt en el terreno de la filosofía y las artes, en sintonía con los avances neurocientíficos antes expuestos, ayudan sobremanera para precisar aún más a través de qué procedimientos el cine provoca, ejercita y expande empatía.

En sus trabajos averigua en qué condiciones la predisposición empática humana despliega su más vigoroso potencial, porque en las interacciones diarias los seres sociales que somos vivimos en un mundo lleno de ruido empático (*empathisches Geräusch*), por lo que casi involuntariamente adoptamos continuamente la perspectiva de otras personas. Sólo el filtro, la canalización y el bloqueo de los ruidos empáticos del entorno (*empathischer Rausch*) posibilitará un acceso al interior de los demás (Breithaupt 2009). La narración constituye, según el autor, un privilegiado mecanismo cultural que potencia la empatía porque canaliza y encamina nuestra atención emocional, enfocando claramente personas y acontecimientos. Comprendemos en la medida en que narramos. Entendemos a otras personas (y a nosotros mismos) al inscribirlas en pequeños relatos mentales. Se genera empatía cuando operan decisivos procesos temporales que organizan un antes y un después, argumenta Breithaupt (2009). Si no hay nada que predecir o reconstruir retrospectivamente, como en situaciones estancadas o paralizadas, falla la empatía. Una narrativa se establece cuando existen acontecimientos que afectan a un cuerpo con quien sufrimos y vivenciamos (*erleben*),

reflexiona Breithaupt. Cuando alguien sufre sin que sospechemos lo que ha sucedido, es probable que el "vínculo afectivo interpersonal" (Gallese 2003, 519) sea menos potente que cuando una narración expone la cadena de sucesos que han afectado a la persona. A diario nos alcanzan innúmeras imágenes de sufrimiento en todos los canales, pero sólo cuando un sensible marco narrativo ensancha las dimensiones temporales que identifican las indignas circunstancias que perjudican a las personas, así como lo que sucede después, la fuerza empática en tanto co-experiencia probablemente sea mucho más poderosa. Los sociólogos Levy y Sznaider (2007, 45) postulan que el sufrimiento ajeno debe ser explicable e integrado en estructuras cognitivas. Así, sostienen, las catástrofes del pasado pueden ser relevantes para el presente y, de este modo, determinar un futuro que se articule más allá de las coordenadas nacional-estatales. El marco narrativo opera en tanto estructura cognitiva y emotiva que contextualiza las fuerzas traumatizantes y permite, además, percibir los estragos individuales y colectivos a largo plazo. El dolor y la memoria individualmente vividos se convierten, a través de la narración, en un dolor y una memoria socialmente compartidos, apunta Sánchez (2009, 29).

Entre los factores más importantes que inducen "situaciones de empatía" (*Empathie-induzierende Situationen*), Breithaupt (2009) destaca la claridad respecto a las circunstancias en que se encuentran las personas con quienes empatizamos, aunque incluyan ambivalencias, así como el acceso a la dimensión subjetiva del otro. Subraya la importancia de la narración de una historia antecedente (*Vorgeschichte*) que, aunque breve, facilite la comprensión del mundo interior de las personas y de sus reacciones a las adversidades. Percibimos mejor el estado interior, las angustias, los miedos, la *Stimmung* de otra persona cuando un marco narrativo o una secuencia revela algunos sucesos precedentes. Breithaupt razona que el estado interior de la persona observada promueve empatía cuando es posible concebirlo en tanto parte integral de un escenario narrativo o contexto concreto. Refuerza el potencial que tienen las traumatizaciones para la narración en la medida en que engloban una (in)tensa continuidad entre pasados y

presentes. Breithaupt (2017, 12) remarca que, como la mayoría de las facultades humanas, la empatía sirve, en primer lugar, a quien la siente. La co-experiencia empática enriquece, ante todo, el propio mundo de experiencias y conocimientos de la persona quien la percibe, antes de que, quizás, también ayude a los demás (12).

Breithaupt perfila exactamente aquellas particularidades del relato que vigorizan el "vínculo afectivo interpersonal" (Gallese 2003, 519) entre audiencias espectadoras y sujetos vivenciales (Edith Stein) representados en la pantalla. El cine constituye, desde esta perspectiva, una poderosa fuerza mediadora que inaugura múltiples situaciones de empatía en que se articulan las experiencias traumáticas de otras y otros con su reparación social en la medida en que las películas transforman el dolor y el vacío en compromiso que, a su vez, no sólo estimula la reparación, sino también la prevención. De esta manera el cine colabora bastante con el "tránsito de una experiencia de una situación límite a la producción de un saber" (Aranguren 2010, 2). La traumatización desgarra los lazos comunitarios más básicos, mientras que la empatía, entendida "como una relación afectiva, vínculo o lazo con el otro reconocido y respetado en cuanto tal" (LaCapra 2005, 215), los restaura. A través de múltiples procedimientos sinestésicos las películas ensanchan el relato empático hacia atrás y hacia adelante no tanto para "informar" qué pasó, sino para rastrear el impacto de fuerzas sociales sobre individuos que podría y debería haberse evitado (Brunner 2004, 14).

Se ha dicho que las experiencias traumáticas no se integran de forma natural en la conciencia de los pueblos, al contrario, provocan distanciamiento si no intervienen agentes y mediaciones que afinen la escucha. En tal sentido, la intensificada *simulazione incarnata* desplegada durante inmersiones fílmico-empáticas promueve el gradual reconocimiento afectivo y cognitivo de avasalladoras vivencias sufridas por personas y comunidades, cuyas historias de vida entran en contacto —de la forma más visceral posible— con las audiencias a través de narrativas capaces de promover acciones reparadoras que se prolongan más allá del cine a través de tejidos, retablos y rizomas.

Comunidades cinematográficas

Las atrocidades y sus marcas insoportables no pueden circular sólo como murmullos en la intimidad de las comunidades afectadas. Tampoco es suficiente que sean registradas en castellano en los informes de las Comisiones de Verdad. Para su reconocimiento y reparación deben alcanzar la esfera pública a través de acciones que generen empatía de forma sostenida: "La posibilidad colectiva de resolver ese pasado entretejido de experiencias personales y políticas implica reconocerlo como un asunto que no es únicamente privado y propio de las biografías e historias individuales sino que concierne también al ámbito social y público", argumenta Lira (2010, 24). Martínez-Barahona *et al.* (2018, 3) señalan que la instauración de una Comisión de la Verdad para El Salvador no fue suficiente para que la verdad fuera interiorizada por la comunidad local. Richard (2017, 176) observa que en los años de la transición chilena la memoria de las atrocidades de la dictadura quedó básicamente consignada en los informes de tribunales o en las comisiones de derechos humanos: "Las subjetividades lastimadas de las víctimas de la tortura y la represión quedaron privadas de universos de sentido, sin territorios expresivos para transmitir públicamente el daño que las seguía lacerando" (Richard 2017, 177). Al señalar que el informe de la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH) de Guatemala fue leído muy poco por la sociedad, Rostica (2016, 323) menciona que, salvo el resumen y las conclusiones, no tiene noticias de su traducción a lenguas autóctonas, lo que es un factor importantísimo más allá de Centroamérica. Asimismo, juzga que el cuerpo del informe es una referencia bibliográfica para la comunidad académica y los abogados que presentan casos de violaciones a los derechos humanos.

Entre los agentes que actúan en la socialización empática de experiencias traumáticas se destaca el cine, que no hace referencia al ayer únicamente, sino que incita a revisar constantemente las pautas que empleamos para articular pasados sufridos y presente-futuros deseados en los planos individuales, sociales y políticos. En tanto generadoras de

memoria y conciencia, las películas intervienen en las diferentes modalidades oficiales e informales que evocan o esquivan los pasado-presentes violentos. En otras palabras, el cine moldea nuestros *modi memorandi* y desafía el modo en que reflexionamos acerca del pasado demasiado activo aún. Desde esta perspectiva, se considera "la película no como un objeto estético sino como un producto social que interviene en la memoria colectiva del acontecimiento del cual trata" (Vinyes 2018b, 27). El cine de memoria o *das Phänomen Erinnerungsfilm* (Erll y Wodianka 2008, 7) no se refiere a un género en particular —puede asumir varios—, sino a un fenómeno que *se produce* mediante procesos socioculturales que *hacen* de una obra un agente inspirador, catalizador o emprendedor de memoria. Erll y Wodianka argumentan que el atributo cine *de memoria* no se refiere (sólo) a una hechura (*Machart*) o estructura, sino a un estatus negociado a través de procesos socioculturales que, en determinados contextos mediáticos, activan los potenciales mnemónicos que tiene la película haciendo de ella un *memory-making film* (Erll 2010, 396), vale decir, un resorte multiplicador y diversificador de memorias. Así, lo que determina la naturaleza "de memoria" de ciertas películas (y no de otras) no radica tanto en lo que éstas muestran en la pantalla, sino que fundamentalmente reside en su potencial de estímulo para recordar y debatir a raíz de su visionado (Erll y Wodianka 2008, 8). Así concebida, la categoría social y culturalmente atribuida "de memoria" no radica *a priori* en rasgos inmanentes al texto fílmico, sino que resulta de complejas dinámicas mediático-culturales (Erll y Wodianka 2008, 7 y Erll 2010). En pocas palabras, la noción "cine de memoria" designa una fecunda potencialidad mediático-cultural, no un conjunto de películas que responden a un mismo esquema.

Los organizadores de la Muestra de Cine Internacional "Memoria, Verdad, Justicia" celebrada anualmente en Guatemala detallan sus propósitos en estos términos: "El objetivo es exhibir documentales nacionales e internacionales, reflexionar sobre la historia, escarbar en la memoria, contrarrestar el olvido, invitar a un ejercicio crítico, recuperar películas olvidadas sobre el país y abrir espacios comunes de debate e

intercambio para el mutuo entendimiento".[8] Obsérvese que la mayoría de las acciones propuestas se producen fuera de la pantalla después de la exhibición a raíz de las películas guatemaltecas y extranjeras, que a su vez provocan debates plurales y transculturales no estrictamente limitados al contenido de lo mostrado. Algo similar se propone en México la organización Documental Ambulante que concibe el cine como herramienta de transformación cultural y social. Su visión radica en la construcción de una sociedad más crítica, empática, abierta y comprometida. Busca movilizar espacios de encuentro y acción colectiva para construir otros mundos a través del cine con el fin de impulsar el intercambio cultural, promover una actitud participativa, crítica e informada en el espectador y abrir nuevos canales de reflexión.[9]

Nos encontramos ante caudalosos "marcos de transmisión" (A. Assmann 2020) que inducen situaciones de empatía (Breithaupt 2009) mediante la *interacción* de obras cinematográficas con respuestas crítico-reflexivas y afectivas que exploran el pasado a la luz del presente-futuro permitiendo, además, "canalizar duelos individuales en una elaboración comunitaria" (Cuestas 2016, 167). De modo que lo otro-narrativo planteado por el *memory-making film* (Erll 2010) estimula al otro lado de la pantalla la creación e intercambio de "narrativas compartidas sobre el evento de violencia" (Jimeno 2011, 47) tanto en la sala de exhibición como fuera de ella en la esfera pública nacional e internacional. A menudo se publican más estudios, testimonios e incluso novelas que prolongan los asuntos abordados por las y los cineastas. Las películas funcionan como "herramientas eficaces para activar el trabajo de duelo, instalar en el espacio público una mirada crítica sobre el pasado y abrir sentidos plurales evitando cerrar o clausurar las experiencias pasadas" (Feld 2010, 6).

El material *Viaje audiovisual por la memoria histórica: ruta para la activación pedagógica de productos audiovisuales* preparado por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH 2018) en Colombia se

[8] https://www.memoriaverdadjusticia.com.gt/nosotros. Acceso el 5 de mayo de 2022.
[9] https://www.ambulante.org/nosotros/. Acceso el 5 de mayo de 2022.

propone "abrir espacios para generar reflexiones sobre la historia del conflicto armado reciente en Colombia" y asimismo"promover un diálogo intergeneracional" (CNMH 2018, 9) a través de cine-foros que activan múltiples potenciales de las películas. Las actividades sugeridas abordan las obras no para visitar otros tiempos exclusivamente, sino para revisar los actuales: "Los registros artísticos enriquecen los razonamientos sobre las dinámicas y la degradación del conflicto armado y contribuyen a desplazar el conjunto de significados que este logró instalar en la cultura" (CNMH 2018, 9). Las metodologías propuestas remarcan el papel reflexivo del cine tanto para la construcción de memorias como su conceptualización: "Esto es fundamental para situar al campo de la memoria no como conocimiento estancado en el pasado sino como un río que fluye en múltiples direcciones, en un esfuerzo de oposición a la impunidad y a los engranajes que pueden desembocar en nuevas formas de violencia" (CNMH 2018, 9).

Las dinámicas desencadenadas en El Salvador por *1932: cicatriz de la memoria* (2001), de Jeffrey L. Gould y Carlos Henríquez Consalvi, evidencian la capacidad del cine de memoria para desbloquear lo reprimido por mucho tiempo. La película aborda la masacre perpetrada por tropas del gobierno contra un levantamiento de campesinos y comunidades autóctonas asesinados en 1932 (Gould y Lauria-Santiago 2008). Al rodaje antecede un sensible trabajo de investigación en campo llevado a cabo por los realizadores en estrecho diálogo con comunidades rurales (Hernández 2009 y Gould 2008). Los cineastas dan voz a los sobrevivientes y examinan las marcas de las atrocidades en la vida social y política del país. El Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI) salvadoreño organiza numerosos cine-foros en que el filme "se transforma en un elemento constructor de imaginarios a partir de las lecturas que de él hacen los espectadores" (Hernández y Doño 2008, 36). También realizan exhibiciones y debates en comunidades en que "sólo se hablaba de los sucesos de 1932 en la intimidad del seno familiar, la memoria estaba atrapada en el trauma colectivo que originó la masacre" (Hernández y Doño 2008, 38). Los "marcos de transmisión" (A. Assmann 2020) instaurados por los cine-foros del MUPI dinamizan y socializan con empatía los recuerdos

encapsulados. Hernández y Doño (2008, 38) apuntan que luego de las proyecciones "los ancianos comenzaron a aportar nuevos datos sobre los sucesos de 1932, en una especie de catarsis colectiva al querer contar sus memorias ocultas anteriormente por el miedo; de ejercicios individuales de memoria se transformaban en memorias colectivas". El siguiente testimonio muy revelador evoca el entramado de memorias compuestas por "narrativas compartidas sobre el evento de violencia" (Jimeno 2011, 47) que nacen a raíz de un *memory-making film* (Erll 2010):

> Mientras se transmitía el documental se escuchaban voces que reforzaban algún testimonio del documental, mencionando el caso de algún familiar que habían perdido, o asentían con risas nerviosas cuando veían en el documental un rostro conocido de algún anciano de la comunidad. Después del documental se abría la discusión y otras tantas voces se unían al entramado del recuerdo. En este contexto surge un proceso de identificación, como un "destapar la olla", donde varias voces de ancianos sobrevivientes y descendientes quisieron sumarse al entramado de rememoración en los discursos públicos de los cine-foros, aportando sus recuerdos, o relacionando ese momento histórico con las incidencias de su actual identidad étnica (Hernández 2009).

No después, sino durante la proyección ya se producen dinámicas claramente evocadoras de los "marcos sociales de la memoria" en que lo "más usual es que yo me acuerdo de aquello que los otros me inducen a recordar, que su memoria viene en ayuda de la mía, que la mía se apoya en la de ellos" (Halbwachs 2004, 8). Hernández (2009) destaca que *1932: cicatriz de la memoria* revela nuevas formas de interpretar los sucesos y opera en las comunidades autóctonas como dispositivo de memoria que articula demandas en torno a sus derechos como pueblos originarios. Señala que la forma participativa de las exhibiciones "creó una especie de solidaridad y vinculación con otros testimoniantes, permitiendo el tránsito de una memoria doméstica a una memoria pública que completa ese rompecabezas de memorias dispersas, consolidando una memoria colectiva, y dinamizando la transmisión intergeneracional en torno al

suceso" (Hernández 2009). Algo parecido testimonia Lourdes Cortés, quien presencia el estreno de *Ama: la memoria del tiempo* (2002), de Daniel Flores y Ascencio, en el pueblo salvadoreño de Izalco, recordado por las atrocidades de 1932. La película se proyecta a un costado de la parroquia cercana al cementerio donde descansan los muertos de la matanza: "Ese espejo/documental permitió a los pobladores desahogarse de un trauma colectivo de siete décadas. Ya del otro lado del espejo, los espectadores hablan, discuten, se contradicen", apunta Cortés (2019, 112).



Imagen 2. Proyección de *1932: cicatriz de la memoria* (2001) en Tierra Blanca, El Salvador. Cortesía del Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI).

En lengua y cultura guaraní existen dos formas para decir "nosotros". *Ore* se refiere a un *nos*-otros restringido, pues incluye al hablante pero excluye a los oyentes, mientras que *ñande* designa un "nosotros" más amplio que incluye a todas y todos, hablante e interlocutores. Cuando Hernández (2009) observa un tránsito de una memoria doméstica a una memoria pública durante y después de las exhibiciones, hace referencia

a un vital proceso dialógico en que se socializan y ventilan silenciadas experiencias traumáticas sufridas por algunos en presencia de otros que no las vivenciaron. Las vivencias transitan, por así decirlo, de *ore* a *ñande* en la medida en que, en el mejor de los casos, se incorporan gradualmente en la conciencia social de la comunidad y más tarde en la de la humanidad. Las experiencias (*ore*) se inscriben en una memoria social y cultural más extensa (*ñande*) por acción del arte y el cine; la memoria personal y colectiva entran en contacto, se entrecruzan, se superponen (A. Assmann 2014, 216). Al examinar la gestión de las Comisiones de Verdad en el Cono Sur, Funes (2001, 57) menciona que la conciencia de lo ocurrido contribuyó con la creación de un "nosotros social" que, aunque sea provisoriamente, consiguió suturar algunos desgarros heredados de las dictaduras. Las comunidades cinematográficas que emergen de la exhibición fomentan, pues, algo así como un "nosotros social" en que las invisibilizadas vejaciones sufridas por algunos trascienden lo personal o regional para integrarse en el imaginario nacional y continental.

Las exhibiciones observadas engloban un momento performativo de la memoria colectiva cuando los individuos y los grupos se reúnen para compartir narrativas e interpretaciones sobre el pasado (Winter 2010, 11). En estas ocasiones se refuerzan los lazos que vinculan a las y los recordadores en cuyas mentes se depositan nuevas huellas de memoria que se superponen a recuerdos o versiones anteriores, creándose un palimpsesto sobre el pasado que cada uno lleva consigo (11). En estos momentos performativos no sólo se reproducen, sino que se reforman continuamente las memorias de los sucesos; más aún cuando las películas "destapan la olla" aportando renovadas perspectivas que dan golpes de timón en el modo (hegemónico) de (no) evocar las traumatizaciones. Los actos performativos revitalizan asimismo la carga emocional que ha dado a la memoria inicial su poder de adherencia y su resistencia al olvido (Winter 2010, 12). Concebir la reminiscencia en tanto proceso dinámico significa, por tanto, prestar atención a sus transformaciones que se producen a lo largo del tiempo (Erll 2017, 160). En lo concerniente al cine y los medios, no se trata tanto de analizar las obras como representaciones estáticas del pasado en un dado presente, sino, más bien, observar

los movimientos o desplazamientos que se producen en la mediatización de los sucesos (160).

Las ritualidades cinematográficas examinadas fortalecen los lazos político-afectivos entre sobrevivientes, testigos y demás participantes creando *comunidades emocionales*. Esta noción desarrollada por la antropóloga colombiana Myriam Jimeno designa "comunidades de sentido y afecto, que enlazan personas y sectores distintos y aun distantes, en las cuales el dolor ocasionado trasciende la indignación y alimenta la organización y la movilización" (Jimeno, Varela y Castillo 2019, 34). Creada por lazos de empatía con el dolor de las personas afectadas, en las comunidades emocionales se unen el dolor subjetivo con la acción ciudadana y la particularidad cultural con la interculturalidad (Jimeno 2011, 48). Jimeno (2007, 170) argumenta que la comunicación de experiencias de sufrimiento y violencia "permite crear una *comunidad emocional* que alienta la recuperación del sujeto y se convierte en un vehículo de recomposición cultural y política". Recalca que "no es sólo el tema de la memoria individual traumática, sino más bien los procesos sociales y los mecanismos culturales por los cuales los sujetos individuales conectan su experiencia subjetiva con otros y la convierten en intersubjetiva y, por lo mismo, en apropiable de manera colectiva" (Jimeno 2007, 187).

Sin duda se puede incorporar el cine entre los procesos sociales y mecanismos culturales que vinculan las experiencias traumáticas de *ore* con inaplazables acciones de reparación por parte de *ñande:* "Lo que argumento es que esa narrativa política adquiere verdadero efecto cuando construye comunidad emocional. Es decir, cuando el dolor de la víctima no queda particularizado en la víctima, sino es extendido a otras audiencias que permiten identificar y conmoverse profundamente y que eso es un vínculo político, no simplemente una compasión momentánea" (Jimeno, en: De Marinis y Macleod 2019, 14). Este concepto describe otra fundamental dinámica provocada por el cine de memoria concentrado en la reparación:

> El concepto de comunidades emocionales se nos ofrece como el espacio social y semántico donde el relato y la acción cobran sentido y

> se hacen posibles: en este caso, vincula a ciertas personas como víctimas de un hecho de violencia particular con una audiencia amplia. Esas ataduras entre la comunidad que experimentó la violencia y los espectadores de la conmemoración, se fundan en la construcción de sentimientos de repudio moral comunes. La indignación compartida potencializa el ejercicio político público de los que fueron violentados, pues dota de legitimidad y capacidad transformadora sus críticas sociales y sus reclamos de justicia y verdad (Jimeno, Varela y Castillo 2019, 37).

Estas reflexiones refuerzan que las y los protagonistas de las películas no lo sean únicamente en la pantalla para audiencias y festivales foráneos. Deberían desempeñarse como pilares de comunidades emocionales organizadas en función de la película y más allá de ella. Sobre todo cuando imperan desmemoria e impunidad en entornos sociales en que las traumatizaciones son negadas o trivializadas. Por lo general son agentes-cineastas externos quienes visitan las comunidades afectadas con el objetivo de realizar una película producida en contextos culturales distantes o extranjeros y relatada según esquemas y hasta lenguas o cosmovisiones totalmente diferentes a las del espacio cultural filmado. Incluso pueden variar bastante las modalidades idiosincráticas de rememoración, las concepciones de "pasado" o "violencia" o las formas de duelo en comunidades autóctonas no hispanopensantes. Resulta revelador indagar cómo aparece en el cine la dimensión subjetiva del dolor y las experiencias traumáticas de los sujetos vivenciales filmados. El relato fílmico puede revelar una suerte de intersección de percepciones de mundo y dolor en que se hace más palpable la visión y lectura que de las experiencias de los otros hacen los realizadores de la película, que muchas veces responde al horizonte de expectativas de pretendidas audiencias internacionales o glamurosos festivales de cine. No todas las películas que tratan traumatizaciones automáticamente colaboran con la reparación empática, pues el cine no está —en modo alguno— exento de incurrir en la mercantilización del "exotismo" afroindolatinoamericano o de cualquier otro asunto relacionado con el sufrimiento.

Myriam Jimeno (2011, 40) alude a una tensión entre el compromiso con la producción de conocimiento y su inserción global, y el compromiso con los apremios del entorno social del antropólogo. Algo semejante se puede plantear, pues, entre el compromiso con las pautas estandarizadas de producción y narración cinematográficas y su inserción en los mercados y festivales globales, y el compromiso con los apremios y cosmovisiones de los sujetos vivenciales retratados en el filme. ¿Cómo repercute la obra en las comunidades que filma? ¿Repercute? ¿Enlaza el dolor subjetivo con la acción ciudadana y política? Para expresarlo de otro modo, cabe la posibilidad de una película pensada y narrada según los parámetros del género seleccionado o del festival anhelado, que quizá sea rentable en algunos círculos ajenos a las comunidades cuyas desgracias aparecen traducidas en la pantalla para que otros se conmuevan. En las antípodas de lo conjeturado, Jimeno, Varela y Castillo (2019, 37) explican que la película *Kitek Kiwe: nuestra memoria* (2011) se realiza *en conjunto* con sus protagonistas de la comunidad Kitek Kiwe (en lengua nasa significa "tierra floreciente") en Colombia: "El compromiso emocional con esta comunidad nos implicó, en algunos momentos, apartarnos de nuestro propósito simple de analizar el sentido político de los relatos de memoria sobre la masacre, y pasar a involucrarnos directamente en la construcción y difusión de esos relatos". El filme surge como producto de ello. En este caso, no sólo la película en tanto obra terminada participa en la reparación de experiencias traumáticas, sino también el proceso de su creación. La noción *cine* no se limita aquí al visionado de obras hechas por otros, sino que abarca la realización en que se flexibilizan un poco los límites que dividen un grupo que filma y otro filmado en la medida en que los sujetos vivenciales participan ellos mismos en la toma de decisiones semiótico-estético-ideológicas para relatar(se).

El cine de memoria se dirige a múltiples audiencias alrededor del globo, naturalmente. Pero sus efectos varían según la relación que hay entre las y los espectadores, lo mostrado y la manera de mostrarlo. Sobresale la intensidad del impacto sobre aquellas personas cuyas reminiscencias fracturadas reaparecen desafiantes en la pantalla. El cine destabuíza y dinamiza las memorias en la esfera pública, pero también

revuelve en lo más íntimo del individuo. Entre los testimonios más conmovedores sobre el impacto en una persona inmediatamente afectada por los acontecimientos mostrados en la pantalla hay que recordar una escena relatada por Jorge Semprún en *La escritura o la vida*. Son reveladoras sus palabras desde donde se las mire, pues evidencian el alto voltaje psico-mnemocinematográfico en el preciso instante en que algunas imágenes se colectivizan —"se vuelven ajenas"— a través del cine. Semprún (2015, 216) describe una experiencia en un cine de Locarno que proyecta un noticiario de actualidad que reproduce algunas imágenes de los campos de concentración nazis descubiertos unos meses antes: "La diferencia entre lo visto y lo vivido era lo que resultaba perturbador […] Tenía las de mi memoria, que surgían a veces, brutalmente […] Eran unas imágenes íntimas, precisamente. Unos recuerdos que me eran tan consustanciales, tan naturales —pese a su dosis de intolerable— como los de la infancia". Inmediatamente especifica la naturaleza de la perturbación o la tensión que se establece entre su memoria y lo mostrado en el cine:

> estas imágenes de mi intimidad se me volvían ajenas, al objetivarse en la pantalla. Se sustraían así a los procesos de memorización y de censura que me eran personales. Dejaban de ser mi bien y mi tormento: riquezas mortíferas de mi vida. Ya tan sólo eran, o por fin eran, la realidad radical, exteriorizada, del Mal: su reflejo glacial y no obstante ardiente.
>
> Las imágenes grises, desenfocadas a veces, filmadas con el temblequeo característico de una cámara que se sujeta con la mano, adquirían una dimensión de realidad desmedida, conmovedora, que mis propios recuerdos no alcanzaban.
>
> Al ver aparecer en la pantalla del cine, bajo un sol de abril tan próximo y tan lejano, la plaza de Buchenwald por donde erraban cohortes de deportados en el desasosiego de la libertad recuperada, me veía a mí mismo devuelto a la realidad, reinstalado en la veracidad de una experiencia indiscutible. Todo había sido verdad, por lo tanto, todo seguía siéndolo: nada había sido un sueño.
>
> Al convenirme, gracias a los operadores de los servicios cinematográficos de los ejércitos aliados, en espectador de mi propia vida, en

> mirón de mi propia vivencia, me parecía que me libraba de las incertidumbres desgarradoras de la memoria. Como si, paradójicamente a primera vista, la dimensión de irrealidad, el contenido de ficción inherentes a toda imagen cinematográfica, incluso la más documental, lastraran con un peso de realidad incontestable mis recuerdos más íntimos. Por un lado, indudablemente, me veía desposeído de ellos; por el otro, veía confirmada su realidad: no había soñado Buchenwald (Semprún 2015, 216 s.).

El cine se inscribe en una antiquísima línea de artefactos, rituales y símbolos que posibilitan la exteriorización de experiencias y saberes más allá de las limitaciones mnemónicas unipersonales a fin de su conservación y transmisión a lo largo del tiempo. La exteriorización se refiere a la desconexión o extracción (*Entkoppelung*) de contenidos de memoria de portadores humanos (A. Assmann 2014, 210). Implica transcripción y almacenamiento de experiencias y saberes en soportes fuera del individuo a través de símbolos y artefactos culturales extracorpóreos que perduran en el tiempo para ser reactivados con provecho más tarde por las generaciones subsiguientes ante nuevos desafíos. Las técnicas de exteriorización de memorias y su posterior reactivación en el espacio social desempeñan un papel transcendental en el desarrollo evolutivo de la especie humana, pues han acelerado su progreso a partir de experiencias y fracasos anteriores (Giesecke y Welzer 2012). Los seres humanos podemos transmitir nuestros avances a lo largo del tiempo y el espacio por medio de prácticas sociales y culturales de exteriorización, de modo que las siguientes generaciones puedan perfeccionar el legado. Kandel (2006, 10) subraya que las memorias compartidas han sido esenciales para la evolución y continuidad de las sociedades. Escribe que todos los logros humanos, desde la antigüedad hasta los tiempos modernos, son producto de una memoria compartida acumulada durante siglos, ya sea a través de registros escritos o de una tradición oral cuidadosamente protegida. En su exhaustivo trabajo sobre la evolución del pensamiento humano, Tomasello (2002) hace hincapié en la vital función que han tenido las formas de transmisión cultural de conocimientos y experien-

cias. Según Tomasello, las prácticas sociales y los artefactos más complejos de la especie humana, incluida la fabricación de herramientas, la comunicación a través de signos o las instituciones sociales, se someten al continuo perfeccionamiento de las anteriores versiones heredadas a través de sistemas estables de transmisión. Conviene enfatizar que la memoria cultural no representa un almacén pasivo, pues engloba prácticas culturales de reactivación que posibilitan la reapropiación individual o colectiva del pasado en tanto memoria activa (A. Assmann 2013, 26). El papel cultural del cine tampoco se limita al almacenamiento, sino que abarca trascendentales estímulos de participación social que restauran y fortalecen los vínculos entre grupos afectados y sus comunidades. El cine de memoria articula todas y cada una de las dinámicas enunciadas por Escobar en sus meditaciones sobre el *mandu'a* —la rememoración guaraní—, las que ilustran también el potencial que tienen las películas cuando evocan dolorosas experiencias para la construcción de renovados horizontes ético-políticos, si para ello hay voluntad:

> El *mandu'a* no se clausura en el pasado: deviene un espacio entreabierto para la construcción de historia. Este espacio no es concebido, así, como un depósito estático donde se acumula y se clausura el recuerdo de lo ocurrido, sino como una escena activa donde lo ya sucedido es convocado por un continuo trabajo de rememoración que lo vincula con la construcción del presente-futuro. De este modo, el pasado se vuelve una reserva de experiencias colectivas reactivables a través del recuerdo (Escobar 2020, 176).

Dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas

Las primeras imágenes de *Granito: cómo atrapar a un dictador* (2011), de Pamela Yates, muestran rollos de película girando en una mesa de montaje mientras escuchamos una reflexión de la cineasta acerca de pal-

pitantes historias narradas tiempo atrás que vuelven para interpelar el presente. Inmediatamente se reactiva en pantalla el contenido que guardan aquellas bobinas. Son imágenes captadas por Yates casi tres décadas atrás en 1982 cuando viaja muy joven a Guatemala para realizar su memorable película *When the Mountains Tremble* (1983) sobre el conflicto que desemboca en genocidio contra la población y la cultura autóctona de aquel país. Estas imágenes se diferencian de las anteriores por su textura y granulado característicos de filmes más antiguos rescatados del archivo. ¿Cómo puede cada uno de nosotros tomar conciencia de su propia responsabilidad en el patrón de la historia?, cuestiona la cineasta al final de la emblemática introducción autorreferencial al comienzo de *Granito*. Este fragmento sintetiza de modo ejemplar el entrelazamiento de dimensiones *retrospectivas*, *introspectivas* y *prospectivas* intrínsecas del cine de memoria cuyas obras se remontan al pasado, pero simultáneamente reflexionan sobre el acto de rememorar e interpelan los presente-futuros.

En su dimensión *retrospectiva* las películas evocan o recrean acontecimientos del pasado a través numerosísimos procedimientos disponibles a nivel de imagen y sonido para actualizar o sugerir en pantalla directa o indirectamente otros tiempos. En ocasiones las dimensiones pasadas y presentes se entrelazan sugerentemente por acción del montaje que entreteje antiguas imágenes con reflexiones políticas contemporáneas vehiculadas a nivel de sonido. O al revés, cuando a sucesos más actuales acompañan sonidos de antiguos discursos o emisiones radiofónicas de antaño. Son múltiples las posibilidades de entrelazamiento temporal que brinda el montaje cinematográfico. Suelen ser impactantes las imágenes o fuentes que el cine rescata de los archivos, remarcando su poderoso papel de documento y registro histórico de épocas cuyas imágenes o fuentes siempre admiten resignificaciones conforme avanza o se estanca el tiempo. A menudo se entrecruzan los procedimientos narrativos de la ficción en las películas no ficcionales y viceversa. De cualquier manera, el cine se ha convertido en uno de los medios más poderosos e influyentes para la visualización de pasados cuyas imágenes y sonidos moldean nuestros

hábitos de rememoración. Hay que tener en cuenta que las imágenes u otras fuentes de archivo adquieren en la trama del relato fílmico renovados sentidos y connotaciones. Como lo anuncia el título *Imágenes de una dictadura* (1999) la película de Patricio Henríquez recupera filmaciones que abarcan un largo período de 1973 a 1997. Pero el filme no "muestra" simplemente los tiempos de la dictadura en Chile (1973-1990), sino que su montaje replantea sentidos y perspectivas cuando yuxtapone rimbombantes discursos con violentas represiones contra la población. Asimismo, una reveladora secuencia inicial muestra un pomposo agasajo militar en 1997 antes que el relato recapitule los años más sombríos. La banda militar al inicio de la película no se esfuma de la memoria espectadora cuando se acompañan, en el transcurso del filme, las violencias cometidas durante la dictadura. La mayoría de estas tomas han sido captadas por Raúl Cuevas, "un osado camarógrafo que durante todo ese tiempo se dedicó a filmar lo que estaba ocurriendo en el interior de un país en el que aparentemente no pasaba nada" (Carro 2015, 191).

En su dimensión *introspectiva* los filmes desarman abierta o implícitamente los procesos de rememoración que reconstruyen los pasado-presentes. El cine constituye desde sus orígenes más remotos un instrumento privilegiado tanto para visualizar como para desmenuzar los mecanismos de construcción de memorias, incluidos los trastornos más indomables de la traumatización que desde antaño permean los relatos de ficción. *Hiroshima mon amour* (1959), de Resnais, o más tarde *Memento* (2000), de Nolan, por ejemplo, figuran entre numerosísimas películas que exploran complejos mecanismos e impactos de las memorias. La memoria ha sido concebida por analogía con el cine, y al revés, el cine ha sido entendido como análogo o incluso como una modalidad de memoria (Radstone 2010, 326). Son fenómenos tan enmarañados entre sí que resulta difícil diferenciarlos, tanto que algunas investigaciones argumentan que las interrelaciones entre cine, filme y memoria resultan más porosas y profundamente interpenetradas que lo habitualmente pensado. En lugar de enfoques teóricos que privi-

legian o el cine o la memoria como objeto, ha surgido una renovada concepción liminar del cine-memoria que disuelve las fronteras entre memoria y cine en función de su mutualidad e inseparabilidad. Esta perspectiva estudia las imágenes, secuencias y sus afectos asociados. El cine-memoria explora, a caballo entre lo personal y cultural, la resonancia o fusión de imágenes del cine con las del mundo interior (Radstone 2010, 336).

El cine de memoria, por su parte, no se limita al qué pasó. Sobre todo, averigua a través de qué discursos, medios, gestos, agasajos, silencios e ideologías se construyen, se evitan, se celebran, se manipulan o se niegan los pasado-presentes en sociedades que surgen de períodos de violencia política. Lazzara (2007, 30) argumenta que a más de tres décadas del golpe en Chile "el tema ya no es si efectivamente se cometieron atrocidades durante la dictadura, sino cómo dichas atrocidades están siendo interpretadas, comprendidas y traducidas en palabra e imagen". Lo que aquí está en juego son las prácticas, los modos y los procesos de reactivación —el recordar— o encubrimiento de los sucesos en los planos individuales, sociopolíticos y culturales. Si la memoria es una imagen contemporánea del pasado (Vinyes 2018b, 21) la dimensión introspectiva del cine observa qué factores, agentes y mecanismos intervienen en la construcción de tal o cual imagen, o bien, en su distorsión y tachadura, lo que hace del cine un instrumento meta-memorialístico autorreflexivo muy revelador: "En sus complejidades, paradojas, dilemas éticos y ambigüedades, las imágenes se revelan como poderosos instrumentos no sólo para conocer el pasado y estudiar representaciones que generan nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social" (Feld y Stites 2009, 32). A. Assmann, Jeftic y Wappler (2014, 19) sostienen que en las artes —en el cine también— las formas de representación y reflexión se entrecruzan, lo que significa que las obras contribuyen significativamente con la teorización del trauma y la memoria.



Imagen 3. *La isla. Archivos de una tragedia* (2009). Cortesía de Uli Stelzner.

Las dimensiones introspectivas de *El círculo. Las vidas de Henry Engler* (2008), de José Pedro Charlo y Aldo Garay, y *La isla. Archivos de una tragedia* (2009), de Uli Stelzner, calan hondo en los mecanismos sociales, emocionales, intersubjetivos, tecnológicos y mediáticos que intervienen en la reconstrucción colectiva (*ñande*) de experiencias traumáticas (*ore*) más allá del horizonte uruguayo y guatemalteco respectivamente. Averiguan cómo se interpretan, comprenden y traducen en palabra e imagen las atrocidades (Lazzara). *La isla* y *El círculo* —cuyos títulos invitan a pensarlas en conjunto a pesar de sus diferencias— son cine de memoria y al mismo tiempo cine del memoriar. W. Benjamin (1992, 144) razona que articular históricamente lo pasado no significa conocerlo como verdaderamente ocurrió, más bien, significa apoderarse de un recuerdo tal y como relampaguea en el instante de un peligro. Welzer (2010, 8) sintetiza que, funcionalmente, la rememoración no tiene nada que ver con el pasado. Sirve de orientación en un presente para la acción futura. Jelin (2017, 15) medita que "la memoria no es el pasado, sino la manera en que los sujetos construyen un sentido del pasado, un pasado que se actualiza en su enlace con el presente y también con un futuro deseado en el acto de rememorar, olvidar y silenciar". A su vez, Erll (2017, 5) concibe la memoria colectiva de modo amplio como

concepto genérico para todos aquellos procesos de naturaleza biológica, psíquica, mediática y social que intervienen en las mutuas influencias e interacciones entre pasado, presente y futuro en un determinado contexto cultural. *El círculo* y *La isla* analizan, pues, cómo los sujetos articulan históricamente su pasado relampagueante, desencapsulan las experiencias traumáticas construyendo un sentido no menos luminoso a través de procesos culturales y mediáticos que, al compás de *mandu'apyrã*, enlazan pasados y presentes en un contexto cultural para hacer el futuro más habitable. Las películas no "ilustran" aquellos planteamientos, los desarrollan conceptual y poéticamente mientras consolidan la quintaesencia del Nunca Más en Uruguay, Guatemala y América Latina.

El círculo trata no la historia, sino cómo se procesan, relampaguean y se transmiten espantosas experiencias vividas por el Dr. Henry Engler durante la dictadura uruguaya. El médico y reconocido científico en la investigación de Alzheimer fue dirigente tupamaro y rehén de la dictadura durante trece años. Después se marchó a Suecia, donde prosiguió su notable carrera. El científico evoca en *El círculo* la prisión, el aislamiento, la tortura, la locura, las alucinaciones, así como las estrategias improvisadas para resistir lo inhumano. La película de Charlo y Garay aborda diferentes transiciones conversacionales de las memorias justo cuando atraviesan el puente de lo individual hacia lo público. Se relatan las experiencias sufridas, pero también se muestran las reacciones de los interlocutores. A menudo vemos imágenes de la ruta tomadas desde un vehículo en movimiento, como lo están también las memorias en tránsito cuya construcción dialógico-conversacional el filme acompaña con sensibilidad. En el pueblo en que creció invitan a Engler a un programa de radio que refleja exactamente lo que la película está realizando respecto a las experiencias traumáticas. Nuestra percepción cinematográfica de las experiencias e historia de vida del médico coincide con la percepción radiofónica de las experiencias e historia de vida del médico por parte de oyentes más viejos y más jóvenes en el pueblo, captados por una cámara que no se limita a mostrar a Engler ante el micrófono, sino que incorpora la difusión social de su relato a través de mecanismos mediático-culturales connotados por las

imágenes de los radioescuchas en el pueblo. Así, el montaje del filme inscribe las palabras del Dr. Henry Engler en el espacio social. *El círculo* medita sobre el circular transgeneracional oral y multimediático de las memorias del calabozo.



Imagen 4. *El círculo. Las vidas de Henry Engler* (2008), de José Pedro Charlo y Aldo Garay. Cortesía de José Pedro Charlo.

La isla. Archivos de una tragedia entrelaza las dimensiones archivísticas, audiovisuales, institucionales, tecnológicas, musicales, acústicas, forenses, subjetivas, digitales, jurídicas, éticas y mediáticas de Guatemala y del rememorar humano, incluyendo asimismo las tensiones entre lo individual e histórico: "Al representar la gama de los medios —extractos de noticias en la televisión, la radio, computadoras, máquinas de escribir— Stelzner crea con una estética mediática una reflexión ética" (Spiller 2017, 123). *La isla* reflexiona sobre la mediatización de las atrocidades a través de varios soportes técnicos y humanos con sus característicos sonidos tales como la voz trémula fracturada por la traumatización o el zumbido del *scanner*, aquel iluminado umbral que traduce un pedazo de papel en otro lenguaje binario-digital, más o menos como el filme que también traduce y mediatiza un sinfín

de signos. Las personas que trabajan en un archivo manoseando con guantes blancos antiguos y deteriorados documentos para descifrar crímenes e identidades o la persona que abandona el *scanner*, se quita los guantes, el guardapolvo y la mascarilla forense para entonar un *rap* en lengua nativa sobre el traumático pasado-presente, representan acciones empático-reparadoras que construyen sentidos de pasado a través de varios lenguajes. El filme se instala en el Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPN) para investigar y entrelazar allí mismo diferentes agentes, fuentes y testimonios que trabajan las memorias y reparan las experiencias del así llamado "conflicto interno" que dura treinta y seis años (1960-1996):

> Al mismo tiempo el cine opera como corte sucedánea de justicia: las víctimas son escuchadas, los supuestos responsables interpelados. A su vez, la proyección en la pantalla grande de las *performances* de la memoria (la búsqueda de información sobre los seres queridos muertos o desaparecidos, el reclamo de justicia) incorpora una dimensión social a los respectivos trabajos de duelo y memoria individuales de los involucrados, porque transforma traumas personales en reclamos públicos de justicia. En una palabra, la premisa de *La isla. Archivos de una tragedia* es que si no hay cámara de justicia, hay cámara cinematográfica (Grinberg 2015, 251).

La dimensión *prospectiva* del cine de memoria abarca despliegues, repercusiones e intervenciones de los filmes en la esfera pública, los imaginarios, los trabajos de reparación, la justicia, los discursos de (des)memoria, la investigación, las expresiones artísticas y las agendas políticas a corto, medio y largo plazo. En las palabras de Ricœur (1995, 140) se trata de "la intersección del mundo del texto y del mundo del oyente o del lector", en este caso, espectadores inmersos en sus contextos sociopolíticos. A. Assmann y Shortt (2012, 4) conciben la memoria en tanto poderoso agente de cambio con el poder de transformar nuestra relación con el pasado y la capacidad de revisar antiguos valores y actitudes, así como para la creación de nuevos marcos de acción. Mu-

chas películas y cineastas asumen estos compromisos para enlazar el dolor subjetivo con la acción ciudadana (Jimeno 2011, 48). Al examinar las acciones organizadas por el Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI) en El Salvador, Sierra (2016, 9) destaca los programas educacionales que vinculan la memoria con la acción consciente y proporcionan herramientas críticas para la consolidación de la democracia. Exactamente en esta línea, el cine de memoria dirige la mirada hacia atrás y adelante al mismo tiempo, como Jano o *sankofa*, en la medida en que *mandu'apyrã* plantea herramientas bifrontes tanto para revisar los pasado-presentes como para trazar horizontes de convivencia menos violenta y más empática. A través del cine el pasado se convierte en "principio de acción para el presente" (Todorov 2008, 34), incluida la acción jurídico-penal internacional, como lo demuestra *Granito: cómo atrapar a un dictador*. La percepción del sufrimiento puede desembocar en acciones responsables y la asunción de una postura ética en el ahora-siempre en lugar de suscitar sentimientos de compasión paralizante o identificación, acaso el silencioso espanto ante atrocidades padecidas por terceros (Baer 2000, 24). Lo que perdura más allá de la exhibición no son películas *sensu strictu,* sino valores, empatía y estímulos que ayudan a percibir la trastornadora magnitud traumática en su devenir. En el mejor de los casos, las películas colaboran con la creación de conciencia respecto a la detección y prevención de rebrotes de autoritarismos y comportamientos violentos que pueden desembocar en nuevas catástrofes sociales. Acerca de la *Historie* escribe Nietzsche (2009 [1874], 5) que la necesitamos para vivir y actuar, no para apartarnos cómodamente de la vida y de la acción o incluso para embellecimiento de la vida egoísta y las acciones cobardes y deshonestas, lo que me parece válido también para la memoria y su cine.

Los estímulos visuales y sonoros planteados por el cine de lo traumático reforman el panorama de rememoraciones sociales (Köhne 2012, 8) en la medida en que las películas amplían y cuestionan las formas habituales en que se interactúa con el pasado-presente en base a los horizontes y expectativas de futuro. Grinberg (2015, 248 s.) destaca la dimensión introspectiva y sobre todo la prospectiva cuando

argumenta que "Uli Stelzner interviene con su film *La Isla. Archivos de una tragedia* [...] en el debate sobre los significados del pasado" y que "se vale del medio cinematográfico como herramienta con la cual dirimir las responsabilidades éticas y políticas de los crímenes de lesa humanidad y los actos de genocidio en Guatemala". La dimensión prospectiva engloba asimismo las reverberaciones en la cultura que tiene el *memory-making film* (Erll 2010) en su *afterlive* o *Fortleben* a lo largo de la historia de su recepción. El *afterlives-approach* examina el impacto continuado de una obra en la perspectiva diacrónica, cómo consigue "seguir viva", permanecer activa y con sentido a través del tiempo (Erll 2011a, 4). A menudo reencontramos algunas películas en tanto resorte creativo en las conceptualizaciones sobre memoria y traumatización, como lo hacen en sus estudios Nelly Richard, Aleida Assmann o Dominick LaCapra. Por lo tanto, las películas funcionan también como *theory-making films*.

El entrelazamiento de las dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas genera fecundos "procesos de significación cultural" (Gradinari 2015, 8)[10] que reforman las perspectivas teórico-conceptuales de memoria y traumatización. Sobre todo, colabora "a que Nunca Más no sea sólo un grito único sino un criterio fundado, un patrimonio perdurable de la comunidad internacional" (Koenigs 2015, 23). A mi juicio, es el cruce de estas dimensiones que estimula y fortalece el deber de memoria, que "no se limita a guardar la huella material, escrituraria u otra, de los hechos pasados, sino que cultiva el sentimiento de estar obligados respecto a estos otros de los que afirmaremos más tarde que ya no están pero que estuvieron. Pagar la deuda, diremos, pero también someter la herencia a inventario" (Ricœur 2013, 120).

[10] Traduzco libremente la noción *kulturelle Sinnstiftungsprozesse* empleada por Gradinari en un estudio del cine bélico en relación con la memoria.



Imagen 5. La cineasta Pamela Yates junto a su mesa de montaje Steenbeck. Fotografía de Dana Lixenberg.



Imagen 6. *Granito: cómo atrapar a un dictador* (2011), de Pamela Yates. *Copyright* Skylight Pictures. Pamela Yates declara con sus filmaciones ante el juez de la Audiencia Nacional española Santiago Pedraz en 2009 en el caso de genocidio en Guatemala. Cortesía de Pamela Yates y Skylight Pictures.

Poéticas del duelo

Las reflexiones de Víctor Vich (2015) acerca del papel que cumplen el arte y las representaciones simbólicas en el contexto posterior a la violencia que sacude el Perú en las últimas décadas del siglo xx son válidas también para perfilar las dinámicas del cine de memoria en otras latitudes. Como ocurre en otros países latinoamericanos, Vich (2015, 290) considera que en el Perú contemporáneo la "cultura está realizando el duelo que la política no ha hecho, y que son las representaciones simbólicas referidas a la violencia política las que están intentando generar espacios para construir nuevos imaginarios [...] Ellas muestran las interioridades de los procesos traumáticos y dan acceso a un tipo de conocimiento al que otros discursos nunca pueden llegar". El cine de memoria generador de empatía y conciencia comparte rasgos y efectos con las "poéticas del duelo" (Vich 2015) entendidas como dispositivos de interpelación política y subjetivación ciudadana que llaman la atención sobre los peligros de evadir o reprimir los pasados de violencia extrema: "Las *poéticas del duelo* sacan a la luz temas profundamente incómodos y se proponen interpelar a los ciudadanos de múltiples maneras" (263). Las poéticas del duelo "funcionan como dispositivos de subjetivación política, vale decir, son el intento de construir a los ciudadanos como sujetos más conscientes de las deudas que la historia ha dejado en el presente" (292).

Ante una permanente negación de lo sucedido y ante la incapacidad de los sectores oficiales para lidiar con los traumas y la verdad, Vich (2015, 14) destaca el valioso trabajo de artistas y cineastas peruanos para representar los legados de la violencia y por reavivar este debate en la esfera pública. Los objetos artísticos actúan "como dispositivos de memoria y como generadores de nuevos sentidos críticos" (15). Vich (2015, 14) sostiene que los objetos artísticos operan como "dispositivos culturales que sirven para transformar los sentidos comunes existentes, pues gracias a las representaciones que difunden y al impacto que causan (en niveles conscientes o inconscientes), van abriendo significativos espacios de conciencia ciudadana y de memoria política". Argumenta asimismo

que las representaciones simbólicas —el cine incluido— ofrecen a la sociedad dos grandes imperativos políticos: "El primero es *ver* o, mejor dicho, *interrumpir* la mirada habitual para proponer la necesidad de mirar (y de narrar) de otra manera" (16). En este sentido, concibe los objetos culturales "como instancias que interrumpen la inercia cotidiana, pues expresan formas de *desacuerdo* con los sentidos comunes oficiales" (17). Arguye que "recordar siempre implica violentar una hegemonía, producir un conjunto de elementos disruptivos que interrumpan la fantasía dominante" (235). En rigor, el cruce dinámico de las dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas hace del *memory-making film* (Erll 2010) un dispositivo de subjetivación político-ciudadana generador de sentidos críticos y "procesos de significación cultural" (Gradinari 2015, 8) comprometidos con el reconocimiento empático, el rescate de lo otro-narrativo, la reparación de los múltiples legados de las traumatizaciones y el avance transdisciplinario de la investigación.

Entornos

La represión de memorias de la represión

Sobre el conflicto armado interno en Perú circulan memorias violentas y violentadas, apunta Escamilla (2017, 230). Algunos aparatos ideológicos del Estado pretenden invisibilizarlas y hacerlas desaparecer. Otros sectores argumentan que "ese era el costo de la guerra" (231). Muchas traumatizaciones conviven con sus tachaduras institucionalizadas: "Los silencios y borramientos públicos pueden ser producto de una voluntad o de una política de olvido y silencio. Actores involucrados elaboran estrategias con el objetivo de impedir la recuperación de los recuerdos en el futuro" (Jelin 2017, 20). El cine pone sobre el tapete abiertos o camuflados artilugios con que algunos reprimen las memorias de otros. Además de explorar las variedades idiosincráticas de rememoración, las películas dan muchas pistas acerca del entorno ciego y ensordecido que se refracta agazapado en la pantalla. La sola existencia de ciertas películas se puede interpretar como un síntoma de alguna elaboración pendiente, urgente o inconclusa, teniendo en cuenta que las poéticas del duelo asumen en el plano simbólico-cultural lo que en el político se estanca. Por otra parte, la ausencia de cine sobre un determinado asunto traumático también es un detalle revelador.

Nostalgia de la luz (2010), de Patricio Guzmán, medita sobre la poderosa intervención del cine en contextos de memorias violentas y violentadas. En las ruinas de Chacabuco, un inmenso campo de concentración durante la dictadura chilena, el cineasta dialoga en una

celda abandonada con un hombre que fue prisionero en aquel lugar. Un plano detalle muestra una deteriorada pared. Grietas y fisuras han borrado con el tiempo los nombres allí escritos, pero algunos rastros aún están a la vista. El paso del tiempo, el abandono, o mejor, la permisibilidad del abandono y olvido que aprueban e incentivan que Chacabuco —testigo y memoria de crímenes contra la humanidad— esté en ruinas fue tachando los nombres de las personas encarceladas para que, nuevamente, no queden rastros. El plano muestra voraces tachaduras que ocultan y hacen ilegibles las evidencias del terror, pero simultáneamente, en el mismo encuadre, la película restituye los nombres a través de la voz en *off* del sobreviviente quien, desde fuera de campo, completa con intachable memoria letra por letra todos los nombres y apellidos de los antiguos prisioneros. Así, muchas marcas no están a la vista porque fueron borroneadas o aún se encuentran encapsuladas. Desde fuera de campo se escucha sin titubear "Víctor Astudillo" cuando a duras penas se ven rastros de una trémula "V". Luego pronuncia su propio nombre "Luis Henríquez" cuando, con esfuerzo, adivinamos una pálida "i" o quizá una curva de la "s". Después enuncia "Enrique Pastorelli" cuando se percibe en la imagen el filo de una "E" mutilada.

Las tachaduras que hacen desaparecer por segunda vez a las personas pueden ser leídas metafóricamente como políticas de olvido y silenciamiento que intentan encubrir los rastros del horror "para que ni el recuerdo ni su supresión se hagan notar" (Richard 2017, 24). Tanto los recuerdos como el grosero intento de suprimirlos aparecen entrelazados en relatos fílmicos que investigan ambas dimensiones. El cine de memoria devuelve legibilidad a las huellas que el horror y sus acólitos intentan disfrazar a como dé lugar. Las películas revelan cómo se silencia y cómo se naturalizan e institucionalizan los silenciamientos, lo que las convierte en una enciclopedia de prácticas políticas y sociales de amnesia forzada.



Imagen 7. Una metáfora del trabajo efectuado por el cine de memoria en *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán. *Copyright* Atacama Productions.

En muchas regiones de América Latina, desde Ciudad Juárez a Punta Arenas, las memorias encarnan luchas y resistencias intrínsecamente relacionadas con vidas, identidades y justicia arrebatadas con impunidad. La reminiscencia no aloja un arrullador gesto nostálgico, sino un campanazo vehemente para reformar las convivencias y los horizontes sociales, políticos, jurídicos y culturales en el presente-futuro de la comunidad en su conjunto, y no de las "víctimas" únicamente. No puedo examinar las particularidades del relato fílmico sin antes tomar el pulso a controvertidos entornos retraumatizantes en que emergen e impactan desafiadoras películas marcadas por las fuerzas que las rodean, motivan, inspiran, premian, reprimen o ignoran. Los desmemoriados climas prefiguran y moldean de algún modo la narrativa en la medida en que las películas reaccionan contra apatías, silenciamientos y "políticas de olvido" (Bergero y Reati 1997 y Groppo y Flier 2001). En tal sentido, Vich (2015, 234) sintetiza un rasgo clave del cine de memoria cuando estudia la obra plástica de la artista peruana Claudia Martínez encarada desde las poéticas del duelo: "Estas imágenes no apuntan tanto a representar lo sucedido, sino a neutralizar todo intento de desentenderse del pasado". Por su parte, Rosa-Linda Fregoso (2012, 239) revela que fueron los silen-

cios, las evasiones, las mentiras, las distorsiones, las desinformaciones, la falta de una base probatoria para una historia contundente lo que dio a Lourdes Portillo el ímpetu para realizar el filme *Señorita extraviada* (2001) sobre los feminicidios en Ciudad Juárez. Semejante ímpetu impulsa a muchas y muchos cineastas, quienes rastrean los silencios, las evasiones, las mentiras, las grietas y las distorsiones que obnubilan el pasado y comprometen el futuro-presente. Más que arrojar una mirada al pasado, el cine de memoria realiza una "crítica de la memoria" tal como la entiende Nelly Richard:

> la "crítica de la memoria" no sólo debe encargarse de revisar y discutir las huellas del pasado archivado por la historia para reanimar contra-interpretaciones de lo sucedido y lo relatado que se mantengan refractarias a la canonización de los hechos y sus versiones legitimadas. Le incumbe también a la "crítica de la memoria" descifrar los silenciamientos, las reservas, las omisiones y las negaciones, los *lapsus* que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera-de-archivo de las narrativas institucionales y, también, de las disciplinas académicas (Richard 2010, 18).

Se ha enfatizado que el restablecimiento de la brecha entre la persona traumatizada y la comunidad depende, en primer lugar, del reconocimiento público de los sucesos traumáticos y, en segundo lugar, de acciones comunitarias (Herman 1992, 70). Las formas en que los "nuevos" entornos sociales que emergen de períodos de violencia política se relacionan con su pasado-presente constituyen cuestiones centrales para las personas afectadas por el horror. Los riesgos de sucesivas retraumatizaciones a raíz de contextos sociopolíticos indiferentes e ineficaces aparatos de justicia son considerables (Kühner 2008, 72 y 2007, 82), pues lo más traumático no es el trauma mismo, sino la desmentida del hecho traumático (Viñar 2005, 130, Kühner 2008, 81, Brunner 2004, 18 y Cohen 2001). Incluso el estudio de la traumatización ha luchado constantemente contra una tendencia a desacreditar a las personas afectadas o a hacerlas invisibles (Herman 1992, 8). El reconocimiento

público del trauma en cuanto tal ha sido fundamental para su establecimiento institucional y político (A. Assmann, Jeftic y Wappler 2014, Brunner 2004, Herman 1992). Sin lugar a dudas, la recuperación de las personas afectadas por la violencia requiere el apoyo de un proceso que reconozca y nombre sus vacíos y agujeros (Jelin 2017, 139 y Herman 1992, 9). Las "comunidades emocionales" (Jimeno 2007) fortalecidas por el cine colaboran sobremanera para neutralizar los proyectos políticos de clausura y bloqueo del pasado-futuro. Más aún, muchas películas efectúan la tarea que Martín-Baró (1982, 108) adscribe al psicólogo social, a quien "le compete ayudar a desmantelar el discurso ideológico que oculta y justifica la violencia, desenmascarar los intereses de clase que establecen la desigualdad social y las actitudes discriminatorias, poner al descubierto los mecanismos y racionalizaciones a través de los cuales la opresión y la represión se legitiman y perpetúan". La dimensión retrospectiva del cine revisa qué ocurrió, mientras que la introspectiva examina diferentes discursos que circulan sobre las catástrofes: "El terror genocida y la tortura siempre buscan y toman su punto de apoyo y justificación discursiva en la pureza de una sociedad amenazada" (Viñar 1994, 74). Esta dinámica multidireccional del cine revisa la magnitud de las traumatizaciones en su devenir, pero también examina las prácticas de (des)memoria que conmemoran u obliteran, acaso reivindican las inhumanas condiciones que permitieron el horror. En las palabras de Theodor W. Adorno (2009, 83) "la barbarie persiste mientras perduren en lo esencial las condiciones que hicieron madurar esa recaída. Precisamente, ahí está lo horrible".

"Porque nosotros somos un problema para la sociedad", concluye en *Nostalgia de la luz* la defensora de derechos humanos Violeta Berríos Águila, una de las incansables mujeres de Calama que buscan en el desierto fragmentos óseos de familiares asesinados y desaparecidos por la dictadura chilena. El presente de indicativo "somos" empleado por Berríos Águila en Chile —a veinte años de la transición— evidencia el entorno en que surgen e impactan necesarias películas que neutralizan las ideologías que aún marginan los testimonios y las evidencias al fuera-de-archivo. Su aguda reflexión proferida en el desierto retumba más

allá de Chile en países en que la reminiscencia significa un riesgo para la vida de las rastreadoras y buscadoras, quienes también son percibidas como un problema —tanto los sujetos como la demanda de memoria-justicia— para la sociedad, las autoridades y las fiscalías, como lo demuestran en el México de hoy *Te nombré en el silencio* (2022), de José María Espinosa, *Las tres muertes de Marisela Escobedo* (2020), de Carlos Pérez Osorio, o *Persistencia* (2019), de Anne Huffschmid y Jan-Holger Hennies. El razonamiento de Berríos Águila revela otro síntoma recurrente en América Latina consistente en la alarmante desconexión entre "nosotras/os", por una parte, y "sociedad" por otra. Un mismo país se descompone en nosotros y ellos, *ore* y *ñande* se contraponen, se contradicen, se desencuentran. El frondoso "*nos*-otros" —*ore*— de Berríos excluye a un sector, pero abriga a las mujeres de Calama, a sus familiares detenidos-desaparecidos, a las personas detenidas-desaparecidas, a las personas que reclaman reconocimiento, verdad y memoria-justicia, y, por supuesto, se proyecta a otras latitudes en que la desaparición forzada y la búsqueda —por parte de familiares— son prácticamente simultáneas. En México "ya no hay un abismo de décadas que separa el acto desaparecedor (el entierro clandestino de un cuerpo) del esfuerzo por reaparecer a estos cuerpos. En vez de ello, enfrentamos una aterradora simultaneidad: mientras que en un lugar se desentierra a los cuerpos desaparecidos, en otro lado siguen desapareciendo y enterrando a las personas masacradas" (Huffschmid 2019a, 37).

El espacio en que Violeta Berríos Águila pronuncia su pensamiento no es un inexpresivo telón de fondo casual. Sus palabras llevan la semántica del desierto. La fotografía del paisaje connota la desconexión que tienen los desiertos vagamente (in)constituidos en los imaginarios político-citadinos en tanto otredad árida o álgida según las latitudes, inhóspitas y silenciosas regiones hostiles, retiradas geográfica y culturalmente, tal como algunos sectores aún perciben los testimonios de *los otros* cuyas lejanas y ajenas memorias áridas o álgidas no se pueden poblar. Lo reclamado en un desierto no tiene eco ni testigos. La cámara empática de Guzmán —del cine de memoria— representa la bisagra entre la voz sin eco y su reverberación más allá de la esfera del dolor y del desierto.

Al meditar sobre el Nunca Más, Koenigs (2015, 22) hace hincapié en que la desacreditación del antiguo sistema es la condición básica para la legitimidad del nuevo. Sin embargo, muchas películas retratan entornos en que este principio aparece invertido. La mesa de trabajo "Londres 38" (2009, 5) constituida en Chile para transformar un centro de detención, tortura y exterminio durante la dictadura en un espacio de memorias (Ochoa y Maillard 2011) advierte en su proyecto que en "una sociedad que no cuenta con una memoria colectiva de condena irrestricta a las violaciones a los derechos humanos, se deben hacer esfuerzos tanto desde el Estado como desde la sociedad civil que tengan un impacto en la población en su conjunto". Al cine de memoria rodean abiertas reivindicaciones de prácticas y regímenes cuyas prolongaciones traumáticas han sido —empezaron a ser— elaboradas por Comisiones de Verdad y Justicia como, por ejemplo, en Paraguay (López Petzoldt 2020). La politóloga paraguaya Line Bareiro (2014, 20) advierte que en el nuevo milenio impresiona que "toda la evidencia del Terror no ha sido suficiente para evitar la nostalgia de parte de la población, que se ilusiona con nuevos autoritarismos". Los primerísimos primeros planos o *extreme-close-ups* de una impactante secuencia de *Ejercicios de memoria* (2016), de la cineasta paraguaya Paz Encina, inspeccionan con lupa las fichas de presos políticos y detenidos-desaparecidos recuperadas de los archivos policiales de la dictadura (López Petzoldt 2017). Estos papeles hallados en el "Archivo del Terror" (Centro de Documentación y Archivo para la Defensa de los Derechos Humanos) en Asunción testimonian las prácticas represivas del régimen y la Operación Cóndor. El llamativo procedimiento fotográfico que encara la represión refracta y contradice la indiferencia con que un sector social y político se desentiende del pasado-presente desterrándolo al fuera-de-archivo o, al contrario, todavía le rinde pleitesía. En lo referente al conflicto interno en Perú, Vich (2015, 11) observa que un sector del país todavía sigue resistiéndose a asumir lo sucedido: "Como comunidad nacional, en el Perú todavía no logramos generar un mínimo consenso acerca de cómo recordar el pasado que vivimos". Reflexiona que "esa resistencia a enfrentarse con la dimensión más salvaje de la verdad puede encontrar una explicación en el carácter

verdaderamente traumático de lo sucedido" (12). En su percepción, el filme *La teta asustada* realiza una "reflexión sobre una sociedad que no sabe qué hacer con su pasado y a la que todavía le resulta muy difícil procesarlo y encontrarle un lugar. Toda la película, en efecto, es una fascinante metáfora de un país imposibilitado de maniobrar con lo más difícil de su herencia" (147).

Esta "peste del olvido" someramente revisada en algunos contextos latinoamericanos revela que el cine de memoria desobedece las prácticas de desmemoria que lo cercan. Al realizar una crítica de la memoria (Richard), las películas detectan la prolongación de los tentáculos de la violencia política que sigue su curso en el intento de ocultarse y silenciarse a sí misma. O a reivindicarse. Mackenbach (2019, 42) remarca "la necesidad de romper con los intentos de olvido forzado o desmemoria organizada como requisito fundamental para generar posibilidades de superación del pasado traumático y de convivencia futura de y en las sociedades afectadas en condiciones más justas, democráticas e incluyentes". En tal sentido, el cine interpela fuerzas que entorpecen solapada o abiertamente la reparación, clausuran el pasado, legitiman o relativizan sin escrúpulos la violencia extrema, vigorizan la oronda impunidad e incitan a "no tener los ojos en la nuca" con melifluos arpegios fraseológicos o mediante amnistías y rimbombantes maniobras jurídicas, como una Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado cuya "farragosa denominación […] escamotea bajo un recurso semántico su voluntad de amnistiar" (Buriano 2011, 174). Fue maquinada y refrendada en el Uruguay postdictatorial para entorpecer la punición jurídico-penal de las violaciones de derechos humanos ejecutadas durante la dictadura. Numerosas denuncias y juicios en curso fueron suspendidos y "la verdad se postergó por años a través de la clausura de las investigaciones y, sobre todo, por la decisión de las autoridades gubernamentales de negar el acceso a los archivos y a la documentación oficial sobre el período o no reconocer su existencia" (Rico y Larrobla 2016, 74). Moraña (1997, 36) sostiene que en el Uruguay postdictatorial la implantación de una democracia pactada "institucionalizó un silencio oficial sobre los sangrientos procedimientos de la represión, intentando suprimir de la me-

moria colectiva las culpas de los responsables y el afán de justicia de las víctimas". Luego arroja un vital cuestionamiento que trasciende el Río de la Plata y reclama la entrada en escena de las poéticas del duelo: "¿Cómo se elabora, sin memoria, el duelo que permite la superación del trauma y la recuperación del cuerpo social?" (37). La cineasta e historiadora uruguaya Virginia Martínez (en: Buriano, Dutrénit y Vázquez 2015, 218), por su parte, reclama en Uruguay "la falta de legitimidad social para hablar sobre el pasado" en la década de 1990. Al comentar la aprobación de la ley antes citada, afirma: "Como corolario a la impunidad vino la clausura del pasado […] Por lo tanto, yo creo que el primer desafío que tuvimos los que sí queríamos hablar del pasado fue tener un público para esos relatos. Curiosamente, aunque la producción cinematográfica sobre estos temas era muy escasa, se generalizó la percepción de que ya se había hablado demasiado del pasado". Sorprende la penosa actualidad y proyección global de lo presagiado por el escasamente difundido informe *Uruguay Nunca Más* (SERPAJ 1989, 12), lo que también significa un desafío para el cine de memoria no sólo en el Cono Sur:

> existe la interesada acción de quienes buscan un olvido que contribuya a justificar los crímenes cometidos. Se trata de un operativo que comienza por minimizarlos y relativizarlos y concluiría por negarlos absolutamente. Si prosperara ese proyecto silencioso pero activo, llegaría un día en que todas las atrocidades de aquel tiempo serían tema de controversia y habría que probar que realmente ocurrieron.

Entre algunas difundidas "técnicas del olvido que llaman a desentenderse del pasado" Richard (2017, 24) menciona "las políticas de obliteración institucional de la culpa que separan a la verdad de la justicia desvinculando a ambas —por decreto— del reclamo ético de que los culpables identificados no salgan ganando una segunda vez de su mismo operativo perverso de ocultamiento de las identidades y de evasión de las responsabilidades". Lira (2010, 16) complementa que la no sanción de los crímenes es una forma de negación de que se trata de crímenes. En Paraguay se aplicaron y se aplican otras técnicas porque no hubo necesidad de implementar leyes de amnistía,

punto final u obediencia debida, dado que, derrocada la dictadura por un golpe de Estado, el mismo partido siguió gobernando sin el menor interés en investigar ni mucho menos punir el terror. Éste fue silenciado por un "jenízaro ambiente de novedosos discursos democratizadores pronunciados por las mismas autoridades que semanas antes habían servido obsecuentes a la tiranía" (López 2003, 40). Burke (1997, 56) sugiere que para entender el funcionamiento de la memoria social vale la pena investigar la organización social del olvido, las reglas de exclusión, supresión o represión, y la cuestión de quiénes quieren que quiénes olviden qué, y por qué. En suma, la amnesia social que según Burke está relacionada con la "amnistía" o el borrado oficial de algunos recuerdos en aras de una presunta cohesión social. "Reconciliación" es otro sospechoso eufemismo en ocasiones decretado para desautorizar la memoria-justicia-duelo o para neutralizar la relación entre verdad y justicia (Funes 2001, 49). Groppo (2001, 37) argumenta que en Argentina, Chile y Uruguay los intentos de imponer el olvido y el silencio a través de leyes de amnistía tuvieron, paradójicamente, el efecto contrario al que buscaban y contribuyeron, porque fueron consideradas inaceptables por una gran parte de la sociedad, a mantener abiertas las heridas del pasado. El cine de memoria integra en sus meditaciones un razonamiento medular planteado por Balsells (2001, 3) en *Olvido o memoria: el dilema de la sociedad guatemalteca* que retumba más allá de Centroamérica: ¿acaso puede la sociedad guatemalteca reconciliarse, olvidando su reciente pasado? ¿Se debe obviar el conocimiento de la verdad y la búsqueda de la justicia, en aras de esa pretendida reconciliación?

Decile a Mario que no vuelva (2007), del uruguayo Mario Handler, recontextualiza en el Cono Sur la pregunta retórica que formula Edgar Balsells más al norte, y ayuda a deducir asimismo quiénes quieren que quiénes olviden qué y por qué en Uruguay. "Quiero saber cómo vivieron aquellos que a diferencia de mí se quedaron en el país, algunos viviendo cotidianamente y otros en la cárcel", anuncia en su película el cineasta que vivió muchos años exiliado en Venezuela. En su obra hablan torturados y torturadores: "La tortura se ha convertido, por desdicha, en un tema actual internacionalmente, y los testimonios de este documental, con toda la serenidad con que son expuestos por parte de víctimas y

torturadores, alcanzan una vigencia inesperada" (Ruffinelli 2008). Maren y Marcelo Viñar (1993, 103) subrayan la complejidad de elaborar un saber sobre la tortura en la medida en que abordar en un texto —que también puede ser fílmico— la realidad del terror puede inducir a creer que se lo domestica con palabras. Definitivamente no es el propósito de esta película que examina las marcas y los pliegues provocados por la implantación de silencios forzados escoltados por la impunidad y el mandato de "mirar al futuro". En su significativa dimensión introspectiva meta-memorialística, *Decile a Mario que no vuelva* indaga los mecanismos de fracturada rememoración y tachadura institucional de lo abyecto en los planos más íntimos hasta los histórico-políticos.



Imagen 8. *Decile a Mario que no vuelva* (2007). Cortesía de Mario Handler.

El abierto clima conversacional —acentuado por la puesta en escena— en que fluyen caudalosos diálogos en espacios domésticos más de dos décadas después de pactada la democracia contradice con vehemencia la clausura del pasado y evidencia las prolongaciones de los años de terror *y de los contextos subsecuentes.* Ruffinelli (2008) remarca en esta

película su tesonera voluntad de alejarse lo más posible del reportaje televisivo y del cine didáctico e histórico por medio de un desdramatizado estilo de gran sobriedad expositiva que niega cualquier asomo de amarillismo, de explotación gráfica del sufrimiento. Las personas que relatan las brutalidades del régimen no se dirigen a una audiencia abstracta y ausente. Hablan entre ellos. Prisión, alucinaciones, tortura, perdón. No siempre están de acuerdo: "las contradicciones no se establecen, como podría creerse *prima facie*, sólo entre los dos 'adversarios' de aquella época, sino a menudo entre los mismos compañeros de lucha, prisión y tortura" (Ruffinelli 2008). De vez cuando interviene el cineasta desde fuera de campo, pero no para arrojar una consulta que haría un entrevistador no familiarizado con las prácticas represivas, puesto que "Handler busca respuestas dentro de un contexto que él conocía […] y en el cual él mismo era conocido" (Ruffinelli 2008). Calveiro (2006, 378) señala que la "multiplicidad de experiencias da lugar a muchos *relatos distintos, contradictorios, ambivalentes* que el ejercicio de memoria no trata de estructurar, ordenar ni desbrozar para hacerlos homogéneos o congruentes", pues tampoco lo hace el montaje de esta obra cuyo director revela en una entrevista: "La reflexión que me hago ahora es que quizá me dejé llevar por la realidad que era en definitiva caótica, tanto tiempo de dictadura y tan variado todo lo que sucedía. La película quedó por lo tanto relativamente caótica, igual que aquel período" (Handler en: Oxandabarat 2008).

Decile a Mario que no vuelva cita antiguos materiales audiovisuales fabricados por el régimen para celebrar "el intenso ritmo de la construcción". Sin embargo, la convicción enunciada antaño tiene eco en el nuevo milenio no sólo en Uruguay: "Los empresarios afirman que este *boom* de la construcción se debe fundamentalmente a los factores de seguridad interna que ofrece el país, lo que brinda tranquilidad a los inversores", se jacta la locución de aquella época refractando algunas visiones de pasado que aún circulan en la actualidad. "Este filme es un intento de reconciliación o de convivencia. Y es también una búsqueda de verdad o de verdades. Y, quizás, una reconstrucción del alma de la sociedad y de mi alma", discurre sobre su obra don Mario Handler al son de un acordeón, puntualizando uno de los retos más trascendentales del cine de memoria.

Cortinas de humo

No existe una visión monolítica de aquello que un apresurado sector desea desterrar del presente a un amnistiado pasado sumamente abstracto, desvinculado del Código Penal y la conciencia social. *Offline* y *online* pululan múltiples fabulaciones, organizaciones de olvido, usos y desusos político-circunstanciales que se hacen de perpetradores y experiencias de horror según los intereses que tienen los actores involucrados en un comprometedor momento histórico. El cine de memoria actúa en "un escenario de luchas por el sentido del pasado, con una pluralidad de actores y agentes, con demandas y reivindicaciones múltiples" (Jelin 2012, 74). Si se concibe además que "la memoria colectiva es el cúmulo de representaciones sociales que respecto del pasado se producen, transforman y transmiten a través de prácticas sociales" (Roniger 2001, 176), y si añadimos a esta dinámica las políticas de olvido, la clausura forzada y tachadura que hacen del rememorar "un problema para la sociedad", las películas son instrumentos imprescindibles que interpretan las luchas por el sentido del pasado e interpelan aquel polifónico y contradictorio cúmulo de representaciones, cortinas de humo y contrarrepresentaciones que respecto del pasado-presente se producen, se transforman y se transmiten identificando, asimismo, los agentes e intereses involucrados en cada gesto reparador, evocador, normalizador o invisibilizador de las traumatizaciones a fin de dilucidar quiénes quieren que quiénes (no) recuerden qué, cómo y por qué.

Stanley Cohen (2001) estudia en su libro *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering* (*Estados de negación: conociendo las atrocidades y el sufrimiento*) una gama de mecanismos que neutralizan las experiencias traumáticas. Argumenta que las historias de negación tienen en común que personas, organizaciones, gobiernos o sociedades enteras son confrontados con información demasiado perturbadora, amenazadora o anómala para asimilarla o reconocerla abiertamente. Cohen (2001, 9) sostiene que la negación incluye la cognición (no reconocer los hechos), la emoción (no sentir, no molestarse), la moral (no reconocer el mal o la responsabilidad) y la acción (no tomar medidas en respuesta

al conocimiento), precisamente los vectores que moviliza el cine comprometido con la reparación. El autor examina exhaustivamente cómo se construye un andamiaje de negación y silencios para evitar pensar lo impensable, y cómo estos mecanismos actúan en lo personal, político-estatal y cultural. En la sección dedicada a las variedades de "normalización" (Cohen 2001, 51) señala que el uso más común del término *negación* se refiere al mantenimiento de mundos sociales en que una situación indeseable (suceso, condición, fenómeno) no se reconoce, se ignora o se hace parecer "normal". La negación y normalización reflejan estados personales y culturales en los que no se reconoce el sufrimiento (52). Sólo por acción de la concientización, la politización, las demandas de las víctimas o agrupaciones, entre otros motores, "estas cosas" se transforman en una categoría de desviación, crimen, pecado, problema social o patología. Entonces los mundos de sufrimiento personal ingresan en los discursos públicos (51).

En lo concerniente a la violencia de género contra la mujer, Rita Segato (2010, 130) advierte el grado de naturalización de este maltrato, así como "el carácter digerible del fenómeno, percibido y asimilado como parte de la 'normalidad' o, lo que sería peor, como un fenómeno 'normativo', es decir, que participaría del conjunto de las reglas que crean y recrean esa normalidad". A su vez, Cynthia Pech (2015, 281) examina cómo los medios pueden y suelen funcionar como "reproductores de la violencia de género", pero alega que también pueden combatirla a través de "contramediatizaciones" (292). Añade que algunas formas de violencia simbólica interiorizadas por la sociedad se reproducen de manera natural en las interacciones sociales: "La violencia simbólica suele objetivarse en el lenguaje y la comunicación, e incide en la justificación de situaciones violentas, ya tengan éstas un carácter directo o sistémico" (282). Valenzuela (2018, 35) observa otro consternador grado de naturalización e interiorización de la violencia en los "niños halcones" de Tamaulipas, quienes "interiorizan los códigos de muerte del narcomundo y los asumen como proyecto de vida". Agrega que estos niños que disparan con armas imaginarias "se han familiarizado con la muerte artera a edades muy tempranas, conocen las reglas del juego del narcomundo con

sus riesgos, pero están dispuestos a vivir el juego y a jugarse la vida aunque en ello se topen con la muerte, muerte acechante que triza sueños infantiles". Cabe mencionar que la naturalización de lo malsano también se produce —se permite— en la cotidianidad en que esa parte evitable de la polución sonora más recalcitrante la normalizan a diario: obstinadas e iracundas alarmas de automóviles o propiedades que, sin ningún motivo de alarma, luchan contra el silencio ya cuentan con derecho de ciudadanía en el paisaje sonoro de pueblos y ciudades. El estrepitoso abuso de prescindibles y frenéticas máquinas que furibundas despiden la serena hojarasca al viento, así como los melódicos estallidos prorrumpidos por los juguetes inteligentes de muchos adultos, participan asimismo en la invasión de nocivos estruendos y diarias bataholas que taladran no tanto los tímpanos, sino el plexo y la salud de la comunidad alarmada. Por tanto, conviene no subestimar el papel del entorno cultural que tantas veces ofrece un marco de legitimación para las violencias, incluso puede considerar absolutamente natural el ejercicio de la violencia (Crettiez 2009, 47). El cine que interviene en tantas atmósferas de violencias naturalizadas interrumpe la falaz "normalidad" de fenómenos que trastornan la convivencia, evidencia la gama de profundas y duraderas perturbaciones, desmorona los marcos de legitimación del horror, desnaturaliza "las reglas del juego" del narcomundo, y reacciona contra la normalización de traumatizaciones cuya marca suele desaparecer demasiado rápido en las mediaciones conversacionales, institucionales y mediáticas.

En el modelo analítico de la cuádruple desaparición, elaborado por Darwin Franco (2019a) para analizar la representación social y mediática de las personas afectadas por la desaparición, se entrecruzan negaciones, normalizaciones, silenciamientos y sus reversos, la criminalización y estigmatización que amplifica y distorsiona: "En México, la desaparición de personas no sólo es física, sino también jurídica, administrativa, social y simbólica" (Franco 2017, 7). Franco (2019a, 31) asevera que la principal y más dolorosa desaparición es la *física*, que se produce por acción criminal gestada para hacer desaparecer a una persona. La desaparición *jurídico-administrativa* reduce a la persona a una estadística (25). Las y los desaparecidos son buscados a través de

procesos burocráticos de escritorio con despachos atiborrados de documentos que nada ayudan para la búsqueda en campo (Franco 2019a, 32). La desaparición *social-simbólica* se produce cuando la narrativa social dominante estigmatiza y criminaliza a las personas, al considerarlas responsables de su propia desaparición (33). El estigma provoca una ruptura de los lazos sociales de los familiares en la medida en que genera barreras y rechazo cuando confiesan públicamente que buscan un/a desaparecido/a (33). La cuarta desaparición, la *mediática*, supone el establecimiento de lógicas comunicacionales y de información que hacen del estigma una categoría que homogeniza y despersonaliza al desaparecido al otorgarle y atribuirle una "identidad social" que no corresponde con su identidad personal (34). Franco (2019a, 25) explica que discursos políticos y mediáticos reducen a las personas a estadísticas, consolidando así una representación social y mediática en que pesa más su criminalización que la exigencia de justicia ante los derechos humanos arrebatados. Schulz y Salazar (2020, 49) sintetizan algunos efectos del "crimen pluriofensivo de la desaparición forzada", detallando con sus palabras en qué entornos surgen e impactan las películas que afrontan estos crímenes:

> Los familiares viven amenazas y estigmatización además de la experiencia traumática por la ausencia del ser querido y de la incertidumbre sobre su paradero, creando una situación continua de revictimización que no sólo impide la curación de la herida abierta, sino la profundiza cada vez más y afecta a toda la sociedad en su conjunto.

La traumatización entendida como trastorno del orden social, moral y político, como impacto de fuerzas sobre el individuo y la comunidad que pudo y debió ser evitado (Brunner 2004), no ocurre simplemente. Permiten que sea ejecutada. Es lo que visualiza y desarrolla el cine de memoria en México cuando corre la cortina de humo para identificar aquellas fuerzas (re)traumatizantes y enfocar la múltiple desaparición de personas (Darwin Franco), lo que desplaza la cámara del sujeto al que victimizan hacia las estructuras (narco)políticas y ju-

diciales que perpetúan las fornidas condiciones (re)traumatizantes. La secuencia inicial de *Mirar morir: el ejército en la noche de Iguala* (2015), de Coizta Grecko, difumina completamente las imágenes del mundo y los rostros mientras escuchamos la voz de autoridades justificando diferentes (in)acciones relacionadas con la desaparición de los normalistas de Ayotzinapa. O cualquier otro caso, pues la retórica político-militar es intercambiable, aplicable a cualquier situación. La nube del discurso borroso se hace más palpable en el relato fílmico empañado que se convierte así en una fiel extensión visual de lo que se escucha. La tarea de difuminar las cosas y presuntas "verdades históricas" es anterior a la obra que aplica la misma técnica de humo a su expresión fotográfica que imposibilita, pues, ver claro. Es evidente que así no se puede ver un filme, pues tampoco se pueden elaborar las heridas psicosociales ni mucho menos aplicar lo que dicen, garantizan y penalizan las leyes. Tanto *Mirar morir* como *Addendum* (2020) del mismo realizador estrenado cinco años después desmantelan "un discurso construido para cerrar el caso" (Chinas 2018, 21).

La nube retórica que refracta *Mirar morir* corresponde a una estrategia común que no se limita a lo sucedido en Iguala. Cuenta con un emblema-fantasma que deambula como marco simbólico o un agujero que lo absorbe y absuelve todo: "el crimen organizado". Robledo (2017) investiga a fondo el drama social de las desapariciones en Baja California, al norte de México. Observa dos procesos simultáneos en el campo del discurso que no se limitan a la región que estudia: "en primer lugar, se dirige la responsabilidad de la violencia a los miembros del crimen organizado, desligando cualquier posibilidad de que el gobierno quede implicado. Y, en segundo lugar, se configura un estigma sobre las víctimas asociándolas simbólicamente con los perpetradores de los crímenes" (Robledo 2017, 145). Agrega que la "guerra contra las drogas es un marco simbólico borroso que, aunque sirve de explicación, al mismo tiempo genera vacío en cuanto está más presente en el nivel del discurso que en el de la experiencia" (196). Paulatinamente se construye "una compleja red de responsabilidades difusas" (97), escribe la autora, quien advierte, además, "el desdibujamiento de los contornos de responsabilidad y, en

términos prácticos, la presencia de una trampa para acceder a la justicia" (97). En otras palabras, los dramas sociales vividos por muchas y muchos mexicanos "se enmarcan en la borrosa narrativa del crimen organizado" (101) que construye la figura de un "culpable borroso" (170), tal como insinúa *Mirar morir*.

Según Segato (2013, 15) existen dos cosas que pueden ser dichas en Ciudad Juárez sin riesgo y que todo el mundo dice, la policía, autoridades, activistas de ONG y por supuesto la prensa: "la responsabilidad por los crímenes es de los narcos". La otra es que "se trata de crímenes con móvil sexual". Agrega que en Juárez hay "una cortina de humo cuya consecuencia es impedir ver claro un núcleo central que presenta características particulares y semejantes" (16). *Señorita extraviada* desmantela la cortina de humo, desnormaliza el horror, promueve empatía con sujetos vivenciales a través de la restitución de un "vínculo afectivo interpersonal" (Gallese 2003, 519) y deconstruye uno a uno los estigmas que criminalizan a las mujeres asesinadas. La película de Portillo perfora los discursos y las prácticas que normalizan e invisibilizan el feminicidio (Pérez 2006, 12). Evidencia, además, los factores que promueven más feminicidios, incluida la impunidad considerada por Segato (2013, 27) "la puerta de entrada" para descifrar los asesinatos en Juárez. "Ni en las películas se ve que haya tanto crimen perfecto y que no se sepa quiénes son", expresa la defensora de derechos humanos Judith Galarza en *Señorita extraviada*.

Silencios ruidosos

Jeffrey Gould (2008, 281) revela que durante la preparación del filme *1932: cicatriz de la memoria* un nativo colabora para romper algunas barreras de miedo que demostraban las personas en El Salvador para hablar sobre sucesos ocurridos más de seis décadas atrás. Lourdes Portillo (2003, 229) relata que cuando arriba a Ciudad Juárez en 1998 para filmar *Señorita extraviada* la población estaba aterrorizada y muda. "Para que se dé el *feminicidio* concurren de manera criminal, el silencio, la omi-

sión, la negligencia y la colusión de autoridades encargadas de prevenir y erradicar estos crímenes", complementa Marcela Lagarde (2005b, 156) en México. ¿Por qué existe tanto silencio en torno a lo que pasó en Guatemala?, consulta Pamela Yates al antropólogo forense Freddy Peccerelli en *Granito* (2011). Porque no hubo justicia, le responde mientras trabaja en la identificación de osamentas. Nineth Montenegro (1999, 9) afirma una década antes en Guatemala que "la cultura del terror permeó a la sociedad en general, aun hoy no queremos expresar nuestra opinión por temor a que lo ocurrido en el pasado se repita". En noviembre de 2006 se intercambian puntos de vista en un diario colombiano acerca de "si el país estaba preparado para asumir los costos de la verdad sobre narcotráfico y paramilitares" (Jimeno 2007, 178). En el contexto colombiano señala Acosta (2019, 61) que los "silencios son redoblados por una historia de silenciamiento institucional, en la que, a décadas de una ausencia de voluntad de visibilización del conflicto, se suma además en muchos casos un esfuerzo explícito por hacer oídos sordos, e incluso por borrar las huellas y acallar las voces de los más afectados por la violencia". La Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003, 167) peruana detalla en la sección dedicada a las secuelas psicosociales de la violencia que la imposición del silencio fue un factor decisivo del carácter traumático de las experiencias: "se prohibió con amenazas hablar sobre lo ocurrido, el miedo suscitó también silencio y, de ese modo, la vivencia traumática en muchos casos quedó encapsulada, incapaz de ser elaborada personal y colectivamente".

El cine de memoria retumba en amordazados espacios sociales en que muchos asuntos sólo se rumorean o sencillamente se callan o no se quieren escuchar: "la violencia política crea un entorno de vacío y de silencio. De la tortura nadie quiere saber, nadie puede creer" (Viñar 2016, 76). Pero hay que diferenciar claramente el silencio fundado en la zozobra, inducido por "introyecciones de la cultura del terror" (Figueroa 1999, 180) o derivado de una imposibilidad de pronunciar lo que desmorona las posibilidades de significación, y el otro silencio cómplice o el silenciamiento represor que oculta, despista y prolonga acciones criminales mediante su encubrimiento, lo que no contradice

la posibilidad que se superpongan estas alternativas a través de las generaciones. Los "códigos de silencio" (Cohen 2001, 6) tienen complejas raíces y ramificaciones que difuminan tanto las atrocidades como las fuerzas que las producen y más tarde las encubren. Mendoza (2017, 33) señala muy acertadamente que el silencio no es sólo una cierta modalidad de sonido, sino en gran medida una de significado, pues siempre transmite algo en la medida en que posee propiedades del signo y está sujeto a factores sociales, culturales, históricos y políticos. "Silencio" designa maneras de expresión, estrategias comunicacionales, sentidos políticos, religiosos, culturales y judiciales, razona Catela (2018, 448): "El silencio es una pausa simbólica en la construcción de la memoria, lleno de sentidos y símbolos a desentrañar" (450). A la luz de estas reflexiones se puede argumentar que los silencios no simbolizan tanto *ausencia de,* sino *excesos de*. En este sentido, las películas hurgan la polisemia político-traumática del silencio y resignifican los vacíos ensordecedores haciéndolos perceptibles, visibles, audibles y, en consecuencia, debatibles y rebatibles. Conviene recordar que los diferentes estilos de representación de silencios forman parte integral de la gama de posibilidades expresivas del relato fílmico.

No hay duda, silenciar el pasado es el mejor instrumento para bloquear el presente y el futuro (Mahlke, Reinstädler y Spiller 2020, 1). Los pactos de silencio de naturaleza política, legaloide o psicosocial impiden reparar las impronunciadas experiencias traumáticas aún encapsuladas. Laub (1995, 64) acentúa que el no contar la historia sufrida perpetúa su tiranía sobre la persona, los acontecimientos se distorsionan cada vez más en su retención silenciosa e invaden y contaminan de forma omnipresente la vida cotidiana del sobreviviente. Algunos silencios se fundan en el "impacto en curso" (A. Assmann 2020, 95) de períodos de violencia política cuyo legado no todos quieren escuchar. Las personas afectadas y sobrevivientes, en cambio, no tienen la alternativa de desviar la mirada y los oídos "al futuro".

> Cuando las violaciones de Derechos Humanos se tratan políticamente como si no hubiesen existido o, de haber existido, como el costo ne-

> cesario de la paz, es como si estas sociedades se convirtieran metafóricamente en sociedades ciegas, sordas y mudas al dolor y al horror, donde las voces no resuenan porque no hay nadie que escuche (Lira 2010, 15).

Por tanto, para que las voces fluyan hay que sensibilizar la percepción empática. El conflicto entre la voluntad de negar los acontecimientos terribles o ventilarlos en voz alta constituye según Herman (1992, 1) la dialéctica central del trauma psicológico. Van der Kolk (2014, 194) observa la dificultad que tienen las sociedades para escuchar los traumas de sobrevivientes, quienes recuerdan que el mundo no siempre es seguro, manejable y predecible. Al mismo tiempo, hace un apelo para superar la reticencia a enfrentarnos a esa realidad y cultivar la escucha, tal como Acosta (2019, 64), quien también aboga por una actividad de escucha más responsable y solidaria en contextos de violencia traumática. Köhne, Elm y Kabalek (2014, 9) están convencidos de que el cine deconstruye los tabúes relacionados con heridas traumáticas que, por ser a veces tan dolorosas e incomprensibles, no pueden integrarse de forma comprensible en la psique, las narraciones, la historia, la mitología o la ideología de la nación. La destabuización de temas espinosos y la fractura del mutismo se producen en las películas a nivel de contenido, pero también se manifiestan por acción del cine en la esfera pública. El flujo narrativo que mueve imágenes, sonidos y palabras dinamiza también lo que se encuentra estancado fuera de la pantalla. Entre los potenciales del cine en estos climas de sordera naturalizada se destaca la creación de "marcos de transmisión" (A. Assmann 2020) que abrigan "espacios que posibiliten esa escucha ética" (Acosta 2019, 73). Los filmes intervienen en sus entornos silentes con una pluralidad de voces y subjetividades que resuenan en relatos polifónicos. Ruffinelli (2008) recalca en *Decile a Mario que no vuelva* un rasgo distintivo que a menudo observamos en el cine de memoria: "Mario Handler trenza los testimonios buscando establecer un verdadero relato colectivo, haciendo muchas veces que un testimonio esté contestado en otro". El montaje entrelaza los tes-

timonios en un tejido de relatos múltiples mucho más democrático respecto a los sombríos períodos que se evocan.

La cámara empática de *El botón de nácar* recorre lentamente los rostros de un grupo de personas reunidas en un salón. Todas fueron detenidas durante la dictadura en Chile. La mirada frontal de la cámara desafía la no-mirada del entorno social y político. Les devuelve el rostro a sujetos vivenciales que desaparecen detrás de cifras o lugares comunes. "Quiero que me diga cada uno cuánto tiempo estuvo detenido", solicita desde fuera de campo Patricio Guzmán en un simbólico encuadre que congrega al grupo cuyos integrantes responden en coro. En su papel disruptivo, el cine impugna los silenciamientos que se normalizan con el tiempo:

> el silencio oficial, institucionalizado, al no permitir la circulación de las historias personales y de la historia colectiva del terror vivido, tiene el efecto de abrir un no-lugar, una no existencia, agujero que aspira tanto los actos de violencia como las historias de vida y la muerte de aquellos que los sufrieron directamente. Queda así depositado, enterrado en lo íntimo de cada sobreviviente y/o descendiente aquello que es patrimonio de toda la sociedad (Viñar 2016, 76).

En *Kurusu rebelde* (2015), del paraguayo Miguel Ángel Agüero, los personajes interactúan mudos en pantalla sin pronunciar una sílaba. Sus palabras sobre los trastornos causados por la dictadura fluyen en *over* como si el cine interviniera para que finalmente irrumpan las calladas voces que no circulan como deberían (López Petzoldt 2020). Los abrumadores silencios que el montaje y la cámara no esquivan en los testimonios pronunciados en *La libertad del diablo* (2017), del mexicano Everardo González, sin duda tienen todas las propiedades del signo ambivalente que participa en la exploración de los efectos de la violencia tanto en las personas que la sufren como en los ejecutores. En *Cuchillo de palo* (2010), de la paraguaya Renate Costa, hay una magnífica puesta en escena que medita sobre la transición de lo íntimo, enterrado y silenciado hacia lo público *por acción del cine* que desentierra las memorias,

patrimonio de la sociedad. No hago una lectura literal, sino alegórica respecto a la intervención del cine de memoria más allá del Cono Sur. Lo que la película muestra es exactamente lo que también provoca fuera de la pantalla en lo prospectivo. Desde la calle —la esfera pública—, la cámara encuadra el interior de una vivienda en penumbras a través de los barrotes de un portón que "prohíben" una visión clara o el acceso a lo íntimo de la vivienda en la profundidad de campo. Los barrotes y la oscuridad al fondo claramente simbolizan el silenciamiento de voces apagadas que lo seguirán estando si no se actúa para que participen en la construcción de memorias de las prácticas represivas de la dictadura cívico-militar en Paraguay (1954-1989). La cineasta —el cine de memoria— pronuncia el nombre de la dueña de casa invitándola a salir para conversar. Entonces, de la oscuridad en la profundidad de campo, aparece doña Nancy que camina lentamente en dirección a una cámara empática dispuesta a escucharla y que está creando asimismo un "espacio que posibilita una escucha ética" (Acosta). En el próximo plano desaparecen los barrotes y fluye el diálogo. Renate y Nancy elaboran en el mismo encuadre una "narración compartida del pasado" (Jimeno) en la esfera pública ante una audiencia global de cine preparada para asumir y reparar los costos de la verdad.





Imágenes 9 (página anterior) **y 10** (esta página)**.** Cuando el cine desentierra el testimonio que se reprime: *Cuchillo de palo* (2010), de Renate Costa. Producción: Estudi Playtime.

Cotidianidad de violencias en alta definición

Río de Janeiro, junio de 2000. Un muchacho armado secuestra un autobús en pleno centro. El suceso deja en vilo tanto a los pasajeros convertidos en rehenes como a los testigos en la calle. Miles de telespectadores en todo el país acompañan estupefactos la "espetacularização da tragédia" durante horas a través de la televisión en vivo, un dispositivo mediático que funcionó como legitimador de un espectáculo, reflexiona Lima (2016, 15). En las semanas subsiguientes las imágenes se repiten hasta el cansancio, como suele ocurrir cuando un impactante suceso telegénico que promete audiencia es captado por cámaras. Dos años más tarde, *Ônibus 174* (2002), de José Padilha, no reitera qué pasó esa tarde en Río de Janeiro en que pierden la vida una joven rehén y el joven secuestrador, sino que, a partir del suceso, reflexiona qué está pasando en Brasil hace rato, en los autobuses y fuera de ellos, en las pantallas y en las calles, en las instituciones y en las casas, en Río o en cualquier ciudad brasileña. La conmoción de la audiencia en un estreno revela mucho acerca del papel del cine respecto al "cambio en la actitud social y cívica"

(Lira 2010, 17) imprescindible para desnormalizar (re)traumatizaciones con las que se aprende a convivir:

> Após o término do filme, o semblante dos espectadores, inclusive o meu, trazia o peso do conhecimento de uma "realidade" que, pela mídia, não se teve acesso. No dia-a-dia, essa mesma "realidade" revela-se apenas como evidência, com a qual nos acostumamos a conviver e a ignorar. *Ônibus 174* trouxe tudo à tona e, de uma só vez, colocou à nossa frente parte da problemática social brasileira, sem que pudéssemos fugir ou virar o rosto. O resultado foi estarrecedor: depois da exibição, muitos permaneceram estáticos nas cadeiras, outros saíram pensativos, inúmeros caíram no choro e alguns olhavam o nada como se tivessem recebido uma notícia fúnebre. E, naquele momento, percebi o quão distorcida pode ser a visão fornecida pelos fatos a partir da mídia (Rocha 2004, 3).

Ônibus 174 retoma las mismas tomas de TV que conmocionaron y a la vez fascinaron al país, pero lo otro-narrativo que plantea el cine de memoria trasciende la inmediatez y literalidad de las archiconocidas imágenes mediante su desfascinación y re-narrativización, en rigor, resignificación desde ángulos socioculturales que evidencian otro profundo drama en lo concerniente a la galopante exclusión, la discriminación, los marcos de legitimación de violencias, el racismo y una gama de arraigadas violencias estructurales invisibilizadas a diario que impactan en la biografía y el grupo social del muchacho que comete el crimen. *Ônibus 174* diversifica lo que anteriores y circundantes representaciones y discursos estrujan y polarizan. Aborda múltiples traumatizaciones, así como los discursos sociales y mediáticos que las naturalizan o estereotipan. La película de Padilha expande su relato lejos en el tiempo para mostrar cómo las tragedias sociales marcan las subjetividades y envilecen el tejido social. Explora las raíces profundas de los conflictos en la estructura social y la cultura tal como sugieren Galtung, Lynch y Mc.Goldrick (2006, 19, 21, 23 y 41) en sus propuestas para el periodismo de paz, el que averigua los efectos invisibles de la traumatización,

promueve empatía, abarca la voz y el sufrimiento de todas las partes, procura la despolarización, hace transparente las cadenas causales del conflicto-violencia, descubre encubrimientos, entre otros. Como señala Vich (2015, 15) acerca de las representaciones simbólicas que operan como dispositivos de memoria y a la vez como generadores de nuevos sentidos críticos, *Ônibus 174* interrumpe la mirada habitual para mirar y narrar de otra manera. La película desarticula los monolíticos discursos a través de un tejido polifónico en que múltiples subjetividades toman la palabra para revelar acciones, comportamientos e ideologías violentas que a diario desbaratan el tejido social: "Descontínua, polifônica, pontuada por silêncios e perplexidades, a história contada pelo documentário rompe estereótipos para que em seu lugar surjam seres humanos, cada um deles marcado por sua trajetória pessoal e pelo lugar que ocupa na sociedade" (Couto 2002).

La violencia y el horror fascinan. El pasado también. Tanto el pasado como la violencia —o las dos cosas entrelazadas— son muy rentables en la industria cinematográfica, los videojuegos o la televisión. El cine de memoria no se exhibe en un vacío mediático-social. Comparte pantallas, espectadores y asuntos con narrativas mediáticas y cinematográficas bastante diferenciadas en sus modos de abordar violencias con procedimientos que ponen de relieve la inmediatez y literalidad de acciones brutales, no tanto las medidas para su prevención. Consciente del entorno mediático, el cine de memoria resignifica las imágenes de la anterior o coetánea cobertura dominante a fin de intervenir en una repetición irreflexiva de lo "impactante" con el propósito de visualizar horizontes alternativos capaces de elaborar el pasado, al menos para su estímulo. Las violencias no son, pues, en absoluto un tema exclusivo del cine de memoria: "El fuerte auge de la mediatización de la actualidad y la multiplicación de los instrumentos de mediación (cadenas de televisión locales, nacionales e internacionales, Internet) producen una fuerte visibilidad de los fenómenos de violencia, que responden bastante bien a las exigencias del espectáculo telegénico, y una hipersensibilidad social ante esa violencia, tanto fantaseada como real" (Crettiez 2009, 152).

Tampoco es novedad que la industria del cine y el entretenimiento capta millones de espectadores y de quetzales o pesos con la explotación de (algunas dimensiones de) la violencia a lo largo y ancho de sus pantallas grandes, medianas e íntimas, todas ellas en HD. Tanto para la recreación ensordecedora de (algunas dimensiones de) la atrocidad como para la del antaño más remoto y exótico el cine cuenta, como ningún otro medio, con un arsenal de cautivantes efectos especiales para los que incluso se desarrollan nuevas tecnologías. Hace tiempo que los telediarios regionales informan sobre el asalto de la esquina con las destrezas de Hollywood y la música de películas de suspenso. Los efectos especiales reaparecen incluso encarnados en la gestualidad febril de quienes relatan en conversaciones coloquiales acciones crueles reproduciendo con sus brazos y todo el cuerpo los vertiginosos movimientos de cámara de un *thriller*.

En la cultura occidental contemporánea las imágenes de violencias y catástrofes se consumen como parte normal de la vida cotidiana (Meek 2010, 5). Guerras, catástrofes y crímenes "asedian nuestra cotidianidad desde los más remotos rincones del planeta en una tensión indiscernible entre el acostumbramiento y el horror, en una escalada que siempre parece ir más allá de lo imaginable" (Arfuch 2008, 178). Crueldades inundan las pantallas de televisión e Internet las veinticuatro horas del día todo el año, "tantas imágenes de desastres y atrocidades como tiempo de que dispongamos para verlas" (Sontag 2010, 92). En la perspectiva transnacional observa Ortega (2011, 27) que ciertas representaciones mediáticas ocultan "los modos en que los consumidores del primer mundo están implicados en la producción del sufrimiento social en otras partes del globo". Argumenta que "la espectacularidad y sensacionalismo con que las escenas violentas del Tercer Mundo entran a los espacios de consumo metropolitano —los desplazamientos forzados en Colombia, el conflicto étnico en Ruanda, el hambre en Etiopía, la guerra en Afganistán— revelan modos siniestros de apropiación del sufrimiento social y velan el funcionamiento de la geopolítica".

Las miradas telespectadoras se han acostumbrado a la vertiginosa sucesión de imágenes líquidas que desfilan conectando catástrofes humanitarias con anuncios publicitarios, mientras que el trabajo de foto-

grafía, montaje y sonido del cine de memoria desacelera un poco aquel raudo torrente televisual. Parsimoniosos planos secuencia y cuantiosos *extreme close-ups* o primerísimos primeros planos convidan literalmente a detener la mirada, el oído y todos los sentidos. Promueven "inmersiones cinematográficas" (Gallese 2019) que despliegan la empatía narrativa (Breithaupt 2009) y deshabitúan un poco la zigzagueante y atlética mirada internauta que, en fracciones de segundo, sortea múltiples ventanas conectando *e-mails* con *flashes* informativos sobre alguna catástrofe en la mismísima ventana. Lo otro-narrativo desplegado por el cine de memoria repercute en la experiencia de visionado o inmersión, vale decir, lo otro-perceptivo.

Jesús Martín-Barbero (2015, 18 s.) diagnostica que, en el cambio de siglo, "lo actual" dura cada vez menos en una sociedad contemporánea en que la novedad se hace rutina al tornarse permanente e incesante. La duración de "lo actual", escribe, parece haberse ido acortando, estrechando, hasta darse como parámetro la semana, después el día, y ahora el instante, ese en que co-inciden el suceso y la cámara, o al menos el micrófono. Martín-Barbero observa los cambios en la percepción de la temporalidad configurados por dos escenarios contrarios y a la vez complementarios: "uno, el de la sociedad atrapada en un presente sin pasado ni futuro; otro, el de una sociedad obsesionada por las conmemoraciones, los anticuarios y las modas *retro*" (17). Los medios y las tecnologías de comunicación fabrican un "presente continuo" en que la "trabazón de los acontecimientos es sustituida por una *sucesión de sucesos* en la que cada hecho borra el anterior" (18). Acerca del modo en que recrean y conciben el pasado, puntualiza:

> El pasado deja de ser entonces *parte de la memoria* y se convierte en ingrediente puramente estilístico: el del *pastiche*, que es la operación estética mediante la cual se pueden mezclar los hechos, las sensibilidades y estilos de cualquier época, sin la menor articulación con los contextos y movimientos de fondo de cada época. Y un pasado así no puede iluminar el presente, ni relativizarlo, ya que no nos permite tomar distancia de la inmediatez que estamos viviendo, y lo único a que

puede contribuir es a *hundirnos* en un presente sin fondo, sin piso y sin horizonte (Martín-Barbero 2015, 18).

Las traumatizaciones son explotadas por algunos mercados mediáticos siempre y cuando respondan a las cotizadas agendas pautadas u obnubiladas por "lo actual" que no considera, por una parte, la desgarradora secuencialidad del trauma en tanto proceso que se prolonga en el tiempo y las generaciones, y, por otra, las raíces sociales, económicas y políticas que perpetúan las fuerzas retraumatizantes. "Vivimos una época signada por la inmediatez", sintetiza Arfuch (2008, 179): "Escrituras e imágenes insisten en capturar ante nosotros la cualidad efímera del acontecimiento". Los inmediatismos y cortoplacismos diagnosticados bloquean la empatía e imposibilitan la percepción cabal de la desmesurada magnitud traumática en sus múltiples facetas subterráneas, individuales y colectivas. Lo otro-perceptivo suscitado por el cine de memoria desnaturaliza un poco lo que está hondamente naturalizado en la vida cotidiana y sus olvidadizas pantallas en alta definición.

De modo que además de la desmemoria forzada, "un presente sin fondo" (Martín-Barbero), las normalizaciones, los rebrotes del autoritarismo, las cortinas de humo, los discursos de legitimación, el mercantilismo de lo "exótico", entre otros, las y los cineastas también reaccionan contra la invisibilización del sufrimiento y su fiel reverso, la espectacularización de acciones traumatizantes a través de formatos mediáticos, series y narrativas "que convierten las heridas históricas en espectáculos, anhelando la mayor cantidad de espectadores y *likes*" (Spiller 2020, 570). Doy la palabra a la cineasta e investigadora Anne Huffschmid para averiguar desde dentro del quehacer cinematográfico cuáles son algunos retos correlacionados con lo aquí expuesto:

> ¿Cómo narrar desde este punto ciego sin caer en los lugares comunes, en la banalización o la exotización y sin quedarnos estancados en nuestras zonas (visuales) de confort? Cómo desarrollar narrativas y visualidades que se distingan de los moldes estéticos conocidos: de la esterilidad del repertorio policial, o forense, asociado a figuras en

> trajes blancos, cráneos y esqueletos domesticados por dispositivos técnicos; pero también de la literalidad del cuerpo deshecho, su efecto cosificador y banalizador, que además colabora puntualmente con la enunciación de los desaparecedores, que un ser humano es reducible a un bulto en bolsa de plástico, y alternativas a los recursos de la espectacularización o del melodrama, la escenificación ritualizada de dolor y sufrimiento (Huffschmid 2019b, 45).

Remarco estas cuestiones porque significan desafíos que encaran las y los cineastas conscientes del clima mediático-cultural en que circulan sus obras cuya empatía narrativa (Breithaupt 2009) desdobla aspectos estrujados en las adyacencias mediáticas. El cine de memoria reacciona contra, interioriza, dialoga con, desmonta, visualiza, cuestiona y se exhibe en entornos mediático-culturales en que las violencias son cotidianizadas en y por la TV e Internet. O se comprimen en un tuit. Las películas conviven, pues, en un clima multimediático que "no nos ahorra impresiones visuales de ningún tipo, menos aún traumáticas, y que hace de ellas una suerte de obligada cotidianidad" (Arfuch 2008, 195). Lo que implica otro colosal reto de sensibilización y descotidianización mediante poéticas del duelo que replanteen la perspectiva. Porque este panorama mediático evidencia, sobre todo, *miradas (tele)espectadoras e internautas* habituadas, sobreexpuestas, acaso hastiadas de tantas atrocidades, lo que incluso puede reprimir la voluntad de ver "otra película más" que se aproxime al sufrimiento: "Nos hemos vuelto indiferentes frente a la repetición de un fenómeno que tendría que conmovernos, porque en este contexto, la insensibilidad es una forma de supervivencia", reflexiona Berlanga (2015, 110) en relación con la naturalización de la violencia en México. Sobre la televisión opina Sontag (2010, 90) que agota la fuerza de una imagen: "Las imágenes mostradas en la televisión son por definición imágenes de las cuales, tarde o temprano, nos hastiamos. Lo que parece insensibilidad tiene su origen en que la televisión está organizada para incitar y saciar una atención inestable por medio de un hartazgo de imágenes. Su superabundancia mantiene la atención en la superficie, móvil, relativamente indiferente al contenido".

Puntualmente, la indiferencia aparece en *Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas* (2006), de Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero, cuando una joven se maquilla para salir y no ve el solitario televisor encendido al azar que, entre anuncios publicitarios, comenta el hallazgo de otro cuerpo de mujer asesinada en Ciudad Juárez en la frontera con Estados Unidos. La cámara, en cambio, encara frontalmente la pantalla de TV que, como de costumbre, no cuestiona la impunidad, sino que repite los macabros esquemas archiconocidos. Al inicio de *Bajo Juárez* la cámara recorre rostros impávidos de ciudadanas y ciudadanos a bordo de un autobús mientras se escuchan noticias acerca de más mujeres que fueron desaparecidas, un dato que parece tener la misma recurrencia cíclica que las paradas del autobús. El autobús, el tránsito, los pasajeros, las noticias *y* su percepción indiferente, los feminicidios impunes, todo aparece como parte normal de la vida cotidiana en Juárez: "El horror y las atrocidades se vuelven parte de la normalidad urbana", escribe Monárrez (2006, 443) en su trabajo sobre las víctimas del feminicidio juarense en tanto mercancías sexualmente fetichizadas.

La película de Sánchez y Cordero examina la (des)cobertura mediática y su no-percepción social, en suma, "la permisividad y naturalidad con que en Ciudad Juárez se perciben todos los crímenes contra las mujeres", como lo expresa Segato (2013, 16) cuando se refiere al "escenario del mayor y más prolongado número de ataques y asesinatos de mujeres con *modus operandi* semejante de que se tiene noticia en 'tiempos de paz'" (27). Sin embargo, dos mujeres fiscales entrevistadas por Sánchez y Cordero en *Bajo Juárez* son de otra opinión, pues relativizan los casos de feminicidio, una de ellas afirma: "con todo el respeto que me merecen, no son números tan escandalosos".

Mauricio Meschoulam (2019, 36) estudia en México el papel que desempeñan los medios tradicionales y no tradicionales en la propagación y retransmisión del miedo a raíz de su cobertura de la violencia: "La violencia, en otras palabras, no sólo es cometida, sino que es publicitada para que sea vista por terceros. Un fenómeno, entonces, es el acto violento en sí mismo, otro es el acto de publicitarlo ante terceros" (55). Agrega que en ocasiones "el propósito de publicitarla es inducir

un estado de miedo en terceros a fin de canalizar, a través de ese miedo, uno o varios mensajes que incluyen la noción o idea de quién está realmente en control de determinada zona o circunscripción, o cuáles son las consecuencias de no someterse al grupo perpetrador a fin de ejercer presión psicológica en determinados actores" (59). No extraña que sus estudios evidencian "una elevadísima correlación estadística entre exposición a medios y síntomas de trauma y estrés", y que la mayoría de entrevistados sienten que los medios les provocan angustia, miedo o terror (127). Meschoulam comprueba una gama de trastornos y efectos psicosociales padecidos por la población mexicana a raíz de la mediatización estridente de violencias relacionadas con el crimen organizado. Sus estudios revelan "la percepción de que los medios, no en su totalidad, pero sí en su mayoría, son generadores de estrés, miedo y angustia, entre otros sentimientos similares, y por ende para nuestros participantes son factores disruptivos de paz, cuando, en su visión, deberían contribuir a la construcción de la misma" (128). Los resultados sugieren asimismo que los síntomas de estrés u otras perturbaciones psicológicas no son exclusivos de los municipios más violentos del país, lo que comprueba un "fenómeno de contagio", y que los medios y las redes sociodigitales son cruciales en la retransmisión del estrés detectado (70). Meschoulam remarca la importancia de alternativas de cobertura que no hagan eco de sucesos violentos y mensajes tal como las organizaciones criminales desean transmitir (115).

Es sabido que la desaparición forzada "se usa a menudo como estrategia para infundir el terror en los ciudadanos. La sensación de inseguridad que esa práctica genera no se limita a los parientes próximos del desaparecido, sino que afecta a su comunidad y al conjunto de la sociedad" (Naciones Unidas).[11] Así pues, el ciclo no se completa si un ataque o una acción criminal no alcanza su blanco final y definitivo: las audiencias, los terceros que van a atestiguar el acto de manera indirecta y que, en consecuencia, se convierten en sujetos de una serie de efectos

[11] https://www.un.org/es/observances/victims-enforced-disappearance. Acceso el 5 de mayo de 2022.

psicosociales (Meschoulam 2019, 114). Segato (2013, 29) añade otra motivación que tiene el "poder soberano" consistente en espectacularizar el hecho de que se encuentra más allá de la ley. Sostiene que los asesinatos en Juárez se comportan "como un sistema de comunicación" en que "los feminicidios son mensajes emanados de un sujeto autor que sólo puede ser identificado, localizado, perfilado, mediante una 'escucha' rigurosa de estos crímenes como actos comunicativos" (30 s.). Segato puntualiza: "La violencia constituida y cristalizada en forma de sistema de comunicación se transforma en un lenguaje estable y pasa a comportarse con el casiautomatismo de cualquier idioma" (32). Huffschmid (2019b, 44 s.) también subraya "la estrategia comunicativa" del terror, caracterizada por la metódica emisión de mensajes en clave visual y escénica que expone cuerpos mutilados al ojo público: "El terror no se concibe sin una función pedagógica: se desaparece al o lo humano para *enseñar* el poder de producir la muerte y el dolor".

A la película *Señorita extraviada* (2001), de Lourdes Portillo, rodean estigmatizaciones, criminalizaciones, "mensajes" escabrosos, fotografías sensacionalistas y obscenas explotaciones mediáticas de los feminicidios que han convertido los asesinatos en espectáculo en Juárez (Berlanga 2015). Mora (2004, 131) argumenta que la epidemia de la violencia en Juárez sufre de un exceso de representaciones. Apunta que la audiencia de televisión se ha acostumbrado y saturado con noticias que inspiran miedo y desconfianza (121). En su estudio sobre la "cultura del feminicidio en Ciudad Juárez", publicado en la misma época en que se realiza el filme de Portillo, Monárrez (2000) observa una "cultura normalizada de violencia y exterminio social" contra mujeres y niñas. Afirma asimismo que los estereotipos que circulan evitan que la sociedad tome la violencia masculina contra la mujer con la seriedad y la gravedad que el caso requiere. Por su parte, Valenzuela (2018, 71) sostiene que al feminicidio le precede la violencia simbólica que prefigura y predispone el acto homicida. En suma, *Señorita extraviada* —el cine de memoria— no encara exclusivamente desgracias individuales, sino que afronta, por una parte, las violencias simbólicas que preceden y las sobreexposiciones revictimizadoras que suceden y, por otra, la vergonzosa despreocupación

político-jurídica, así como la indiferencia social con que se borran los feminicidios en un clima de violencia normalizada. La película examina los feminicidios e interpela al mismo tiempo los discursos y las prácticas que los normalizan y banalizan. *Señorita extraviada* tampoco pone de relieve "el trastorno de las víctimas", sino el derrumbe social, moral y jurídico, así como el entramado de fuerzas que victimizan a las y los más vulnerables, y que pudieron y debieron haberse evitado. "Mi mundo se vio sacudido hasta la médula y el miedo experimentado por la gente de Juárez se convirtió en parte de mi propia vida diaria durante los siguientes tres años", confiesa Portillo (2003, 229). Relata que los medios trataron las muertes como un suceso misterioso, obra de un asesino en serie, de ladrones de órganos o de una secta dedicada a sacrificios satánicos. La prensa utilizó los asesinatos como fuente de interminables especulaciones, apunta la cineasta. La cobertura oscila entre imágenes de cuerpos desmembrados y la abstracción total. Se publicaron imágenes escabrosas de los cuerpos desmembrados de las niñas, que se sumaron a la brutalidad de sus asesinatos. Sus muertes no pasaron de ser estadísticas para la prensa durante muchos años, recuerda Portillo (2003, 229).

Señorita extraviada emplea el séptimo arte sin recaer en discursos cargados de ideologías hegemónicas que promueven más violencias (Gillman 2015, 140). Mora (2004, 122) explica que la película desafía la manera espeluznante y sensacionalista con que los medios de ambas márgenes del Río Bravo han cubierto las atrocidades y el sufrimiento humano: "Al rehusarse a hacer un espectáculo de la violencia sexual de género, el documental de Portillo ayuda a la creación de una contra memoria y contra narrativa de las tragedias experimentadas recientemente en esa ciudad". *Señorita extraviada* crea un lenguaje contra-visual (*counter-visual-language*) que reivindica el valor de la vida humana, destierra y resiste el discurso que permite la tortura física y psicológica de las mujeres y sus familias, reflexiona Pérez (2006, 6). El lenguaje contra-visual de la película interrumpe la mirada habitual para ver y narrar de otra manera tal como las poéticas del duelo (Vich 2015, 16). En su dimensión prospectiva, lo otro-narrativo provoca otro modo de percibir el mundo fuera de las pantallas, pues la empatía no se agota en

la experiencia estética durante el visionado. Lo otro-perceptivo desafía la mirada hastiada o habituada a las representaciones escabrosas. *Señorita extraviada* perturba el espacio del espectador distanciado, sostiene Fregoso (2011, 166), quien, además, destaca la dimensión prospectiva del filme cuando evoca su poder para "incitar la imaginación e inspirar la participación creativa en la acción social" (Fregoso 2012, 237). Por su parte, Pérez (2006, 5) considera la obra una investigación fascinante y una intervención pedagógica que desenreda y saca a la luz las múltiples capas de connivencia que han tolerado y permitido más de una década de violencia abominable y los asesinatos sin resolver de las mujeres de Juárez. Señala que *Señorita extraviada* muestra cómo las persistentes creencias patriarcales que niegan, racionalizan y justifican la violencia masculina contra las mujeres están mediadas por expectativas sociales, culturales, económicas y hasta familiares (6). "Ser mujer en nuestro país implica no estar en condiciones de ejercer y gozar el derecho humano a vivir una vida sin miedo y sin violencia", puntualiza la antropóloga mexicana Marcela Lagarde y de los Ríos (2005a, 11), quien ejerció la presidencia de la Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana. En su primer informe de actividades esta comisión aclara sin ambages:

> La violencia de género está presente en la casa y en la calle, en sitios privados y públicos. Los estereotipos dosificadores prevalecen en el campo de las representaciones sociales, culturales y lingüísticas. Así, la violencia de género y los estereotipos son difundidos por los medios de comunicación y recreados por científicos, intelectuales y artistas en producciones científicas, de publicidad, artísticas y literarias, a través de la radio, la televisión, el cine, la prensa, los videos, Internet y toda clase de espectáculos. La inversión económica en la reproducción de la violencia es inconmensurable (Comisión Especial 2005, 8).

Señorita extraviada revisa e interrelaciona los estereotipos dispersos en sitios privados y públicos, en las representaciones sociales, cultu-

rales y lingüísticas a través de diferentes medios en diferentes situaciones a lo largo y ancho del país, y más allá. La película rebate los sensacionalismos revictimizadores que reducen "la cobertura" a una exhibición de restos humanos, dejando al margen las fuerzas estructurales que perpetúan los feminicidios. Gillman (2015, 140) interpreta que la película selecciona y organiza el material para ayudar a comprender la compleja amalgama de condiciones sistémicas interconectadas que consolidan la violencia y hacen que continúe con impunidad.



Imagen 11. *Señorita extraviada* (2001), de Lourdes Portillo. Cortesía de Lourdes Portillo.

En sus reflexiones sobre la imagen intolerable, Rancière (2010, 96) cuestiona la difundida opinión según la cual el torrente mediático de imágenes del horror nos vuelve insensibles a la realidad banalizada de esos horrores. Si el horror es banalizado, razona el filósofo, no es porque veamos demasiadas imágenes de él: "No vemos demasiados cuerpos sufrientes en la pantalla. Pero vemos demasiados cuerpos sin nombre, demasiados cuerpos incapaces de devolvernos la mirada que les dirigimos, demasiados cuerpos que son objeto de la palabra sin tener ellos

mismos la palabra" (97). Este planteamiento puntualiza la ética narrativa de *Señorita extraviada,* así como la del cine de memoria cuyo relato empatiza, dignifica y humaniza. No comprime rápidamente qué pasó y tampoco retransmite el miedo, sino que averigua *qué está pasando y por qué*, cómo se distorsionan las cosas y cómo se construyen "mentiras históricas" (Hernández 2019, 199). Al sostener Fregoso (2012, 235) que el filme de Portillo está impulsado por una política poética y una ética destinadas a la transformación del terror, y que además va más allá del nivel informativo porque incita la imaginación e inspira la participación espectadora creativa (2011, 165), sus reflexiones especifican los potenciales más esenciales del cine de memoria. Su lenguaje contra-visual y lo otro-perceptivo promueven comprometidos pensamientos más críticos necesarios para resistir el infoespectáculo desgobernado por el *rating* y las actualidades inmediatistas del "presente continuo" (Martín-Barbero). Paulina Suárez, directora de Documental Ambulante en México, reflexiona sobre el ciclo de exhibición *Rastros y luces: historias contra la desaparición* (2021) con palabras que detallan la interacción del cine de memoria con su entorno. Evocan la esencia de las "comunidades emocionales" (Jimeno 2007) y enfatizan el papel de contra-narrativas cinematográficas cuya política poética transforma el terror (Fregoso) y restaura la empatía tantas veces bloqueada por amarillismos y estigmatizaciones:

> En contraposición a las narrativas hegemónicas —las cuales invisibilizan las razones estructurales de la crisis, infunden miedo entre la sociedad y revictimizan a los sobrevivientes— documentales como *Tempestad* [de Tatiana Huezo] y más recientemente, *Volverte a ver* [de Carolina Corral] y *Te nombré en el silencio* [de José María Espinosa], regresan nuestra atención a la lucha y reclamos de las víctimas y sus familias, denuncian los fallos sistémicos que perpetúan esta crisis, y tejen comunidad entre públicos, activistas y familiares: redes vitales de solidaridad, cuidado y supervivencia.[12]

[12] https://www.ambulante.org/2021/05/presentamos-rastros-y-luces-historias-de-la-desaparicion/. Acceso el 5 de mayo de 2022.

Transiciones generacionales

Las generaciones nacidas después de períodos de violencia política perciben las tachaduras del ayer que se superponen en la superficie de un palimpsesto. Las y los estudiantes ya no se topan con la dictadura, sino con el "pasado reciente". La tortura, los amedrentamientos, los asesinatos, las desapariciones forzadas, las violaciones, el calabozo, la zozobra, las redadas, el desamparo legal, la operación Cóndor y el exilio se anulan bajo el manto normalizador de "medidas". En el Uruguay postdictadura se debate si los delitos cometidos por militares y policías durante la dictadura habían sido violaciones de derechos humanos o "pérdida de los puntos de referencia" (Allier 2010, 91). Catorce años después del derrocamiento de la dictadura en Paraguay, Telesca (2003, 9) revisa cómo algunos textos escolares enfocan este período y se encuentra con el esquema "nacimiento-esplendor-decadencia", como si nada tuviese que ver este esplendor con la violación de derechos humanos, apunta el historiador. Sobre la misma dictadura suramericana afirma Bareiro (2014, 26) que un movimiento considera los crímenes de lesa humanidad como "meras sombras de un buen gobierno". Además de la desmemoria forzada e impunidad, en Guatemala las y los sobrevivientes y descendientes deben tolerar el lacerante e indigno titubeo sobre si hubo o no genocidio.

Accedemos, pues, no al pasado propiamente, sino a múltiples representaciones que de él fabrican (A. Assmann 2013, 206). Algunos medios y sectores refuerzan el argot normalizador, otros desmantelan la jerigonza e incuban empatía y debate. De modo que a las traumatizaciones sufridas y causadas por generaciones antecesoras se acceden —o no— a través de construcciones discursivas mediadas en situaciones formales (escuela, memoriales, justicia), artísticas, multimediáticas, cinematográficas o cotidianas (familia, amigos, trabajo). Con el paso del tiempo, las generaciones interactúan cada vez más con huecos, sombras o representaciones sociales y construcciones culturales que se forjan en los procesos de mediatización en que "la memoria cultural" (J. Assmann 2010 y 1992) se va institucionalizando al compás de los

avances y reveses. Landsberg (2004) designa memoria protésica o *prosthetic memory* a la apropiación que de una narrativa sobre el pasado se hace a través de una experiencia en el cine, los medios o el museo en que la persona se inscribe a sí misma en una historia más amplia que su propia biografía. No se trata de una mera aprehensión de una narrativa histórica, más aún, la memoria protésica tiene la capacidad de moldear subjetividades y conciencias políticas (Landsberg 2004, 2). La persona reviste los acontecimientos y experiencias que no vivió con un profundo sentido personal. Landsberg remarca la dimensión ética cuando observa que la memoria protésica tiene el potencial de generar empatía, esencial a la hora de reconocer las memorias de otras personas como las de otras personas, vale decir, respetar y reconocer las distancias (24). Este proceso engloba "una ampliación intergeneracional del 'nosotros/as'" (Jelin 2012, 151) en que se entrecruzan las experiencias de *ore* y *ñande*. Conviene preguntarse cada tanto qué tipo de construcciones del pasado-presente impregnan las conciencias de *millennials* nacidos después del nacimiento-esplendor-decadencia de la represión.

Sabemos que nuestra memoria individual abarca mucho más que las experiencias personales, puesto que engloba recuerdos y experiencias de otros (A. Assmann 2014, 209). Nuestro cerebro y la memoria están diseñados para constantes expansiones que se producen a través de la interacción humana o por medio de representaciones y experiencias mediáticas, que por supuesto pueden ser cinematográficas. Jelin (2012, 55) sostiene que lo colectivo de las memorias es el entretejido de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante. Conviene insistir que el cine de memoria no hace referencia a otros tiempos únicamente, sino que revisa e induce a cuestionar las distorsiones ideológicas que circulan sobre las violencias. En toda mediación intergeneracional se filtran ideologías, matices e interpretaciones tendenciosas que en ocasiones cuentan con el visto bueno explícito o implícito de un sector económico, político o social del país. Muchas y muchos jóvenes latinoamericanos crecen en entornos signados por silencios o abiertas reivindicaciones de antiguas mentalidades.

González (2002) examina en Paraguay los festejos populares organizados la noche del aniversario del antiguo dictador y comandante en jefe de las Fuerzas Armadas en los años inmediatamente posteriores a su derrocamiento y exilio. La celebración pública se lleva a cabo en una plaza situada en un barrio de Asunción que antiguamente llevaba el nombre del dictador tal como escuelas, calles, canciones, una ciudad: "Para que su nombre volara más alto aún, se convirtió en la denominación del nuevo aeropuerto internacional" (Neri Farina 2003, 286). Diez años después de la caída del régimen, la autora observa en 1999 que en el festejo participan jóvenes cuyos "padres y madres les han transmitido la memoria de 'otro' pasado: el que ellos consideraban de paz, de progreso y de bienestar, y que añoran" (González 2002, 186).

Lazzara (2007, 23) detecta en Chile postdictadura la internalización y reproducción del típico "marco narrativo" y lenguaje del régimen: "como si la dictadura los hubiera condicionado para recordar (y hablar) en determinada forma. Curiosamente, sentí que habían comenzado a condicionar a sus propios hijos para que recordaran (y olvidaran) de manera similar". En lo concerniente al enfrentamiento interno en Perú observa Vich (2015, 236) que para muchos jóvenes "dicho período es una presencia desconocida, algo que no vale la pena recordar, algo intensamente reprimido, pero que, a pesar de su ausencia, sigue apareciendo como un espectro: es algo que está y no está simultáneamente; algo que no se vivió directamente pero que de alguna manera los sigue afectando". En Guatemala, Montenegro (1999, 9) opina hacia el fin de siglo que, como respuesta a una "cultura del silencio, la nueva generación que representa la mitad de la población, manifiesta apatía y desinterés, no enlaza lo ocurrido con la actualidad". Sobran escenarios y dilemas que apuntan a más retos para las y los cineastas cuyo cine percibe en la dimensión introspectiva diferentes capas y tensiones de memoria que se superponen con el tiempo, la memoria de la memoria por así decirlo.

La pregunta clave que se plantea en países que han vivido crímenes de lesa humanidad, dictaduras, guerras civiles y genocidios es cómo

transmitir el propio saber a las siguientes generaciones, para que no se repitan las atrocidades sufridas y cometidas por las generaciones precedentes (Spiller 2015, 173). Especialmente en el terreno de las traumatizaciones los relevos generacionales determinan cómo se procede con las marcas del pasado-presente aciago, puesto que con el paso del tiempo cambia también "el sentido de urgencia de trabajar sobre las herencias y los legados, sobre la conservación de huellas" (Jelin 2012, 146). ¿Qué usos, sentidos o silencios ruidosos se van arraigando y qué "principios de acción para el presente" (Todorov 2008, 34) resultan de la reparación? ¿Hay consenso en la desacreditación y condena de antiguos sistemas represores (Koenigs)? ¿Cuándo, cómo, a través de qué expresiones se reescribe o se esquiva el pasado? ¿Y cómo se lo "enseña"? En *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado* Jelin y Lorenz (2004) publican reveladores estudios que averiguan cómo los sistemas educativos de Argentina, Brasil, Chile, Perú y Uruguay lidian con sus pasados terribles. La instauración de gobiernos democráticos plantea la acuciante necesidad de rediseñar las políticas educativas: ¿Cómo plantean los docentes la necesidad de que la sociedad de la que son parte conozca y se apropie de un pasado vergonzante? (Jelin y Lorenz 2004, 5). Trinidad reflexiona en este volumen sobre miedos y silencios en el Perú después del conflicto. Los factores que ahogan la transmisión en el aula representan también desafíos para el cine:

> El miedo se interioriza de tal modo que hasta los docentes sienten que deben tener "cuidado" en tocar el tema para no provocar, indirectamente, que sus alumnos se sientan atraídos por discursos violentistas. Así, Dora nos dice que no habla del período "para que no pueda generar más violencia… para que al alumno no le llame más la violencia". Todo esto muestra la existencia de un círculo vicioso de miedo, donde todos controlan a todos: los padres y madres a los promotores y/o directores, éstos a los docentes y estos últimos se controlan entre sí. ¿Cómo no tener miedo a hablar de ello siendo docente, más aún siendo joven y ayacuchano? (Trinidad 2004, 33).

Los miedos y silencios enraizados en la traumatización paralizan la transmisión intergeneracional: "El silencio del padre, único modo de presentar su experiencia, conforma un hueco, un negativo del horror que da cuenta del mismo. […] Es también un silencio protector del sobreviviente para sus descendientes" (Viñar 2016, 76). Hernández (2009) constata un quiebre en la transmisión en el ámbito familiar y social en relación con la masacre de 1932 ocurrida en El Salvador. Después de la firma de los Acuerdos de Paz en 1992 se crean espacios favorables para desencapsular la matanza. Los nietos se organizan para averiguar más "sobre esas voces dispersas que hablaban de lo sucedido" (Hernández 2009). La película *1932: cicatriz de la memoria* —el cine de memoria— participa "dinamizando la transmisión intergeneracional en torno al suceso", apunta Hernández, quien examina asimismo la toma de conciencia y apropiación protésica por parte de las nuevas generaciones:

> Lo interesante fue ver cómo las generaciones de jóvenes mayores de 30 años que contaban con algún conocimiento fragmentado del suceso, llegaron a dimensionar su magnitud, pues su conocimiento se limitaba a saber que un familiar o unos cuantos vecinos habían muerto en la masacre. A partir de ese momento la dimensión colectiva de la pérdida de algún familiar fue consolidando un sentido de pérdida colectiva que permitió tomar consciencia de la violencia de la masacre (Hernández 2009).

En *Chile, la memoria obstinada* (1997), de Patricio Guzmán, el cine de memoria se observa a sí mismo. La película muestra emotivas exhibiciones de *La batalla de Chile* (1975-79) del mismo cineasta, quien la debate con conmovidos estudiantes chilenos que nunca la habían visto. Así, la dimensión prospectiva de un *memory-making film* (Erll 2010) constituye uno de los ejes temáticos más sustanciosos. Ruffinelli (2013, 235) interpreta que en *Chile, la memoria obstinada* "la audiencia ha entrado en el filme y, a su vez, es vista por otra audiencia.

La audiencia filmada se emociona con las imágenes que contempla, y la audiencia que los contempla se emociona a su vez. Sin embargo, la *mise en abîme* no acaba en esta comprobación, sino en otra aún más profunda y perturbadora que redefine al cine y lo sitúa en el centro de un juego de espejos enfrentados". Richard (2017, 90) razona que, más que recordar, *Chile, la memoria obstinada* se propone performativamente hacer recordar.

La palabra en el bosque (2011), de Jeffrey Gould y Carlos Henríquez Consalvi, hace de la transmisión intergeneracional de experiencias traumáticas el eje central del relato alrededor del cual se articulan las voces que testimonian de forma reflexiva tanto el pasado como, principalmente, el devenir de las violencias y represiones que desembocan en un cruento conflicto civil en El Salvador (1980-1992). En sala de clase las y los adolescentes salvadoreños acompañan pensativos las palabras del maestro. Por su parte, el montaje de la película complementa la clase con imágenes y testimonios que exploran las fuerzas traumatizantes que avasallan la vida de las comunidades. De vez en cuando aparecen una mesa de montaje y un monitor que simbolizan la participación del cine tanto en la reparación como en la transmisión crítico-reflexivo-dialógica de las experiencias traumáticas. El entrelazamiento dialógico de las voces del maestro en la escuela con las del testimonio vivo que ramifican su clase, y también con la "voz" del cine que entreteje la polifonía, constituye una sugerente dimensión introspectiva que medita sobre ese vital proceso (po)ético, empático y político en que se produce una "ampliación intergeneracional del 'nosotros/as'" (Jelin 2012, 151).

En *Granito,* Yates incluye una proyección de *When the Mountains Tremble* ante niñas y niños en la comunidad Ilom en Guatemala, un ritual en que no sólo se hace referencia al pasado-presente, sino que se fortalecen los lazos socioafectivos y se reforman las memorias. A menudo vemos en el cine de memoria rostros de niñas y niños nacidos después de las atrocidades que asolaron el país. El montaje que entrelaza aquellas imágenes invita a meditar sobre cómo las y los más pequeños están procesando los legados traumáticos.



Imagen 12. Pobladores mayas de Ilom en Guatemala con Pamela Yates después de una proyección del filme *When the Mountains Tremble* (1983). Fotografía de Dana Lixenberg. Cortesía de Pamela Yates y Skylight Pictures.

El material *Recordar y narrar el conflicto* organizado por el Centro Nacional de Memoria Histórica en Colombia detalla otro desafío que se plantea en "contextos altamente polémicos y diversos donde una serie de factores históricos, políticos y culturales configuran un panorama complejo de reivindicaciones de memoria, proyectos y discursos" (CNMH 2013, 13). Este material "busca promover la reconstrucción de las memorias que abordan los desequilibrios de poder existentes entre las memorias de las víctimas, y las versiones institucionalizadas del pasado o las narrativas dominantes de actores tales como líderes políticos, grupos armados, funcionarios estatales de alto rango o de los medios de comunicación" (CNMH 2013, 14). La propuesta afina la percepción para neutralizar las maniobras y normalizaciones que se hacen en controvertidos escenarios que reinciden en marginalizaciones y silenciamientos retraumatizantes. Me permito

proyectar esta cuestión más allá del contexto colombiano para argumentar que, por más crítico-reflexiva que sea la mirada que se arroje al "pasado reciente", no será suficiente, pues el objetivo del rememorar cívico-empático radica, entre tantos, en dotar a las nuevas generaciones —en tanto agentes de memoria— con argumento, discernimiento e instrumental crítico para actuar a favor de la reivindicación de los derechos fundamentales a la vida y las memorias, contra las cortinas de humo que obnubilan el panorama encubriendo las atrocidades y responsabilidades de la conciencia social y la justicia. En rigor, no se trata de difundir alguna construcción discursiva de un pasado estático, sino de estimular el debate de parámetros para la percepción y reparación colectiva de las persistentes marcas de la traumatización y sus tachaduras sociales, mediáticas e institucionales. No ya el recordar otros tiempos, sino el cómo y el porqué de la rememoración constituyen valores propiciados por el cine —*La palabra en el bosque*, *Chile, la memoria obstinada, Granito*— que recobran vitalidad cuando emergen nuevas generaciones en una era en que la rememoración "implica violentar una hegemonía, producir un conjunto de elementos disruptivos que interrumpan la fantasía dominante" (Vich 2015, 235). Entre algunas formas de reminiscencia, Todorov escribe que un acontecimiento recuperado puede ser leído de manera literal o de manera ejemplar. En el primer caso el suceso es preservado en su literalidad permaneciendo intransitivo y no conduciendo más allá de sí mismo.

> O bien, sin negar la propia singularidad del suceso, decido utilizarlo, una vez recuperado, como una manifestación entre otras de una categoría más general, y me sirvo de él como de un modelo para comprender situaciones nuevas, con agentes diferentes. La operación es doble: por una parte, como en un trabajo de psicoanálisis o un duelo, neutralizo el dolor causado por el recuerdo, controlándolo y marginándolo; pero, por otra parte —y es entonces cuando nuestra conducta deja de ser privada y entra en la esfera pública—, abro ese recuerdo a la analogía y a la generalización, construyo un *exemplum* y extraigo una lección. El pasado se convierte por tanto en principio de acción para el presente (Todorov 2008, 33).

Este uso ejemplar "permite utilizar el pasado con vistas al presente, aprovechar las lecciones de las injusticias sufridas para luchar contra las que se producen hoy día, y separarse del yo para ir hacia el otro" (Todorov 2008, 34). Por acción del cine, muchos acontecimientos históricos singulares llegan a los oídos y sentidos de numerosos espectadores alrededor del globo capaces de derivar lecciones. Conocidas son las justificadas advertencias sobre los peligros de saturación cuando se repiten de forma literal e intransitiva las mismas narrativas. Arfuch (2008, 175) sostiene que la rememoración "no debe suponer un retorno al pasado para 'traerlo' como un fantasma viviente, como una investidura anacrónica, sino como una presencia aleccionadora para el porvenir". Por su parte, Jelin (2012, 151) recomienda "dejar abierta la posibilidad de que quienes 'reciben' le den su propio sentido, reinterpreten y resignifiquen y no que repitan o memoricen". El cine estimula la participación crítica en la construcción de memorias plurales en escenarios aún signados por irresueltas tensiones que demandan sujetos despiertos y activos, no depositarios o custodios de irrevocables relatos oficiales.

Aleida Assmann (2014, 237) señala que la idea de que el trauma del Holocausto no puede ser representado es un *leitmotiv* que ha atravesado los discursos de memoria. Con el tiempo, arguye, la cuestión de la representabilidad se plantea cada vez menos en el polo de la producción y con mayor frecuencia en el polo de la recepción: ¿son concebibles asesinatos en masa para las y los nacidos después? Este cuestionamiento recuerda un comentario incluido en el informe *Nunca Más* de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP 2018, 15) en Argentina:

> Muchos de los episodios aquí reseñados resultarán de difícil credibilidad. Es que los hombres y mujeres de nuestro pueblo sólo han conocido horrores semejantes a través de crónicas de otras latitudes. La enormidad de lo acontecido, la transgresión a los fundamentos mismos de la especie, provocará todavía aquel "¿será cierto?" con que algunos intentaban sustraerse del dolor y del espanto, pero también de la responsabilidad que nace del saber, del estar enterado, porque a ello sigue, inexorablemente, el preguntarse: ¿cómo evitar que pueda repetirse?

Viñar (2005, 124) sostiene que en los confines de lo humano y en la desmesura del horror, el problema de la credulidad-incredulidad se plantea siempre agudamente. Aquí se asoma otro desafío que tienen las y los cineastas comprometidos no con la "divulgación", sino con la sensibilización empática, la consolidación de la cultura del Nunca Más, la percepción y prevención de los rebrotes de autoritarismos y con principios de acción compatibles con las tensiones político-mediáticas normalizadoras de la (re)traumatización. En algunas afortunadas ocasiones, las nuevas generaciones crecen en climas políticos y sociales diferentes a los tiempos sombríos representados en pantalla, lo que puede provocar un distanciamiento. Los testimonios sobre las atrocidades y torturas físicas y psicológicas ejecutadas por patrióticos capitostes y esbirros de las dictaduras conosureñas en el siglo XX llegan a extremos inconcebibles desde oídos y sentidos de quienes nacen después del "pasado reciente" —incluso para coetáneas y coetáneos— hasta el punto de cuestionarse "si serán ciertos", si una persona acaso será capaz. ¿Cómo pueden los jóvenes —después del bárbaro hiato cultural de la dictadura y los veinte años de difícil reconstrucción de la identidad nacional— calibrar el documento que están viendo?, cuestiona Ruffinelli (2008) a propósito de *Decile a Mario que no vuelva* en Uruguay. Argumento que el cine se aproxima a las traumatizaciones en contacto dialógico con otras actividades, fuentes, tejidos, retablos y rizomas que colaboran para calibrar tanto el hiato cultural como la necesaria acción ético-empática que demanda la reparación. Por tanto, *mandu'a pyrã* provoca una convergencia de acciones y narrativas interconectadas con el cine tal como lo propone el ya mencionado material *Viaje audiovisual por la memoria histórica* preparado en Colombia por el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH 2018).

Evocando a las y los que nacen después de la violencia, Jimeno (2007, 187) hace hincapié en la importancia de relatos que permitan indagar "cómo, en qué circunstancias, dentro de qué cadenas de relaciones y de pensamientos, con cuáles recursos discursivos, dentro de qué apreciaciones y con qué intenciones, fue posible el horror del uso de la violencia". Veena Das (2008, 346), por su parte, sostiene que algunas

realidades deben ser convertidas en ficción antes de que se puedan aprehender. Sin duda, las ficciones literarias y cinematográficas colaboran mucho para rememorar "de manera ejemplar" (Todorov). "A 35 años de su estreno la vigencia de *La historia oficial* es tan incuestionable como necesaria", asegura la Asociación Argentina de Autores (Argentores) sobre el reestreno de la obra de Luis Puenzo estrenada en 1985 cuya longeva *afterlive* o *Fortleben* ha impactado más allá del Río de la Plata, no me refiero tanto a premiaciones, sino a la sensibilización: "Más que un testimonio de época, se trata de un lugar necesario adonde recurrirán las nuevas generaciones para comprender el entramado de los discursos de poder de aquellos años", complementa Argentores.[13]

Las nuevas generaciones no son sólo receptoras, sino muy activos agentes que crean sus propias lecturas y películas cuya repercusión en los trabajos de reparación es notable. Jelin (2012, 16) razona que la renovación generacional involucra a nuevos sujetos que se acercan a su realidad sociopolítica en circunstancias diferentes y plantean preguntas y dilemas que llevan a reinterpretaciones. Las películas realizadas por Anaïs Taracena en Guatemala, Marcela Zamora en El Salvador, Renate Costa en Paraguay o el cine creado por integrantes y no integrantes de la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) en Argentina, por ejemplo, se aproximan a las traumatizaciones de sus países planteando renovadas perspectivas.

"Tras veinte años de unos acuerdos de paz incumplidos, la memoria del movimiento revolucionario se diluyó en el silencio. ¿Dónde están esos ex-combatientes hoy?", sostiene y cuestiona en Guatemala la película *20 años después* (2017), de Taracena. La simbólica maleta llena de objetos personales que uno de los ex-combatientes abre para desempolvar los recuerdos mientras mantiene una *conversational remembering* con su compañero con seguridad hubiera permanecido bien cerrada sin la intervención del cine. Más aún, *20 años después* estimula, en la dimensión prospectiva, a buscar otros equipajes perdidos y a debatir los motivos

[13] https://argentores.org.ar/a-35-anos-del-estreno-de-la-historia-oficial/. Acceso el 5 de mayo de 2022.

políticos de sus desapariciones. Taracena reactiva el pasado-presente de los protagonistas tratados como sujetos vivenciales cuyas voces y experiencias, como la maleta, no viajan tanto por los desmemoriados entornos que la película ilumina, enlazando pasado-presentes con nuevos-antiguos conflictos sociales y políticos guatemaltecos.



Imagen 13. Felix Tacen y Mateo Baltazar conversan en *20 años después* (2017).



Imagen 14. *20 años después* (2017), de Anaïs Taracena. Cortesía de Anaïs Taracena.

En *Los ofendidos* (2016), de Marcela Zamora, y *Cuchillo de palo* (2010), de Renate Costa, las cineastas convocan a sus respectivos padres para entablar nutridos *memory talks* ante una cámara que capta el pliegue intergeneracional en que nuevos sujetos se aproximan a su realidad sociopolítica —incluso intrafamiliar— en circunstancias diferentes. "Somos una generación que no pregunta. Por miedo, por dolor, por ignorancia, por desinterés, por comodidad", afirma Zamora en su película, una reflexión perfectamente aplicable al contexto paraguayo arado por Costa en *Cuchillo de palo*. Es muy significativo que ambas películas expongan abiertamente sus accesorios, sus cámaras, algunas peripecias del rodaje y, sobre todo, la presencia de las directoras, quienes encarnan agentes sociales y generacionales disconformes que enfatizan, además, su proceso de lectura personal del pasado y propia construcción de parámetros mediante la deconstrucción de otros. La dimensión autorreferencial no es accesoria porque "queda claro que la realidad no se da en su inmediatez, sino que es inseparable del modo en que la captamos. Ése es el motivo de que los cineastas integren en sus películas el dispositivo de su propio rodaje, es decir, que nos indiquen cuál es su situación. La película deviene así, explícitamente, un modo de intervención sobre la propia realidad" (Breschand 2004, 31). La dimensión autorreferencial refuerza asimismo la bisagra intergeneracional que impone renovados accesos a sucesos que se suelen callar o seminarrar con los mismos "códigos de silencio" (Cohen 2001, 6) si no interviene una disrupción que fracture el hábito. La reflexión que hace Marroquín (2016) sobre el cine de Zamora en El Salvador es válida también para el trabajo de Costa en Paraguay, quizá especifica los efectos del cine realizado por las generaciones nacidas después: "Marcela consigue romper un incómodo silencio que con mil excusas hemos mantenido. Nos permite avanzar en esa terapia larguísima de sanar nuestra nación de violencias y heridas. Nos hace nombrar, recordar, decir, señalar de nuevo cosas que sabíamos a medias, nombres que estaban en el libro amarillo, historias murmuradas que de pronto se dicen en voz alta".

Los ofendidos y *Cuchillo de palo* no esquivan el impacto emocional que puede tener un testimonio durísimo. Sin cortes captan tanto las

brutalidades recordadas como las fuertes reacciones que suscitan las experiencias traumáticas en las cineastas, quienes tampoco ocultan sus emociones, al contrario. Ileana Rodríguez (2020) destaca una tensión emocional paradigmática del cine de memoria cuando desglosa en plano detalle el testimonio del Dr. Juan Romagoza en *Los ofendidos*. Rodríguez evoca claramente la labor de nuestros mecanismos espejo durante una impactante *simulazione incarnata* (Gallese) en que se pone en marcha la operación de *embodying movies* (Gallese y Guerra 2012) cuando escribe que la incomodidad de Romagoza "se traslada de su cuerpo al nuestro. La distancia se borra: él y nosotros somos uno" (Rodríguez 2020, 41). Quizá los gestos, los silencios, las miradas y los suspiros que el cine consigue captar representan la parte más reveladora del testimonio:

> 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 (Rodríguez 2020, 40 s.).

El cine dirigido por las nuevas generaciones revela mucho sobre las represiones y los huecos del entorno contemporáneo que esquiva sus fantasmas. A veces delata más sobre los tiempos de su realización que sobre la época evocada en pantalla. Kracauer (1985, 12 s.) conjetura que las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos. Más que las creencias explícitas, postula, lo que las películas reflejan son disposiciones psicológicas, aquellos estratos más profundos de la mentalidad colectiva que se extienden más o menos por debajo de la dimensión de la conciencia. *Matar a un muerto* (2019), el primer largometraje de ficción del paraguayo Hugo Giménez, recrea en el nuevo milenio la década de 1970 en Paraguay, los tiempos de la dictadura cívico-militar destronada en 1989. Dos sepultureros contratados por los militares se ocupan de hacer desaparecer los cuerpos de personas torturadas y asesinadas por el régimen. Un día, por descuido, uno de los cuerpos azotados llega aún con vida.



Imagen 15. *Matar a un muerto* (2019), de Hugo Giménez. Fotografía de Mariana Bomba. Cortesía de Hugo Giménez.

Relatos

Las marcas en la mediación

Santiago de Chile, diciembre de 2006. Una enardecida turbamulta compuesta por adultos y jóvenes vocifera en la calle, más o menos como hinchas de futbol que animan a su equipo y desaniman al otro. El montaje de *The Judge and the General* (2008), de Elizabeth Farnsworth y Patricio Lanfranco, conecta estas coloridas imágenes con antiguas tomas en blanco y negro que reaniman la década de 1970 cuando se impone en Chile, no sin apoyo civil, la dictadura militar. Entonces se oyen gestos similares. Por algunos segundos se (con)funden las imágenes de antaño con el sonido de la algazara del nuevo milenio. Entre estas situaciones históricas superpuestas por el montaje la única diferencia parece ser la calidad de imagen y el soporte cinematográfico empleado para filmar, el mismo que instantes después se deshace, como si el proyector quemara el celuloide que se disuelve. Las articulaciones espaciotemporales organizadas por el montaje constituyen arraigados procedimientos muy comunes en la narrativa fílmica, pero aquí se produce una desnaturalización de una expresión convencional que ocasiona una significativa implosión desarticuladora de las redes de significación y del funcionamiento del dispositivo incinerado por una llama simbólica que lo devora. Dispositivo y relato se desmoronan. La marca que separa y al mismo tiempo aglutina dos épocas y mentalidades reclama reparaciones antes de continuar con la exhibición.

En el cine el presente y el pasado tienen el mismo tiempo, reflexiona Edgar Morin (2001, 59). El relato fílmico "hace presente el pasado" lo que

coincide con *la* psicodinámica traumática por excelencia en la medida en que las experiencias traumáticas derrumban la distinción fundamental entre entonces y ahora (LaCapra 2005, 68); se puede volver a vivir el acontecimiento de manera compulsiva, sin control, todo ocurre como si no hubiera diferencia entre pasado y presente (108). El trauma implica una abrumadora actualidad de sucesos cuya ambigua temporalidad está suspendida en un "presente interminable marcado por la imposibilidad de un simple transcurrir" (Lira 2010, 23). La experiencia (más precisamente la no-experiencia) de un pasado traumático penetra en el presente como una experiencia continua (A. Assmann, Jeftic y Wappler 2014, 13). Cine y traumatización incluso comparten conceptos que definen sus dinámicas. Los *flashbacks* invasivos, la disociación, la discontinuidad, no tanto el derrumbe, sino la fusión ahora-antes-*óneiros* son algunos síntomas que el cine audio-visualiza y resignifica de forma más palpable, menos destructiva, menos elusiva y más (auto)reflexiva en la otra pantalla a fin de provocar, en lo prospectivo, renovadas conciencias y deliberaciones críticas. El cine visualiza, transmite y transforma las heridas traumáticas y, con ello, enriquece los discursos sobre el trauma con renovados modelos de representación e interpretación (Köhne 2012, 7). Hartman (2003, 259) sostiene en el terreno del trauma que la verbalización literaria sirve de base para hacer perceptible la herida y audible el silencio, algo que el cine también efectúa con precisión. Más aún, si la estética de la escritura permite distintas formas de tratar la indecibilidad del trauma (Borsò 2020, 169) el cine sondea imágenes, sonidos y escrituras que hacen perceptible el "impacto en curso" (A. Assmann 2020, 95) en la cultura y el individuo. Sin duda, las expresiones fílmicas de lo traumático exploran "conexiones entre el lenguaje, la experiencia y el conocimiento" (Mahlke, Reinstädler y Spiller 2020, 3).

Retratos de identificação (2014), de Anita Leandro, resignifica casos de tortura ejecutados durante la dictadura militar brasileña (1964-1985) a través de un relato discontinuo. Regado de silencios, niega un desembarazado flujo histórico-narrativo para simbolizar inhumanas fuerzas deshumanizadoras que han fracturado la existencia, el pensamiento y la convivencia. La película evita una templada enunciación lineal-racional niveladora de lo irracional-circular-atemporal que desmorona el orden

social y moral. Las imágenes no se concatenan. Irrumpen. Deambulan. Provocan golpes en el pensamiento. Invaden abruptamente la percepción —la integridad— del relato fílmico que evoca los códigos de vesania criminal que provocaron "la disolución del universo referencial y semántico de quienes fueron siniestramente reducidas a la inarticulación del sentido por metódicos procedimientos de erradicación de la conciencia" (Richard 2017, 104). Viñar (2005, 122) sostiene que la tortura institucionalizada hace añicos la red social que nos constituye como humanos. Los añicos del tejido audiovisual que a gritos reclaman restauración remiten a lo no elaborado. A lo roto. A lo no incorporado o incorporable aún en el imaginario de *ñande*. El pasado-presente-¿futuro? (des)aparece fracturado como las huellas de la fuerza traumática no asimilable y no narrable que avasalla la no-percepción de la no-experiencia. Por tanto, no hay imagen. Silencio visual. Las ausencias de imagen en la pantalla vacía multiplican las que hemos de producir y debatir y reelaborar a partir de lo elaborado por una película que a nivel de contenido y enunciación evidencia las fracturas en y de los órdenes morales, sociales, culturales, políticos, humanos y simbólicos. Estrenada el mismo año en que la *Comissão Nacional da Verdade* concluye sus actividades, *Retratos de identificação* acentúa que los informes finales son de partida. ¿Qué encripta este modo particular de revisar el pasado-futuro? ¿Qué dice sobre *Nunca Mais*? La inversión del orden moral y social de la dictadura-fantasma se refleja en el modo espectral en que el filme exhibe los retratos radiografiados de las personas sometidas a lo degradante. Entrelazando las dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas, la obra reclama que reconvirtamos, repositivemos y dignifiquemos los retratos de Antonio Roberto Espinosa, Chael Charles Schreier y Maria Auxiliadora Lara Barcelos, así como de incontables ciudadanas y ciudadanos, para encarar sin tregua los trabajos de reparación tal como ya se reclama en 1985 en *Brasil: nunca mais* (Arquidiocese de São Paulo 2011, 25): "É preciso trabalhar, sem trégua e sem demoras, na remoção dos rastros do autoritarismo e na edificação de um legítimo Estado de Direito, que seja sólido e ao mesmo tempo permeável à crítica". Allí también detallan que "a tortura no Brasil passou, com o Regime Militar, à condição de 'método científico', incluído em currículos de formação de militares" (38).



Imagen 16. *Retratos de identificação* (2014). Cortesía de Anita Leandro.

El modo en que se construyen narrativas sobre acontecimientos traumatizantes revela mucho sobre cómo están las cosas en materia de elaboración. Acosta (2019, 68) hace un cuestionamiento que ayuda a reflexionar sobre la naturaleza de relatos desconcertantes que no desambiguan ni anulan las marcas de la fractura que, entre otras cosas, dan pistas sobre el grado de no-elaboración o represión de las catástrofes sociales: ¿cómo hacer memoria de aquello que no ha sido aún siquiera integrado como experiencia? Debido a su fuerza abrumadora y amenazante para la vida, la traumatización desgarra las redes de simbolización cultural y destroza así los fundamentos del procesamiento de la experiencia (A. Assmann, Jeftic y Wappler 2014, 14). Las demoledoras vivencias traumáticas no se procesan ni se registran como si fueran acontecimientos comunes. No se amoldan en la narrativa biográfica de la vida individual y nacional como lo hacen un inolvidable paseo a la playa o la conquista de una copa de futbol. Este no-registro letal que desmorona o fusiona después-antes-ahora encuentra en el cine un modo de expresión impactante, una forma que expresa su no-expresión que reclama reparación. Se ha dicho que la traumatización designa una herida psíquica que no se registra en la conciencia porque arrolla al individuo o al grupo con tamaña intensidad que se produce una ruptura en el continuo de la percepción. La traumatización produce grietas en la experiencia, la memoria y la representación (Köhne 2012, 8). El afanoso testimonio de lo sufrido implica el desafío de volver "representable, es decir transmisible, aquello que suprimió las condiciones de

representabilidad, de producción de relato compartible" (Viñar 2011, 58). El desmoronamiento del orden social y moral se manifiesta en el plano simbólico-narrativo mediante el derrumbe del tejido audiovisual magullado, fisurado, en añicos como fragmentos o archipiélagos de memorias dispersas, no incorporadas aún en la memoria cultural, y que por ello demandan restaurativas poéticas del duelo para restañar los lazos entre *ore* y *ñande.* El acontecimiento y su avasallador no-registro no asimilable, sino sólo sufrible se asoman en provocadoras enunciaciones fílmicas que llevan las huellas de lo traumático, expresiones que comprometen la mirada en la medida en que la *aisthesis* fílmica actúa sobre la sensibilidad espectadora para evocar las heridas individuales y colectivas.

Porque el trauma es la brecha, la herida abierta del pasado que se resiste a cerrarse, curarse por completo o armonizarse en el presente (LaCapra 2009, 130). Aunque cerrada, armonizada e invisible se suele camuflar la brecha a través de mediaciones normalizadoras del horror. Richard (2017, 65) remarca la responsabilidad ética de oponerse a los flujos de desmemoria que, en tiempos de postdictadura o postconflicto, buscan disolver las adherencias traumáticas. Abundan, pues, eufemismos y discursos niveladores que disuelven la adherencia traumática de acontecimientos terribles y "pasados recientes" artificialmente sellados: "Por medio de esos usos se evita que los traumas queden registrados como traumáticos por parte de distintos grupos, y preventivamente se los incorpora a modo de relatos armonizadores" (LaCapra 2009, 67). El cine reacciona en tanto expresivo mediador de la herida a través de relatos magullados que evocan las experiencias traumáticas y al mismo tiempo no lo hacen; o lo hacen, pero con las marcas de la supresión de las condiciones de representabilidad. Este modo de "representar lo irrepresentable representando la imposibilidad de representarlo" a todas luces convoca la expresión artística y cinematográfica capaz de aproximarse "sin cancelar la complejidad del fenómeno" (Gatti 2006, 34). Contra la sombra del lugar común de "lo inefable" o irrepresentable siempre acechante en estos debates, el cine renueva continuamente las formas de expresión. Sánchez-Biosca (2006, 93) concibe de manera productiva el lugar común de lo inefable "como una batalla que no puede ser ganada

definitivamente, pero que tampoco puede ser abandonada. Fundar palabras nuevas, metáforas que resquebrajen la sordidez de lo inhumano y también responder con virulencia a la estabilización de un lenguaje cómodo y tipificado". La expresión fílmica se suma a estos procedimientos que ensayan sensibles reinterpretaciones de aquello que suprime las redes de significación, pero que no por ello debe ser apagado porque la "victoria del verdugo es crear ese lugar de horror cuya invocación o convocatoria se vuelve imposible" (Viñar 2005, 126).

El cuestionamiento que hace Acosta (2019, 72) respecto a cómo hacer audibles los quiebres de sentido que habitan el testimonio insinúa que aquellos forman parte integral de la mediación de las experiencias traumáticas en cuanto tales. LaCapra (2009, 35) reafirma que, en la medida en que un acontecimiento resulta traumático, genera una brecha o un hueco en la experiencia. Argumenta que "todo relato aceptable de experiencias traumáticas debe quedar marcado de modo importante por el trauma, o permitir que el trauma registre sus propios procedimientos", razón por la cual considera inaceptables algunas obras de arte convencionales y armonizadoras (130). Agrega que la "incomodidad o perturbación debería tener efectos estilísticos no formulaicos sobre la representación" (LaCapra 2006, 95). Por su parte, Catela (2001) advierte las violentas rupturas de lo cotidiano cuando examina las situaciones límite que viven los familiares de personas que fueron desaparecidas en Argentina por la dictadura. Gatti (2006, 27) convoca las expresiones artísticas al concebir la figura del detenido-desaparecido como "irrupción en el sentido que supera a los instrumentos que lo dan, que desconcierta al sentido mismo emplazándose en el terreno pantanoso de las *catástrofes sociales y lingüísticas*". Ulfe (2013b) observa en Ayacucho que un evento traumático produce rupturas en la narrativa y en la forma en que se configura el recuerdo. Más al norte, Robledo (2017, 22) retoma las nociones de ruptura y crisis cuando examina tanto el secuestro de personas como el desamparo social, jurídico y político de los familiares en Tijuana: "La ruptura en la memoria de la violencia implica la necesidad de subsanar las grietas de sentido heredadas del drama social" (78). Friedlander (1992) sugiere no olvidar el horror detrás de las palabras

cuando se debaten y se teorizan las catástrofes, lo que alertan también Kansteiner y Weilnböck (2010) cuando refuerzan en el terreno de la investigación acerca del trauma que el sufrimiento concreto de las víctimas de la violencia no puede ser opacado.

Sucede que a menudo las crisis, las brechas, las grietas, las catástrofes, "las adherencias traumáticas" (Richard) se nivelan, se disfrazan, "se normalizan" (Cohen 2001) —se des-marcan— en sus cotidianas mediaciones a través de lenguajes formulaicos más cómodos y tipificados en trámites, reportajes, tuits y noticiarios que naturalizan y desplazan la ruptura al plano de lo a medias enunciado, mientras que en su intacta enunciación no quedan hiatos ni marcas. Al contrario, lo demoledor que por detrás o fuera de campo del formulario o noticiario sigue desgarrando el tejido psicosocial, se acomoda según los moldes convencionales que cancelan su complejidad, disfrazándolo de categorías corrientes menos invasivas según las estandarizadas pautas inofensivas del día-a-día. Reveles (2011, 16) advierte en México el ingreso de ciertas "palabras-máscaras, las que simulan decir algo y es sólo para escamotear la verdad" al Diccionario de Americanismos: "Si se impone su uso es que el significado triunfó a fuerza de reiteración". En el mismo país señalan Ovalle y Díaz (2016, 22) que la existencia de estas expresiones, así como su apropiación y uso social, "son violencia simbólica, implican la naturalización de la guerra". Agregan que el mensaje específico, depositado en el cuerpo de las víctimas, "se transmite a la ciudadanía en general, instaurando en los imaginarios el poder que ostentan estos grupos" (22). Lamentan que con eufemismos se enmascara el horror de desintegrar un cuerpo y borrar su identidad (23). Estos razonamientos apuntan a otro reto crucial que tiene el cine de memoria comprometido con la des-naturalización y des-lexicalización, vale decir, la percepción de las marcas traumatizantes escamoteadas o normalizadas en el imaginario social, los medios *online* y *offline*, el cine y ciertos diccionarios:

> nos llenan de azoro y de preocupación las que se pronuncian y escriben con tanta frecuencia y naturalidad en los medios de comunicación y que reproducen la dosis cotidiana de insania y brutalidad, porque a

> fuerza de reiteración en los noticiarios, contribuyen a la crispación, al horror, a la tragedia cotidiana de un pueblo noble y abonan a la impunidad de quienes han sumergido a México en una verdadera catástrofe humana (Reveles 2011, 16).

Sin duda, muchas narrativas televisuales, mediáticas y cinematográficas colaboran con la nivelación de las rupturas mediante arraigadas estrategias que normalizan los quiebres y las crisis de sentido, es decir, "disuelven las adherencias traumáticas" (Richard). Lo visto y principalmente cómo lo visto-nivelado en televisión y redes sociodigitales se multiplica en las mediaciones discursivas que se hacen de las atrocidades ya moldeadas y masticadas: "se la llevaron". El cine, por su parte, cuenta con una robusta *lingua franca* (Bordwell 2006, 1) hondamente asentada en las cabezas y pantallas alrededor del globo con un arsenal de estrategias capaces de expurgar la demoledora carga traumática de las experiencias recreadas sin vacíos ni fracturas perturbadoras pero con suspenso. Son conocidos los polos y la gama que existe en el ámbito televisual-mediático y cinematográfico entre la trivialización, mercantilización o prolongación del horror mediante atronadoras representaciones de la violencia bruta en alta definición.

La secuencia inicial de *Señorita extraviada*, en cambio, no representa el mundo, lo desarticula. El derrumbe del orden moral y jurídico se prolonga e impacta en la mediación. Hay algo sobrecogedor en la forma en que irrumpen las imágenes de un mundo contrahecho que a todas luces señalan que algo anda mal no en el "pasado reciente", sino ahora mismo. El montaje niega una representación lineal y "transparente" de un espacio y un aparato judicial indemnes. Las marcas que desfiguran aquellas fuerzas perversas que perpetúan tanto la impunidad como el feminicidio lo hacen porque son fuerzas imposibles de normalizar, porque en lo deforme radica su esencia. No es una cuestión mimética, sino ética. *Mirar morir: el ejército en la noche de Iguala* no observa el mundo, lo desenfoca para que se vea mejor. Cuando Guzmán enumera en *El botón de nácar* con su característica voz *over* las técnicas de tortura aplicadas en Chile durante la dictadura, los monstruosos tallos secos cuya visualidad alude oblicuamente al horror niegan una sobredramatizada, rápidamente

asimilable y cognoscible recreación mimética de la violencia bruta en tanto acción literal reducida a un espacio-tiempo finito. En cambio, el relato fílmico ambiguo provoca una creativa coparticipación espectadora cognitivo-afectiva que, a su vez, tampoco reduce las vivencias traumáticas a acciones superficiales. Al contrario, lo atemporal de los ominosos tallos amorfos remiten a una temporalidad suspendida o a la proyección indefinida de la traumatización en el tiempo. Cabe preguntarse a qué prácticas de silenciamiento y desmemoria responde esta película cuando en el año 2015 enumera lentamente, una por una, las inhumanas técnicas de tortura. *El botón de nácar* —el cine de memoria— simultáneamente resignifica las experiencias traumáticas e interpela los intentos de su borradura. *El eco del dolor de mucha gente* (2011), de Ana Lucía Cuevas, aborda casi treinta años de búsqueda de personas secuestradas por las fuerzas del Estado guatemalteco en la década de 1980. Refiriéndose a las comunidades autóctonas de su país, al inicio de la película un miembro del ejército dice que "es muy interesante y conveniente que trataran ellos también de olvidar el pasado y pensar en un futuro". Cuando el relato fílmico pierde el color y la imagen se congela, este desvanecimiento del pulso vital narrativo que se paraliza simboliza el duelo pendiente de elaboración, imposible de olvidar y pensar en un futuro. Spiller (2017, 124) descifra en *La isla. Archivos de una tragedia* otra significativa marca cuando observa que para representar lo traumático, en el sentido procesual e inevitablemente mediático, y no el trauma, el filme opta por la disolución y la deformación de los materiales documentales utilizados. Sus reflexiones enfatizan asimismo la particular coparticipación espectadora e impacto mnemónico que provocan estas huellas o fisuras en el relato fílmico:

> La representación del trauma histórico se basa principalmente en la subversión de la representación mimética de lo real. Los materiales utilizados desafían al espectador por su calidad deficiente que representa la disolución de la representación, pero que mantiene imágenes irritantes e irreconocibles, huellas y rastros de los eventos brutales, que justamente por estar "mal" filmados exigen una atención elevada y se inscriben en la memoria del espectador (Spiller 2017, 125).



Imagen 17. *La isla. Archivos de una tragedia* (2009). Cortesía de Uli Stelzner.

Escobar (2021, 483) razona que es común "deslindar el arte de otros sistemas culturales recalcando su carácter connotativo: a diferencia de lenguajes referencialistas y denotativos, como la ciencia, el arte actúa de modo indirecto, sesgado; movilizando alusiones, insinuaciones y sugerencias que complejizan sus significados". El relato fílmico y particularmente el de lo traumático oscila entre lo ambiguo y sesgado, como las imágenes de monstruosos tallos en *El botón de nácar*, y estatutos de imagen más denotativos como, en el mismo filme, los utensilios de tortura exhibidos. Precisamente en la creativa oscilación pendular o cruce entre los extremos sígnico-representacionales más científico-forenses y más artístico-oblicuos radica otra flexibilidad que tiene el cine para metabolizar lo traumático sin desmarcarlo o nivelarlo, recordando que siempre hay un vacío, una brecha, una fractura. *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* (2018), de Enrique García, contrasta —la abstracción de— experiencias traumáticas y momentos ambiguo-reflexivos con animaciones computacionales de lo sucedido minuto a minuto la noche del 26 de septiembre de 2014, en que fueron secuestrados los estudiantes normalistas en Iguala. La modalidad científico-forense de las imágenes animadas que traducen el gesto de máxima objetivación hiperrealista del mundo empírico roza, paradójicamente, el otro extremo de la abstracción total, lo que, a mi juicio, justamente puede ser percibido

como "representar lo irrepresentable representando la imposibilidad de representarlo" (Gatti), o bien, hace referencia a "aquello que proviene de ese no lugar de la experiencia traumática, atrapado entre el terror del evento y la imposibilidad de recordarlo" (Acosta 2019, 68). Este intersticio estético no recae en el lugar común de lo "inefable", sino que postula que las tecnologías más avanzadas que reconstruyen —una parte superficial de— "la realidad", así como la posición exacta de las personas y los autobuses, son incapaces, sin embargo, siquiera de sospechar la desmesurada magnitud de la fractura psicosocial de la no-experiencia no-asimilable. Por otra parte, encarando la dimensión intertextual-transmediática en el entorno mediático, en la yuxtaposición de lo computacional-forense con la poética abstracción de los paisajes de Guerrero y los testimonios de dolor se percibe la flagrante impotencia tecnológica, cuyo omnipotente poderío milagroso es idolatrado en algunos seriados en los que sí lo resuelve todo hasta el último infinitesimal detalle microscópico.

LaCapra (2008, 63) objeta que las técnicas convencionales son particularmente inadecuadas en relación con acontecimientos límite: ¿Cuáles son las modalidades narrativas más convenientes para exponer sucesos traumáticos, si se pretende, especialmente, no conciliar, no estilizarlos ni pintarlos con trazos gruesos que rayan en la represión o la negación? (LaCapra 2005, 209). El autor insiste en lo "inapropiado en las prácticas significantes —historias, películas o novelas, por ejemplo— que por su mismo estilo o manera de tocar los temas tienden a sobreobjetivar, suavizar u obliterar la naturaleza y el impacto de los acontecimientos traumáticos que tratan, lo que a veces se confunde con elaborar el pasado" (2006, 186). A través de "una narrativa conciliadora, redentora" (2005, 116) o "narrativas históricas armonizadoras" (2006, 95) se neutralizan las rupturas de la traumatización con equilibrados y tranquilizadores relatos sobre lo desequilibrado. Al contrario, A. Assmann, Jeftic y Wappler (2014, 10) afirman que la tarea que tienen las artes —integro el cine— radica en captar —no armonizar o nivelar— las transformaciones que se producen en la conciencia a raíz del trauma, y transmitir esta perspectiva experiencial del trauma a la sociedad.

¿Dónde grabar lo más tembloroso del recuerdo si ya casi no quedan superficies de inscripción de la memoria donde trasladar lo sensible de

ese recuerdo y salvarlo así de la rudeza, de la mezquindad o la indolencia de la comunicación ordinaria?, cuestiona Richard (2017, 26). El relato fílmico que evidencia la temblorosa fractura entre percepción, conciencia y memoria (Köhne 2012, 15) y que resiste la trivialización normalizadora representa una sensible superficie de inscripción que re-marca y hace perceptible la rendija mal taponeada de lo que no se elabora como corresponde. De lo que se lexicaliza sin elaboración ni reparación. Ante la no-elaboración el proyector y el celuloide implosionan. Las películas restauran una fisura-crisis anulada anticipada y artificiosamente. Desarmonizan, deshilachan los "relatos armonizadores" (LaCapra 2009, 67) que se multiplican en conversaciones, diarios, discursos políticos, textos escolares y televisión en sintonía y comunión con los silenciamientos, las "reconciliaciones" y las normalizaciones que diluyen la magnitud de la traumatización. Los relatos armonizadores y conciliadores constituyen el *pendant* ideal de las políticas de olvido, acaso su prolongación más eficaz. Richard (2010, 19) puntúa que "la transición chilena oficializó un discurso de la memoria que, a través del consenso y la reconciliación, privilegió narrativas suturadoras y apaciguadoras para que las voces incomodantes de la queja, la confrontación y la impugnación, no desajustaran la prudente búsqueda de equilibrios entre pasado y presente que controló la política institucional". Lazzara (2007, 41) complementa que detrás "de la política consensual de la Concertación, se escondía el deseo de eclipsar los traumas que dividieron a los chilenos". No sólo del pasado se improvisan eclipses que ahogan la queja inoportuna, sino también en relación con las catástrofes sociales contemporáneas lexicalizadas en diccionarios e imaginarios para legitimar e institucionalizar su uso y ortografía hasta por escrito, y catalogarlo, de paso, como "americanismo".

A la estabilización de un lenguaje cómodo y tipificado (Sánchez-Biosca) el cine responde con obras como *Retratos de identificação* que dinamita, des-lexicaliza y des-normaliza la "pérdida de los puntos de referencia", "el pasado reciente", "las sombras de un buen gobierno", "la caducidad de la pretensión punitiva del Estado", "el crimen organizado" o los así llamados "daños colaterales" para hacer nuevamente

perceptible la llama que interrumpe la exhibición del discurso-mueca incinerado. Lo otro-perceptible visualiza los vestigios de la grosera tachadura que dejan las sucesivas des-marcaciones a lo largo del tiempo que a su vez se estanca en la no-elaboración: presente y pasado tienen el mismo tiempo (Morin), no sólo en el cine. En palabras de Amiel (2005, 25) el montaje del cine deshace ese tapiz demasiado convencional poniendo de relieve la fragilidad de la trama —de la sutura—, su carácter artificial. Mayores son los desafíos si se tienen en cuenta las entumecidas miradas habituadas a ciertos aspectos superficiales de la estereofónica violencia literal en ultra-HD. Huffschmid arroja algunas cuestiones acuciantes que las y los cineastas afrontan a la hora de crear relatos que resisten la normalización del horror, tanto en las pantallas y los diccionarios como fuera de ellos:

> ¿Qué modos hay entonces para *documentar* la deshumanización, que las imágenes no queden en la literalidad del *documento*? ¿O que logren *desnormalizar* el terror y no se queden en la retórica de su denuncia? Creo que son sobre todo las estrategias no representacionales que buscan salirse de las gramáticas visuales y estéticas acostumbradas, sin afanes escapistas o de asepsia, para llevarnos por otros caminos y lenguajes que los ya conocidos y desbordados, para facilitar nuevos accesos al abismo (Huffschmid 2019b, 49).

El dogma que patrullaba la representabilidad del horror hace rato se ha replanteado en función a la cuestión de no *si*, sino *cómo* trabajarlo —sin normalización, sutura o clausura— para que puedan ser reparadas colectivamente (*ñande*) las experiencias traumáticas (*ore*) reconocidas en cuanto tales. Al decir de Huyssen (2009, 15) la no-representabilidad puede llegar a ser un lujo injustificado, capaz de convertirse, con demasiada facilidad, en una negativa a ver o en una evasión ritualista. Advierte asimismo que la figura de lo inimaginable y lo indecible puede conducir al olvido fácil (20). De cualquier manera, la cuestión de cómo representar y relacionarse con acontecimientos extremadamente transgresores es siempre desconcertante, reflexiona LaCapra (2006, 181): “Los hechos

pueden superar nuestra facultad imaginativa y hasta parecer increíbles: más harina todavía para el molino de los negativistas o los negadores de estos acontecimientos".



Imagen 18. *El botón de nácar* (2015), de Patricio Guzmán. *Copyright* Atacama Productions.

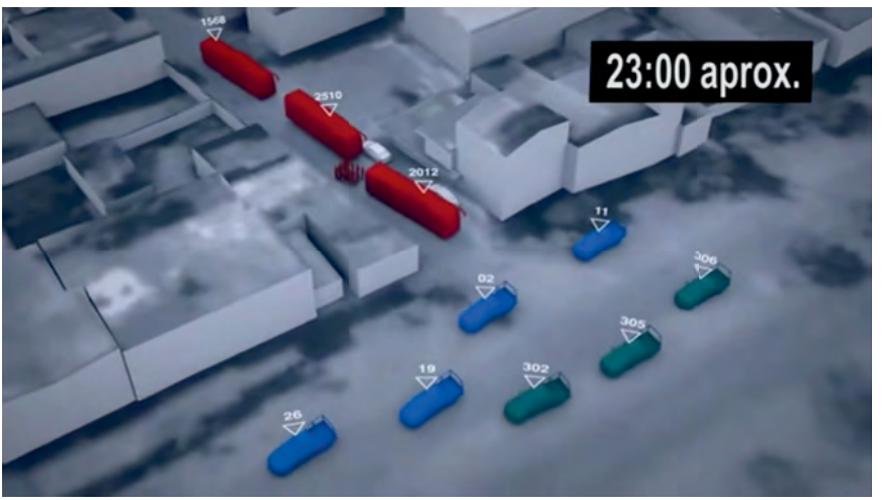


Imagen 19. *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* (2018), de Enrique García. Cortesía de TV UNAM.

Dignificaciones

¿Cómo transmitir una historia humana sobre atrocidades sin deshumanizar más a las personas? La respuesta cinematográfica al cuestionamiento clave que arroja Fregoso (2012, 247) engloba una ética de representación intrínsecamente emparentada con la dignificación y sensibilización que también apuntan, por otra parte, a rebatir los voyerismos del infoespectáculo. En tal sentido, los relatos del cine de memoria generan "visualidades distintas: imágenes que trasciendan la literalidad, que no banalicen, folcloricen o esteticen las secuelas de la violencia extrema y que logren interpelar a una labor de imaginación" (Huffschmid 2019b, 41).

La reparación implica restaurar y garantizar la dignidad humana de personas que han sido y en muchas ocasiones siguen siendo humilladas, des-subjetivadas y estigmatizadas. No se limita al ámbito jurídico ni tampoco al económico, sino que engloba significativas acciones en los planos simbólico y cultural capaces de generar empatía de forma sostenida para que las experiencias sean reconocidas e integradas, y más tarde incorporadas en los textos escolares sin eufemismos ni normalizaciones indignas: "Justicia no debe entenderse sólo en el sentido penal sino también en la reconstitución de la dignidad de la víctima y en el reconocimiento de su sufrimiento" (Koenigs 2015, 13). Robledo (2015, 105) subraya en México que "la recuperación de la honra y la producción de narrativas que visibilicen biografías y nombres deben ser tareas fundamentales en la lucha por promover la ampliación de los marcos de reconocimiento de los sujetos vulnerados por la violencia". Que se haya convertido en una lucha diversifica los trabajos de reparación que no encaran únicamente el legado de las violencias, sino también las normalizaciones que las prolongan. El "vínculo afectivo interpersonal" (Gallese 2003, 519) desplegado por el cine difícilmente se constituye en otras expresiones que fluctúan entre la abstracción de números opacos y la sobreexposición revictimizadora del "uso mediático del horror como espectáculo" (Viñar 2005, 123). Cuando los testimonios del horror transitan de lo privado hacia lo público-mediático las personas tampoco están exentas de que sus relatos sean devorados por la trivialidad del mercado de lo impactante (Richard 2017, 178).

En su trabajo sobre las construcciones discursivas empleadas por la prensa paraguaya para hablar de la dictadura cívico-militar durante la transición, Miguel López (2003, 47) diagnostica un "vaciamiento, hasta conceptual, de lo que significaba 'violación de los derechos humanos' en materia de daños físicos y síquicos de perseguidos y familiares". La expresión se volvió un lugar común fácilmente pronunciable que des-marca y disimula la magnitud, la variedad y la persistencia de las atrocidades perpetradas por el régimen a lo largo de tres décadas. Lo mismo ocurre con la categoría a menudo empleada en plural "víctimas", instintivamente convocada para subsumir —en ocasiones para siempre— bajo un mismo manto un conjunto dispar de subjetividades mediante la adscripción de un concepto nivelador que "oculta realidades disímiles y sentidos contrapuestos, con fuertes implicaciones en dominios tan diversos como son el psicosocial, el comunitario, el jurídico y el político" (Rodríguez 2009, 37). Al respecto apunta Guglielmucci (2017, 85) que en términos abstractos "todos pensamos que hay un consenso amplio sobre lo que significa la categoría *víctima*, pero, cuando la aplicamos a un caso concreto, los límites empiezan a tambalearse". Gatti (2016, 117) sostiene que el sustantivo se hizo común y ordinario, pues aparece en los usos vulgares de cualquier *reality show* de vocación lacrimógena. No cuestiono el fundamento jurídico-político que tienen algunas categorías transitorias en los contextos de traumatización. Lo que estoy debatiendo aquí son ciertas apropiaciones y abusos que de aquellas categorías hacen difundidas representaciones que segregan y des-subjetivizan a las personas, produciendo en cada emisión o posteo una erosión semántica y empática. Petrifican, además, la condición estático-exótica de otredad-ajenidad: las víctimas son y serán las y los otros. Al examinar las variaciones estilísticas motivadas por el intento de analizar acontecimientos traumáticos, LaCapra (2006, 101) observa que a través de la objetivación el otro es posicionado como objeto de descripción, análisis, comentario, crítica y experimento. Agrega que esto nos distancia de la experiencia del otro, sobre todo en términos de comprensión empática, y restringe nuestra propia experiencia de producción de conocimiento al proceso de objetivación mismo. Abundan formas de "objetivación vacía de emoción, compromiso personal y respuesta em-

pática" (110) cuando hacen referencia a las "víctimas", quienesquiera que sean, tan habituadas a la ventriloquía, pues otros hablan por ellos. Contra los mecanismos de bloqueo de empatía y perennes rotulaciones homogeneizadoras que segregan, otrifican y ajenizan, el cine de memoria dignifica e individualiza a personas cuyas experiencias subjetivas no encuentran cabida en las estadísticas que ratifican la otredad-ajenidad de las y los anónimos. Lo que permanece fuera de foco en ciertas representaciones y discursos sobre las "víctimas" son las permitidas fuerzas y "el trastorno social y moral" (Brunner 2004, 11) que victimizan a las personas.

"Primero soy médico, después un torturado", aclara el doctor Juan Romagoza en *Los ofendidos*, de Marcela Zamora. Bastante ya se ha objetado "que la situación de victimización sea algo que cope la identidad del sujeto, es decir, que el sujeto solo sea visto en función de su dolor, su carencia, su poca o nula capacidad de respuesta a la situación que lo violenta, o sus escasas competencias para reconstruirse posteriormente" (Vivanco 2020, 69). Acerca de la traumatización escribe Viñar (1994, 74) que la "medicalización de la nomenclatura nos provee de la ilusión de saber algo sobre el mal, y sobre todo tranquiliza de que el que está enfermo es el otro y no yo y así mantiene el clivaje (*splitting* o *Spaltung*) entre sociedad afectada y sociedad pura e indemne". En sus investigaciones antropológicas sobre lo que queda después de la violencia y el trabajo de la Comisión de la Verdad y Reconciliación en Perú, Ulfe (2013a, 14) observa el "reconocimiento ciudadano" que reclaman: "Se remarca mucho el deseo de poblaciones en comunidades que anhelan pasar de ser víctimas a ser ciudadanos con derechos y los procesos de recuperación de su memoria para la reconstrucción del tejido social, que quedó partido y hasta enfrentado por la violencia".

Los modos en que el cine de memoria interactúa con difundidos gestos que ajenizan, estigmatizan y otrifican recuerdan un pensamiento de Octavio Paz (1972, 129) sobre lo Otro, "que se presenta como algo por definición ajeno o extraño a nosotros. Lo Otro es algo que no es como nosotros, un ser que es también el no ser. Y lo primero que despierta su presencia es la estupefacción". Justamente lo que buscan los sensacionalismos y ciertamente lo que anula el cine que desotrifica al sujeto

vivencial segregado al tiempo que lo dignifica mediante la creación de un puente hacia la otra orilla que enlaza lo Otro con el yo: *ore* con *ñande.*

> Asombro, estupefacción, alegría, la gama de sensaciones ante lo Otro es muy rica. Mas todas ellas tienen esto en común: el primer movimiento del ánimo es echarse hacia atrás. Lo Otro nos repele: abismo, serpiente, delicia, monstruo bello y atroz. Y a esta repulsión sucede el movimiento contrario: no podemos quitar los ojos de la presencia, nos inclinamos hacia el fondo del precipicio. Repulsión y fascinación. Y luego, el vértigo: caer, perderse, ser uno con lo Otro. Vaciarse. Ser nada: ser todo: ser. Fuerza de gravedad de la muerte, olvido de sí, abdicación y, simultáneamente, instantáneo darse cuenta de que esa presencia extraña es también nosotros. Esto que me repele, me atrae. Ese Otro es también yo. La fascinación sería inexplicable si el horror ante la "otredad" no estuviese, desde su raíz, teñido por la sospecha de nuestra final identidad con aquello que de tal manera nos parece extraño y ajeno. La inmovilidad es también caída; la caída, ascensión; la presencia, ausencia; el temor, profunda e invencible atracción. La experiencia de lo Otro culmina en la experiencia de la Unidad. Los dos movimientos contrarios se implican. En el echarse hacia atrás ya late el salto hacia adelante. El precipitarse en el Otro se presenta como un regreso a algo de que fuimos arrancados. Cesa la dualidad, estamos en la otra orilla. Hemos dado el salto mortal. Nos hemos reconciliado con nosotros mismos (Paz 1972, 132 s.).

En un informe elaborado por Naciones Unidas (2014, 17) sobre los procesos de preservación de la memoria en sociedades divididas o en situaciones posteriores a conflictos se menciona que las expresiones artísticas pueden aportar visibilidad a las víctimas dando a conocer "la profundidad, la amplitud y los efectos de las violaciones de sus derechos de una manera a la que difícilmente pueden aspirar otras formas de comunicación, desde los fríos datos estadísticos hasta los informes oficiales de las comisiones para la verdad". Lo que esta observación insinúa es que justamente aquellas dimensiones —profundidad, amplitud, marcas per-

sistentes y me gustaría añadir variedades idiosincráticas de elaboración, subjetividades, género, estigmatización, exclusión y retraumatización— han quedado fuera de foco, y el fuera de foco se ha naturalizado en el uso y desuso cotidiano, institucional e historiográfico cuando evocan a "víctimas-lo Otro" sin más. Figueroa (1999, 61) afirma que paulatinamente las víctimas empiezan a perder su rostro, su biografía, sus anhelos y sus sentimientos: "Lentamente se van convirtiendo en una estadística, en un pequeñísimo elemento que, junto a otros miles, se convierten en cuadros llenos de números, curvas en medio de un par de coordenadas". A ello se suma el arraigado hábito tanto coloquial como institucional que repite números sin rostro y sujetos sin vivencia.

Las *dinámicas* de rememoración y traumatización no son idénticas ni estáticas en todos los pueblos y en todas las latitudes a través de los siglos. Tanto el sufrimiento como el duelo y la memoria son fenómenos íntimamente entrelazados con las respectivas culturas. El cine de memoria nos recuerda que no todos los pueblos recuerdan y sufren de la misma forma, aunque insistan en una homogenización diagnóstico-conceptual que aplasta las particularidades. Con razón sostiene Theidon (2004, 42) que el así llamado "estrés postraumático" (*post-traumatic stress disorder*) que prioriza lo intrapsíquico sobre el contexto social deja insuficiente espacio para las diferencias culturales, la producción socio-histórica del malestar y el impacto del racismo y de la pobreza tanto en la trayectoria de la recuperación posconflicto cuanto en la vida más amplia. ¿Cuál es la particularidad traumática de cada una de estas experiencias ligadas a la violencia política?, cuestiona Lira (2010, 19), teniendo en cuenta que la situación puede ser experimentada de forma muy diversa. *Lucanamarca* no (sólo) relata qué pasó en Perú. Averigua cómo impactan las atrocidades en la subjetividad de los miembros de una comunidad. Por su parte, el Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH 2018, 9) en Colombia remarca la subjetividad, así como la particularidad cultural o regional de los agravios sufridos, cuando escribe en el material preparado para orientar los cine-foros que las películas "pueden narrar historias personales y colectivas —locales, regionales o nacionales— que hacen explícito el modo como se han vulnerado sus derechos humanos en el

conflicto armado". Acerca del informe sobre la masacre de El Salado, Sánchez (2009, 16) escribe que se trata de un diálogo entre contextos, procesos y subjetividades, y además un esfuerzo por la individualización de los sujetos golpeados por la violencia. Las personas y comunidades no procesan ni expresan su dolor de la misma manera. Películas como *EAMI* (2022), de Paz Encina, o *Apenas el sol* (2020), de Aramí Ullón, entre tantas, enfatizan que en América Latina existe una vital heterogeneidad idiosincrática de rememoración *dentro* del Estado-nación, dado que diferentes comunidades autóctonas, etnias, clases sociales, generaciones o grupos tienen sus propios marcos, modalidades, figuras, retablos, cantos y ritos de memoria, los que en ocasiones se entrecruzan (Erll 2011b, 8).

La destrucción del maíz por el ejército de Guatemala durante el conflicto fue un rito recurrente contra las comunidades mayas, tanto físico como espiritual (Sanford 2003, 117). La pérdida y la destrucción de la milpa están presentes en cada testimonio, no simplemente porque es la principal fuente de alimento, sino porque el maíz es sagrado (117). Así, la profanación que supone esta violación sufrida en ningún modo se reduce a la destrucción material de un cultivo, sino que se refiere a una abismal pérdida cuya subjetividad, profundidad, amplitud y particular forma autóctona de elaboración y duelo por parte de sujetos vivenciales no pueden quedar al margen de los trabajos de dignificación y reparación. Es sabido que la milpa representa un profundo sentido de bienestar e identidad mayas:

> Las personas mayas reciben su educación en parte a través de tareas como cultivar, preparar y consumir maíz. Niños y niñas mayas aprenden sobre la importancia del maíz por medio de las experiencias cotidianas en sus vidas […] Es allí donde los abuelos, padres, tíos, primos y hermanos mayores les enseñan a los niños las plegarias para los ancestros y los espíritus que se invocan al momento de sembrar […] El maíz es identidad, un lugar de producción tanto material como cultural y de acción maya (Green 2016, 59).

En lo concerniente a la desaparición forzada en México, Franco (2019b, 8) argumenta que la serie de conceptualizaciones siempre deben

estar acompañadas de explicaciones sociopolíticas y sociohistóricas que sitúen la desaparición y a las y los desaparecidos en marcos contextuales y de significación que permitan entender por qué desaparecen y también cuáles son las representaciones sociales que se utilizan para significar, nombrar y representar tanto la desaparición como a las y los desaparecidos. *Volverte a ver*, *Persistencia* o *Te nombré en el silencio* son filmes que crean marcos contextuales de significación y dignificación que, además, subvierten las estigmatizaciones fraguadas por algunos sectores: "Desde el gobierno, las narrativas apuntan a considerar a la persona desaparecida como un no-sujeto en términos de su no-existencia en el marco legal y de justicia. Pero también un no-sujeto al ser señalado como 'daño colateral' o quedar atrapado en una condición de sospecha" (Robledo 2017, 198). El cine de memoria replantea la situación desde otro ángulo literal y figuradamente para visualizar las trastornadoras fuerzas que operan por detrás, tal como lo demanda Darwin Franco en México:

> al hablar de desaparición y al situar al desaparecido, no se puede ni se debe obviar el contexto (estético, psicoclínico, político-social y sociohistórico) en el que se le desapareció, ya que es ahí donde reside la clave analítica para entender este lamentable hecho no solo como un delito (en términos jurídicos), ni tampoco como una condición (desaparecido-víctima), sino como la expresión de un momento social donde el poder del Estado y/o el poder de la narcomáquina establecen criterios de exclusión en los que la necropolítica actúa haciendo más vulnerables y tortuosas la vida de unas personas por sobre otras; propiciando esquemas de terror que, como en el caso mexicano, tienen a los jóvenes como sus principales víctimas (Franco 2019b, 11).

Los filmes que dialogan con estas demandas participan tanto en la reparación como en la reconceptualización del fenómeno en la medida en que construyen reveladores marcos contextuales que permiten entrever múltiples (re)traumatizaciones y catástrofes sociales concebidas como procesos desgarradores que responden a ciertos intereses, no como "accidentes" fortuitos. Las claves analíticas forjadas por las y los

cineastas son válidas también para examinar otros casos diferentes a los explícitamente abordados en una obra determinada. El cine de memoria combina miradas antropológicas, sociales y biocientíficas para construir puentes hacia la otra orilla e identificar al mismo tiempo las permitidas fuerzas traumatizantes que trastornan las comunidades y subjetividades. Los relatos del cine interactúan con otras disciplinas y ramas del saber que desplazan la mirada del "trastorno individual" a las raíces y los motores de la traumatización en el tejido social y político tal como postula Elsa Blair (2004, 180): "La crueldad y la violencia extremas demandan explicaciones sociales en tanto los elementos, puestos en juego en su ejecución, no son factores de orden patológico (o psicológico) en lo individual, sino características que son un resultado de condiciones sociales específicas y que, en todo caso, tienen una significación que sólo puede ser social". Viñar (2005, 124), por su parte, puntualiza una de las operaciones de dignificación que realiza el cine de memoria cuando interrelaciona la trastornada subjetividad con un trastornador "orden de convivencia":

> Hablar de la tortura, entonces, no es hablar de víctimas y afectados, de sus estigmas y secuelas, sino usar su testimonio y humanidad para denunciar un orden de convivencia que sólo puede fundar su existencia y sobrevivencia en la destrucción del Semejante. Sólo se puede escuchar a un torturado y atisbar una comprensión de su persona, si nos atrevemos a asomarnos al orden opresor que lo destruyó. No sólo para restañar sus heridas, sino para restituirlo a un orden humano y a su condición de Semejante.

Impunity (2010), de Juan José Lozano y Hollman Morris, rastrea en Colombia los despliegues de la ley 975 de 2005 llamada "de Justicia y Paz". El abrumador testimonio al inicio señala que la experiencia subjetiva narrada con la voz quebrada del semejante es la puerta de entrada al conflicto. La obra parte de esta y otras humanidades para explorar el orden de convivencia y las fuerzas involucradas en hacer desaparecer a ciudadanas y ciudadanos. Su relato cala hondo para distinguir los tentáculos de la parapolítica en Colombia. Las claves analíticas propuestas

ilustran cómo opera y cómo permiten que opere. Además de durísimos testimonios y otros que no pueden ni siquiera pronunciarse porque de la persona abatida por el dolor no sale una sílaba, vemos individuos que cocinan, lavan ropa y barren sus casas junto a sus hijas e hijos. *Impunity* muestra a sujetos vivenciales a través de una cámara que las y los desajeniza y desotrifica, vale decir, las y los humaniza en sus casas y la esfera pública.

El lugar más pequeño (2011), de Tatiana Huezo, visita en el nuevo milenio un pequeño pueblo salvadoreño reconstruido o más bien reinventado por sus habitantes que regresan al lugar después de la guerra civil que lo hizo desaparecer del mapa. Los estudios psicosociales desarrollados al calor de los acontecimientos por Martín-Baró (1982, 94 y 99) detallan los tormentos: "Todos los ámbitos de la vida reflejan hoy este conflicto y la crueldad de una guerra que amenaza con desangrar criminalmente a un pueblo entero. El pueblo salvadoreño vive una cotidiana situación límite […] Los salvadoreños tienen que contar hoy con la amenaza continua e imprevisible de la muerte, y eso tanto si toman parte activa en el conflicto social como si pretenden permanecer ajenos a él […] En este contexto de violencia y terror institucionalizado, la violencia personal encuentra apoyo y sentido". La firma de los Acuerdos de Paz se efectúa más tarde en 1992. El informe elaborado por la Comisión de la Verdad para el Salvador titulado *De la locura a la esperanza* relata:

> La violencia fue una llamarada que avanzó por los campos de El Salvador; invadió las aldeas; copó los caminos; destruyó carreteras y puentes; arrasó las fuentes de energía y las redes transmisoras; llegó a las ciudades; penetró en las familias, en los recintos sagrados y en los centros educativos; golpeó a la justicia y a la administración pública la llenó de víctimas; señaló como enemigo a quienquiera que no aparecía en la lista de amigos (Naciones Unidas 1992/1993, 1).

Numerosas fuentes registran años y fechas en que se producen las matanzas. Tanto las acciones violentas como el momento en que se ejecutan se pueden determinar con mayor o menor precisión. En cam-

bio, las experiencias subjetivas y psicodinámicas de la traumatización plantean dificultades considerables. Desafían incluso las metodologías empleadas para su estudio, pues el trauma atraviesa las disciplinas y no pertenece a ninguna (Spiller, Mahlke y Reinstädler 2020, LaCapra 2006, 79 y Brunner 2004, 9). Entre las formas de elaboración aludidas por LaCapra cuando amplía esta distinción esencial entre lo que se puede fechar y lo que no, se encuentra el cine que se asoma a la "perspectiva experiencial" (A. Assmann, Jeftic y Wappler 2014, 10), la subjetividad, la magnitud y las perturbaciones que trastornan a largo plazo las fibras del tejido psicosocial.

> En el trauma histórico, el acontecimiento es puntual y datable. Está situado en el pasado. La experiencia no es puntual y tiene un aspecto evasivo porque se relaciona con un pasado que no ha muerto: un pasado que invade el presente y puede bloquear o anular posibilidades en el futuro. La denominada memoria traumática traslada la experiencia del pasado al presente y al futuro al revivir o reexperimentar compulsivamente los acontecimientos, como si no hubiera diferencia o distancia alguna entre el pasado y el presente. En la memoria traumática, el pasado no es historia pasada y superada. Continúa vivo en el nivel experiencial y atormenta o posee al yo o a la comunidad (en el caso de acontecimientos traumáticos compartidos). Es necesario elaborarlo para poder recordarlo con cierto grado de perspectiva crítica y control consciente que permita la supervivencia y, en el mejor de los casos, la capacidad de acción ética y política en el presente. Elaborar la experiencia de estos acontecimientos de maneras viables —y ética y políticamente deseables— es uno de los mayores desafíos que presentan los traumas personales o colectivos a los sobrevivientes, a sus allegados y, en ciertos aspectos, a todos los que conviven con una herencia cargada o responden empáticamente a un pasado todavía vivo, y a los que aún viven en él (LaCapra 2006, 83 s.).

Las marcas psicosociales del terror que se extienden por mucho tiempo no se pueden determinar con precisión cartesiana ni forense. La

clásica definición de lo traumático que formula Freud (2016, 331, cursivas mías) justamente se refiere a "una *vivencia* que en un breve lapso provoca en la vida anímica un exceso tal en la intensidad de estímulo que su tramitación o finiquitación {*Aufarbeitung*} por las vías habituales y normales fracasa, de donde por fuerza resultan trastornos duraderos para la economía energética". La arrolladora vivencia traumática en tanto *Erlebnis* no es puntual: "Está vinculada a sus efectos tardíos o síntomas, que la vuelven elusiva" (LaCapra 2006, 162). A diferencia de algunos noticiarios, tuits, *flashes* u otros productos mediáticos, textos o crónicas que se ocupan de la síntesis de catástrofes que se producen en espacios y geografías bien localizables en el mapa y el calendario, *El lugar más pequeño* —el cine de memoria— se aproxima a lo que no se puede ubicar ni fijar en los mapas, los calendarios o los relojes. Muy claramente aparecen tanto las dimensiones mensurables como las incognoscibles en *Ayotzinapa, el paso de la tortuga* que combina las reconstrucciones animadas de los acontecimientos en la noche de Iguala minuto-a-minuto con los testimonios que remiten a vivencias imposibles de someter con la misma precisión forense-computacional. Así, la dignificación comprende averiguar, pues, "el nivel experiencial" (LaCapra), la profundidad, la amplitud y la forma idiosincrática de procesar el dolor tal como lo hace ejemplarmente *El lugar más pequeño* que, además, no agota la existencia de "las víctimas" exclusivamente en la traumatización. No se trata aquí de jerarquizar el relato fílmico ni tampoco desacreditar otras expresiones, sino puntualizar algunas particularidades del cine en su fecunda interacción con otros tejidos, retablos y rizomas que participan en la reparación.

Nos acostumbramos a demarcar entre paréntesis inicio y fin de guerras civiles o mundiales, conflictos o luctuosas dictaduras. ¿Y después? *Decile a Mario que no vuelva* o *Nostalgia de la luz* no indagan tanto qué pasó localizable rápidamente en el mapa y el calendario, sino que hurgan qué está pasando, por qué no se repara la violencia extrema como se debería, cómo se normalizan y se des-marcan los excesos, en suma, cómo están las cosas después de los avasalladores acontecimientos que perduran. El cine de memoria, por tanto, revisa las prolongaciones de las

violencias políticas tanto en el individuo como en el tejido psicosocial que trascienden el umbral de las transiciones o los acuerdos de paz. Por lo general se delimita la guerra civil salvadoreña dentro de un período más o menos definido señalando el año en que se firman los Acuerdos de Paz. *El lugar más pequeño*, por su parte, visita un pueblo después de la catástrofe y después de los acuerdos para observar cómo viven y cómo rememoran las personas sin des-marcar ni normalizar sus vivencias.

Es sabido que los acontecimientos traumáticos destrozan los lazos más básicos entre los individuos y la comunidad (Herman 1992, 214). Entre los efectos sociales del miedo examinados en el informe *Guatemala: Nunca Más*, por ejemplo, se encuentran la inhibición de comunicación, la desvinculación de procesos organizativos y el aislamiento social (Arzobispado de Guatemala 1998, 12). Herman (1992, 133) especifica que las experiencias centrales del trauma psicológico son el desempoderamiento (*disempowerment*) y la desconexión de los demás. El proceso de recuperación estará basado, por tanto, en el empoderamiento, el restablecimiento de interconexiones humanas —la creación de renovados lazos— y la capacidad de acción (*human connection and agency*) (Herman 1997, 241). El fundamental *empowerment* de las personas incluye el retorno de "las víctimas" a su condición de sujetos activos y participativos, de ciudadanas y ciudadanos con derechos (Lira 2010, 17). El cine de memoria revierte la inhibición de comunicación, la desvinculación de procesos organizativos y la descohesión dentro y fuera de la pantalla. Los relatos fílmicos restituyen la *human connection and agency* en la medida en que empoderan a las personas y restauran sus lazos sociopolíticos más básicos. Mora (2004, 130) puntualiza que *Señorita extraviada* muestra "a mujeres que miran al mundo como los sujetos y no los objetos de la mirada". Además de tocar un aspecto central en la teoría feminista del cine, considero la observación paradigmática respecto a otra trascendental dignificación que hace el cine al empoderar a sujetos vivenciales que hablan con su propia voz: "La palabra de los familiares de los desaparecidos, los torturados, los presos políticos, los exiliados, los sobrevivientes de las cárceles ilegales, de las masacres de comunidades indígenas, han sido pilares fundamentales para recons-

truir la materialidad de las violaciones, denunciar a los perpetradores y restituir la dignidad y la humanidad de quienes sufrieron la violencia en América Latina" (Allier y Crenzel 2016, 30).

El montaje cinematográfico restituye las interconexiones humanas de las personas y entrelaza sus voces en un tejido polifónico, una sinfonía que resuena en el silencio ruidoso antes examinado. Traza puentes entre los archipiélagos inconexos de lo otro-narrativo disperso aún no integrado en la conciencia social y las narrativas institucionales. El empoderamiento del sujeto desajenizado, así como su capacidad de agencia, se materializan en potentes testimonios que fluyen gracias a una cámara empática que lo escucha y enlaza su experiencia con numerosas fuentes. "El desaparecido produce agencia en quienes lo buscan", explica Irazuzta (2017, 142). Sánchez (2009, 27) escribe que en Colombia las víctimas cumplen un rol innegable como actores políticos. Varias películas tematizan esta vibrante agencia política, así como el papel de "actores sociales" (Brunner 2004, 11) que asumen las personas afectadas tal como *Te nombré en el silencio* o *Las tres muertes de Marisela Escobedo* en México.

El cine no sólo promueve "comunidades emocionales" (Jimeno 2007) fuera de las pantallas a raíz de un *memory-making film* (Erll 2010). Cuando el montaje entreteje los testimonios de algunas y algunos con las palabras de otras y otros no afectados inmediatamente pero sí comprometidos con la reparación está creando, a nivel de contenido, una comunidad emocional simbólica. Las películas visualizan diversos "procesos sociales y los mecanismos culturales por los cuales los sujetos individuales conectan su experiencia subjetiva con otros y la convierten en intersubjetiva y, por lo mismo, en apropiable de manera colectiva" (Jimeno 2007, 187). En demasiadas ocasiones el montaje contrasta el testimonio de personas con autoridades o fiscales quienes, fuera del texto fílmico en el mundo empírico, jamás se han encontrado o acaso escuchado. Este modelo narrativo de encarnar historias *y* vivencias a contrapelo, vale decir, partiendo de las humanidades avasalladas para desde allí analizar los períodos de horror, quizá oxigene un poco algunos esquemas escolares para que las y los más pequeños también ejerciten la empatía y dirijan su mirada al presente-futuro en que persisten lastres sistémicos de las catástrofes.



Imagen 20. *Te nombré en el silencio* (2022), de José María Espinosa. Cortesía de José María Espinosa.

La psiquiatra Sabine Wollnik y su colega psicoanalítica Brigitte Ziob (2010, 14) destacan el potencial del cine para colaborar con la integración de experiencias traumáticas en la estructura psíquica del individuo, pero también en la matriz de la sociedad en el plano colectivo. El cine de memoria —*El lugar más pequeño*, *Ônibus 174*, *La isla*, *Granito*, *El botón de nácar*, *Cuchillo de palo*, *Señorita extraviada*— inscribe la experiencia traumática individual en la matriz de la sociedad y en la historia, y viceversa, rastrea el impacto traumático de períodos históricos en el cuerpo, la mente y el entorno de las personas, tal como reclaman Maren y Marcelo Vinãr (1993, 105) cuando hacen hincapié en la articulación de la herida individual con la historia y la memoria colectiva. Spiller (2017, 126) interpreta que *La isla* "correlaciona las historias familiares y la historia de Guatemala en una estructura plurimedial". De modo que las traumatizaciones no aparecen marginalizadas ni arrinconadas en un difuso sector bajo un manto que lo nivela todo y que segrega *ore* y *ñande*. Los "marcos contextuales y de significación" (Franco 2019b, 8) creados por el cine de memoria averiguan quiénes eran las personas afectadas antes de los excesos, quiénes no evitaron el desastre, qué pasó después y cómo persiste el dolor, cómo se lo trivializa, instrumentaliza, normaliza o margina. Y cómo se lo repara.

En el cine resuena "la polifonía territorial" (Taracena 2012) de los paisajes que croan, garren, parpan, braman, chirrían, cloquean y rugen. Tanto en *El lugar más pequeño* como en *1932: cicatriz de la memoria* y muchas otras, las cámaras visitan comunidades rurales en el espacio doméstico y cultural más íntimo de las personas porque sólo allí son capaces de pronunciar lo que no se quiere escuchar afuera o en las capitales. Muchas y muchos cineastas escuchan lugares jamás visitados por ningún fiscal. Si se afinan los oídos durante el visionado se confirmará que los significativos ruidos emergentes del revelador fuera de campo participan en la configuración cultural de los espacios que habitan las personas y sus memorias. Los filmes también atesoran los rasgos (meta)lingüísticos con sus ricas variaciones diatópicas tantas veces diluidas en los informes escritos. En los testimonios impresos se pierden sugerentes gestos, sollozos, silencios, parpadeos, miradas al vacío, interjecciones y hondos suspiros que recobran protagonismo en la pantalla. Rodríguez (2020, 53) hace una lúcida y poética lectura de los testimonios en *El lugar más pequeño* destacando:

> 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, sólo comunicables en la escritura mediante el uso de mayúsculas o repetición de fonemas, lo puramente vocálico, como en "no habíííía nÁda", "sólo pedacíííítos de paredes", "grÁÁÁndes ÁÁÁrboles de capulines", "güesamentÁÁÁles", "morciÉÉÉgaloss", "cabezas de muÉÉÉrto".

El lugar más pequeño compone un tejido polifónico de "voces corales" (Rodríguez 2020, 51) entrelazadas en el fuera de campo. No vemos a la persona pronunciar las palabras que expresa, sino sus movimientos por los espacios sociales, mientras fluyen sus reflexiones en voz *over*. Este procedimiento poético que inscribe el testimonio personal en el espacio social sugiere que el acto enunciativo no se limita al único instante y al único hablante que pronuncia un dolor compartido, sino que proyecta las palabras y las percepciones en ellas contenidas hacia lo atemporal y colectivo, como la traumatización que desmorona una clara distinción temporal y tampoco se

reduce a un trastorno unipersonal. "Aún escucho los balazos", revela un poblador al que acechan pesadillas por la noche, mientras vemos un atemporal paisaje campestre que a su vez destemporaliza la pesadilla —no la reduce a un presente singular— tal como la suspendida temporalidad de los balazos que resuenan. La voz del hombre al mismo tiempo no lo es, pues emana del paisaje, de la montaña, del bosque. La película de Tatiana Huezo inscribe las vivencias de las personas en tanto *Erlebnis* en el paisaje cultural cuyas texturas visuales y acústicas la fotografía y el sonido contemplan en detalle. Las nubes que peinan las montañas simbolizan la densidad del pasado demasiado presente aún. En la lectura que hace Rodríguez del filme de Huezo se hace palpable la sensible "superficie de inscripción de la memoria" (Richard 2017, 26) que pone a disposición el cine para relatar, empatizar y reparar:

> 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 (Rodríguez 2020, 51).

En Cinquera, la comunidad salvadoreña visitada por Tatiana Huezo en *El lugar más pequeño*, amanece. Pobladoras y pobladores barren

sus calles y plazas, andan en bicicleta y abren sus negocios. Niños y niñas van a la escuela. Un hombre ata los cordones de los zapatos sentado en su casa. Señoras risueñas muelen maíz para preparar las tradicionales tortillas al fuego. Otro muchacho limpia los asientos de un autobús, mientras en un taller de costura una máquina a pedal entra en acción. Un grupo uniformado de jóvenes estudiantes transportan instrumentos musicales por un bosque improvisando algunos compases al azar. En un taller de arte una muchacha colorea con un pincel una figura de cerámica probablemente hecha a mano. "Antes, cuando nosotros estábamos aquí, había ranas, muchas ranas y sapos. Cuando fuimos huyendo las ranas y los sapos quedaron aquí. Y cuando nosotros regresamos empezaron a cantar las ranas", relata la voz *over* de una mujer antes de salir al pueblo a comprar huevos frescos y charlar con amigas y amigos que encuentra por el camino. El hombre que ató sus cordones sale de su casa con una herramienta de trabajo al hombro. Otro labriego lamenta mucho que le haga daño el café porque le gustaría tanto quedar leyendo hasta la una o las dos de la mañana con un buen jarro de café: "Mi hambre más grande es conocer lo que otro piensa, y eso por medio de los libros, pues".



Imagen 21. *El lugar más pequeño* (2011), de Tatiana Huezo. Cortesía del Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C.

Puentes e intersecciones

En las culturas occidentales el pasado se administra mediante la división del trabajo entre diversas instituciones (A. Assmann 2013, 25 y Margalit 2002, 75). Cada una lo hace de manera más o menos independiente con herramientas, protocolos, objetivos y presupuestos propios. El esquema más abajo ilustra algunas instancias que participan, cada una por su lado, en la reparación de experiencias traumáticas. Dentro del semicírculo se encuentran sobrevivientes y comunidades afectadas cuyos relatos, en el mejor de los casos, transitan —gradual y parcialmente— a la esfera pública por acción de las entidades a su alrededor. O por acciones realizadas por ellas y ellos mismos. Sabemos bien que no todos tienen interés en reparar, acaso escuchar las catástrofes sociales, sino que, al contrario, sus ardides intentan tacharlas. Tomo prestada la noción "organizadores de la desmemoria" de Mackenbach (2019, 42) para subsumir allí, por debajo o al abrigo del aparato de justicia, las políticas de olvido y demás ruidos que legitiman la amnesia forzada. Lo hago por razones esquemáticas consciente de que las cortinas de humo y los negacionismos pueden manifestarse solapados bajo el manto pseudolegitimador de otras entidades fieles a estos intereses.

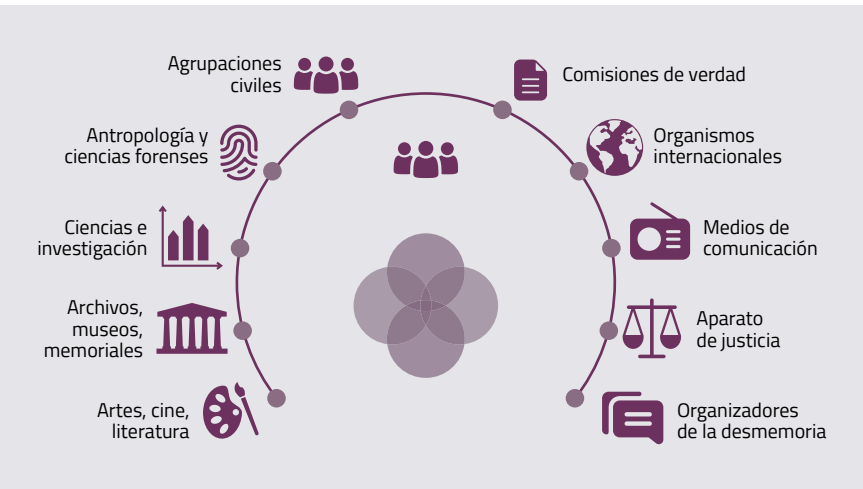


Ilustración 1. Entidades e instituciones que trabajan en la reparación de experiencias traumáticas.

La intersección de las esferas en el centro simboliza el relato fílmico que correlaciona y entrecruza aquellas entidades, así como sus respectivas epistemologías, creando renovadas dimensiones de sentido. En el campo de convergencia constituido por la memoria, las ciencias, las artes y el discurso social se nutren mutuamente (Erll 2017, 58). En lo concerniente a la traumatización se ha dicho que atraviesa metodologías y áreas de conocimiento que la examinan en conjunto. A la luz de estas observaciones sobresale el flexible y creativo espacio de convergencia interdisciplinaria constituido por el cine cuando sondea cómo se nutren mutuamente decisivas dimensiones e instituciones que trabajan en el rescate, la reparación y la conceptualización de experiencias traumáticas. El cine de memoria aproxima e interrelaciona prácticas y perspectivas de numerosas áreas de acción y pensamiento que suelen actuar de forma paralela. Para expresarlo de otro modo, las instancias que fuera del texto fílmico actúan por separado, en el cine interactúan menos aisladas y más relacionadas o creativamente desordenadas como ilustran en el esquema las esferas interconectadas que representan el trabajo que hace el montaje cuando entrelaza diferentes procedimientos visualizando articulaciones e intersecciones poco o nada perceptibles fuera de la película. Lo que fuera del cine encontraríamos disperso en espacios, tiempos y contextos diferentes —en ocasiones ni siquiera tendríamos acceso (laboratorios, expedientes, institutos de medicina legal, domicilios privados, etc.)— converge en el relato fílmico. En esta intersección surgen renovadas metodologías que rastrean el mutuo impacto que tiene una determinada acción o inacción de una entidad en la otra y viceversa. Las siguientes reflexiones estético-políticas acerca del montaje en el terreno del arte son válidas también para el cine de memoria:

> El montaje tiene alcances tanto en el quehacer del arte como en el de la política. Supone manipulaciones que afectan el orden de los objetos y de los hechos interrumpiendo sus cursos, recortando sus momentos y acelerando o retrasando sus movimientos. Esas dislocaciones perturban el discurrir ordinario del tiempo; desarman y reordenan los materiales, la conformación y las técnicas usuales de las cosas para

> promover la emergencia de otras significaciones. Por una parte, el montaje es un dispositivo propio del arte porque, al alterar los vínculos de unas cosas con otras y con su entorno, promueve que aquéllas sean percibidas y sentidas de manera diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas). Por otra parte, esas intervenciones involucran lo político: el hecho de mirar diferente las cosas es principio de resistencia ante el significado instituido e impulso de lances transformadores: promueve querellas de cara al sentido; anuncia transformaciones (Escobar 2020, 133 s.).

Así, otra loable aportación del cine de memoria consiste en la intersección de perspectivas e instancias heterogéneas que no suelen relacionarse (tanto) porque actúan de forma más o menos distante en términos epistemológicos, institucionales, tecnológicos, semióticos o espacio-temporales. El cine no "difunde" las atrocidades ni mucho menos "el pasado", los investiga con sus propias técnicas cuya "libertad de tránsitos" es idéntica a la desplegada por la crítica cultural así perfilada por Richard (2017, 11):

> La libertad de tránsitos que adopta la crítica cultural le permite entremeterse en aquellas zonas de roces y fricciones donde se vuelven materiales de lectura y análisis distintos tipos de prácticas sociales, de simbolizaciones culturales, de construcciones mediáticas, de trayectos de identidad, de intervenciones ciudadanas y de modelaciones estéticas que no logran juntarse fácilmente en una misma composición de paisaje cuando son los protocolos de la academia y su reparto de las especializaciones los que delimitan los objetos de estudio.

La última secuencia de *Granito: cómo atrapar a un dictador* muestra los rostros de personalidades comprometidas con la reparación en Guatemala, mientras se siguen escuchando algunas reflexiones de Rigoberta Menchú quien, en la escena anterior, dialoga con Yates. A lo largo de la película se percibe cómo interactúan todos estos agentes. En pantalla aparecen sucesivamente las miradas de la abogada guatemalteca Alejandra García, cuyo padre fue desaparecido por los militares en 1984, de la abo-

gada española Almudena Bernabeu, del ex-miembro de una organización guerrillera, activista en derechos humanos y coordinador del Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPN) Gustavo Meoño, del director del Centro de Acción Legal en Derechos Humanos (CALDH) Francisco Soto, de la archivista estadounidense del *National Security Archive* Kate Doyle, especialista en la desclasificación de documentos confidenciales del gobierno de Estados Unidos, de la periodista y jurista Naomi Roht-Arriaza, del sobreviviente y líder de una asociación de víctimas Antonio Caba Caba, del antropólogo forense Fredy Peccerelli de la Fundación de Antropología Forense de Guatemala y, finalmente, aparece el rostro de la directora de la película junto a una mesa de montaje. Esta reveladora dimensión autorreferencial-metacinematográfica remarca el papel del cine que congrega diferentes perspectivas para visualizar sus entrelazamientos.

Como lo despliega el montaje de *Granito*, los estudios de memoria constituyen un campo de estudios convergente en que se entrecruzan la historia cultural, la psicología social, la arqueología mediática, la filosofía política, la literatura, entre otras disciplinas (Erll 2011a). El tema de la memoria se ha convertido en uno de los más debatidos tanto en las Humanidades como en las ciencias sociales y las ciencias naturales, afirma Schmidt-Welle (2012, 7) subrayando la convergencia de prácticas y saberes, tal como lo desarrolla el montaje del cine de memoria que pone en contacto las Humanidades, las artes, las ciencias sociales y naturales. Schmidt-Welle (2017, 293) observa más tarde que la memoria se ha constituido como uno de los nexos más importantes entre diferentes disciplinas. Lo que el cine pone de relieve son justamente los nexos entre disciplinas e instituciones a través del montaje que no sólo las vincula entre sí, sino que su insólita intersección fílmica crea también insólitas dimensiones de sentido. En *El botón de nácar* interactúan y se nutren mutuamente poesía, artes, antropología, astronomía, oceanografía, cosmos, historia, tortura y ciencias forenses, cuyo nutrido diálogo sacude las habituales formas de ver y pensar y escuchar el mundo y sus memorias. Este montaje que "altera los vínculos de unas cosas con otras" (Escobar) desarma y reordena las prácticas usuales de construcción de memorias, y por qué no de escribir historia, para promover la emergencia de novedosas intersignificaciones. Lo

otro-perceptivo visual y sonoro del filme revela y desvela insospechados nexos subterráneos que vinculan o contrastan las cosas destapando analogías y antagonismos. Las inesperadas yuxtaposiciones que articula el montaje ensanchan las metodologías convencionales y asimismo revuelven "el significado instituido" (Escobar). *El botón de nácar* relaciona las pinturas en el cuerpo de las personas nativas con las estrellas del firmamento que dibujan una constelación semejante en la piel del cosmos. Las aguas del océano, sinónimo de vida para los pueblos originarios, contrastan con la tortura y muerte que la dictadura militar aplica a las personas amarradas a rieles y arrojadas a esas aguas.

En el terreno del periodismo de paz, Galtung, Lynch y Mc.Goldrick (2006, 140) remarcan la importancia de aproximaciones "no lineales" o "extra-lineales" a los conflictos: "los periodistas tendrán que unirse a la larga lista de disciplinas —física, antropología, economía, crítica literaria y más— que han sustituido formas lineales de conceptualizar asuntos clave, con formas no-lineales o, en otras palabras, para mantener un sentido de que nos llevamos algo más, lo *extra*-lineal". Argumentan que cuando ocurren "círculos de retroalimentación y conexiones inesperadas, entonces los lectores y las audiencias pueden, de hecho, ser estimuladas a tratar de encontrar más por sí mismos" (161). Más aún, la combinación de perspectivas experimentada por un montaje que conjuga etnografía con derecho propone modelos de estudio o "claves analíticas" (Franco 2019b, 11) extrapolables con provecho para indagar, elaborar o conceptualizar en clave interdisciplinaria y transcultural diferentes pasado-presentes más allá de los explícitamente tratados por la obra, vale decir, la fórmula o clave interdisciplinaria sugerida por una película puede ser aplicada en otro contexto o latitud para hacer más perceptible lo que (aún) no lo es.

Con coraje y una soberana "libertad de tránsitos" para entremeterse en las zonas de roces y fricciones, para articular entre sí distintos tipos de prácticas sociales, de simbolizaciones culturales, de construcciones mediáticas, de trayectos de identidad (Richard), *Impunity* explora las ramificaciones de la ley "de Justicia y Paz" en Colombia. La obra de Lozano y Morris entreteje de forma extra-lineal prácticamente todas las entidades enumeradas en el esquema más arriba —agrega la asistencia psicológica— mediante

significativas interconexiones para aproximarse entre otras cosas al funcionamiento de la parapolítica colombiana. Reconocidas voces especialistas en ciencias políticas exponen sólidos argumentos que la película conecta con la violencia cuyos desmanes y osamentas la antropología forense, por su lado, examina con rigor. El montaje de *Impunity* opera como un curioso e inquieto vector que —como los estudios de la traumatización— correlaciona los saberes para indagar el impacto psicosocial tanto de la ley como la falta de ella. Las imágenes de voluminosos legajos y abultados expedientes que literalmente reposan en los archivos atiborrados hasta el techo evidencian la angustiosa burocracia que arrastran los trámites en la tan decisiva dimensión jurídica del trauma, quizá la parte más abstracta y normalizada del sufrimiento. No pasa desapercibida una potente metáfora visual del congreso vacío que las mujeres encargadas de la limpieza están barriendo. En otro momento una voz *over* recorre los laberintos de la ley 975:

> Con cada nuevo nombre, un nuevo archivo. Con cada nuevo archivo, una nueva investigación, y con cada nueva investigación, la presión que aumenta, las amenazas se multiplican, contra las familias de los paramilitares, las de las víctimas y los funcionarios de justicia. Y las amenazas son solo un primer paso. [*El canto de un gallo madrugador que rompe el silencio y que inmediatamente se sobrepone a esta locución en min. 0:43:20 no puede ser considerado accidental en el cine de memoria y menos en* Impunity].

Los múltiples potenciales de sentido de un relato fílmico no se limitan a lo que aparece en el interior de los encuadres y tampoco a lo que se escucha abiertamente, sino que abarcan significativas interrelaciones dialécticas, conceptuales, (po)éticas, ambiguas, antagónicas, desconcertantes o temáticas que se establecen *entre* los planos, los sonidos, los testimonios y las ideas entretejidos mediata o inmediatamente por el montaje. Más allá del rol en "la organización de las imágenes en el tiempo" (Bazin 2008, 82) el montaje cinematográfico implica un "proceso dialéctico" (Monaco 2000, 216). La película uruguaya *A las cinco en punto* (2004), de José Pedro Charlo y Universindo Rodríguez, anuncia que para contar su historia fue necesario recuperar

materiales de archivo que habían permanecido dispersos durante años. Esta recurrente práctica cinematográfica (re)generadora de significaciones, que vincula materiales y fenómenos heterogéneos esparcidos u olvidados en archivos e imaginarios, retroalimenta las metodologías sociológicas, politológicas e historiográficas y por supuesto desarrolla los estudios de memoria y traumatización sugiriendo fuentes y caminos alternativos. El agilísimo montaje de *Mirar morir* y de su más reciente *Addendum* entrelaza numerosas fuentes, documentos, agentes, acciones e inacciones para explorar tanto la traumatización como las formas de distorsión política y mediática del caso Ayotzinapa en México. En suma, los puentes e intersecciones que conectan huellas dispersas para reinsertarlas en un marco narrativo articulan en el cine la siguiente dinámica observada por Jelin (2017, 17): "Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en documentos y papeles, en las trazas mnémicas, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Esas huellas, en sí, no constituyen 'memoria', a menos que sean evocadas y ubicadas en un marco que les otorgue sentido".

Las manos en la tierra (2010), de Virginia Martínez, *El cuarto de los huesos* (2015), de Marcela Zamora, y *Persistencia* (2019), de Anne Huffschmid y Jan-Holger Hennies, interpretan de manera extra-lineal y transdisciplinaria el trabajo forense en Uruguay, El Salvador y México respectivamente. Construyen una red que entrelaza el laboratorio con los familiares, el duelo, la sociedad, la historia, la impunidad, la (ausencia de) justicia y la investigación biocientífica y social-antropológica. Interrelacionan trascendentales actividades científico-antropológico-forenses con los respectivos entornos sociopolíticos que envuelven tanto la violencia como la (ausencia de) elaboración. Estas obras humanizan las vidas desgarradas —restituyen su dignidad y biografía—, articulan la herida individual con la historia y la memoria colectiva (Viñar y Vinãr 1993, 105), ensanchan el relato fílmico e histórico hacia atrás y hacia adelante promoviendo así la empatía narrativa (Breithaupt 2009) que, a su vez, inscribe el sufrimiento en estructuras cognitivas (Levy y Sznaider 2007, 45) al tiempo que deconstruye estigmatizaciones, fisura los discursos armonizadores e interpela la amnesia forzada. Acerca de la figura del desaparecido reflexiona Irazuzta (2017, 141) que concentra y a la vez cristaliza propiedades del orden so-

cial; articula pasado, presente y futuro, abarca y pone en conexión varias dimensiones de la existencia social: económica, individual, jurídica, religiosa, psicológica. Sin duda, los puentes y las intersecciones forjados por el cine constituyen metodologías especializadas para correlacionar estas y otras dimensiones tanto en los procesos de reparación como en el desarrollo de la investigación interdisciplinaria del fenómeno.



Imagen 22. *Persistencia* (2019), de Anne Huffschmid y Jan-Holger Hennies. Cortesía de Anne Huffschmid.



Imagen 23. *Las manos en la tierra* (2010), de Virginia Martínez. Cortesía de Virginia Martínez.

En Uruguay, en 2005 un equipo de arqueólogos forenses accede a recintos militares para buscar restos de personas detenidas-desaparecidas durante la dictadura. La cineasta e historiadora uruguaya Martínez (en: Buriano, Dutrénit y Vázquez 2015, 219) reflexiona que "el trabajo del documentalista se parece al trabajo del arqueólogo. El documentalista también está desenterrando el pasado y también encuentra restos fragmentados, imágenes incompletas de este". En El Salvador y México las películas tratan casos contemporáneos. *Persistencia* acompaña en México el trabajo y desconsuelo de familiares de personas desaparecidas y colectivos de búsqueda en distintos puntos del país. En El Salvador, en un pequeño cuarto del Instituto de Medicina Legal en San Salvador se encuentran huesos de la guerra civil con los que resultan de la violencia más actual, o con los de hace dos, tres, diez o veinte años atrás. La película de Zamora recrea el artículo "El cuarto de los huesos está sobrepoblado", de Daniel Valencia, que dice así:

> El cuarto de los huesos es tan parecido al país que la ironía se sirve en bandeja: es tan chico como El Salvador que lo esconde; está tan saturado como El Salvador que lo esconde, es tan carente de todo que este cuarto debería llamarse "cuarto de huesos El Salvador" y no "Antropología Forense". Por sobrepoblación, los huesos se arriman encima de otros huesos, separados todos por cajas de cartón, por viñetas que evidencian su lugar de origen. En el cuarto hay osamentas provenientes de los cuatro puntos cardinales del país. En el cuarto de los huesos, paradojas de la vida, se reencuentran los desaparecidos durante la guerra civil, finalizada hace casi 22 años, y de la violencia sin sentido de la guerra de las pandillas. Aquí se reencuentran, sin treguas, pandilleros de la Salvatrucha con pandilleros del Barrio 18. Y sus víctimas. También hay huesos que hablan de otros huesos: los de los migrantes que retornan calavera. Aquí se condensan tres de las más grandes tragedias del país. Son nuestros huesos de la guerra y de la "paz". Aquí hay huesos que invocan a sus parientes vivos. Huesos que resurgieron para gritar lo que ocurrió antes y lo que ocurre ahora. Huesos para denunciar la sociedad que fuimos y que somos (Valencia 2013).

El cine que participa tanto en la reparación como en la conceptualización del horror constituye un creativo dispositivo que conecta diferentes disciplinas complementarias para generar claves como las reclamadas en México por Mendoza, Reyna y Robledo (2020, 11), quienes conciben las fosas clandestinas en tanto fenómeno social complejo que requiere un acercamiento interdisciplinario capaz de desentrañar el sentido de una experiencia de horror que niega la vida y la dignidad de personas y pueblos sometidos a la lógica de la violencia sistémica. En tal sentido, *Persistencia* se aproxima desde múltiples ángulos biocientíficos y social-antropológicos a las fosas clandestinas en México. La co-directora del filme Huffschmid (2015, 212) acentúa que el poder descifrar y constituir a un sólo cuerpo desaparecido y devolverlo al mundo social trasciende lo individual porque implica la posibilidad de reconstruir y comprender patrones y lógicas del terror. Muy a grandes rasgos, los antropólogos forenses buscan descifrar las huellas de la muerte anónima, devolverles a los restos humanos un nombre y a sus familiares la posibilidad de hacer el duelo y también la justicia (Huffschmid 2015). *Las manos en la tierra*, *El cuarto de los huesos* y *Persistencia* demuestran que "la intervención forense no se agota en la restitución de los restos materiales, ni en la de un nombre o una identidad" (Huffschmid 2015, 210), pues la interpretación de las osamentas está intrínsecamente relacionada con varios procesos que trascienden las prácticas legales y criminalísticas. Huffschmid recuerda los orígenes del reconocido Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) cuyos jóvenes integrantes, reinstalada la democracia en su país, sentaron las bases de una nueva escuela latinoamericana de trabajo y ética forenses comprometidos con los derechos humanos:

> Sobre la marcha, el grupo, germen de lo que poco después se convirtió en el hoy mundialmente famoso EAAF, desarrolló una novedosa metodología: combinaba las técnicas arqueológicas, es decir la excavación en campo, con el análisis antropológico de los restos óseos y con la investigación social. Convirtió así una tecnología criminalística (que se ocupaba sólo de restos existentes) en un dispositivo de búsqueda

> activa, que involucraba tanto la investigación preliminar con tal de reconstruir el entorno de vida y militancia de los "desaparecidos", como la exhumación y los análisis de laboratorio, la interacción constante con las familias y finalmente la aportación de peritajes a los juicios por crímenes de lesa humanidad (Huffschmid 2015, 201).

"El suyo era un trabajo científico, pero que sólo adquiría su real dimensión en el contacto con aquellos con hambre y sed de justicia", añade Figueras (2005, 1) sobre el fluido diálogo del EAAF con familiares de personas detenidas-desaparecidas. Justamente lo que examinan las películas cuando exploran de forma no-lineal y dialógica los nexos del trabajo forense con el entorno familiar, social, político e institucional sondeando las trascendentales interacciones entre estas dimensiones. O su total desconexión, como lo evidencia *Persistencia* cuando remarca la inacción de autoridades responsables por las investigaciones quienes aparecen mudas e inactivas en sus respectivos escritorios. Sus discursos fluyen en *off* mientras las vemos sentadas en sus despachos. "Algunas autoridades suelen pedir a familiares que asuman responsabilidades como entrevistar a testigos, revisar el lugar de la detención ilegal y conseguir información de las fuerzas de seguridad supuestamente responsables de las desapariciones, sin tomar en cuenta el riesgo que tales tareas implican", escribe *Human Rights Watch* (2013, 69) en su informe *Los desaparecidos de México*. Allí detallan que "las autoridades dependen desproporcionadamente, si no por completo, de que los familiares de los desaparecidos realicen tareas de investigación que corresponden a los agentes del Ministerio Público y policías ministeriales" (69). En *Persistencia,* un funcionario de una fiscalía revela sin rodeos: "Sin el empuje de las familias de personas desaparecidas no se hubiera logrado todo lo que hasta ahorita hemos logrado nosotros", lo que se puede comprobar asimismo en *Mirar morir*, *Te nombré en el silencio* o *Volverte a ver*. En tantas ocasiones, pues, el entramado burocrático resulta ser un obstáculo para el acceso a la verdad y la justicia (Robledo 2020, 151).

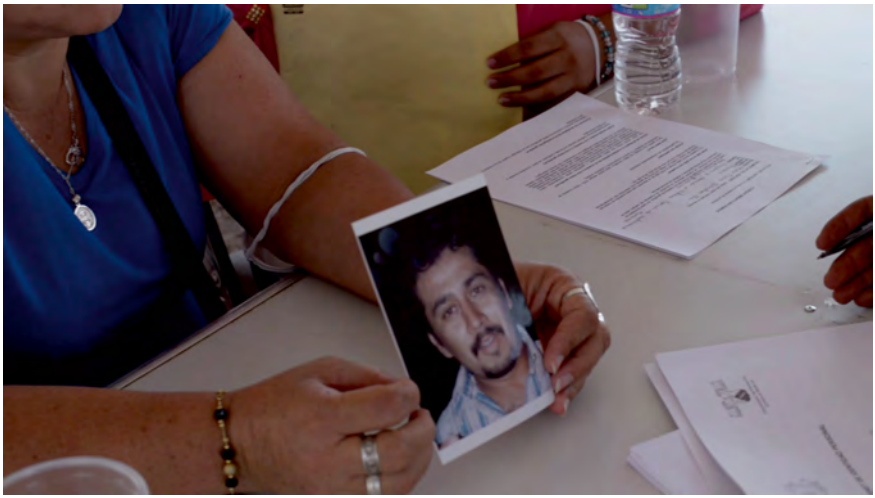


Imagen 24. *Volverte a ver* (2020), de Carolina Corral. Amate Films. Cortesía de Magali Rocha Donnadieu.

Huffschmid (2019a, 37) concibe "el ejercicio forense como producción de saberes que nos ayuda para descifrar el entramado de las violencias actuales, y también como aportación a una elaboración de una memoria presente, de enfrentar el trauma, la parálisis social y normalización del terror". Los arqueólogos y antropólogos forenses han revuelto la superficie de la tierra. En numerosos países han descubierto detalles ocultos de tantos actos de violencia extrema (Weizman 2014, 22). Weizman y su equipo integran la investigación artística (*artistic research*) en un cuerpo expandido de prácticas forenses desde la perspectiva de un emergente campo científico-estético-lingüístico (*scientific-aesthetic-linguistic field of forensics*). Esta visión ampliada convoca el cine para desarrollar el *forensic turn* mediante la producción de saberes capaces de descifrar y prevenir el entramado de violencias, así como reparar e investigar las traumatizaciones tal como lo hacen *Las manos en la tierra*, *El cuarto de los huesos* y *Persistencia*, cuyos discursos fílmicos no sólo interrelacionan los factores expuestos más abajo, sino que exploran asimismo "los entrelazamientos de procesos psíquicos y culturales" (Mahlke, Reinstädler y Spiller 2020, 11).



Ilustración 2. En el laboratorio del cine se investigan las interconexiones entre diferentes agentes y factores entrelazados por los relatos fílmicos.

Los marcos de interpretación creados por las películas constituyen herramientas útiles para revisar las diferentes facetas de la traumatización en los planos culturales, histórico-políticos, sociales, artísticos o forenses.

Tejidos, retablos, rizomas

Las películas que reparan experiencias traumáticas interactúan en mayor o menor medida con otros productos culturales que se ocupan de los mismos acontecimientos deshumanizadores en una "ecología de medios" (Scolari 2015). Las obras del cine de memoria suelen integrar un denso entramado plurimediático (Erll 2010, 395) o una constelación plurimediática (Erll y Wodianka 2008) compuesta por informes finales, obras de arte, sentencias, investigaciones, fotografías, novelas, *podcasts,* programas de televisión, entre otros, que desde diferentes ángulos se aproximan a las traumatizaciones tratadas por las y los cineastas. Una rápida pero cordial visita a la página en Internet del Museo de la Palabra y la Ima-

gen (MUPI) en El Salvador, la del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH) de Colombia o la de Memoria Abierta en Argentina, entre otras, revelará entramados compuestos por cine, libros, galerías, decretos y otras fuentes. La noción de entramado o constelación plurimediática no implica concordia solidaria entre las partes, sino que engloba las tensiones que surgen en las luchas por interpretar el horror.

Muchas películas hacen referencia explícita a trepadoras redes plurimediáticas que recorren diversas expresiones de memoria precedentes o adyacentes. El cine constituye un valiosísimo instrumento que atesora la historia de las memorias o *mnemohistory* (J. Assmann 1997, 8) que no se ocupa del pasado propiamente, sino tal y como se lo recuerda y evoca. Examina las líneas de la tradición, redes de intertextualidad, continuidades y discontinuidades diacrónicas de las lecturas de pasado a través del tiempo (9). Se ha dicho que el cine de memoria trata pasado-presentes sobre los que circulan múltiples narrativas y cortinas de humo en diferentes soportes y géneros orales, impresos, cinematográficos, digitales, artísticos, musicales, históricos o jurídicos. Pues numerosas películas tematizan y desarman este "cúmulo de representaciones sociales [y artísticas] que respecto del pasado se producen, transforman y transmiten" (Roniger 2001, 176, el complemento es mío) lo que permite percibir, a través del cine, qué prácticas y discursos han participado en la elaboración u oclusión de memorias en las perspectivas diacrónicas y sincrónicas.

Los escritores que hablan sobre la dictadura uruguaya en *Decile a Mario que no vuelva* revelan muchas pistas para *seguir procesando* las traumatizaciones a través de sus obras literarias aludidas en el filme, las que moverán a rever la película de Mario Handler entrelazada con otras fuentes que el cine despierta, entre ellas seguramente *Memorias del calabozo* (Fernández y Rosencof 2000). Incluso décadas después de su estreno una película puede interactuar con entramados más actuales, como lo evidencia *Cabra marcado para morrer* (1964-84), de Eduardo Coutihno. A la luz de la publicación del *Relatório da Comissão Nacional da Verdade* en 2014 y otros trabajos realizados sobre la dictadura militar brasileña, el filme de Coutinho provoca renovadas reflexiones que a su vez retroalimentan el actual entramado de memorias en Brasil (Medeiros y Castro 2017).

Teniendo en cuenta que las memorias son esencialmente dinámicas (A. Assmann y Shortt 2012, 3), en su constante construcción, transmisión y reapropiación siempre intervienen sucesivas transformaciones: lo observado se expresa en palabras, una experiencia se convierte en una historia, un sentimiento se transforma en un monumento, un suceso histórico se recrea en una película, una época se representa en una exposición (A. Assmann 2013, 206). En América Latina se suman arpilleras, retablos, quitapesares, tejidos, pañuelos y chalinas de la esperanza que participan en la construcción y transmisión transgeneracional de experiencias traumáticas. Las famosas arpilleras chilenas son testimonios visuales que denuncian las brutalidades perpetradas por la dictadura mediante bordados que nacen en solidarios talleres comunitarios. Actualmente se tejen arpilleras en varios países. En Colombia las y los costureros de la memoria tejen su verdad: "Este proceso nos ha permitido encontrarnos. Es como conversar con la tela, la aguja y el hilo, es como si escribiéramos un libro, pero lo hacemos con hilos de colores".[14] Olalde (2019) investiga en México cómo se borda por la paz y la memoria contra la violencia en plazas convertidas en talleres abiertos.

Sin lugar a dudas, vale la pena estudiar las memorias a través de la reconstrucción de sus movimientos, sus rutas, sus hilos, los caminos que han seguido ciertas historias, rituales e imágenes (Erll 2011b, 11), lo que justamente especifica otra gran contribución del cine de memoria. En estas aventuras de exploración y rescate el cine descubre expresiones —lo otro-narrativo— que con el tiempo han quedado fuera del archivo, pues siempre hay prácticas y contenidos culturales que se suprimen, se marginan, se relegan al folklore subcultural o se criminalizan directamente (J. Assmann 2002, 246).

Las películas atesoran la amplísima variedad de "discursos, representaciones, prácticas y significados que construyen las comunidades y organizaciones afectadas por la violencia con el fin de hacer público su

[14] https://comisiondelaverdad.co/actualidad/noticias/costureros-de-la-memoria-abrazan-y-arropan-la-comision-de-la-verdad-en-el-dia-de-las-victimas. Acceso el 5 de mayo de 2022.

dolor y denunciar las injusticias de las que han sido objeto" (CNRR 2009, 18). Cito a partir de un trabajo preparado por el Grupo de Memoria Histórica en Colombia que reúne un repertorio plural de iniciativas, expresiones y prácticas que construyen memorias. A su vez, la película *El hilo de la memoria* (2016), de la antropóloga mexicana Mariana Xochiquétzal Rivera, acompaña el recorrido que hace en México la exposición *Tejer con el hilo de la memoria: puntadas de dignidad en medio de la guerra*, que exhibe el trabajo de tejedoras colombianas integrantes de un colectivo de mujeres sobrevivientes del conflicto armado. A través de los tejidos relatan sus experiencias y denuncian las violencias que han sufrido en su país. La dimensión introspectiva del filme trasciende un particular contexto geográfico-cultural en la medida en que permite reflexionar de modo amplio acerca del entretejido colectivo de memorias en clave transcultural: "tejer en colectivo genera espacios donde no sólo se tejen hilos: se tejen historias, afectos, ideas, resistencias y soluciones", observa Rivera (2019, 220). *El hilo de la memoria* "reflexiona sobre los puentes que se tejen entre la creación colectiva, la creatividad y la expresión como formas que permiten sanar y potenciar el carácter transformador que tienen los espacios para crear, narrar y tejer" (Rivera 2019, 221). Rivera (2017, 145) medita asimismo sobre analogías e interrelaciones entre el trabajo etnográfico, cinematográfico —no sólo la película acabada sino su proceso de creación— y la actividad tejedora: "He decidido llamar urdimbre audiovisual a este proceso reflexivo y etnográfico que conlleva el trabajo documental". En suma, concibe el trabajo audiovisual en tanto metodología de investigación, no de mero registro y difusión: "En términos etnográficos, pensamos la cámara no sólo como una herramienta de registro, sino como un dispositivo que permite acceder y conocer de manera creativa determinada realidad, incitando el diálogo intercultural y permitiendo a los sujetos expresarse, reconocerse y generar conocimiento compartido" (Rivera 2017, 147).

Chungui: horror sin lágrimas... una historia peruana (2010), de Felipe Degregori, muestra cómo se constituyen, transforman y transmiten entramados de memorias violentas y violentadas en Ayacucho.

Su extraordinaria dimensión introspectiva medita sobre las dinámicas artístico-sociales que intervienen en la transmisión empática de experiencias traumáticas. *Chungui: horror sin lágrimas* es cine de memoria y del arte del recordar andino. Considerada por Ulfe (2013b) una etnografía visual y un trabajo de investigación arduo e interdisciplinario, la película esboza la historia de la memoria (J. Assmann) del conflicto armado interno peruano. El montaje entrelaza valiosísimos testimonios orales en lengua nativa, cantos, rituales, paisajes y resignificaciones artísticas del conflicto. *Chungui: horror sin lágrimas* visualiza, pues, una gama de "discursos, representaciones, prácticas y significados que construyen las comunidades afectadas por la violencia". En la dimensión intermediática compone un entramado de trabajos que encaran las crueldades desde varios ángulos. Entre ellos se puede mencionar el tomo V del *Informe final* (2003) de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR) peruana dedicado a las "Historias representativas de la violencia" entre las que se incluye los casos examinados por el filme de Degregori. Otra pieza clave que integra la constelación es la publicación *Chungui: violencia y trazos de memoria* (2009), del antropólogo y artista Edilberto Jiménez Quispe, cuyo conmovedor pensamiento y trabajo artístico, etnográfico y humano es el eje central del filme *Chungui: horror sin lágrimas*.

Jiménez colabora con la CVR en la organización de audiencias públicas en Chungui, Ayacucho, una golpeada comunidad que venía visitando y escuchando hace tiempo (Ulfe 2011, 258). "La realidad que se iba dibujando ante sus ojos llevó a Edilberto Jiménez a romper los moldes de sus dos profesiones. El antropólogo y artista plástico tuvieron que intentar nuevas herramientas para reconstruir la historia, hilvanar las memorias y expresar el dolor y el horror de lo sucedido en Chungui", escribe Carlos Iván Degregori (2009, 21) acerca de la gestión de Jiménez ampliada por una película que acompaña el proceso de creación de sus dibujos y retablos en base a los testimonios de las y los pobladores de Chungui cruelmente reprimidos durante el conflicto: "Los chunguinos tuvieron que vivir en condiciones infrahumanas; escondiéndose, comiendo lo que encontraran en el campo; sacrificando a sus animales domésticos

para subsistir. Algunas veces prefirieron cometer el suicidio, pues sintieron que la muerte era la única forma de escapar de toda esa violencia. Edilberto plasma en sus dibujos estos sentimientos y experiencias" (Ulfe 2011, 259).

En sintonía con el filme de Degregori que los explora, los retablos de Jiménez "producen una ruptura con los regímenes ideológicos encargados de ocultar la verdad. Con firmeza, todos estos retablos mantienen una mirada fija en lo inenarrable para dar un testimonio sobre aquello que quiere esconderse" (Vich 2015, 49). En otro estudio argumenta Vich (2012, 105) que "la meticulosidad con que las figuras han sido talladas, la impresionante expresión de los rostros, el movimiento en el que se las ha dispuesto y la composición misma producen significados que quizá otros discursos no pueden llegar a producir […] Y lo hacen, además de todo, para interpelar políticamente a la ciudadanía mostrando el lado oculto de la historia". Se pueden recontextualizar estas observaciones *mutatis mutandis* para analizar una película que emprende una lectura etnográfica no tanto del producto acabado, sino de las dinámicas de su creación y genealogía, desde la escucha empática hasta la resignificación artística en los retablos de longeva tradición andina evocadora del *sanmarcos* (Golte y Pajuelo 2012 e IEP 1992). Ulfe considera los retablos "archivos de la memoria popular", un generoso rasgo que comparten con el cine de memoria:

> Los retablos son, efectivamente, uno de esos espacios en los que la memoria es el resultado de las vivencias del retablista, la investigación, la conversación con los familiares, amigos, compadres, vecinos e intelectuales. Es la memoria basada no en las fuentes oficiales, sino en las fuentes orales y escritas: proviene de canciones, cuentos, noticias, interpretaciones de hechos reales, rumores o eventos globales. En los retablos, la memoria colectiva se entremezcla con las creencias populares y los eventos históricos (Ulfe 2011, 183).

Jiménez evoca en la película otro antiguo trabajo de un conocido cronista cuya obra ramifica aún más el denso entramado plurimediáti-

co construido por el montaje: "Para entonces, hacía tiempo que todo lo que los comuneros me contaban yo lo dibujaba en mi cuaderno. Estaba haciendo lo que en su tiempo hizo el cronista Felipe Guamán Poma. Pero todavía no me daba cuenta de ello". Más tarde comenta: "Los dibujos de Guamán Poma me han enseñado a testimoniar el dolor de un pueblo". El arte de Jiménez adquiere en el cine renovadas dimensiones de sentido cuando el montaje entrelaza sus dibujos y retablos fotografiados en plano detalle con los testimonios de violencia que sacuden el Perú. La fotografía del inconfundible paisaje andino interactúa con el entramado de voces, cantos, retablos, rituales, dibujos y crónicas que convergen en una enciclopédica obra meta-memorialística latinoamericana. *Chungui: horror sin lágrimas* no "exhibe" simplemente las excepcionales obras de Jiménez, sino que acompaña el íntimo devenir de su creación comprometida con una de las regiones más golpeadas por el desborde de las violencias. Viñar (2016, 78) razona que quien "vivió el horror tiene que llevar a cabo el difícil camino de volver narrable su experiencia; experiencia de sideración, de derrumbe, de desmoronamiento, que pulveriza su cuerpo y su alma, y que laboriosamente debe ser traducida en narración". En tal sentido, *Chungui: horror sin lágrimas* explora las entrañas del laborioso proceso empático-artístico interhumano de volver narrable y construible las memorias colectivas sin des-marcar ni normalizar la traumatización. La película medita en clave etnográfica sobre diferentes transiciones de las memorias en creativo diálogo con resignificaciones artísticas, y visualiza asimismo un "entretejido de tradiciones y memorias individuales [...] en estado de flujo constante" (Jelin 2012, 55). En la dimensión prospectiva estimula formidablemente la empatía y conciencia necesarias para "interpelar políticamente a la ciudadanía" (Vich) y seguir elaborando el pasado-*presente* más allá del cine en contacto con otras fuentes que integran el entramado. La lectura del *Informe final* (2003) elaborado por la CVR peruana no será la misma después del visionado de esta obra. La percepción de los retablos de Jiménez tampoco.



Imagen 25. Muerte en Yerbabuena (2007). Medidas: 29.5 x 67 x 13 cm (abierto) y 29.5 x 33.5 x 13 cm (cerrado). Autor: Edilberto Jiménez. En: Golte, J. y R. Pajuelo (eds.). 2012. *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos. Cortesía del IEP y de Edilberto Jiménez.

En el terreno del activismo político también se despliegan entramados plurimediáticos de memoria cuando se entrelazan intervenciones artísticas, filmes, performances, instalaciones y otras manifestaciones culturales. Al examinar la cultura de los derechos humanos que se ha desarrollado para luchar contra el feminicidio en México, Fregoso (2009, 227) evoca una red compuesta por instalaciones, arte público, poesía, murales, testimonios, medios audiovisuales, gráficas, arte a través de Internet, música y películas: "La esfera cultural ha llegado a ser cada vez más importante para integrar la comprensión emotiva con la comprensión cognitiva sobre las atrocidades que se están llevando a cabo, así como para trabajar sobre el profundo trauma psíquico y social que resulta de la violencia, especialmente para las familias de las mujeres desaparecidas y asesinadas". Asevera que la esfera cultural ha desempeñado un papel primordial para activar el discurso mundial y "para que las violaciones sexuales, tortura, desapariciones y asesinatos de las mujeres se consideraran no sólo como un 'asunto de mujeres,' sino como un asunto de 'derechos humanos'" (Fregoso 2009, 228). Anudada con numerosas acciones y documentos, *Señorita extraviada* ha tenido amplísima difusión en los círculos de derechos humanos alrededor del globo. Fregoso (2012, 236) repasa la repercusión e interconexión de la película de Lourdes Portillo exhibida en órganos

internacionales como, por ejemplo, el Parlamento Europeo, el Congreso de Estados Unidos, la Corte Penal Internacional, así como en foros y conferencias. Gillman y Jochum (2015, 7) conectan la película con el informe *México: muertes intolerables* (Amnistía Internacional 2003) cuando explican que —juntos— han contribuido para que el caso "Campo algodonero" —el hallazgo de cuerpos de mujeres en Juárez en 2001— se convirtiera en catalizador de movimientos internacionales contra el feminicidio en los prolegómenos del nuevo milenio. El emblemático "Caso González y otras *vs.* México", más conocido por "Campo algodonero", fue elevado a la Corte Interamericana de Derechos Humanos. En 2009 sale una robusta sentencia contra el Estado mexicano que enumera insostenibles irregularidades cometidas en las investigaciones realizadas por las autoridades. Entre las medidas de reparación sugeridas, la Corte IDH evoca algunos ejes temáticos trabajados por *Señorita extraviada*:

> El Estado debe continuar implementando programas y cursos permanentes de educación y capacitación en derechos humanos y género; perspectiva de género para la debida diligencia en la conducción de averiguaciones previas y procesos judiciales relacionados con discriminación, violencia y homicidios de mujeres por razones de género, y superación de estereotipos sobre el rol social de las mujeres dirigidos a funcionarios públicos […] (Corte IDH 2009, 155).

El cine colabora sobremanera con acciones que despiertan la conciencia respecto a los derechos fundamentales, así como a la gama de traumatizaciones y posibles reparaciones. Figura entre los motores que impulsan este tipo de iniciativas que más tarde se ramifican. La percepción —la comprensión emotiva y cognitiva (Fregoso 2009, 227)— de informes y otros materiales sobre los excesos no será la misma después del visionado de películas que retransmiten su energía empática a otras fuentes, tejidos y retablos. A su vez, la percepción emotiva y cognitiva de retablos, tejidos y otras expresiones también será diferente después del visionado de filmes que estimulan la sensibilidad y empatía para *seguir arando* memorias en contacto dialógico con otros documentos y poemas. De modo que la em-

patía generada por el cine no se agota en el visionado de una película en particular, sino que se expande y sensibiliza la percepción de otras fuentes entrelazadas en un rizoma. Dada la multiplicidad, heterogeneidad e interconexión que caracterizan el rizoma, considero que la conocida figura de Deleuze y Guattari es útil para comprender la fecunda interacción del cine de memoria con acciones, obras y documentos que participan en la reparación. Deleuze y Guattari (1994, 12) sostienen que "cualquier punto de un rizoma puede ser conectado con otro cualquiera, y debe serlo", de modo que no hay un punto inicial de partida. Podemos empezar leyendo a Bolaño, la sentencia del "Campo algodonero" de la Corte IDH, los trabajos de Diana Washington (2021) o Rita Segato (2013) y después ver *Señorita extraviada* y *Bajo Juárez*, o al revés o simultáneamente. Acerca del "enigma de Ciudad Juárez" revela Segato (2013, 47) que fue la película de Portillo que introdujo el tema en su vida. En el rizoma se entrecruzan "regímenes de signos diferentes" puesto que "eslabones semióticos de todas naturalezas están ahí conectados" (Deleuze y Guattari 1994, 13). Lo que permite pensar en un rizoma que entrelaza un retablo, un informe, una película y un cómic para captar la complejidad de las marcas traumatizantes desde múltiples ángulos y prácticas significantes. Más aún, un "rizoma no dejaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, coyunturas remitiendo a las artes, a las ciencias, a las luchas sociales" (Deleuze y Guattari 1994, 13). Sin duda, la creativa interacción de textos fílmicos, artísticos, científicos, sociales, urbanos o jurídicos potencia la energía transformadora intrínseca de *mandu'apyrã*. Al decir de Huyssen (2009, 24) el trabajo público de la memoria con imágenes, en el cine, en la televisión y en otros medios, puede contribuir a ese futuro, en asociación y alianza con la justicia y los derechos humanos.

Contramonumentos cinematográficos

La construcción de un monumento puede colaborar bastante con la desvinculación del pasado violento de la contemporaneidad, la conciencia social y el Código Penal en complicidad con las políticas de

olvido forzado. Una película también. De hecho, el cine cuenta con monumentales procedimientos para simular la presunta clausura de un ayer glorioso y también para amplificar el *pathos* de una *monumentalische Historie* (Nietzsche). La piedra y la pantalla pueden insinuar la inactividad de ciertos sucesos que desaparecen en un pasado laxo, deliberadamente borroneado en tanto abstracción sellada y totalmente desconectada de los compromisos ético-morales y jurídico-penales que resultan de crímenes cuyo legado traumático persiste. Como si una vez que asignamos una forma monumental a la memoria, nos desentendiéramos en cierta medida de la obligación de recordar (Young 2000, 94). Y de reparar. Las marcas de la traumatización pueden ser escamoteadas por taciturnos memoriales que clausuran artificiosamente el pasado-presente: "Los monumentos y memoriales pueden funcionar como recordatorios de traumas históricos, pero también pueden petrificar el pasado, convirtiéndolo instantáneamente en una historia muerta y 'distante'" (Lorenz y Winn 2013, 86). En el peor de los casos, "sirven como una fácil compensación simbólica, alternativa de una justicia que el gobierno es incapaz de obtener o que, de plano, no desea conseguir" (86). Entre los riesgos que implica una idea convencional de monumento figura la "reificación temática y simbólica en un hito inmóvil del paisaje, el inevitable automatismo de la mirada —y, por ende, la anulación de toda actividad evocativa—, su cercanía con el mausoleo, que tiende a clausurar en vez de abrir la serie narrativa" (Arfuch 2008, 84).

En *Memoria prematura: una década de guerra en México y la conmemoración de sus víctimas* Ovalle y Díaz (2019) revisan en diferentes ciudades mexicanas algunos espacios monumentales construidos en el contexto de la violencia desatada por las políticas antidrogas. Señalan que algunas construcciones "que se presentan socialmente como formas memoriales, responden a una política que gestiona el olvido (el carpetazo) antes que el recuerdo y la reparación" (63). Argumentan que estas construcciones —entre ellas el Memorial del Campo Algodonero en Juárez— "limitan o anulan las posibilidades dialógicas de una pedagogía de la memoria" (67). Afirman asimismo que las iniciativas estatales analizadas:

> no pueden considerarse como lugares para la conmemoración de las víctimas; son, antes bien, experiencias de pseudomemoria: lugares vacíos de memoria (sin reconocimiento de las víctimas y/o sin reconocimiento de los victimarios) e, incluso, lugares llenos de falsos recuerdos porque en ellos —y con ellos— los eventos son distorsionados para construir verdades históricas que acallan la memoria colectiva de lo sucedido (Ovalle y Díaz 2019, 67).

En su trabajo contraponen diez "anti-monumentos" (Lacruz y Ramírez 2017) que marcan en el espacio público mexicano las atrocidades cometidas, pero su "denuncia, empero, no tiene los ojos puestos en el pasado, porque en sus discursos claramente se apela a una ética de la no repetición" (Ovalle y Díaz 2019, 112). Sostienen que los antimonumentos apelan a una memoria colectiva que se articula siempre a partir de una heterogeneidad de visiones y relatos, mientras que los monumentos "fijan en el espacio y en la opinión pública una versión hegemónica de los hechos" (111). Arguyen que "la característica efímera y dinámica de los antimonumentos incrementa su potencial para la desarticulación de los discursos oficiales que criminalizan a las víctimas y para la reconstrucción de nuestra capacidad de condolencia" (107). De modo que lo antimonumental, por un lado, resiste visiones hegemónicas impuestas en contextos de impunidad y, por otro, alberga una pluralidad de relatos y expresiones en los procesos de reparación.

> Se trata de lugares atravesados por prácticas vivas de conmemoración que, para mantenerse vivas, rechazan ser convertidas en piedra y se niegan a perdurar en el tiempo como un elemento material y discursivo fijo. Los antimonumentos son espacios que albergan intervenciones tan efímeras como estables y fuertes. Sobre todo, son espacios que concentran una especial calidad moral. ¿La razón? En un contexto, como el nuestro, donde las víctimas están prácticamente solas y es sumamente escasa la sociedad civil empática con su dolor, los antimonumentos son espacios de resistencia al silencio y al olvido (Ovalle y Díaz 2019, 115).

Por su parte, James E. Young (2000) denomina "contramonumentos" al trabajo de una nueva generación de artistas cuyos proyectos trasgreden en Alemania una serie de convenciones conmemorativas. Su objetivo no es consolar, sino provocar; no permanecer fijos, sino cambiar; no ser eternos, sino desaparecer; no ser ignorados por los transeúntes, sino exigir interacción; no permanecer prístinos, sino incitar a su propia violación; no aceptar gentilmente la carga de la memoria, sino arrojarla a los pies de la ciudad (Young 2000, 7). Son artistas que exploran tanto la necesidad de rememoración como su incapacidad para evocar acontecimientos que jamás vivenciaron (7). Con sus proyectos sugieren que sólo un proceso conmemorativo inconcluso puede garantizar la vida de la memoria (92), porque un monumento acabado puede insinuar un punto final de los trabajos de memoria. En lugar de estimular la memoria en la conciencia pública, los monumentos convencionales la destierran del presente. Según Young (2000, 96) estos artistas temen, con razón, que en la medida en que atribuimos a los monumentos a hacer el trabajo de memoria por nosotros, nos volvemos más olvidadizos. Sospechan incluso que el impulso inicial de conmemorar acontecimientos como el Holocausto puede surgir, en realidad, de un deseo opuesto y equivalente de olvidarlos.

El Nunca Más no está garantizado por el sólo conocimiento de los hechos de horror, afirma la Mesa de Trabajo "Londres 38" en Chile (2009, 3). Por esta razón abogan por "una mirada reflexiva sobre el proceso de la represión, que permita la expresión y promoción de juicios racionales y políticos sobre lo que pasó y sobre su relación con el tiempo presente" (3). Richard hace hincapié en la dimensión prospectiva de las memorias al postular que "no basta con poner en escena imágenes del pasado, hay que lograr que el pasado dialogue con el presente y produzca alguna conmoción. No basta con conmemorar, hay que volver a dotar de energía al recuerdo, entablar una conversación con un presente disconforme" (en: Aguilar 2019). Sus reflexiones sobre las dinámicas de (des)memoria en la transición chilena, muy válidas para otras regiones, recalcan la importancia del rememorar comprometido con los desafíos y horizontes del momento histórico en que se efectúa: "No son suficientes ni el documen-

to ni el monumento para que siga viva —en acción y movimiento— la memoria de las violaciones de los derechos humanos. Hace falta conjugar esa memoria del ayer *en tiempo presente* para alcanzar una reactivación transformadora del recuerdo que lo habilite para nuevas aventuras intersubjetivas en la comunidad social" (Richard 2017, 141). Enfatiza que la memoria "no debe tratar al pasado como una anterioridad ya concluida sino como una malla de significaciones entreabiertas que, en sus ranuras, se deja interpelar por un presente alerta y expectante" (9). Las modalidades de rememoración crítico-empática desplegadas por el cine de memoria no consisten en la repetición de una memoria monolítica e inmutable, sino en "el deshacer y rehacer de los nudos de significación histórica que, bajo la curiosidad de un presente inquieto, no dejan que el pasado se congele en una imagen detenida sino que le otorgan a este pasado la movilidad y la plasticidad suficientes para que se reelabore críticamente" (Richard 2017, 183). Con el tiempo se pueden petrificar también las versiones "oficiales" convertidas en relatos hegemónicos.

Muchas obras del cine de memoria funcionan como contramonumentos que debaten e incitan el debate en la medida en que reaccionan contra la petrificación, el carpetazo y la apresurada clausura. En algunos amordazados contextos las películas incluso recuerdan que el pasado es debatible. Lo otro-narrativo y lo otro-perceptivo mantienen en acción y movimiento las memorias de violaciones de los derechos fundamentales a la vida, y conjugan las memorias en la contemporaneidad para su reactivación transformadora en la comunidad social (Richard). Estas películas no pintan el pasado en tanto anterioridad inconexa del hoy, sino que hacen y deshacen los nudos de significación histórica. Desarticulan los discursos oficiales y reivindican la pluralidad de relatos (Ovalle y Díaz). No permiten que el pasado traumático se congele —se neutralice y desvincule del compromiso contemporáneo— dotándole la plasticidad necesaria para que se reelabore críticamente hoy y pasado mañana. No consuelan, provocan (Young). Entre los *modi* de la retórica de la memoria colectiva (Erll 2017, 192) los contramonumentos cinematográficos desarrollan el modo reflexivo, el que arroja una mirada autorreferencial e interroga las prácticas de memoria. *Retratos de identificação*, *La isla* o

Decile a Mario que no vuelva remarcan a su manera la no-conclusión de pasado-presentes pendientes. Mantienen abiertos y porosos los entretejidos de memorias plurales integrando lo otro-narrativo en constante reelaboración.

La lectura conceptual que hace Arfuch (2008, 86) de los contramonumentos evidencia otros paralelismos entre el cine de memoria y aquellos, pues desafían "toda pasividad contemplativa y facilidad catártica, llamando a un involucramiento existencial, a recordar más bien la tensión irresuelta, el debate —quizá para siempre un diferendo— en torno de ciertas preguntas decisivas". Recuerda las marcas en la mediación cuando agrega que "señalan más el vacío y la ausencia que la plenitud de una forma restauradora, más la inquietud de lo irreparablemente perdido que la entidad compensatoria del recuerdo" (85). Richard (2017, 12), por su parte, distingue "entre aquellos dispositivos representacionales que contemplan una memoria grabada en la imagen estática de un pasado literal y, en su revés, los dispositivos contra-representacionales que optan por una memoria transformadora, no mimética, que combina heterogéneamente distintos tiempos, lugares y modos de desplazamiento del recuerdo". No se trata de dar vuelta la mirada hacia el pasado para grabar la imagen contemplativa de lo padecido en un recuerdo mítico, "sino de abrir fisuras en los bloques de sentido que la historia no puede nunca considerar finitos ni definitivos" (23). El cine de memoria comparte con los dispositivos contra-representacionales la resistencia a una concepción estática de pasado intransitivo.

En lo concerniente a la tensión entre hegemonía y contrahegemonía, Escobar (2020, 77) la concibe al margen de una disyunción binaria, fuera del juego de antagonismos meramente reactivos. Arguye que "contrahegemonía" subraya el momento negativo de oposición en detrimento de la construcción de alternativas políticas diferentes: "Lo contrahegemónico no debe ser concebido como la contracara fatal de lo hegemónico, sino como la afirmación de posiciones y procesos alternativos realizados a través de lances propios". Es en este sentido que impactan muchas películas cuando desequilibran las visiones oficializadas tal como lo hace el cine de Zamora, Taracena y Costa en El Salvador, Guatemala y Paraguay

respectivamente. En México, *Mirar morir* y su *Addendum* fisuran las "verdades históricas" improvisadas para cerrar el caso Ayotzinapa.

Oller (2020, 113) argumenta que *Señorita extraviada* puede leerse como un contramonumento cinematográfico a las víctimas de Juárez, puesto que la película de Portillo "se erige en contra de la monumentalización de la realidad-objetividad-verdad de lo reportado por las autoridades y difundido por los medios". Tal como la cineasta concibe y da forma al relato fílmico, sostiene Oller (114), "viabiliza que los espectadores puedan dejar de ser receptores pasivos de mensajes producidos por otros y puedan convertirse, si así lo deciden, en agentes para la construcción de una nueva memoria sobre las mujeres vejadas, desaparecidas o asesinadas en Juárez, memoria hecha no de una sino de diversas memorias en diálogo". Concluye que *Señorita extraviada* funciona como película contramonumental por tres vías: primero, al no reafirmar la memoria oficial de lo ocurrido; segundo, al no difundir ninguna contramemoria única y monolítica, revestida de verdad absoluta, y tercero, al no negar la capacidad espectadora de establecer sus propias deducciones (129).

El tejido polifónico urdido por los relatos del cine contramonumental articula lo planteado por Calveiro (2006, 378) cuando razona que "la memoria no arma como un rompecabezas, en donde cada pieza entra en un único lugar, para construir siempre la misma imagen; sino que opera a la manera de un *lego*, dando la posibilidad de colocar las mismas piezas en distintas posiciones, para armar con ellas no una misma figura sino representaciones diferentes cada vez". Escobar (2020, 135 s.) escribe que el montaje deshace y reacomoda las piezas imaginando otros modelos posibles, "produce ensambles provisionales, incompletos, ajenos a toda pretensión de totalidad cumplida". En complicidad con estas conceptualizaciones, en su dimensión contramonumental y disruptiva el cine de memoria desarma las versiones oficializadas o hegemónicas que no admiten mover las piezas del *lego*. A diferencia de algunos discursos, memoriales o "retrospectivas" sobre "el pasado", el arte en general y el cine en particular tienen esa costumbre de no clausurar las cosas, de no desvincular del compromiso ético-jurídico-cultural del hoy las atrocidades del ayer en curso, y activar la *aplysiana* rememoración *sankofa*: "Porque

de eso se trata justamente cuando está en juego un pasado colectivo y traumático: no ya simplemente 'recordar', ejercitando una facultad de la mente y la afectividad, sino más bien indagar, multiplicar las preguntas, aceptar la contradicción sin intentar atemperar las aristas conflictivas" (Arfuch 2008, 89). La interacción de dimensiones retrospectivas, introspectivas y prospectivas del cine de memoria que traducen el pasado en principios de acción y pensamiento estimula no sólo la rememoración crítico-empática, sino también la prolongación de las reparaciones en la esfera pública más allá de la sala de exhibición y las fronteras nacionales.

Horizontes

Comunidades transnacionales de memorias entrelazadas

La coproducción mexicano-alemana *Vivos* (2020) dirigida por el artista chino Ai Weiwei medita sobre la traumatización y el vacío correlacionados con la desaparición forzada de los normalistas mexicanos de Ayotzinapa. Por su parte, los departamentos de Artes Visuales y Sociología de la Universidad de Guadalajara en Jalisco convocaron a artistas plásticos, poetas y estudiantes para la creación de una obra artística colectiva que, enfocando a los normalistas de Ayotzinapa, medita sobre el arte como herramienta para la construcción de memorias y la promoción de sensibilidad social. La publicación *Arte: guardián de memoria* (Berdejo y Urbina 2018) relata estas experiencias entre las que se incluye una significativa dimensión transcontinental dedicada a la desaparición de personas durante la dictadura en Uruguay:

> El arte hizo posible, a través de la pintura y la poesía, integrar dos países en diferentes períodos de su historia pero que vivieron y viven "el dolor de las desapariciones". Los estudiantes del Departamento de Artes Visuales (UDG), plasmaron en sus telas los rostros de desaparecidos de una época diferente a la suya. No importa el tiempo ni el lugar cuando se violan los derechos de las personas, sus lápices se transformaron en el arma del siglo XXI para denunciar y dar voz a las personas desaparecidas (Ivañez, Guida y Cuña en: Berdejo y Urbina 2018, 347).

La cineasta e historiadora uruguaya Virginia Martínez (en: Buriano, Dutrénit y Vázquez 2015, 220) comparte una experiencia que la impactó profundamente cuando se exhibe su película *Por esos ojos* (1997) en una escuela cerca de París a la que asisten muchos hijos de inmigrantes argelinos y marroquíes. La película trata un caso paradigmático de una bebé secuestrada en Buenos Aires y apropiada por un represor. La abuela materna la buscó sin consuelo por 16 años, pero cuando finalmente la encuentran la joven decide permanecer con los apropiadores, no con la familia progenitora a quien rechaza. Naturalmente, las y los adolescentes en Francia desconocen las apropiaciones de bebés durante la dictadura argentina: "Sin embargo, aún en un contexto político, social y cultural tan diferente, esos jóvenes espectadores se sintieron identificados con el tema de fondo", escribe Martínez, quien razona que "ellos también se sienten divididos por lealtades a menudo contradictorias, porque ellos también pertenecen a dos mundos (el de los padres y el de la sociedad en la que viven)".

El Programa Ibermedia cuenta con guías pedagógicas para integrar cine en el aula: "El cine y los contenidos audiovisuales son una herramienta crucial en la educación de nuestros jóvenes. El cine crea una huella positiva en la enseñanza y en el aprendizaje, facilita el pensamiento crítico, la capacidad de análisis, mejora el trabajo en equipo, las habilidades de comunicación y la resolución de problemas"[15]. El ciclo titulado "El pasado vivo: cine, política y memoria" entreteje películas portuguesas, chilenas, peruanas, uruguayas, mexicanas, argentinas y brasileñas de ficción y no ficción "donde se refleja cómo el pasado afecta a nuestro presente". A través de estas obras, sugieren, "el alumno podrá valorar la importancia de la memoria histórica y de cómo hechos del pasado, como dictaduras, guerras, crisis económicas, morales y políticas, siguen formando parte de la actualidad, y cómo han cambiado la vida de la sociedad". Entrelazada con películas de Portugal y México se encuentra la uruguaya *Decile a Mario que no vuelva*.

[15] https://ibermediadigital.com/ciclos/. Acceso el 6 de abril de 2022.

Todos estos fenómenos transnacionales que se pueden ampliar extensamente demuestran la capacidad que tienen las memorias tanto para conectar lugares como para preservar y establecer nuevas formas de relaciones sociales (Tošić y Palmberger 2016, 1). En la perspectiva transcultural evidencian el constante tránsito de portadores, medios, contenidos, formas y prácticas de memoria, así como sus continuos viajes e incesantes transformaciones a través del tiempo y el espacio más allá de fronteras sociales, lingüísticas y políticas (Erll 2011b, 11). Parece que las memorias se constituyen, ante todo, a través del movimiento, argumenta Astrid Erll remarcando los inherentes procesos dinámicos que socavan una concepción estática de memoria anclada en un lugar. Incluso en el más recóndito plano cerebral las investigaciones neurocientíficas y psicológicas hace rato han confirmado que la memoria individual no funciona como un recipiente o disco duro que "almacena" sin transformaciones las experiencias vividas (A. Assmann 2014, 175 y Markowitsch 2012). Entre los rasgos más intrínsecos de la memoria se pueden destacar, pues, sus múltiples dinámicas y transformaciones en todos los planos sináptico-bioneuronales, culturales y transmediáticos. En tanto *mandu'apyrã* la memoria y su cine tampoco se reducen a un depósito vetusto, sino que actúan versátiles en el creativo enfrentamiento de renovados desafíos globales. Erll (2011b, 11) sostiene que lo que examinamos no son tanto (ni siquiera metafóricamente) "lugares", sino constantes desplazamientos de las memorias a través de las fronteras. Afirma que toda memoria cultural debe viajar y mantenerse en movimiento para seguir viva e impactar tanto en las mentes individuales como en las formaciones sociales (12). Además del fructífero cruce de linderos artísticos, científicos, mediáticos y nacionales sin tanto control migratorio ni puntillosa fiscalización, las memorias —y su cine— congregan disciplinas y comunidades culturales fomentando su intercambio empático-político.

Las dinámicas transnacionales observadas remarcan que la memoria cultural no puede ser reducida conceptual ni empíricamente a un enfoque territorial fijo (Levy y Sznaider 2007, 43). Ayotzinapa se ha convertido en memoria transnacional prácticamente desde que fueron

desaparecidos los normalistas en septiembre de 2014. No exagero al sospechar que las "comunidades emocionales" (Jimeno 2007) se ensancharon notablemente más allá de los límites nacionales. De modo que a los puentes e intersecciones que rastrean en el cine de memoria "los entrelazamientos de procesos psíquicos y culturales" (Mahlke, Reinstädler y Spiller 2020, 11) en clave interdisciplinaria se suman las perspectivas transculturales que arrojan nuevos estímulos estético-políticos para generar principios de acción transcontinentales y globales. Numerosas experiencias como la relatada por Virgina Martínez demuestran que el cine sensibiliza y desencadena valiosísimas reflexiones mucho más allá de las particulares regiones cuyas traumatizaciones trata explícitamente. En este sentido, Heilman (2010) sostiene en su crítica de *Lucanamarca* que, aunque la película trate el caso peruano exclusivamente, ofrece lecciones más amplias sobre la memoria de violencias, las complejidades políticas de las comunidades rurales y los retos de la reconciliación. Estas lecciones, escribe Heilman, son válidas no sólo para Perú, sino también para El Salvador, Guatemala y Colombia. La proyección transnacional sugerida por Heilman es paradigmática del cine de memoria que participa en la reconceptualización y reparación del sufrimiento *humano,* así como en la sensibilización empática. A propósito de *El lugar más pequeño* el Centro de Capacitación Cinematográfica mexicano, coproductor de la obra, sintetiza una clave temática transcultural que distingue el cine de memoria: "Es una historia que habla de la capacidad que tiene el ser humano de levantarse, de reconstruirse, de reinventarse después de haber vivido algo terrible".[16] *Señorita extraviada* ha impactado hondamente en la creación de conciencia internacional respecto a feminicidios y violencias de género en tanto crímenes contra la humanidad en numerosos países.

La perspectiva transversal propuesta por el Programa Ibermedia para reflexionar a través del cine sobre violencias sufridas no por *una* comunidad, sino entrelazando países y traumatizaciones desde México a Argen-

[16] https://www.elccc.com.mx/sitio/index.php/produccion-filmica/2010-2012/2011/1013-el-lugar-mas-pequeno. Acceso el 6 de abril de 2022.

tina incluyendo a Portugal encarna un enfoque multidireccional concebido como productiva dinámica intercultural basada en la interacción de diferentes memorias históricas (Rothberg 2009, 3). El marco teórico de la memoria multidireccional (Rothberg 2018, 2015, 2009) conceptualiza lo que sucede cuando diferentes historias de violencia extrema como, por ejemplo, las del Holocausto, la esclavitud o el colonialismo se enfrentan cara a cara en la esfera pública. Rothberg cuestiona la lógica de "competitividad" para explorar, en cambio, la productiva interacción de las memorias, y no su choque. Contra algunas argumentaciones que sugieren que un énfasis en ciertas traumatizaciones marginaliza otras, Rothberg (2018, 293) responde que la memoria trabaja productivamente sirviéndose del intercambio, remitiendo y tomando prestado, y que la memoria pública es *estructuralmente multidireccional*, es decir, marcada siempre por el préstamo, el intercambio y la adaptación transcultural (Rothberg 2015, 23). Independiente de la nomenclatura que se le quiera dar, la praxis de enfocar múltiples memorias y traumatizaciones ya la despliega el Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS) en la década de 1990 con profesionales de Colombia, Chile, El Salvador, Argentina, Uruguay, Perú, Paraguay y Ecuador con el propósito de tratar la magnitud y complejidad de los problemas derivados de la violación de derechos humanos y la violencia política. Estos grupos trabajan para analizar cada experiencia a fin de identificar problemas comunes y colaboraciones posibles: "Se pretende discutir exhaustivamente la situación de cada país y de cada grupo generando una contribución colectiva y recíproca" (Lira 1994, 14). Subrayan que un verdadero intercambio implica promover un proceso mutuo de aprendizaje (13) y además remarcan: "Somos, entonces, personas de diversos orígenes, que habiendo esbozado una aproximación a estos temas […] queremos compartirlo con quienes viven en América Latina queriendo forjar una sociedad mejor" (18).

La mirada transnacional es sintomática en una era en que las traumatizaciones son elaboradas e investigadas por comunidades emocionales transnacionales, incluidos organismos científicos como el CALAS o la FLACSO. Las comunidades de recuerdo no pueden ya ser pensadas como si fueran un *container*, homogéneas, aisladas y desconectadas cuyos miem-

bros rememoran únicamente su propio pasado-presente dentro de fronteras nacionales, sino como intrínsecamente heterogéneas y transculturales (Welsch 2017), lo que por supuesto abarca la interacción empático-política con el pasado de otras y otros. Spiller (2020, 566) diagnostica desde los años ochenta un auge transnacional de rememoraciones de algunos *traumata* históricos que ya no son rememorados por una sola comunidad, sino por muchas y de modos diferentes: "Estas memorias compartidas no conllevan *una* historia compartida, sino todo lo contrario, albergan tensiones y perspectivas diferentes y hasta contradictorias".

En la investigación, preservación y reparación del pasado-presente aciago no participan únicamente los sujetos o los países inmediatamente afectados por las catástrofes. Según Huyssen (2009, 18) las discusiones sobre la tortura y otras violencias masivas han cruzado las fronteras geográficas para generar un discurso transnacional sobre derechos humanos, justicia y reparación. Dada la proliferación de debates sobre trauma y violencia alrededor del planeta, escribe Huyssen, los discursos de la memoria ya no están confinados a un territorio o una nacionalidad. Recordar para que no vuelva a ocurrir se ha convertido en un imperativo político y cultural (A. Assmann 2012, 63). Según Aleida Assmann (2014, 115 s.) en un mundo marcado por la globalización y otros entrelazamientos transnacionales mediáticos y económicos, hoy por hoy las naciones ya no pueden cultivar automitificadoras imágenes de sí mismas, así como construcciones de memoria nacional sin autocrítica, sobre todo, cada vez menos pueden permitirse el lujo de olvidar a las víctimas de su propia historia. Sostiene que incluso deben admitir cuestionamientos críticos sobre sus construcciones de memoria que vienen del exterior (116). Las artes y el cine figuran entre los más fervorosos agentes que han consolidado una "ética del recuerdo" (Margalit 2002) a todas luces perceptible en la creación, circulación e incorporación del cine de memoria en conmemoraciones, coloquios, ciclos y programas de estudio. *Granito: cómo atrapar a un dictador*, *Nostalgia de la luz* o los ejemplos expuestos evidencian el protagonismo del cine en la desterritorialización de las memorias y la consolidación global de nutridos debates sobre derechos humanos, traumatización, reparación y medidas de no repetición.

Al examinar en el terreno jurídico-político las dictaduras conosureñas y sus transiciones, la especialista en derechos humanos Mariclaire Acosta (2015, 223) juzga que vale la pena preguntarnos qué se puede recuperar de los casos de Uruguay y Chile para pensar México. A la luz de las dinámicas observadas, esta fértil propuesta admite un replanteamiento espejo en el terreno cinematográfico, pues también vale la pena preguntarnos desde una perspectiva multidireccional cómo el cine de memoria mexicano y centroamericano puede colaborar con la reparación y el estudio de experiencias traumáticas suramericanas. La inconfundible guitarra del paraguayo Agustín Pío Barrios que resuena en la película salvadoreña *La palabra en el bosque* y que conecta simbólica y poéticamente Centro con Suramérica enfatiza, además, que la cultura del Nunca Más es y será un compromiso transnacional y global.

Convergencias y "saberes sobre el vivir"

En 2013 se realiza en Ciudad de México el coloquio internacional "Uruguay y Chile: 40 años de los golpes de Estado" gracias al esfuerzo de varias instituciones, entre ellas la Cineteca Nacional, el Instituto Mora y la FLACSO-México. El país y la ciudad que abrigan el evento a más de siete mil kilómetros al norte del Cono Sur refuerzan lo antes observado. En los debates "*convergieron* científicos sociales, historiadores, cineastas, activistas de derechos humanos, periodistas y —con su testimonio— protagonistas principales de aquel momento" (Buriano y Dutrénit 2015, 287; mis cursivas remarcan el modo de interacción del cine, de cineastas, de filmes). En otras palabras, la participación del cine no se limita a una exhibición al margen de los debates al final del congreso después de la cena de clausura como actividad de cierre.

Herman (1997, 240) reafirma hacia el fin de siglo que una nueva generación de investigadores deberá redescubrir la interconexión esencial de las dimensiones biológica, psicológica, social y política del trauma. Sin duda se suman cineastas en la fila, puesto que el cine se ha convertido en una herramienta sumamente eficaz para rastrear aquellas

y otras interconexiones esenciales de las traumatizaciones a través de puentes e intersecciones entre las disciplinas. Caruth (1995, vii) señala que la dificultad de escuchar y responder a las historias traumáticas de manera que no pierdan su impacto, que no las reduzcan a clichés o las conviertan todas en versiones de la misma historia, es un problema central en la tarea de terapeutas, críticos literarios, neurobiólogos y cineastas por igual. Subraya la importancia de una aproximación multifacética (*multifaceted approach*) al trauma en que por supuesto incluye el cine y además reflexiona que quizá sólo a través de una variedad de disciplinas podemos aprender no sólo a aliviar el sufrimiento, sino a abrir nuevas posibilidades de cambio tanto en lo individual como lo comunitario (ix). De modo que la "afinidad estructural" entre cine y trauma (Elsaesser 2006, 17) engloba el papel que tienen las películas en el notable desarrollo interdisciplinario de las interconexiones esenciales de la traumatización.

No es de extrañar que el *Diccionario de la memoria colectiva* (Vinyes 2018a) integre numerosas películas no en un marginal anexo complementario al final de la publicación a modo de consulta opcional y accesoria. Tampoco se encuentran agrupadas en una sección separada con el sospechoso rótulo "cine", que las segregaría de "la parte teórica". Al contrario, como en el mencionado coloquio en la Ciudad de México, los filmes se incorporan en el diccionario por orden alfabético como cualquier otra noción teórica. Esta estrecha contigüidad entre películas y conceptos en el marco de un diccionario de la memoria enfatiza el fecundo e inagotable diálogo entre cine e investigación. Los estudios dedicados al cine de memoria han llenado bibliotecas alrededor del globo no tanto en aquella sección que atesora las biografías de las estrellas, sino en numerosas ramas científicas a lo largo y ancho de disciplinas que indagan las interconexiones esenciales de la traumatización con lo artístico, cultural, neurocientífico, político-social o económico. Feld (2010, 6) revela que las películas realizadas por hijas e hijos de personas desaparecidas han suscitado una importante cantidad de estudios y ensayos críticos en Argentina. Han permitido, según Feld, repensar la relación entre memoria e imagen, y el vínculo entre cine y transmisión intergeneracional. Filmes como *Papá Iván* (2004), de María Inés Roqué, o *Los rubios* (2003),

de Albertina Carri, entre tantos, avalan en Argentina lo manifestado por Feld. Se ha dicho que en el campo de convergencia de la memoria las ciencias, las artes y el discurso social se nutren mutuamente (Erll 2017, 58). El cine, además de visualizar cómo interactúan diferentes sectores entre sí, expande el entrelazamiento transdisciplinario mediante lúcidos puentes e intersecciones entre astronomía, cultura kawésqar, océanos y traumatización.

Trauma im Film (Wollnik y Ziob 2010) publica estudios realizados por psicoanalistas, médicos y psicólogos expertos en el tratamiento de la traumatización quienes se reúnen no tanto para acceder a capas más profundas de las películas desde ángulos psicoanalíticos, sino para extraer conocimientos sobre la filosofía social que se percibe a través del cine. Argumentan que esta experiencia cinéfila enriquece sobremanera su trabajo en el consultorio, pues las películas siempre tratan corrientes, miedos, estructuras de relación o transformaciones de las condiciones de vida. No importa si los filmes rastrean traumas de forma explícita. Al contrario, suelen ser más comprometedores los hallazgos en filmes que no los tratan de manera evidente o consciente en la superficie de sus argumentos. Son muy reveladores los temas ausentes, lo que las películas callan, esquivan o sencillamente no tratan. Concebidas como "síntomas culturales" (Laszig y Schneider 2008) las películas revelan y desvelan bastante sobre cómo se recuerda, qué (no) se recuerda, cómo se reprime y cómo lo reprimido retorna inexorablemente, deambula, se transforma, acecha e invade la vigilia. El catedrático de psicología John Seamon (2015) estudia en *Memory and Movies. What Films Can Teach Us about Memory* (*Memoria y películas: lo que nos pueden enseñar acerca de la memoria*) diferentes modalidades de rememoración a través del relato de películas con el propósito de averiguar qué revelaciones hacen acerca de los mecanismos de memoria en varios planos, literal y figuradamente. Sin duda, el cine amplía nuestra comprensión acerca del funcionamiento de la memoria al ilustrar diversas formas en que el presente está influenciado por el pasado. Más que un registro de experiencias pasadas, la memoria permite imaginar y planificar acciones futuras (Seamon 2015, 8). En suma, las diferentes modalidades cinematográficas de análisis,

interpretación y representación del trauma proporcionan renovados estímulos para una discusión sociopolítica más compleja y diferenciada tanto en la investigación como la terapia (Köhne 2012, 12).

Pero el cine no sólo interactúa con las dimensiones científicas antes expuestas. A mi juicio, también genera "saber sobre el vivir" o *Lebenswissen* (Ette 2015, 2010, 2008). Este concepto-horizonte dirige la atención de los estudios literarios y culturales a los acervos de conocimiento y las lógicas de sucesos y procesos vitales observables en la producción, distribución y recepción del arte y de la literatura (Ette 2015, 15 y 2008). Saber sobre el vivir abarca "un saber sobre la vida y de vida como un saber de la vida de sí misma, un saber hacia y en la vida, un saber en tanto atributo fundamental y en tanto componente de vida como un saber de los procesos de la vida" (Ette 2015, 16). Evocando *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben* (*Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*) el romanista Ottmar Ette (2015, 10) reorienta el cuestionamiento de Nietzsche para preguntarse "por la utilidad y el perjuicio de las ciencias literarias para la vida". Alega que la "reducción de *bios* a un concepto de las ciencias naturales, en el que no se incluye la dimensión cultural, representa un peligro para la vida de una sociedad y sus desarrollos culturales y científicos" (13). Por mi parte, no veo ningún inconveniente en incorporar el cine y las ciencias cinematográficas en estos debates. Pienso que la concepción de *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft* (Ette 2010) o *Filología como ciencia de la vida* (Ette y Ugalde 2015) aplica también para el cine, acaso ya viene incluido. Ette (2015, 14) aboga por estrechar de manera cooperativa el diálogo de las filologías con las biociencias y las llamadas *Life Sciences* para fomentar así "un desarrollo que incluya los conocimientos básicos de las ciencias culturales y humanísticas y que permita la obtención transdisciplinaria de una comprensión de la vida, así como de las ciencias de la vida […] Se trata, en consecuencia, de una creación de redes —contrastiva y complementaria— entre las más diversas y distintas ciencias". Ette (2015, 16) enfatiza que *el saber sobre el vivir* implica una circulación del saber a través de las disciplinas en que "se evidencian las distintas formas de posibilidades [de] enlace entre las disciplinas más proclives a las cien-

cias naturales o las ciencias culturales y se dejan desplegar de manera transdisciplinaria". Es posible afirmar que el cine ya ha puesto en marcha estos pensamientos. Como lo ampliado en los capítulos precedentes, los estudios —y las películas— de memoria y traumatización atraviesan y al mismo tiempo congregan diversas áreas (bio)científicas, incluidas por supuesto las filologías, las Humanidades y los estudios culturales. El cine de memoria despliega "una combinación transdisciplinaria de distintos campos del saber de las ciencias culturales y naturales" (Ette 2015, 20) cuando conjuga ciencias forenses, poesía, duelo u océanos con ciencias sociales cuyas intersecciones producen "saberes sobre el vivir" *y el recordar*.

Al razonar que el saber sobre el vivir de la literatura despliega una relación experimental con los diferentes discursos de la vida, sean éstos estético-artísticos, filosófico-científicos o médico-biocientíficos, Ette (2015, 26) sintetiza otra particularidad del cine de memoria cuya productiva "libertad de tránsitos" (Richard 2017, 11) también se ha examinado. Se pueden aplicar con provecho los planteamientos de Ette al cine, o al revés, inscribir los textos fílmicos en aquella concepción de literatura que la define "como un medio de acumulación interactivo y transformante de saber sobre el vivir que simula, se apropia, proyecta y condensa modelos de conducción de vida y con ello recurre a los discursos científicos y a los más distintos segmentos de saber" (Ette 2015, 17). Más aún cuando postula que "la literatura implica el probar experimentalmente saberes de vida, y también el resultado de este experimento vuelve a producir un nuevo saber de la vida y en la vida. La literatura siempre transmite un saber específico de cómo se vive o cómo se podría vivir y, por ende, también un saber de cómo no se puede (sobre)vivir" (26). Y sobre cómo se rememora y cómo se tiene que rememorar para sobrevivir.

Los insólitos puentes e intersecciones construidos por el cine de memoria, así como sus tejidos, retablos y rizomas, crean intersaberes "sobre el vivir" y el recordar no estrictamente restringidos al dolor y las traumatizaciones, tampoco geográficamente delimitados a las regiones que se examinan en pantalla. *El botón de nácar, Chungui: horror sin lágrimas* o *La isla*, por citar algunas películas, no sólo tratan desmanes chi-

lenos, peruanos o guatemaltecos, sino que estimulan medulares reflexiones sobre la vida misma capaces de nutrir, además, robustos programas, políticas públicas y acciones globales en materia de derechos humanos. Virginia Martínez vive un ejemplo palpable con muchachas y muchachos franceses, hijos de inmigrantes argelinos y marroquíes quienes extraen de una película conosureña saberes sobre el con/vivir. Los documentos fílmicos del cine de memoria son también lúcidas reflexiones acerca de los derechos humanos en la medida en que afrontan múltiples vejaciones perpetradas contra el género humano (re)marcando las heridas individuales y colectivas que desbaratan la existencia y convivencia, al mismo tiempo, recorren posibles y necesarios caminos de reparación allende fronteras. Hay una reflexión de Rancière (2010, 103) que dialoga con las poéticas del duelo. Afirma el filósofo que las imágenes del arte no proporcionan armas para el combate: "Ellas contribuyen a diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible". En tal sentido, el saber sobre el convivir y el recordar configurado por el cine de memoria viene empapado de empatía para rediseñar lo perceptible e imperiosamente memorable.

Perdurar para filmar

Hace poco se estrenó una película que se puede considerar algo así como cine de memoria del futuro. *Wer wir waren* (*Quiénes fuimos*, 2021), de Marc Bauder, averigua qué pensarán de nosotros las generaciones futuras cuando ya seamos historia y qué hicimos para hundir el planeta con tanta eficacia. Los saberes del sobrevivir creados por esta obra mediante puentes e intersecciones entre áreas biocientíficas, humanísticas y económicas sondean algunas respuestas al cuestionamiento terrible. Explorando el espacio y también las profundidades más recónditas de los océanos, traza horizontes aún disponibles que prolongarían nuestra existencia, si para ello hay voluntad.

"Ahora nos hemos quedado sin tiempo. Las decisiones que tomemos en las próximas décadas moldearán el futuro de la propia vida", escribe Harari (2018, 228) en *21 lecciones para el siglo xxi* en sintonía con *Wer wir waren*. Es indudable que la energía transformadora de *mandu'apyrã* juega un papel literalmente vital en esta impostergable toma de decisiones globales. En lo concerniente a "la epidemia de noticias falsas" (Harari 2018, 7), el historiador alega que, en un mundo inundado de información irrelevante, la claridad es poder. Pues el cine de memoria y sus cineastas son avezados expertos en desmantelar antiguas y contemporáneas cortinas de humo que niegan, tergiversan o fabulan dentro y alrededor de las pantallas múltiples, ya no sólo las del cine o la televisión.



Imagen 26. *Wer wir waren* (2021), de Marc Bauder. *Copyright* Bauderfilm. Cortesía de Marc Bauder.

Hace rato que las batallas por los sentidos del pasado y del presente se libran con imágenes líquidas a lo largo y ancho de plataformas en línea gobernadas por algoritmos. No me parece un detalle menor que veamos y oigamos cine de memoria ya no en el cine o la TV, sino en el mismísimo rectángulo ciberespacial que aloja procaces campañas de masiva desinformación. En ese mismo rectángulo el cine aprendió a reaccionar contra aquellas y otras sofocantes acciones de desmemoriada desinformación convocadas aquí y allá incluso para la conquista del sillón presidencial. La dimensión introspectiva del cine de memoria ejercita nuestra cultura visual para detectar dudosas visualidades que distorsionan los pasado-presentes al compás de intereses políticos y económicos. Mirzoeff (2016, 22) sostiene en *Cómo ver el mundo* que la cultura visual es algo en lo que nos involucramos como una manera activa de provocar cambios, no sólo una forma de ver lo que acontece. Argumenta que la cultura visual se ha convertido en una forma de práctica que cabe denominar "pensamiento visual" (253) que, según Mirzoeff, es algo que no nos limitamos a estudiar, sino que hemos de comprometernos con ello. La "práctica de la cultura visual" se ha convertido en las últimas décadas en activismo visual (253). La cultura visual es un modo de crear formas de cambio, escribe Mirzoeff (253), quien refuerza la dimensión prospectiva al postular que el activismo visual es la interacción de píxeles y acciones para crear cambios. Los píxeles son el resultado visible de todo lo producido por un ordenador como textos o imágenes y las acciones "son cosas que hacemos con estas

formas culturales para crear cambios pequeños o grandes, desde una acción política directa hasta una representación (en la vida cotidiana o en un teatro), una conversación o una obra de arte" (260).

Con el auge de la así llamada "inteligencia" artificial es dable preguntarse si o en qué medida ella también se ocupará de administrar nuestras memorias, teniendo en cuenta su papel orientador y organizador en el presente y futuro, tal como consienten y legitiman hacerlo a algunas plataformas, pues. Me parece oportuno cuestionar un poco la ¿interacción?, por así llamarlo, de la IA con la empatía interhumana y los trabajos pendientes de reparación de traumatizaciones aún encapsuladas. ¿Cómo incorporar las tecnologías de comunicación digital en los procesos de reparación? El raudo presente continuo sin fondo, sin piso y sin horizonte pero en línea que centellea frenético en las sobrecargadas pantallas diagnosticado por Martín-Barbero (2015, 18) acecha en una era en que como nunca se producen imágenes y como nunca se las olvida en un santiamén: "La gran preocupación de muchos ciudadanos [y muchas ciudadanas] consiste en convertir su propia existencia en imagen, aunque muchas de estas imágenes grabadas nunca más sean contempladas. A veces es más importante la sensación de almacenar que el uso posterior de estos documentos depositados en el disco duro" (Quintana 2011, 181). Observado más de una década atrás, no sólo mantuvo vigencia este gesto, sino que se ha incrementado de forma extraordinaria. Incluso se han incrementado los píxeles de las superabundantes imágenes en altísima definición. Quintana alude a un tipo de desmemoria sociodigital cuyo poder de reactivación cultural de lo almacenado tiende a cero, un "absolutismo informático que, compulsivamente, recuerda y archiva todo y que, al hacerlo, conlleva el peligro de una perversa memoria total, capaz de paralizar el flujo mismo de toda rememoración posible" (Escobar 2020, 175). De vez en cuando, aleatoriamente, algunas plataformas asumen ellas el gesto de "recordar" —los píxeles de— una imagen almacenada en alguna lejana nube.

Pero no creo que el cine de memoria, que desea convertir la imagen en existencia, contradiga el celebrado culto de autorretratos compartidos que desaparecen con la misma intensidad con que se producen. Por

el contrario, pienso que el cine puede revitalizar estos rituales sociodigitales en la medida en que traza horizontes múltiples para reactivar la energía transformadora de la memoria, y así potenciar acciones más colaborativas a través de algunas redes sociodigitales capaces de impulsar "activismos visuales" (Mirzoeff 2016) y corrientes de memoria allí donde se estancan o circulan feroces campañas de desinformación con no menos feroces ambiciones políticas. El cine estimula el desplazamiento de la versátil máquina personal cinefotofonográfica del propio a otros rostros en penumbras, cuyas memorias no tienen ninguna imagen ni maquinaria que relate sus desoladoras experiencias.

Es evidente que el empleo estratégico de las tecnologías sociodigitales de comunicación favorece la organización de comunidades con objetivos comunes. Franco (2019b) examina las "tecnologías de esperanza" y "acciones tecno-políticas de búsqueda" del colectivo de familiares Las Rastreadoras del Fuerte, quienes buscan a sus desaparecidos, sus tesoros, como prefieren llamarlos, en fosas clandestinas en Sinaloa. Franco investiga de qué manera sus prácticas comunicacionales y tecnopolíticas constituyen nuevas formas de nombrar a las y los desaparecidos y cómo esta (auto)representación, en tanto "contramediatización" (Pech 2015, 296), cuestiona la narrativa oficial impuesta por el Estado. Estas acciones tecnopolíticas articulan píxeles con acciones colectivas para desarrollar múltiples tareas de búsqueda, investigación, creación de conciencia, empatía, memoria y dignificación. Franco (2019b, 4) aborda la serie de dispositivos, videos y estrategias digitales de comunicación empleadas para la creación de redes y avanzar así con la búsqueda, demostrando, además, "cómo estos procesos generan nuevas potencias colectivas y tecnologías de esperanza que inciden en la manera en la que se nombra y significan a los desaparecidos en México". Alrededor de Las Rastreadoras se ha formado una red colaborativa de contactos que no sólo siguen en tiempo real sus búsquedas, sino que también ponen a su disposición sus inteligencias individuales y colectivas para que puedan emplearlas en los procesos de búsqueda y registro (Franco 2019b, 21).

Gran parte de nuestra interacción diaria con nuestros semejantes es empática porque esa es nuestra naturaleza esencial, sostiene y desdobla

Rifkin (2009) en *The Empathic Civilization*. Su pensamiento se inscribe en una nutrida línea de investigaciones en las ciencias neurobiológicas, cognitivas y sociales que hace tiempo vienen desarrollando una renovada comprensión de la naturaleza humana, pues decisivos avances en las neurociencias y el desarrollo infantil obligan a replantear la creencia, mantenida durante siglos, de que los seres humanos somos, por naturaleza, agresivos y egoístas. Rifkin explora el vital papel de la empatía en la evolución, así como en la renovada visión de la naturaleza humana que ha surgido en las ciencias naturales y sociales bajo el perfil de un *Homo empathicus*. Según Rifkin (2009, 10) la empatía es el medio por el que creamos la vida social y la civilización avanzada. Afirma asimismo que la extraordinaria evolución de la conciencia empática es por excelencia la historia subyacente de la historia humana, aunque no se le haya prestado la atención que merece. Las notables aportaciones del cine no desarrollan únicamente la investigación del fenómeno, sino que las películas potencian e inducen situaciones de empatía en que se constituye un "vínculo afectivo interpersonal" (Gallese 2003, 519) con quienes compartimos la existencia —incluso con quienes quizá nunca conoceremos personalmente—, un lazo humano que en demasiadas ocasiones y expresiones se bloquea. La empatía cultivada por el séptimo arte no se agota y tampoco se limita al visionado de *una* película, sino que se expande a lo largo y ancho de comunidades emocionales transnacionales, tejidos, retablos y rizomas globales. El cine tiende "un puente humanitario" (Franco 2019b, 26) que, como escribe Funes (2001, 60), ya no permite que sólo familiares sean las y los únicos en exigir que se cumpla lo que dicen las legislaciones y garantías válidas para todas y todos, incluidos las y los que las reformulan, aplican, ignoran o custodian.

El cine de memoria remodela, multiplica y robustece nuestros *modi memorandi* en los planos individuales y culturales, incluidos los sociodigitales, al tiempo que reconceptualiza aquellas socavadas nociones de "pasado" borroneado en tanto nebulosa e inactiva anterioridad. En numerosos contextos latinoamericanos el rememorar implica quebrantar hegemonías dominantes (Vich) para así restituir dignidades arrebatadas con impunidad. Las películas fortalecen los discursos sociopolíticos, cul-

turales y científicos acerca del pasado-presente violento a través de múltiples sentires, saberes y miradas (Taracena), claves analíticas (Franco) y saberes sobre el con/vivir (Ette), que vuelven a hacer perceptibles emotiva y cognitivamente (Fregoso) las marcas traumáticas artificialmente normalizadas (Cohen) o lexicalizadas sin más. En las comunidades emocionales (Jimeno) forjadas por el cine se sensibiliza la escucha ética (Acosta) y se ejercita el pensamiento visual (Mirzoeff), imprescindibles para percibir con empatía la magnitud traumatizante que deshace las fibras psicosociales en el largo plazo transgeneracional. El cine de memoria y las "tecnologías de esperanza" no almacenan simplemente, sino que revitalizan los modos de intercambiar significados a partir de múltiples articulaciones futuro-pasado-presentes que a su vez orientan acciones y mentalidades reparadoras. La dimensión introspectiva del cine que medita sobre las prácticas mnemónicas restituye el piso y el horizonte a un futuro cuyo imaginario hace rato saltó al dominio de la pantalla fugaz. Allí mismo, en ese omnipresente rectángulo táctil, contramonumentales inmersiones cinematográficas obligan a detener la mirada empática para volver a sentir el mundo. No tanto el pasado, sino las formas de transformarlo en vitales experiencias empáticas y acciones éticas figuran entre los más trascendentales valores cultivados por el cine de memoria.

Filmografía

1932: cicatriz de la memoria (2001), Jeffrey Gould y Carlos Henríquez Consalvi
20 años después (2017), Anaïs Taracena
A las cinco en punto (2004), José Pedro Charlo y Universindo Rodríguez
Addendum (2020), Coizta Grecko
Ama: la memoria del tiempo (2002), Daniel Flores y Ascencio
Apenas el sol (2020), Aramí Ullón
Au hasard Balthazar (1966), Robert Bresson
Ayotzinapa, el paso de la tortuga (2018), Enrique García
Bajo Juárez: la ciudad devorando a sus hijas (2006), Alejandra Sánchez y José Antonio Cordero
Cabra marcado para morrer (1964-84), Eduardo Coutinho
Chile, la memoria obstinada (1997), Patricio Guzmán
Chungui: horror sin lágrimas… una historia peruana (2010), Felipe Degregori
Cuchillo de palo (2010), Renate Costa
Decile a Mario que no vuelva (2007), Mario Handler
EAMI (2022), Paz Encina
Ejercicios de memoria (2016), Paz Encina
El botón de nácar (2015), Patricio Guzmán
El círculo. Las vidas de Henry Engler (2008), José Pedro Charlo y Aldo Garay
El cuarto de los huesos (2015), Marcela Zamora
El eco del dolor de mucha gente (2011), Ana Lucía Cuevas
El hilo de la memoria (2016), Mariana Xochiquétzal Rivera
El lugar más pequeño (2011), Tatiana Huezo
Granito: cómo atrapar a un dictador (2011), Pamela Yates
Hiroshima mon amour (1959), Alain Resnais

Imágenes de una dictadura (1999), Patricio Henríquez
Impunity (2010), Juan José Lozano y Hollman Morris
Kitek Kiwe: nuestra memoria (2011), Pedro Pablo Tattay
Kurusu rebelde (2015), Miguel Ángel Agüero
La batalla de Chile (1975-79), Patricio Guzmán
La historia oficial (1985), Luis Puenzo
La isla. Archivos de una tragedia (2009), Uli Stelzner
La libertad del diablo (2017), Everardo González
La palabra en el bosque (2011), Jeffrey Gould y Carlos Henríquez Consalvi
La teta asustada (2009), Claudia Llosa
Las manos en la tierra (2010), Virginia Martínez
Las tres muertes de Marisela Escobedo (2020), Carlos Pérez Osorio
Los ofendidos (2016), Marcela Zamora
Los rubios (2003), Albertina Carri
Lucanamarca (2008), Carlos Cárdenas y Héctor Gálvez
Matar a un muerto (2019), Hugo Giménez
Memento (2000), Christopher Nolan
Mirar morir: el ejército en la noche de Iguala (2015), Coizta Grecko
Nostalgia de la luz (2010), Patricio Guzmán
Ônibus 174 (2002), José Padilha
Papá Iván (2004), María Inés Roqué
Persistencia (2019), Anne Huffschmid y Jan-Holger Hennies
Por esos ojos (1997), Gonzalo Arijón y Virginia Martínez
Retratos de identificação (2014), Anita Leandro
Señorita extraviada (2001), Lourdes Portillo
Te nombré en el silencio (2022), José María Espinosa
Tempestad (2016), Tatiana Huezo
The Judge and the General (2008), Elizabeth Farnsworth y Patricio Lanfranco
Vivos (2020), Ai Weiwei
Volverte a ver (2020), Carolina Corral
Wer wir waren (2021), Marc Bauder
When the Mountains Tremble (1983), Pamela Yates y Thomas Sigel

Bibliografía

ACOSTA, MARICLAIRE. 2015. "Transición y justicia: el caso mexicano". En *Política y memoria: a cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*, editado por Ana Buriano Castro, Silvia Dutrénit Bielous y Daniel Vázquez Valencia, 223-237. Ciudad de México: FLACSO/Instituto Mora.

ACOSTA LÓPEZ, MARÍA DEL ROSARIO. 2019. "Gramáticas de la escucha: aproximaciones filosóficas a la construcción de memoria histórica". *Ideas y Valores* 68, núm. 5: 59-79.

ADORNO, THEODOR W. 2009 [1967]. "La educación después de Auschwitz". En *Consignas*, 83-99. Buenos Aires: Amorrortu.

ADORNO, THEODOR W. 1963. "Was bedeutet: Aufarbeitung der Vergangenheit". En *Eingriffe. Neun kritische Modelle*, 125-146. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

AGAMBEN, GIORGIO. 2009 [1999]. *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo. Homo sacer III*. Valencia: Pre-Textos.

AGUILAR, ANDREA. 2019. "Nelly Richard: 'El arte no borra el conflicto'". *El País*, 24 de abril. Acceso el 10 de abril de 2022. https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065_185470.html.

ALLIER MONTAÑO, EUGENIA y Emilio Crenzel. 2016. Introducción a *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, editado por Eugenia Allier Montaño y Emilio Crenzel, 11-32. Madrid/Ciudad de México: Iberoamericana Vervuert/UNAM/Bonilla Artigas.

ALLIER MONTAÑO, EUGENIA. 2010. *Batallas por la memoria: los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. México/Montevideo: UNAM/Trilce.

AMIEL, VINCENT. 2005 [2001]. *Estética del montaje*. Madrid: Abada.

Amnistía Internacional. 2003. "México: muertes intolerables. Diez años de desapariciones y asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez y Chihuahua". Acceso el 10 de abril de 2022. https://www.amnesty.org/es/documents/amr41/027/2003/es/.

ARANGUREN ROMERO, JUAN PABLO. 2010. "De un dolor a un saber: cuerpo, sufrimiento y memoria en los límites de la escritura". *Papeles del CEIC* 2, núm. 63: 1-27.

ARFUCH, LEONOR. 2008. *Crítica cultural entre política y poética*. Buenos Aires: FCE.

Arquidiocese de São Paulo. 2011 [1985]. *Brasil: nunca mais*. Petrópolis: Vozes.

Arzobispado de Guatemala. 1998. *Guatemala: Nunca Más. Impactos de la violencia*. Guatemala: ODHAG.

ASSMANN, ALEIDA y Linda Shortt. 2012. Introducción a *Memory and Political Change*, editado por Aleida Assmann y Linda Shortt, 1-14. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ASSMANN, ALEIDA, Karolina Jeftic y Friederike Wappler, eds. 2014. *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten.* Bielefeld: Transcript.

ASSMANN, ALEIDA, Karolina Jeftic y Friederike Wappler. 2014. Introducción a *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, editado por Aleida Assmann, Karolina Jeftic y Friederike Wappler, 9-23. Bielefeld: Transcript.

ASSMANN, ALEIDA. 2020. "La vida social de la memoria de la Shoá. Marcos de transmisión: identificación, responsabilidad, empatía". En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 89-102. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

ASSMANN, ALEIDA. 2017 [2006]. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlín: Erich Schmidt.

ASSMANN, ALEIDA. 2014 [2006]. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. Múnich: C.H. Beck.

ASSMANN, ALEIDA. 2013. *Das neue Unbehagen an der Erinnerungskultur. Eine Intervention*. Múnich: C.H. Beck.

ASSMANN, ALEIDA. 2012. "To Remember or to Forget: Which Way Out of a Shared History of Violence?". En *Memory and Political Change*, editado por Aleida Assmann y Linda Shortt, 53-71. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

ASSMANN, JAN. 2010. "Communicative and Cultural Memory". En *A Companion to Cultural Memory Studies*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 109-118. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.

ASSMANN, JAN. 2002. "Das kulturelle Gedächtnis". *Erwägen, Wissen, Ethik* 13: 239-247.

ASSMANN, JAN. 1997. *Moses the Egyptian. The Memory of Egypt in Western Monotheism*. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

ASSMANN, JAN. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. Múnich: C.H. Beck.

BAER, ULRICH. 2000. Introducción a *"Niemand zeugt für den Zeugen". Erinnerungskultur und historische Verantwortung nach der Shoah,* editado por Ulrich Baer, 7-31. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

BALSELLS TOJO, EDGAR ALFREDO. 2001. *Olvido o memoria: el dilema de la sociedad guatemalteca*. Guatemala: F&G.

BAREIRO, LINE. 2014 [2006]. Prólogo a la quinta edición de *Es mi informe. Los archivos secretos de la policía de Stroessner*, de Alfredo Boccia Paz, Myrian Angélica González y Rosa Palau Aguilar, 11-27. Asunción: CDE.

BASAURE, MAURO. 2020. "Comisiones de Verdad: dinámicas globales, identitarias y sus límites". En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 263-277. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

BAZIN, ANDRÉ. 2008 [1958]. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.

BENJAMIN, WALTER. 1992 [1940]. "Über den Begriff der Geschichte". En *Sprache und Geschichte. Philosophische Essays*, 141-154. Stuttgart: Reclam.

BERDEJO PÉREZ, CLAUDIA y Santos Urbina Mendoza, eds. 2018. *Arte: guardián de memoria. Memorial 43: metáfora de una búsqueda.* Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

BERGERO, ADRIANA J. y Fernando Reati, eds. 1997. *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990.* Rosario: Beatriz Viterbo.

BERLANGA GAYÓN, MARIANA. 2015. "El espectáculo de la violencia en el México actual: del feminicidio al juvenicidio". *Athenea Digital* 15, núm. 4: 105-128. doi:10.5565/rev/athenea.1556.

BLAIR, ELSA. 2004. "Mucha sangre y poco sentido: la masacre. Por un análisis antropológico de la violencia". *Boletín de Antropología*. Universidad de Antioquia 18, núm. 35: 165-184.

BLAIR TRUJILLO, ELSA. 2002. "Memoria y narrativa: la puesta del dolor en la escena pública". *Estudios Políticos* 21: 9-28.

BLOTHNER, DIRK. 1999. *Erlebniswelt Kino. Über die unbewußte Wirkung des Films*. Bergisch Gladbach: Bastei-Verlag Gustav H. Lübbe.

BORDWELL, DAVID. 2006. *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. Berkeley/Los Ángeles/Londres: University of California Press.

BORSÒ, VITTORIA. 2020. "Topografías del trauma: textos mexicanos en perspectiva transmedial". En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 163-180. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

BREITHAUPT, FRITZ. 2017. *Die dunklen Seiten der Empathie*. Berlín: Suhrkamp.

BREITHAUPT, FRITZ. 2009. *Kulturen der Empathie*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

BRESCHAND, JEAN. 2004 [2002]. *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

BRINKMANN, BEATRIZ, ed. 2009. *Daño transgeneracional: consecuencias de la represión política en el Cono Sur.* Santiago: LOM.

BRONFEN, ELISABETH, Birgit R. Erdle y Sigrid Weigel, eds. 1999. *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster.* Colonia/Weimar/Viena: Böhlau.

BRUNNER, JOSÉ. 2004. "Politik der Traumatisierung. Zur Geschichte des verletzbaren Individuums". *WestEnd* 1: 7-24.

BURIANO CASTRO, ANA, Silvia Dutrénit Bielous y Daniel Vázquez Valencia, eds. 2015. *Política y memoria: a cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay.* Ciudad de Mexico: FLACSO/Instituto Mora.

BURIANO, ANA. 2011. "Ley de Caducidad en Uruguay y esencia ético-política de la izquierda". *Perfiles Latinoamericanos* 38: 173-203.

BURKE, PETER. 1997. *Varieties of Cultural History*. Ithaca: Cornell University Press.

CABRERA, JULIO. 2015. *Cine: 100 años de filosofía. Una introducción a la filosofía a través del análisis de películas*. Barcelona: Gedisa.

CALVEIRO, PILAR. 2006. "Los usos políticos de la memoria". En *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, editado por Gerardo Caetano, 359-382. Buenos Aires: CLACSO.

CARRO, NELSON. 2015. "A propósito de Patricio Henríquez y Virginia Martínez". En *Política y memoria: a cuarenta años de los golpes de Estado en Chile y Uruguay*, editado por Ana Buriano Castro, Silvia Dutrénit Bielous y Daniel Vázquez Valencia, 180-202. Ciudad de México: FLACSO/Instituto Mora.

CARUTH, CATHY. 1995. Prefacio a *Trauma. Explorations in Memory*, editado por Cathy Caruth, vii-ix. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.

CASTAÑO ZAPATA, DANIEL, Pedro Jurado Castaño y Gabriel Ruiz Romero. 2018. "La memoria como relato abierto. Retos políticos del trabajo de los centros de memoria y las comisiones de verdad". *Análisis Político* 93: 3-19. doi:10.15446/anpol.v31n93.75614.

CATELA, LUDMILA DA SILVA. 2018. "Silencio". En *Diccionario de la memoria colectiva,* editado por Ricard Vinyes, 448-450. Barcelona: Gedisa.

CATELA, LUDMILA DA SILVA. 2001. *Situação-limite e memória: a reconstrução do mundo dos familiares de desaparecidos da Argentina*. São Paulo: Hucitec/Anpocs.

Centro Nacional de Memoria Histórica y University of British Columbia. 2013. *Recordar y narrar el conflicto: herramientas para reconstruir memoria histórica*. Bogotá: CNMH.

Centro Nacional de Memoria Histórica. 2018. *Viaje audiovisual por la memoria histórica. Ruta para la activación pedagógica de productos audiovisuales*. Bogotá: CNMH.

CHINAS SALAZAR, CARMEN. 2018. "Rompiendo el silencio y el olvido". En *Arte: guardián de memoria. Memorial 43: metáfora de una búsqueda*, editado por Claudia Berdejo Pérez y Santos Urbina Mendoza, 10-57. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

COHEN, STANLEY. 2001. *States of Denial. Knowing about Atrocities and Suffering*. Cambridge/Malden: Polity Press.

Comisión de la Verdad y Reconciliación. 2003. *Informe Final*. Lima: CVR.

Comisión de Verdad y Justicia. 2008. *Informe Final: anive haguã oiko*. Asunción: CVJ.

Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada. 2005. *Por la vida y la libertad de las mujeres. Primer informe sustantivo de actividades*. Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados.

Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR), Grupo de Memoria Histórica. 2009. *Memorias en tiempo de guerra: repertorio de iniciativas*. Bogotá: Puntoaparte.

Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP). 2018 [1984]. *Nunca más: informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*. Buenos Aires: EUDEBA.

Comissão Nacional da Verdade. 2014. *Relatório*. Brasilia: CNV.

Corte Interamericana de Derechos Humanos. 2009. *Caso González y otras ("Campo algodonero") vs. México. Sentencia de 16 de noviembre de 2009*. Acceso el 10 de abril de 2022. https://www.corteidh.or.cr/docs/casos/articulos/seriec_205_esp.pdf.

CORTÉS, MARÍA LOURDES. 2019. "La búsqueda de la memoria en el cine centroamericano actual". *Revista de Historia* 36, primer semestre. Universidad Centroamericana: 111-130.

COUTO, JOSÉ GERALDO. 2002. "*Ônibus 174* vai além da tragédia social". *Folha de São Paulo*, 6 de diciembre. Acceso el 10 de abril de 2022. https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0612200223.htm.

CRENZEL, EMILIO. 2016. "Entre la historia y la memoria. A 40 años del golpe de Estado en la Argentina". *História: Questões & Debates* 64, núm. 2: 39-69.

CRETTIEZ, XAVIER. 2009. *Las formas de la violencia*. Buenos Aires: Waldhuter.

CUESTAS, FEDRA. 2016. "Duelo: un trabajo necesario para la recuperación de la memoria. Un camino entre las fronteras del tiempo". En *Una memoria sin testamento: dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura*, editado por Fedra Cuestas y Patrice Vermeren, 161-167. Santiago: LOM.

CURTIS, ROBIN y Gertrud Koch, eds. 2008. *Einfühlung. Zu Geschichte und Gegenwart eines ästhetischen Konzepts.* Múnich: Wilhelm Fink.

DAMASIO, ANTONIO. 2019 [2003]. *En busca de Spinoza: neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Ciudad de México: Paidós.

DAS, VEENA. 2008 [1996]. "Lenguaje y cuerpo: transacciones en la construcción del dolor". En *Sujetos del dolor, agentes de dignidad* de Veena Das, editado por Francisco A. Ortega, 343-373. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia/Pontificia Universidad Javeriana.

DEBES, REMY. 2017. "Empathy and Mirror Neurons". En *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, editado por Heidi L. Maibom, 54-63. Abingdon/Nueva York: Routledge.

DEGREGORI, CARLOS IVÁN. 2009. "Edilberto Jiménez: una temporada en el infierno". Prólogo a *Chungui: violencia y trazos de memoria*, de Edilberto Jiménez Quispe, 18-35. Lima: IEP/COMISEDH/DED.

DELEUZE, GILLES y Félix Guattari. 1994 [1976]. *Rizoma*: *introducción*. Ciudad de México: Coyoacán.

DELEUZE, GILLES. 1986. "Le cerveau, c'est l'écran. Entretien avec Gilles Deleuze". *Cahiers du Cinéma* 380: 25-32.

DÍAZ PÉREZ, IVONNE y Nelson Molina Valencia. 2017. "Comisiones de la Verdad en América Latina. La esperanza de un nuevo porvenir". *Logos* 8, núm. 2: 5-23. doi:10.22335/rlct.v8i2.368.

ELSAESSER, THOMAS. 2006. *Terror und Trauma. Zur Gewalt des Vergangenen in der BRD.* Berlín: Kadmos.

ERLL, ASTRID y Stephanie Wodianka. 2008. "Einleitung: Phänomenologie und Methodologie des 'Erinnerungsfilms'". En *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen*, editado por Astrid Erll y Stephanie Wodianka, 1-20. Berlín: Walter de Gruyter.

ERLL, ASTRID. 2017. [2005]. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen. Eine Einführung*. Stuttgart: Metzler.

ERLL, ASTRID. 2011a. "Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies". *Journal of Aesthetics & Culture* 3. doi:10.3402/jac.v3i0.7186.

ERLL, ASTRID. 2011b. "Travelling Memory". *Parallax* 17, núm. 4: 4-18. doi:10.1080/13534645.2011.605570.

ERLL, ASTRID. 2010. "Literature, Film, and the Mediality of Cultural Memory". En *A Companion to Cultural Memory Studies*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 389-398. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.

ESCAMILLA SANTIAGO, YLLICH. 2017. "Violencia, memoria y representaciones sociales del conflicto armado en Perú". En *Memoria colectiva de América Latina*, editado por Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García, 217-241. Ciudad de México/Madrid: UAM/Biblioteca Nueva.

ESCOBAR, TICIO. 2021. *Contestaciones: arte y política en América Latina. Textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021*. Buenos Aires: CLACSO.

ESCOBAR, TICIO. 2020. *Aura latente: estética/ética/política/técnica*. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

ETTE, OTTMAR y Sergio Ugalde Quintana, eds. 2015. *La filología como ciencia de la vida.* Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

ETTE, OTTMAR. 2015. "La filología como ciencia de la vida: un escrito programático en el año de las Humanidades". En *La filología como ciencia de la vida*, editado por Ottmar Ette y Sergio Ugalde Quintana, 9-44. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

ETTE, OTTMAR. 2010 [2007]. "Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Eine Programmschrift im Jahr der Geisteswissenschaften". En *Literaturwissenschaft als Lebenswissenschaft. Programm-Projekte-Perspektiven,* editado por Wolfgang Asholt y Ottmar Ette, 11-38. Tübingen: Narr Francke Attempto.

ETTE, OTTMAR. 2008. "Lebenswissen und Lebenswissenschaft". En *Metzler Lexikon. Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, editado por Ansgar Nünning, 414-415. Stuttgart/Weimar: Metzler.

FELD, CLAUDIA. 2010. "Imagen, memoria y desaparición: una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria". *Aletheia* 1: 1-16.

FELD, CLAUDIA y Jessica Stites Mor. 2009. "Imagen y memoria: apuntes para una exploración". Introducción a *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, 25-42. Buenos Aires: Paidós.

FERNÁNDEZ HUIDOBRO, ELEUTERIO y Mauricio Rosencof. 2000 [1987]. *Memorias del calabozo*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

FIGUERAS, MARCELO. 2005. "Los exhumadores de historias". *El ortiba*. Acceso el 10 de abril de 2022. http://www.elortiba.org/old/pdf/exhumadores.pdf.

FIGUEROA IBARRA, CARLOS. 1999. *Los que siempre estarán en ninguna parte: la desaparición forzada en Guatemala*. Ciudad de México: Grupo de Apoyo Mutuo/Centro Internacional para Investigaciones en Derechos Humanos.

FRANCO MIGUES, DARWIN. 2019a. "The quadruple disappearance: Analytical proposal to reflect the social and media representation of the victims of disappearance in Jalisco, Mexico". *Política, Globalidad y Ciudadanía* 5, núm. 9: 25-42. doi:10.29105/pgc5.9-6.

FRANCO MIGUES, DARWIN. 2019b. "Tecnologías de esperanza. Apropiaciones tecnopolíticas para la búsqueda de personas desaparecidas en México. El caso de *Las Rastreadoras del Fuerte*". *Comunicación y Sociedad* e7280: 1-29. doi:10.32870/cys.v2019i0.7280.

FRANCO MIGUES, DARWIN. 2017. Prólogo a *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional*, editado por Carmen Chinas Salazar y Jaime Preciado Coronado, 7-13. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

FREGOSO, ROSA-LINDA y Cynthia Bejarano. 2010. "A Cartography of Feminicide in the Américas". Introducción a *Terrorizing Women. Feminicide in the Américas*, editado por Rosa-Linda Fregoso y Cynthia Bejarano, 1-42. Durham/Londres: Duke University Press.

FREGOSO, ROSA-LINDA. 2012. "La transformación del terror: *Señorita Extraviada*, de Lourdes Portillo (2001)". En *Diálogos interdisciplinarios sobre violencia sexual: antología*, editado por Patricia Ravelo Blancas y Héctor Domínguez Ruvalcaba, 235-256. Ciudad de México: FONCA.

FREGOSO, ROSA-LINDA. 2011. "Una retrospectiva crítica de la obra cinematográfica de Lourdes Portillo". *Comunicación y Medios* 24: 148-170.

FREGOSO, ROSA-LINDA. 2009. "¡Las queremos vivas!: la política y cultura de los derechos humanos". *Debate Feminista* 39: 209-243. doi:10.22201/cieg.2594066xe.2009.39.1485.

FREUD, SIGMUND. 2016 [1916-17]. *Conferencias de introducción al psicoanálisis*. Vol. 2. Buenos Aires: Amorrortu.

FREUD, SIGMUND. 1976 [1921]. *Psicología de las masas y análisis del yo*. En *Obras Completas*. Vol. 18 (1920-22), 63-136. Buenos Aires: Amorrortu.

FRIEDLANDER, SAUL. 1992. Introducción a *Probing the Limits of Representation. Nazism and the "Final Solution"*, editado por Saul Friedlander, 1-21. Cambridge/Londres: Harvard University Press.

FUNES, PATRICIA. 2001. "Nunca Más: memorias de las dictaduras en América Latina. Acerca de las Comisiones de Verdad en el Cono Sur". En *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, editado por Bruno Groppo y Patricia Flier, 43-61. La Plata: Al Margen.

GALLESE, VITTORIO y Michelle Guerra. 2020 [2015]. *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience*. Nueva York: Oxford University Press.

GALLESE, VITTORIO y Michele Guerra. 2012. "Embodying Movies: Embodied Simulation and Film Studies". *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image* 3: 183-210.

GALLESE, VITTORIO. 2019. "Embodied Simulation. Its Bearing on Aesthetic Experience and the Dialogue Between Neuroscience and the Humanities". *Gestalt Theory* 41, núm. 2: 113-127. doi:10.2478/gth-2019-0013.

GALLESE, VITTORIO. 2014. "Bodily selves in relation: embodied simulation as second-person perspective on intersubjectivity". *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 369: 1-10. doi:10.1098/rstb.2013.0177.

GALLESE, VITTORIO. 2012. "Embodied Simulation Theory and Intersubjectivity". *Reti, Saperi, Linguaggi* 2: 57-64.

GALLESE, VITTORIO. 2009. "Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification". *Psychoanalytic Dialogues* 19: 519-536. doi:10.1080/10481880903231910.

GALLESE, VITTORIO. 2005. "Embodied simulation: From neurons to phenomenal experience". *Phenomenology and the Cognitive Sciences* 4: 23-48. doi:10.1007/s11097-005-4737-z.

GALLESE, VITTORIO. 2003. "The manifold nature of interpersonal relations: the quest for a common mechanism". *Philosophical Transactions of the Royal Society B* 358: 517-528. doi:10.1098/rstb.2002.1234.

GALTUNG, JOHAN, Jake Lynch y Annabel Mc.Goldrick. 2006. *Reporteando conflictos: una introducción al periodismo de paz*. Puebla: Montiel & Soriano.

GATTI, GABRIEL. 2016. "El misterioso encanto de las víctimas". *Revista de Estudios Sociales* 56: 117-120. doi:10.7440/res56.2016.09.

GATTI, GABRIEL. 2006. "Las narrativas del detenido-desaparecido (o de los problemas de la representación ante las catástrofes sociales)". CON*fines* 2/4: 27-38.

GIESECKE, DANA y Harald Welzer. 2012. *Das Menschenmögliche. Zur Renovierung der deutschen Erinnerungskultur*. Hamburgo: Körber-Stiftung.

GILLMAN, LAURA y Tobias Jochum. 2015. "New Interdisciplinary Perspectives on Feminicide at the U.S.-Mexico Border". *FIAR* 8, núm. 2: 4-19.

GILLMAN, LAURA. 2015. "Haptic Visuality in Lourdes Portillo's *Señorita Extraviada*: Towards an Affective Activism". *FIAR* 8, núm. 2: 139-159.

GOLTE, JÜRGEN y Ramón Pajuelo, eds. 2012. *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.

GONZÁLEZ AGUIRRE, IGOR ISRAEL. 2017. "Ayotzinapa: el umbral de la noche del mundo". En *Reflexiones sobre Ayotzinapa en la perspectiva nacional*, editado por Carmen Chinas Salazar y Jaime Preciado Coronado, 309-317. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

GONZÁLEZ VERA, MYRIAN. 2002. "'Fecha feliz' en Paraguay. Los festejos del 3 de noviembre, cumpleaños de Alfredo Stroessner". En *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*, editado por Elizabeth Jelin, 149-194. Madrid: Siglo XXI.

GOULD, JEFFREY L. y Aldo Lauria-Santiago. 2008. *To Rise in Darkness. Revolution, Repression, and Memory in El Salvador, 1920-1932*. Durham/Londres: Duke University Press.

GOULD, JEFFREY L. 2008. "Scars of Memory: Notes on Documentary Film, Politics, and History". En *To Rise in Darkness. Revolution, Repression, and Memory in El Salvador, 1920-1932*, de Jeffrey L. Gould y Aldo Lauria-Santiago, 281-290. Durham/Londres: Duke University Press.

GRADINARI, IRINA. 2015. "Erinnerung als Film. Überlegungen zur filmischen Erinnerungspolitik in deutschen Kriegsfilmen nach 1945". *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 61: 8-37.

GREEN, LINDA. 2016. "Mujeres mayas de Guatemala: de genocidio hasta etnocidio". *Revista Uruguaya de Antropología y Etnografía* 1, núm. 2: 53-62.

GRINBERG PLA, VALERIA. 2015. "Oralidad, imagen, acción. Intervenciones del cine documental en las batallas por la memoria del genocidio indígena en Guatemala". En *Guatemala: Nunca Más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, editado por Roland Spiller, 243-266. Guatemala: F&G.

GRINBERG PLA, VALERIA. 2010. "¿Qué cadáver/es como emblema? Trauma y ritos de pasaje en las memorias cinematográficas de una nación en vilo". Buenos Aires: Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti: III Seminario Internacional Políticas de la Memoria.

GROPPO, BRUNO y Patricia Flier, eds. 2001. *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*. La Plata: Al Margen.

GROPPO, BRUNO. 2001. "Traumatismos de la memoria e imposibilidad de olvido en los países del Cono Sur". En *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, editado por Bruno Groppo y Patricia Flier, 19-42. La Plata: Al Margen.

GUARANIA, FÉLIX DE. 2013. *Guaraní kuaareta: ñe'ẽypy rechauka ñe'ẽ rekokatu kuaá. Enciclopedia diccionario etimológico-gramatical*. Asunción: Servilibro.

GUGLIELMUCCI, ANA. 2017. "El concepto de víctima en el campo de los derechos humanos: una reflexión crítica a partir de su aplicación en Argentina y Colombia". *Revista de Estudios Sociales* 59: 83-97.

GUMUCIO, ALFONSO. 1984. "Cine, historia y memoria popular". *Chasqui* 12: 13-15.

GUO, CHRISTINE GONG. 2017. "The Neuroscience of Empathy". En *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*, editado por Heidi L. Maibom, 44-53. Abingdon/Nueva York: Routledge.

HALBWACHS, MAURICE. 2011 [1950]. *La memoria colectiva*. Buenos Aires: Miño y Dávila.

HALBWACHS, MAURICE. 2004 [1925]. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

HARARI, YUVAL NOAH. 2018. *21 lecciones para el siglo xxi*. Barcelona: Penguin Random House.

HARTMAN, GEOFFREY. 2003. "Trauma Within the Limits of Literature". *European Journal of English Studies* 7, núm. 3: 257-274.

HAYNER, PRISCILLA. 2008 [2002]. *Verdades innombrables: el reto de las comisiones de la verdad*. México: FCE.

HEILMAN, JAYMIE PATRICIA. 2010. "Lucanamarca". *The Americas* 66: 595-596. doi:10.1353/tam.0.0255.

HERMAN, JUDITH. 1997. "Afterword. The Dialectic of Trauma Continues". En *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence-From Domestic Abuse to Political Terror*, 237-247. Nueva York: Basic Books.

HERMAN, JUDITH. 1992. *Trauma and Recovery. The Aftermath of Violence-From Domestic Abuse to Political Terror*. Nueva York: Basic Books.

HERNÁNDEZ RIVAS, GEORGINA. 2009. "El despertar de la memoria: experiencia comunicativa del documental *1932, cicatriz de la memoria*". *Boletín de la Asociación para el Fomento de los Estudios Históricos en Centroamérica* 42. Acceso el 10 de abril de 2022. https://www.afehc-historia-centroamericana.org/index-php/_action_fi_aff_id_2255.html.

HERNÁNDEZ, ANABEL. 2019 [2016]. *La verdadera noche de Iguala: la historia que el gobierno quiso ocultar*. Ciudad de México: Penguin Random House.

HERNÁNDEZ, GEORGINA y Milton Doño. 2008. "Memoria en movimiento: experiencias sobre memoria histórica a través de audiovisuales dirigidos al sistema educativo y las comunidades indígenas". *Trasmallo* 3: 36-42.

HUFFSCHMID, ANNE. 2019a. "Los (des)bordes de la justicia: agencias y procesos forenses a partir de las fosas del presente (mexicano)". En *Pasados recientes, violencias actuales. Antropología forense, cuerpos y memorias*, editado por Silvia Dutrénit Bielous y Octavio Nadal Améndola, 31-67. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

HUFFSCHMID, ANNE. 2019b. "Paisajes forenses: sobre cómo mirar, leer y narrar las fosas intervenidas de nuestro tiempo". En *Tiempos sombríos: violencia en el México contemporáneo*, editado por Arturo Aguirre Moreno y Juan Carlos Ayala Barrón, 39-70. Buenos Aires: Biblos.

HUFFSCHMID, ANNE. 2015. "Huesos y humanidad. Antropología forense y su poder constituyente ante la desaparición forzada". *Athenea Digital* 15, núm. 3: 195-214. doi:10.5565/rev/athenea.1565.

Human Rights Watch. 2013. *Los desaparecidos de México: el persistente costo de una crisis ignorada*. Acceso el 10 de abril de 2022. https://www.hrw.org/es/report/2013/02/20/los-desaparecidos-de-mexico/el-persistente-costo-de-una-crisis-ignorada.

HUYSSEN, ANDREAS. 2009. "Medios y memoria". Prólogo a *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, editado por Claudia Feld y Jessica Stites Mor, 15-24. Buenos Aires: Paidós.

IACOBONI, MARCO. 2008. *Mirroring People. The Science of Empathy and How We Connect with Others*. Nueva York: Picador.

Instituto de Estudios Peruanos. 1992. *El retablo ayacuchano: un arte de los Andes*. Lima: IEP.

IRAZUZTA, IGNACIO. 2017. "Aparecer desaparecidos en el norte de México: las identidades de la búsqueda". En *Desapariciones: usos locales, circulaciones globales*, editado por Gabriel Gatti, 141-161. Bogotá: Siglo del Hombre/Universidad de los Andes.

JELIN, ELIZABETH y Federico Guillermo Lorenz, eds. 2004. *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Madrid: Siglo XXI.

JELIN, ELIZABETH. 2017. *La lucha por el pasado: cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI.

JELIN, ELIZABETH. 2012 [2002]. *Los trabajos de la memoria*. Lima: IEP.

JIMÉNEZ QUISPE, EDILBERTO. 2009 [2005]. *Chungui: violencia y trazos de memoria*. Lima: IEP/COMISEDH/DED.

JIMENO, MYRIAM, Daniel Varela y Ángela Castillo. 2019. "Violencia, comunidades emocionales y acción política en Colombia". En *Comunidades emocionales: resistiendo a las violencias en América Latina*, editado por Morna Macleod y Natalia De Marinis, 33-63. Ciudad de México/Bogotá: UAM/Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

JIMENO, MYRIAM. 2011. "Después de la masacre: la memoria como conocimiento histórico". *Cuadernos de Antropología Social* 33: 39-52.

JIMENO, MYRIAM. 2007. "Lenguaje, subjetividad y experiencias de violencia". *Antípoda* 5: 169-190.

KANDEL, ERIC R. 2006. *In Search of Memory. The Emergence of a New Science of Mind*. Nueva York/Londres: W.W. Norton & Company.

KANDEL, ERIC R. 2001. "Nobel Lecture: The Molecular Biology of Memory Storage: A Dialog Between Genes and Synapses". *Bioscience Reports* 21, núm. 5: 565-611.

KANSTEINER, WULF y Harald Weilnböck. 2010. "Against the Concept of Cultural Trauma (or How I Learned to Love the Suffering of Others without the Help of Psychotherapy)". En *A Companion to Cultural Memory Studies*, editado por Astrid Erll y Ansgar Nünning, 229-240. Berlín/Nueva York: Walter de Gruyter.

KEILSON, HANS. 2005 [1979]. *Sequentielle Traumatisierung bei Kindern. Untersuchung zum Schicksal jüdischer Kriegswaisen*. Giessen: Psychosozial-Verlag.

KOENIGS, TOM. 2015. "Nunca más". En *Guatemala: Nunca más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, editado por Roland Spiller, 13-23. Guatemala: F&G.

KÖHNE, JULIA BARBARA, Michael Elm y Kobi Kabalek. 2014. "The Horrors of Trauma in Cinema". Introducción a *The Horrors of Trauma in Cinema: Violence Void Visualization*, editado por Michael Elm, Kobi Kabalek y Julia Barbara Köhne, 1-29. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars.

KÖHNE, JULIA BARBARA. 2012. "Einleitung: Trauma und Film. Visualisierungen". Introducción a *Trauma und Film. Inszenierungen eines Nicht-Repräsentierbaren*, editado por Julia Barbara Köhne, 7-25. Berlín: Kadmos.

KRACAUER, SIEGFRIED. 2001 [1960]. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.

KRACAUER, SIEGFRIED. 1985 [1947]. *De Caligari a Hitler: historia psicológica del cine alemán.* Barcelona: Paidós.

KRZNARIC, ROMAN. 2014. *Empathy. Why It Matters, and How to Get It*. Nueva York: Penguin Random House.

KÜHNER, ANGELA. 2008. *Trauma und kollektives Gedächtnis*. Giessen: Psychosozial-Verlag.

KÜHNER, ANGELA. 2007. *Kollektive Traumata. Konzepte, Argumente, Perspektiven*. Giessen: Psychosozial-Verlag.

LACAPRA, DOMINICK. 2009 [1998]. *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo.

LACAPRA, DOMINICK. 2008 [1994]. *Representar el holocausto: historia, teoría y trauma.* Buenos Aires: Prometeo.

LACAPRA, DOMINICK. 2006 [2004]. *Historia en tránsito: experiencia, identidad, teoría crítica*. Buenos Aires: FCE.

LACAPRA, DOMINICK. 2005 [2001]. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

LACRUZ ALVIRA, M. ELENA y Juan Ramírez Guedes. 2017. "Anti-monumentos. Recordando el futuro a través de los lugares abandonados". *Rita* 7: 86-92.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, MARCELA. 2005a. Introducción a *Por la vida y la libertad de las mujeres. Primer informe sustantivo de actividades*, editado

por la Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada, 11-27. Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados.

LAGARDE Y DE LOS RÍOS, MARCELA. 2005b. "El feminicidio, delito contra la humanidad". En *Feminicidio, justicia y derecho*, editado por la Comisión Especial para Conocer y dar Seguimiento a las Investigaciones Relacionadas con los Feminicidios en la República Mexicana y a la Procuración de Justicia Vinculada, 151-164. Ciudad de México: H. Congreso de la Unión, Cámara de Diputados.

LANDSBERG, ALISON. 2004. *Prosthetic Memory. The Transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. Nueva York: Columbia University Press.

LASZIG, PARFEN y Gerhard Schneider, eds. 2008. *Film und Psychoanalyse. Kinofilme als kulturelle Symptome*. Giessen: Psychosozial-Verlag.

LAUB, DORI. 1995. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle". En *Trauma. Explorations in Memory*, editado por Cathy Caruth, 61-75. Baltimore/Londres: The Johns Hopkins University Press.

LAZZARA, MICHAEL J. 2007. *Prismas de la memoria: narración y trauma en la transición chilena*. Santiago: Cuarto Propio.

LEVY, DANIEL y Natan Sznaider. 2007 [2001]. *Erinnerung im globalen Zeitalter: Der Holocaust*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

LIMA, GUILHERME BENTO DE FARIA. 2016. *Imagens de arquivo: montagem e ressignificação no documentário Ônibus 174*. Curitiba: Appris.

LIPPS, THEODOR. 1903. *Grundlegung der Ästhetik*. Hamburgo/Leipzig: Leopold Voss.

LIRA, ELIZABETH, ed. 1994. *Psicología y violencia política en América Latina*. Santiago: Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos.

LIRA, ELIZABETH. 2010. "Trauma, duelo, reparación y memoria". *Revista de Estudios Sociales* 36: 14-28.

LOGIE, ILSE y María Teresa Navarrete. 2020. "Trauma transgeneracional y trauma secundario: padres, hijos, nietos". En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 39-59. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

LÓPEZ PETZOLDT, BRUNO. 2020. "Perspectivas traumáticas del *stronismo*". En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 449-462. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

LÓPEZ PETZOLDT, BRUNO. 2017. "Aproximaciones a dos redes transmediáticas de la memoria colectiva del *stronismo* en *Ejercicios de memoria* de Paz Encina". *DeSignis* 27: 85-93.

LÓPEZ PETZOLDT, BRUNO. 2014. *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

LÓPEZ, MIGUEL H. 2003. *Los silencios de la palabra: lo que dijeron y callaron los diarios en las memorias de la dictadura durante la transición paraguaya*. Asunción: Servilibro.

LORENZ, FEDERICO y Peter Winn. 2013. "Las memorias de la violencia política y la dictadura militar en la Argentina: un recorrido en el año del Bicentenario". En *No hay mañana sin ayer: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*, de Steve J. Stern, Peter Winn, Federico Lorenz y Aldo Marchesi, 25-149. Lima: IEP.

MACKENBACH, WERNER. 2019. "¿Puede hablar el victimario? Refracciones e intersticios de la memoria en Centroamérica". *Revista de Historia* 36, primer semestre. Universidad Centroamericana: 41-59.

MAHLKE, KIRSTEN, Janett Reinstädler y Roland Spiller. 2020. Introducción a *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 1-16. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

MAIBOM, HEIDI L., ed. 2017. *The Routledge Handbook of Philosophy of Empathy*. Abingdon/Nueva York: Routledge.

MARGALIT, AVISHAI. 2002 [2000]. *Ética del recuerdo*. Barcelona: Herder.

MARINIS, NATALIA DE y Morna Macleod. 2019. Introducción a *Comunidades emocionales: resistiendo a las violencias en América Latina*, editado por Morna Macleod y Natalia De Marinis, 9-31. Ciudad de México/Bogotá: UAM/Instituto Colombiano de Antropología e Historia.

MARKOWITSCH, HANS J. 2012. "Tras la huella de la memoria. La neurofisiología de la memoria autobiográfica". En *Culturas de la memoria: teoría, historia*

y praxis simbólica, editado por Friedhelm Schmidt-Welle, 13-31. México: Siglo XXI.

MARROQUÍN PARDUCCI, AMPARO. 2016. "Los regalos de Marcela Zamora". *El Faro*, 26 de mayo. Acceso el 10 de abril de 2022. https://elfaro.net/es/206005/opinion/18651/Los-regalos-de-Marcela-Zamora.htm.

MARTÍN-BARBERO, JESÚS. 2015. "Estéticas de comunicación y políticas de la memoria". *Calle 14* 10, núm. 17: 14-30. doi:10.14483/udistrital.jour.c14.2015.3.a02.

MARTÍN-BARÓ, IGNACIO. 2017. *Crítica e libertação na psicologia: estudos psicossociais*. Organização, notas e tradução de Fernando Lacerda Júnior. Petrópolis: Vozes.

MARTÍN-BARÓ, IGNACIO. 1993 [1984]. "Guerra y salud mental". *Papeles del psicólogo* 56. Acceso el 10 de abril de 2022. http://www.papelesdelpsicologo.es/resumen?pii=585.

MARTÍN-BARÓ, IGNACIO. 1988. "La violencia política y la guerra como causas del trauma psicosocial en El Salvador". *Revista de Psicología de El Salvador* 7, núm. 28: 123-141.

MARTÍN-BARÓ, IGNACIO. 1982. "Un psicólogo social ante la guerra civil en El Salvador". *Revista de la Asociación Latinoamericana de Psicología Social* 2, núm. 1: 91-111.

MARTÍNEZ-BARAHONA, ELENA, Sonia Rubio-Padilla, Héctor Centeno Martín y Martha Gutiérrez-Salazar. 2018. *La Comisión de la Verdad para El Salvador: manteniendo la paz a cambio de justicia*. Bergen: Instituto Christian Michelsen.

MEDEIROS, LEONILDE SERVOLO DE y Flavia Castro. 2017. *Cabra marcado para morrer*. Río de Janeiro: 7Letras.

MEEK, ALLEN. 2010. *Trauma and Media. Theories, Histories, and Images*. Nueva York/Abingdon: Routledge.

MENDOZA GARCÍA, JORGE. 2017. "Lenguaje y memoria colectiva, silencio y olvido social". En *Memoria colectiva de América Latina*, editado por Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García, 17-42. Ciudad de México/Madrid: UAM/Biblioteca Nueva.

MENDOZA-ÁLVAREZ, CARLOS, Pablo Reyna Esteves y Carolina Robledo Silvestre. 2020. Introducción a *De las fosas clandestinas a la tumba vacía: na-*

rrativas de dignidad y esperanza en tiempos de horror, editado por Carlos Mendoza-Álvarez, Pablo Reyna Esteves y Carolina Robledo Silvestre, 9-19. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

MESA DE TRABAJO LONDRES 38. 2009. *Un espacio de memoria en construcción: Londres 38, Casa de la Memoria*. Acceso el 30 de octubre de 2021. https://www.londres38.cl/1934/articles-91296_recurso_1.pdf.

MESCHOULAM, MAURICIO. 2019. *Miedo y construcción de paz en México*. Ciudad de México: CIDE.

MIÑARRO, ANNA. 2018. "Reparación". En *Diccionario de la memoria colectiva*, editado por Ricard Vinyes, 417-420. Barcelona: Gedisa.

MIRZOEFF, NICHOLAS. 2016. *Cómo ver el mundo: una nueva introducción a la cultura visual*. Ciudad de México: Paidós.

MONACO, JAMES. 2000. *How to Read a Film. The World of Movies, Media, and Multimedia. Language, History, Theory*. Nueva York: Oxford University Press.

MONÁRREZ FRAGOSO, JULIA ESTELA. 2006. "Las víctimas del feminicidio juarense: mercancías sexualmente fetichizadas". *Fermentum* 46: 429-445.

MONÁRREZ FRAGOSO, JULIA ESTELA. 2000. "La cultura del feminicidio en Ciudad Juárez, 1993-1999". *Frontera Norte* 12, núm. 23: 87-117.

MONTAG, CHRISTIANE, Jürgen Gallinat y Andreas Heinz. 2008. "Theodor Lipps and the Concept of Empathy: 1851-1914". *American Journal of Psychiatry* 165, núm. 10: 1261.

MONTENEGRO, NINETH. 1999. Prólogo a *Los que siempre estarán en ninguna parte: la desaparición forzada en Guatemala*, de Carlos Figueroa Ibarra, 9-12. Ciudad de México: Grupo de Apoyo Mutuo/Centro Internacional para Investigaciones en Derechos Humanos.

MORA, SERGIO DE LA. 2004. "Terrorismo del género en la frontera de EUA-México: asesinato, mujeres y justicia en *Señorita extraviada* de Lourdes Portillo". *Cinémas d'Amérique Latine* 12: 116-132.

MORAÑA, MABEL. 1997. "(Im)pertinencia de la memoria histórica en América Latina". En *Memoria colectiva y políticas de olvido: Argentina y Uruguay, 1970-1990*, editado por Adriana J. Bergero y Fernando Reati, 31-41. Rosario: Beatriz Viterbo.

MORIN, EDGAR. 2001 [1956]. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.

MÜNSTERBERG, HUGO. 1916. *The Photoplay. A Psychological Study*. Nueva York/Londres: D. Appleton and Company. También disponible en: https://archive.org/.

Naciones Unidas. 2014. *Informe de la Relatora Especial sobre los derechos culturales, Farida Shaheed: procesos de preservación de la memoria histórica* (A/HRC/25/49). Acceso el 10 de abril de 2022. https://undocs.org/es/A/HRC/25/49.

Naciones Unidas. 1992/1993. *De la locura a la esperanza: la guerra de 12 años en El Salvador. Informe de la Comisión de la Verdad para El Salvador*. San Salvador/Nueva York: NN.UU.

NADAL, MARITA y Mónica Calvo. 2014. "Trauma and Literary Representation. An Introduction". Introducción a *Trauma in Contemporary Literature. Narrative and Representation*, editado por Marita Nadal y Mónica Calvo, 1-13. Nueva York/Abingdon: Routledge.

NERI FARINA, BERNARDO. 2003. *El último supremo: la crónica de Alfredo Stroessner*. Asunción: El Lector.

NIETZSCHE, FRIEDRICH. 2009 [1874]. *Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben*. Stuttgart: Reclam.

NUSSBAUM, MARTHA C. 2001. *Upheavals of Thought. The Intelligence of Emotions*. Nueva York: Cambridge University Press.

OCHOA SOTOMAYOR, GLORIA y Carolina Maillard Mancilla. 2011. *La persistencia de la memoria: Londres 38, un espacio de memorias en construcción*. Santiago: Londres 38.

OLALDE RICO, KATIA. 2019. *Una víctima, un pañuelo. Bordado y acción colectiva contra la violencia en México*. Ciudad de México: Red Mexicana de Estudios de los Movimientos Sociales A.C.

OLLER BOSCH, GEORGINA. 2020. "*Señorita Extraviada* (2001): el contramonumento de Lourdes Portillo a las víctimas de Juárez". *Cine Documental* 22: 109-140.

ORTEGA, FRANCISCO. 2011. "El trauma social como campo de estudios". En *Trauma, cultura e historia: reflexiones interdisciplinarias para el nuevo milenio*, editado por Francisco A. Ortega Martínez, 17-59. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

OVALLE, LILIAN PAOLA y Alfonso Díaz Tovar. 2019. *Memoria prematura: una década de guerra en México y la conmemoración de sus víctimas*. Ciudad de México: Fundación Heinrich Böll.

OVALLE, LILIAN PAOLA y Alfonso Díaz Tovar. 2016. *Reco: arte comunitario en un lugar de memoria*. Mexicali: Universidad Autónoma de Baja California.

OXANDABARAT, ROSALBA. 2008. "Entrevista a Mario Handler". *Brecha*, 10 de octubre. Acceso el 10 de abril de 2022. https://ibermediadigital.com/ibermedia-television/mario-handler-habla-de-decile-a-mario-que-no-vuelva/.

PAECH, JOACHIM. 2014. "Dargestelltes Trauma-Trauma der Darstellung". En *Rendezvous mit dem Realen. Die Spur des Traumas in den Künsten*, editado por Aleida Assmann, Karolina Jeftic y Friederike Wappler, 37-58. Bielefeld: Transcript.

PAZ, OCTAVIO. 1972 [1956]. *El arco y la lira. El poema, la revelación poética, poesía e historia*. México: FCE.

PECH, CYNTHIA. 2015. "Mediatización/contramediatización de la violencia de género". En *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez: una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*, editado por Salvador Cruz Sierra, 281-299. Tijuana/Ciudad de México: El Colegio de la Frontera Norte/Juan Pablos Editor.

PÉREZ MILES, ADETTY. 2006. "Lourdes Portillo's *Señorita Extraviada*: hegemonic power, gender and murder (*feminicidio*) in the Mexican-US *frontera*". *International Journal of Education through Art* 2, núm. 1: 5-15. doi:10.1386/etar.2.1.5/1.

PINOTTI, ANDREA. 2011. *Empatia: storia di un'idea da Platone al postumano*. Roma/Bari: Laterza & Figli.

PIPER SHAFIR, ISABEL. 2017. "Memoria colectiva, trauma y reparación en Chile: un análisis crítico". En *Memoria colectiva de América Latina*, editado por Manuel González Navarro y Jorge Mendoza García, 169-202. Ciudad de México/Madrid: UAM/Biblioteca Nueva.

PORTILLO, LOURDES. 2003. "Filming *Señorita Extraviada*". *Aztlán* 2: 227-234.

QUINTANA, ÀNGEL. 2011. *Después del cine: imagen y realidad en la era digital*. Barcelona: Acantilado.

RADSTONE, SUSANNAH. 2010. "Cinema and Memory". En *Memory. Histories, Theories, Debates*, editado por Susannah Radstone y Bill Schwarz, 325-342. Nueva York: Fordham University Press.

RANCIÈRE, JACQUES. 2010 [2008]. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

REVELES, JOSÉ. 2011. *Narcoméxico*. Madrid: Catarata.

RICHARD, NELLY. 2017. *Latencias y sobresaltos de la memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Villa María: EDUVIM.

RICHARD, NELLY. 2010. *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales.

RICO, ÁLVARO y Carla Larrobla. 2016. "Los ciclos de la memoria en el Uruguay posdictadura: 1985-2011". En *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, editado por Eugenia Allier Montaño y Emilio Crenzel, 63-93. Madrid/Ciudad de México: Iberoamericana Vervuert/UNAM/Bonilla Artigas.

RICŒUR, PAUL. 2013 [2000]. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: FCE.

RICŒUR, PAUL. 1995 [1985]. *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Ciudad de México: Siglo XXI.

RIFKIN, JEREMY. 2009. *The Empathic Civilization. The Race to Global Consciousness in a World in Crisis*. Nueva York: Jeremy P. Tarcher/Penguin.

RIPA, VALENTINA. 2017. "Logros del cine comprometido los documentales de Pamela Yates sobre Guatemala". En *Donde no habite el olvido: herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*, editado por Ana María González Luna y Ana Sagi-Vela González, 143-159. Milano: Ledizioni.

RIVERA GARCÍA, MARIANA XOCHIQUÉTZAL. 2017. "Tejer y resistir. Etnografías audiovisuales y narrativas textiles". *Universitas* 27: 139-160. doi:10.17163/uni.n27.2017.6.

RIVERA GARCÍA, MARIANA XOCHIQUÉTZAL. 2019. "El hilo de la memoria". *Encartes antropológicos* 2: 218-223.

RIZZOLATTI, GIACOMO y Corrado Sinigaglia. 2008 [2006]. *Mirrors in the Brain-How Our Minds Share Actions and Emotions*. Oxford: Oxford University Press.

ROA BASTOS, AUGUSTO. 2014 [1974]. *Yo el Supremo*. Asunción: Fundación Augusto Roa Bastos/Servilibro/Centro Cultural de la República El Cabildo.

ROBLEDO SILVESTRE, CAROLINA. 2020. "Crímenes de oficina: producción masiva de cuerpos sin identificar en la burocracia mexicana". En *De las fosas clandestinas a la tumba vacía: narrativas de dignidad y esperanza en tiempos de horror*, editado por Carlos Mendoza-Álvarez, Pablo Reyna Esteves y Carolina Robledo Silvestre, 133-155. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

ROBLEDO SILVESTRE, CAROLINA. 2017. *Drama social y política del duelo: las desapariciones de la guerra contra las drogas en Tijuana*. Ciudad de México: El Colegio de México.

ROBLEDO SILVESTRE, CAROLINA. 2015. "El laberinto de las sombras: desaparecer en el marco de la guerra contra las drogas". *Estudios Políticos* 47: 89-108. doi:10.17533/udea.espo.n47a06.

ROCHA, LEONARDO COELHO. 2004. *O caso Ônibus 174: entre o documentário e o telejornal*. Belo Horizonte: Centro Universitário de Belo Horizonte. http://www.bocc.ubi.pt/pag/rocha-leonardo-documentario-telejornal.pdf.

RODRÍGUEZ GONZÁLEZ, ALFONSO. 2009. "El concepto de víctima". En *Violencia y salud mental: salud mental y violencias institucional, estructural, social y colectiva*, editado por Iñaki Markez Alonso, Alberto Fernández Liria y Pau Pérez-Sales, 37-42. Madrid: Asociación Española de Neuropsiquiatría.

RODRÍGUEZ, ILEANA. 2020. *Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica*. San José: Universidad de Costa Rica/CALAS-Laboratorio Visiones de Paz.

RONIGER, LUIS. 2001. "Olvido, memoria colectiva e identidades: Uruguay en el contexto del Cono Sur". En *La imposibilidad del olvido. Recorridos de la memoria en Argentina, Chile y Uruguay*, editado por Bruno Groppo y Patricia Flier, 151-178. La Plata: Al Margen.

ROSTICA, JULIETA CARLA. 2016. "La naturalización de la guerra y de la paz: los discursos hegemónicos sobre la violencia política en Guatemala". En *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y violencia política*, editado por Eugenia Allier Montaño y Emilio Crenzel, 297-326. Madrid/Ciudad de México: Iberoamericana Vervuert/UNAM/Bonilla Artigas.

ROTHBERG, MICHAEL. 2018. "Memoria multidireccional". En *Diccionario de la memoria colectiva,* editado por Ricard Vinyes, 292-293. Barcelona: Gedisa.

ROTHBERG, MICHAEL. 2015. "De Gaza a Varsovia: hacia un mapa de la memoria multidireccional". En *Estudios sobre memoria: perspectivas actuales y nuevos escenarios*, editado por Silvana Mandolessi y Maximiliano Alonso, 21-51. Villa María: EDUVIM.

ROTHBERG, MICHAEL. 2009. *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Stanford: Stanford University Press.

RUEDA, AMANDA y Paola García. 2015. "Figuras femeninas y desplazamiento forzado. Nuevos enfoques en las cinematografías colombiana y peruana contemporáneas". *Amerika* 13: s/p. doi:10.4000/amerika.6980.

RUFFINELLI, JORGE. 2013. "*Chile, la memoria obstinada* para un pueblo en vilo". En *Los cines de América Latina y el Caribe. Parte 2: 1970-2010*, editado por Édgar Soberón Torchia, 233-235. San Antonio de los Baños: EICTV.

RUFFINELLI, JORGE. 2008. "Un gran documental destinado a la polémica…". *Cinémas d'Amérique Latine* 16: 170-173. doi:10.4000/cinelatino.2276.

SÁNCHEZ, GONZALO. 2009. Introducción a *La masacre de El Salado: esa guerra no era nuestra*, editado por la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 15-29. Bogotá: CNRR/Semana.

SÁNCHEZ-BIOSCA, VICENTE. 2006. *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra.

SANFORD, VICTORIA. 2003. *Violencia y genocidio en Guatemala*. Guatemala: F&G.

SCHLICKERS, SABINE. 2017. *La narración perturbadora: un nuevo concepto narratológico transmedial*. Madrid/Fráncfort del Meno: Iberoamericana/Vervuert.

SCHMIDT-WELLE, FRIEDHELM. 2017. "Huellas del pasado: memoria, represión y olvido. La representación del mal de Alzheimer en cuatro novelas negras". En *Memoria de crímenes: literatura, medios audiovisuales y testimonios*, editado por Gustavo Forero Quintero, 293-318. Bogotá: Siglo del Hombre/Universidad de Antioquia.

SCHMIDT-WELLE, FRIEDHELM. 2012. Introducción a *Culturas de la memoria: teoría, historia y praxis simbólica*, editado por Friedhelm Schmidt-Welle, 7-10. México: Siglo XXI.

SCHULZ, CHRISTIANE y Mauricio Salazar. 2020. "La búsqueda de la verdad: una necesidad para tejer el futuro. La búsqueda de personas desaparecidas

desde una perspectiva de los derechos humanos". En *De las fosas clandestinas a la tumba vacía: narrativas de dignidad y esperanza en tiempos de horror*, editado por Carlos Mendoza-Álvarez, Pablo Reyna Esteves y Carolina Robledo Silvestre, 33-53. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.

SCOLARI, CARLOS A., ed. 2015. *Ecología de los medios: entornos, evoluciones e interpretaciones*. Barcelona: Gedisa.

SEAMON, JOHN. 2015. *Memory and Movies. What Films Can Teach Us about Memory*. Cambridge/Londres: The MIT Press.

SEGATO, RITA LAURA. 2013 [2006]. *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Buenos Aires: Tinta Limón.

SEGATO, RITA LAURA. 2010. *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo.

SEMPRÚN, JORGE. 2015 [1995]. *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.

Servicio de Paz y Justicia. 1989. *Uruguay Nunca Más: informe sobre la violación a los derechos humanos (1972-1985)*. Montevideo: SERPAJ.

SIERRA BECERRA, DIANA CAROLINA. 2016. "Historical Memory at El Salvador's Museo de la Palabra y la Imagen". *Latin American Perspectives* 43, núm. 6: 8-26.

SMITH, MURRAY. 2020. "The Neuroscientific Turn". Prefacio a *The Empathic Screen. Cinema and Neuroscience,* de Vittorio Gallese y Michelle Guerra, vii-ix. Oxford: Oxford University Press.

SONTAG, SUSAN. 2010 [2003]. *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Penguin Random House.

SPILLER, ROLAND, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, eds. 2020. *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

SPILLER, ROLAND. 2020. "Trauma y memoria en movimiento: perspectivas transculturales". En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 565-586. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

SPILLER, ROLAND. 2017. "Espectros en el archivo, aspectos mediáticos del trauma guatemalteco en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y *La isla. Archivo de una tragedia* de Uli Stelzner". *Iberoamericana* 65: 107-132. doi:10.18441/ibam.17.2017.65.107-132.

SPILLER, ROLAND. 2015. "'Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí'. La pesadilla de la historia en Guatemala". En *Guatemala: Nunca Más. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*, editado por Roland Spiller, 167-209. Guatemala: F&G.

STEIN, EDITH. 1917. *Zum Problem der Einfühlung.* Halle: Buchdruckerei des Waisenhauses.

TARACENA ARRIOLA, ARTURO. 2012. "Historia, memoria, olvido y espacio". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 25/26.

TELESCA, IGNACIO. 2003. "El año de la memoria (I), *el país del no me acuerdo*". *Acción* 232: 7-9.

THEIDON, KIMBERLY. 2004. *Entre prójimos: el conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Lima: IEP.

TITCHENER, EDWARD. 1909. *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes.* Nueva York: Macmillan Publishers.

TODOROV, TZVETAN. 2008 [1995]. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.

TOMASELLO, MICHAEL. 2002. *Die kulturelle Entwicklung des menschlichen Denkens. Zur Evolution der Kognition*. Fráncfort del Meno: Suhrkamp.

TOŠIĆ, JELENA y Monika Palmberger. 2016. Introducción a *Memories on the Move. Experiencing Mobility, Rethinking the Past*, editado por Monika Palmberger y Jelena Tošić, 1-16. Londres: Palgrave Macmillan.

TRINIDAD, ROCÍO. 2004. "El espacio escolar y las memorias de la guerra en Ayacucho". En *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*, editado por Elizabeth Jelin y Federico Guillermo Lorenz, 11-39. Madrid: Siglo XXI.

ULFE YOUNG, MARÍA EUGENIA. 2013a. *¿Y después de la violencia qué queda? Víctimas, ciudadanos y reparaciones en el contexto post-CVR en el Perú*. Buenos Aires: CLACSO.

ULFE YOUNG, MARÍA EUGENIA. 2013b. "*Chungui: horror sin lágrimas* dirigida por Luis Felipe Degregori". *e-misférica* 10. Acceso el 10 de abril de 2022. https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-review-essays/

chungui-horror-in-lagrimas-una-historia-peruana-by-luis-felipe-degregori.html.

ULFE YOUNG, MARÍA EUGENIA. 2011. *Cajones de la memoria: la historia reciente del Perú a través de los retablos andinos*. Lima: PUCP.

VALENCIA CARAVANTES, DANIEL. 2013. "El cuarto de los huesos está sobrepoblado". *El Faro*, 23 de setiembre. Acceso el 10 de abril de 2022. http://www.especiales.elfaro.net/es/el_cuarto_de_los_huesos/cronica/13368/.

VALENZUELA ARCE, JOSÉ MANUEL. 2018. *Trazos de sangre y fuego: bionecropolítica y juvenicidio en América Latina*. Guadalajara: CALAS.

VAN DER KOLK, BESSEL A. 2014. *The Body Keeps the Score. Brain, Mind, and Body in the Healing of Trauma*. Nueva York: Viking.

VICH, VÍCTOR. 2015. *Poéticas del duelo: ensayos sobre arte, memoria y violencia en el Perú*. Lima: IEP.

VICH, VÍCTOR. 2012. "La enunciación de lo imposible: los retablos de Edilberto Jiménez". En *Universos de memoria: aproximación a los retablos de Edilberto Jiménez sobre la violencia política*, editado por Jürgen Golte y Ramón Pajuelo, 103-106. Lima: IEP.

VINYES RIBAS, RICARD, ed. 2018a. *Diccionario de la memoria colectiva.* Barcelona: Gedisa.

VINYES RIBAS, RICARD. 2018b. "Memoria y sociedad". Prefacio a *Diccionario de la memoria colectiva*, editado por Ricard Vinyes Ribas, 21-28. Barcelona: Gedisa.

VIÑAR, MARCELO. 2016. "Violencia política extrema y transmisión intergeneracional". En *Una memoria sin testamento: dilemas de la sociedad latinoamericana posdictadura*, editado por Fedra Cuestas y Patrice Vermeren, 71-85. Santiago: LOM.

VIÑAR, MARCELO N. 2011. "El enigma del traumatismo extremo: notas sobre el trauma y la exclusión. Su impacto en la subjetividad". *Revista Uruguaya de Psicoanálisis* 113: 55-66.

VIÑAR, MARCELO N. 2005. "Especificidad de la tortura como trauma. El desierto humano cuando las palabras se extinguen". *Psicoanálisis* XXVII: 121-148.

VIÑAR, MARCELO N. 1994. "Reflexiones. Aportes a las ponencias del Dr. Hans Stoffels y Dr. Jürgen Müller-Hohagen". En *Efectos psicosociales de la represión política: sus secuelas en Alemania, Argentina y Uruguay*, de Syl-

via Bermann, Lucila Edelman, Diana Kordon, Jürgen Müller-Hohagen, Eduardo Pavlovsky, Hans Stoffels y Marcelo N. Viñar, 69-75. Córdoba: Goethe-Institut.

VIÑAR, MAREN y Marcelo Viñar. 1993. *Fracturas de memoria: crónicas para una memoria por venir*. Montevideo: Trilce.

VIVANCO ROCA REY, LUCERO DE. 2020. "Victimización: la problemática de la víctima y del victimario". En *Trauma y memoria cultural: Hispanoamérica y España*, editado por Roland Spiller, Kirsten Mahlke y Janett Reinstädler, 61-76. Berlín/Boston: Walter de Gruyter.

WASHINGTON VALDEZ, DIANA. 2021 [2005]. *Cosecha de mujeres: el safari mexicano*. Atlanta: Peace at the Border.

WEBER, THOMAS. 2013. "Kollektive Traumata. Die filmische Inkorporation von traumatischen Erfahrungen im Frühwerk von Alain Resnais". *AugenBlick. Konstanzer Hefte zur Medienwissenschaft* 56/57: 113-133.

WEIZMAN, EYAL. 2014. Introducción a *Forensis. The Architecture of Public Truth*, editado por Forensic Architecture, 9-32. Berlín: Sternberg Press.

WELSCH, WOLFGANG. 2017. *Transkulturalität. Realität-Geschichte-Aufgabe*. Viena: New Academic Press.

WELZER, HARALD. 2010. "Erinnerung und Gedächtnis. Desiderate und Perspektiven". En *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Handbuch*, editado por Christian Gudehus, Ariane Eichenberg y Harald Welzer, 1-10. Stuttgart: Metzler.

WINTER, JAY. 2010. "The performance of the past: memory, history, identity". En *Performing the Past. Memory, History, and Identity in Modern Europe*, editado por Karin Tilmans, Frank van Vree y Jay Winter, 11-23. Amsterdam University Press.

WOLLNIK, SABINE y Brigitte Ziob, eds. 2010. *Trauma im Film. Psychoanalytische Erkundungen.* Giessen: Psychosozial-Verlag.

YOUNG, JAMES E. 2000. *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*. New Haven/Londres: Yale University Press.

Imágenes

El botón de nácar (2015). © Atacama Productions, p. 36.

1932: cicatriz de la memoria (2001). Cortesía del Museo de la Palabra y la Imagen (MUPI), p. 57.

La isla. Archivos de una tragedia (2009). Cortesía de Uli Stelzner, p. 68.

El círculo. Las vidas de Henry Engler (2008). Cortesía de José Pedro Charlo, p. 70.

La cineasta Pamela Yates junto a su mesa de montaje Steenbeck. Fotografía de Dana Lixenberg, p. 74.

Granito: cómo atrapar a un dictador (2011). © Skylight Pictures. Cortesía de Pamela Yates y Skylight Pictures, p. 74.

Nostalgia de la luz (2010). © Atacama Productions, p. 79.

Decile a Mario que no vuelva (2007). Cortesía de Mario Handler, p. 87.

Cuchillo de palo (2010). Producción: Estudi Playtime, pp. 99-100.

Señorita extraviada (2001). Cortesía de Lourdes Portillo, p. 112.

Pobladores mayas de Ilom en Guatemala con Pamela Yates después de una proyección del filme *When the Mountains Tremble* (1983). Fotografía de Dana Lixenberg. Cortesía de Pamela Yates y Skylight Pictures, p. 120.

Felix Tacen y Mateo Baltazar conversan en *20 años después* (2017). Cortesía de Anaïs Taracena, p. 125.

20 años después (2017). Cortesía de Anaïs Taracena, p. 125.

Matar a un muerto (2019). Fotografía de Mariana Bomba. Cortesía de Hugo Giménez, p. 128.

Retratos de identificação (2014). Cortesía de Anita Leandro, p. 132.

La isla. Archivos de una tragedia (2009). Cortesía de Uli Stelzner, p. 138.

El botón de nácar (2015). © Atacama Productions, p. 142.

Ayotzinapa, el paso de la tortuga (2018). Cortesía de TV UNAM, p. 142.

Te nombré en el silencio (2022). Cortesía de José María Espinosa, p. 156.

El lugar más pequeño (2011). Cortesía del Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C., p. 159.

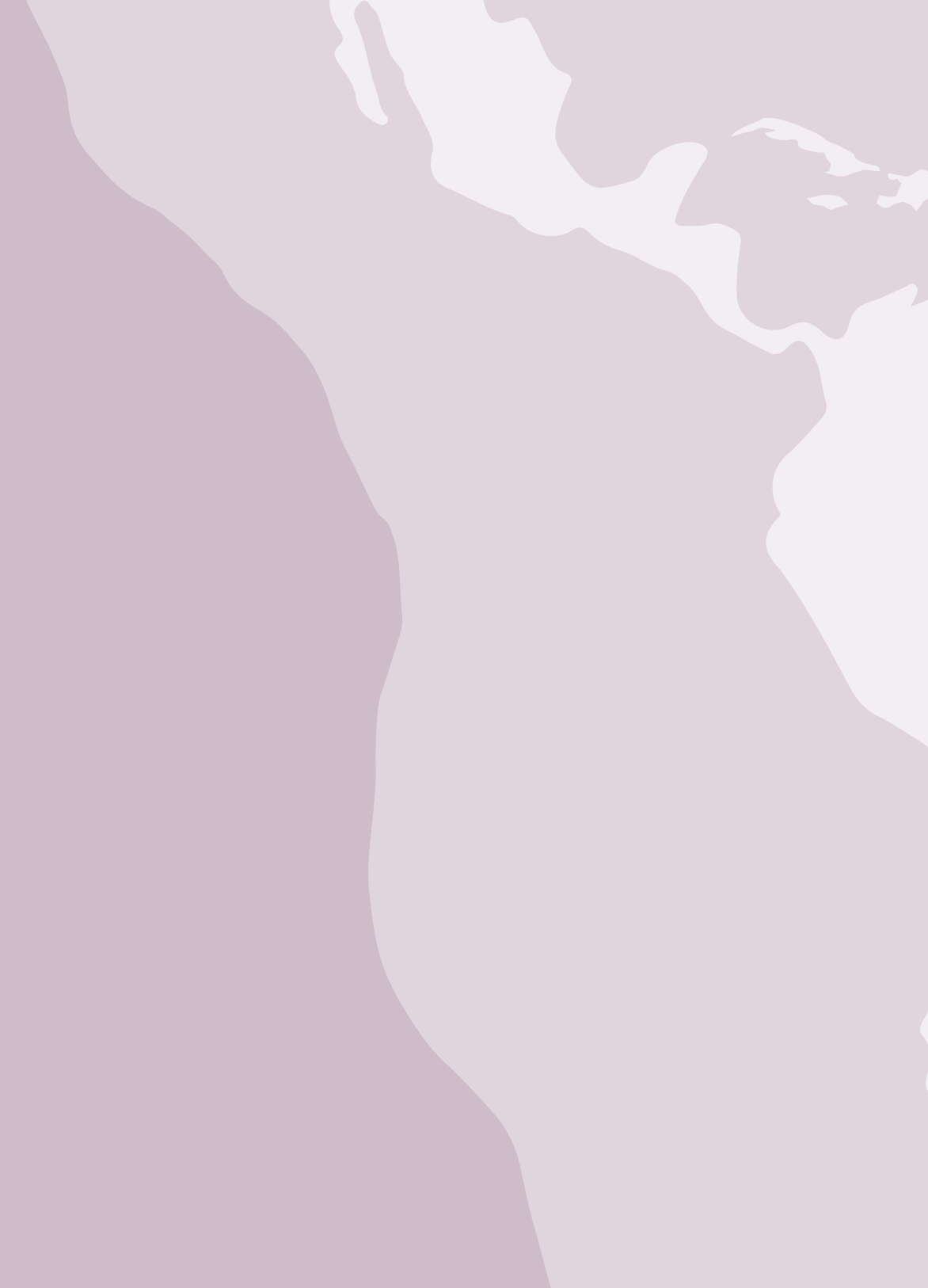
Persistencia (2019). Cortesía de Anne Huffschmid, p. 167.

Las manos en la tierra (2010). Cortesía de Virginia Martínez, p. 167.

Volverte a ver (2020). Cortesía de Magali Rocha Donnadieu, p. 171.

Muerte en Yerbabuena (2007). Cortesía del Instituto de Estudios Peruanos (IEP) y de Edilberto Jiménez, p. 179.

Wer wir waren (2021). © Bauderfilm. Cortesía de Marc Bauder, p. 202.

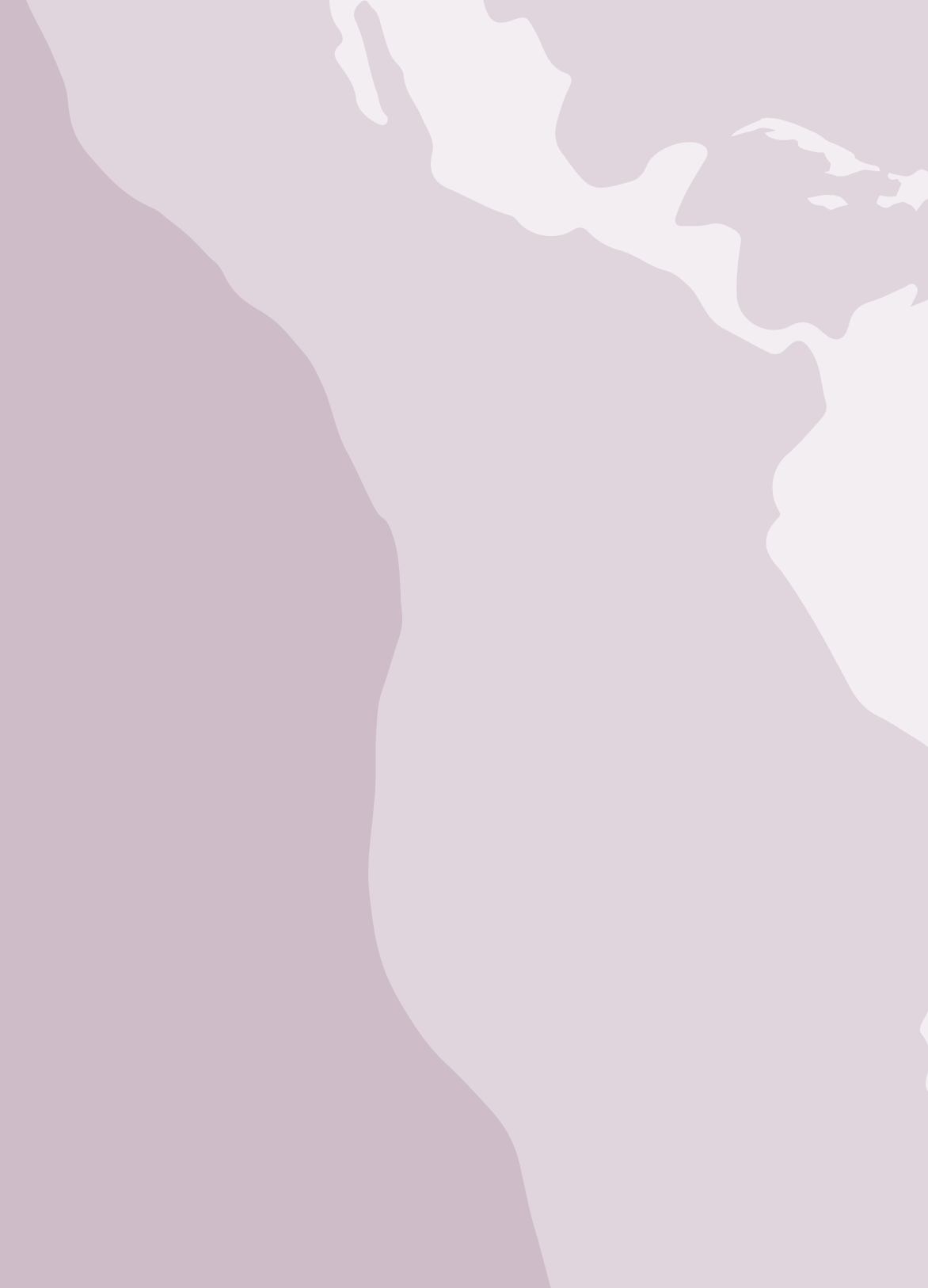


AUTOR



Bruno López Petzoldt

Entre sus campos de trabajo en la investigación y docencia se encuentran las teorías del cine y la literatura, los estudios de memoria y la intermedialidad. Su libro *Los relatos de Julio Cortázar en el cine de ficción (1962-2009)* examina cómo diferentes culturas cinematográficas recrean e interpretan la obra del mencionado escritor. En el Centro Maria Sibylla Merian de Estudios Latinoamericanos Avanzados en Humanidades y Ciencias Sociales (CALAS) en México reflexiona con sus pares antropólogos, historiadores y sociólogos sobre modalidades y potenciales en que las artes, la literatura y el cine afrontan múltiples crisis. Coorganiza, con el apoyo del CALAS, la Plataforma para el Diálogo *Narrativas textiles. Tramas de dolor y empatía en América Latina* que entreteje arte, memoria e investigación para explorar diversas prácticas sociales y expresiones artísticas empleadas para enfrentar y conceptualizar violencias históricas y contemporáneas. También es investigador miembro de la *Frankfurt Memory Studies Platform* (FMSP) de la Universidad de Frankfurt en Alemania, en donde desarrolla estudios sobre diálogos y entrecruzamientos entre archivo, memoria, literatura y cine. En la misma casa de estudios realizó sus investigaciones postdoctorales y participó como profesor invitado. Anteriormente fue docente e investigador en el Instituto de Filologías Románicas y el Centro de Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Hamburgo. Allí se doctoró en filología y estudios cinematográficos. En la actualidad es profesor investigador en el Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de Integración Latinoamericana en Brasil.

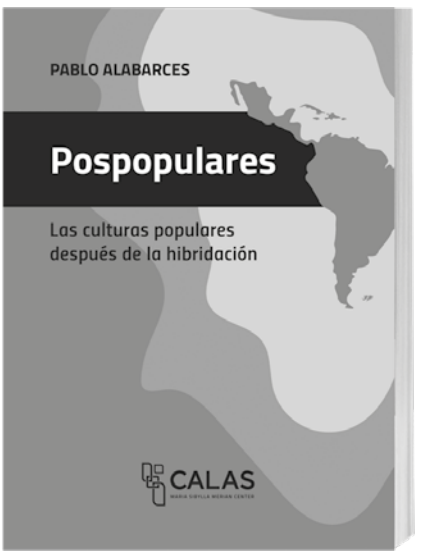


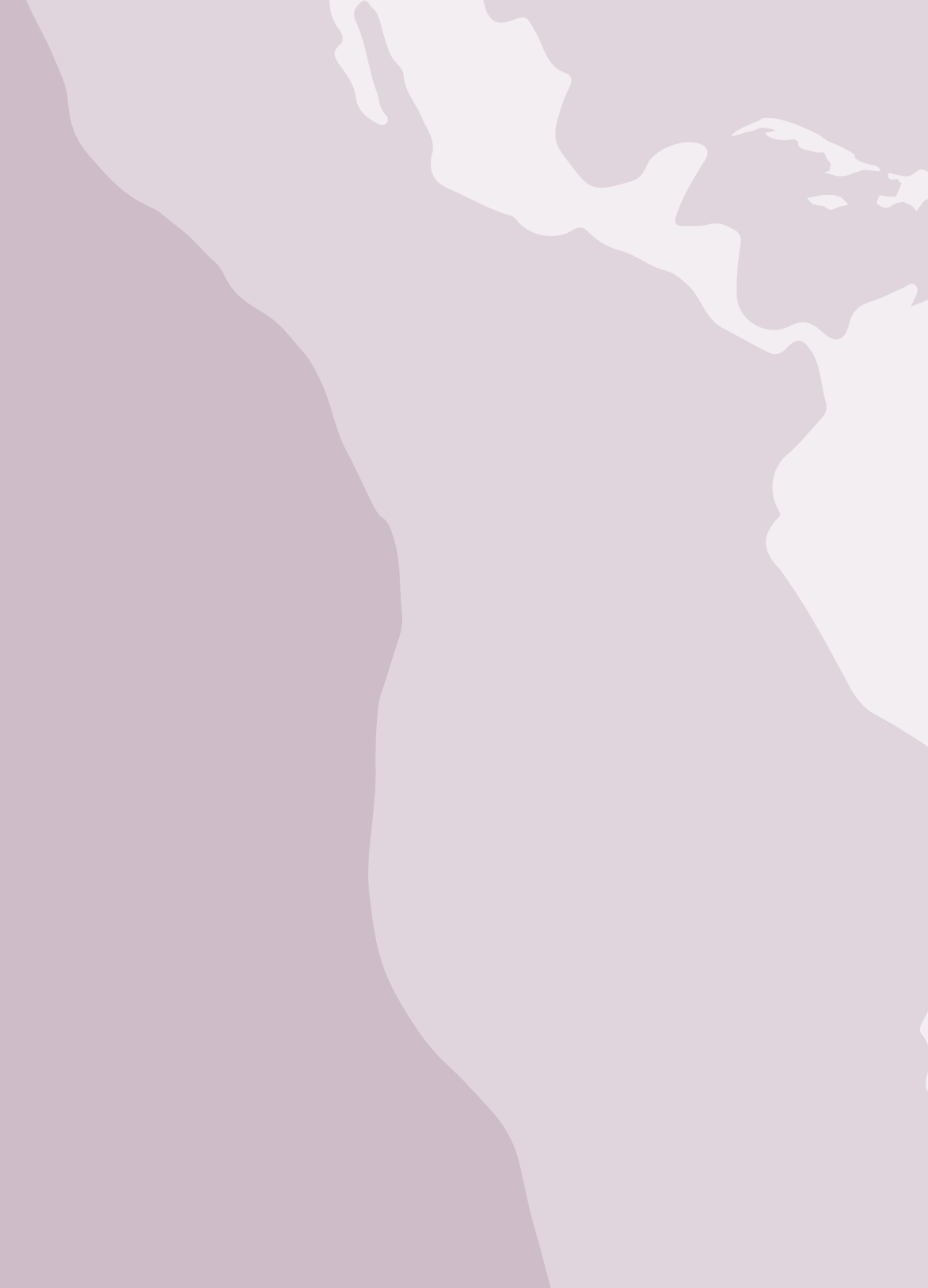
OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN













Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas

Edición digital de la Editorial Universidad de Costa Rica.
Fecha de creación: abril, 2023.

Coordinación editorial
Iliana Ávalos González

Jefatura de diseño
Paola Vázquez Murillo

Cuidado editorial
Martín Eduardo Martínez Granados

Diseño de la colección
Paola Vázquez Murillo
Pablo Ontiveros

Diagramación
Paola Vázquez Murillo

El cine constituye una poderosa herramienta cultural que opera de múltiples maneras en el rescate de memorias, así como en la reparación colectiva y conceptualización interdisciplinaria de experiencias traumáticas en comunidades devastadas por sistemáticas violaciones a sus derechos fundamentales. Hace perceptibles las prolongaciones de silenciadas o legitimadas violencias políticas tanto en el individuo como en el tejido social trastornado por perturbadoras marcas que desbaratan la existencia y la convivencia. Las expresiones cinematográficas no hacen referencia al ayer únicamente, sino que, sobre todo, cuestionan las pautas convencionales empleadas para articular pasado, presente y futuro a fin de explorar horizontes posibles. Como detonadoras de memoria y generadoras de conciencia, robustecen diferentes *modi memorandi* que tratan el pasado violento demasiado activo aún.

BIELEFELD UNIVERSITY PRESS
EDITORIAL UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
UNSAM EDITA
EDITORIAL UCR
Editorial FLACSO Ecuador
CLACSO