



Silvia Gianni
*Università di
Milano-Bicocca
Italia*

Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos

Absence that calls, presence that
responds. Showing emptiness,
materializing enforced disappearance:
affection and intimacy in two Central
American documentaries

RESUMEN

El estudio analiza el tema de la desaparición forzada centroamericana a través del documental de Tatiana Huezo, *Ausencias* (2015), y el de Marcela Zamora, *El cuarto de los huesos* (2005). Mi enfoque hace hincapié en el vínculo vivo y dinámico que se establece entre los seres ausentes –los desaparecidos por una de las múltiples formas de violencia que sacude Centroamérica–, los presentes que los esperan y buscan, y los receptores del documental.

Me acerco al trauma y a la memoria por medio del cuerpo, el afecto, las emociones y la intimidad de los familiares de los desaparecidos, ampliando así el abanico de miradas y relatos sobre el trauma y la memoria, de manera tal que el duelo no constituya la única modalidad afectiva con la que reflexionar sobre estos aspectos, sino que represente solo una de las modalidades de la carga afectiva que se desata en la relación entre ausentes, presentes y espectadores.

Palabras clave: Desaparición forzada, violencia, afecto, intimidad, documentales centroamericanos



ABSTRACT

The article analyzes the issue of forced disappearance in Central American through the documentaries *Ausencias (Absences)* (2015) by Tatiana Huezo, and *El cuarto de los huesos (The Room of the Bones)* (2005) by Marcela Zamora. My approach emphasizes the vibrant and dynamic link that is established between those disappeared by one of the multiple forms of violence that shakes Central America, those present who wait and look for them, and the spectators who have watched for the documentaries.

I approach trauma and memory by looking at the bodies, affections, emotions and intimacy of the families of the disappeared, thus expanding the range of perspectives and stories about trauma and memory. From this study, it emerges that mourning does not constitute the only affective modality with which to reflect on these aspects, but it only represents one of the modalities of the affective charge that is unleashed in the relationship between absent, present and spectators.

Keywords: Enforced disappearance, violence, affection, intimacy, Central American documentaries.

Los materiales que testimonian la búsqueda de los cuerpos de los desaparecidos, los familiares que atraviesan la región centroamericana y México para encontrar alguna pista del ser querido ausente, las diferentes formas de organización que los aglutinan, las exhumaciones de las fosas comunes, así como el trabajo de los médicos forenses para la identificación de los restos, constituyen la base para una producción estética que implementa, cuando no fundamenta, el trabajo de documentación sobre el fenómeno de la desaparición forzada causada por las diversas manifestaciones de violencia que afligen las sociedades latinoamericanas. Buscar al desaparecido, unirse en este esfuerzo, convierte el dolor privado en un dolor público. Múltiples son las representaciones de esto; si bien las diferentes creaciones estéticas sobre este aspecto representan una forma de resistencia frente al olvido, de denuncia y reclamo de justicia, considero importante detenernos en el vínculo ‘vivo y dinámico’ que se establece entre los ausentes y los presentes: la potencia del afecto permite que se desplace el *locus* del cuerpo –buscado o exhumado– del desaparecido al cuerpo de quien lo busca, ya que este encarna la vivencia y el dolor de la pérdida. En este modo el vacío se vuelve a llenar con las acciones de quienes lo denuncian o solo enuncian¹, creando así un nuevo mundo donde el afecto hace posible que se materialice la ausencia.

Con esta mirada analizo el documental de Tatiana Huezo, *Ausencias* (2015) y el de Marcela Zamora, *El cuarto de los huesos* (2015), para evidenciar el papel primordial que juega el afecto al determinar la relación entre los cuerpos, el entorno y los demás. Una corporalidad hecha de ausencias en el primer caso, y de huesos,

1 Gustavo Buntix, <<Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas (Fragmentos)>>, en *El Siluetazo*, eds. Ana Longoni, Gustavo Bruzzone (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008), 261.



en el segundo, que se plasma a través de cuerpos capaces de transmitir intensidades, de afectar y ser afectados y cuya representación filmica contribuye a profundizar y ampliar el trabajo sobre memorias. En ambos documentales me enfoco no solo en el duelo como principal modalidad afectiva –como ocurre en muchas producciones sobre memorias centroamericanas– sino que me interesa escudriñar un prisma de relaciones ‘vivas’ tejidas entre los que no están, los que buscan y esperan a sus seres queridos y los espectadores que asisten a la proyección. En este modo el trabajo sobre la memoria –como argumenta Yansi Pérez² refiriéndose a la producción estética del istmo– hace posible imaginar otra geometría de las pasiones y otras formas de narrar la reflexión sobre el trauma y la memoria en sociedades plagadas por una violencia que se expresa a través de diferentes rostros: guerra, crimen organizado, tráfico de personas, asesinato de mujeres, entre otros.

Ausencias (2015) y *El cuarto de los huesos* (2005) constituyen una muestra del papel que está desempeñando la producción filmográfica centroamericana en el trabajo de la memoria y en la representación del sujeto sufriente; *Huezo* (2015) y *Zamora* (2005) dirigen su mirada hacia la intimidad de los protagonistas, logrando expresar el vínculo afectivo entre el familiar que busca y el ser querido ausente, y entre ellos y el espectador. Una intimidad que, antes de ir a la pantalla, ha empezado a establecerse entre las personas entrevistadas y las documentalistas que han quedado expuestas a la intensidad del relato.

El afecto conforma una dimensión fundamental de la intimidad: esta se expresa mediante un lenguaje hecho de silencios, omisiones y elipsis, que requiere que el espectador se implique para llenar los espacios vacíos, lo no dicho, porque la intimidad es una afectividad compartida. Por esto es importante detenerse en los silencios, en lo no expresado, en las frases escuetas, en la voz y en el lenguaje figurado que comunica sin decir. Deteniéndonos en la expresividad, en el rostro, la ambientación, la voz, las pausas y las elipsis, se crea una suerte de sintonía entre el protagonista y el receptor: el dolor de la pérdida se traslada al espectador, que ha entrado a ser parte de la intimidad de las protagonistas.

El testimonio de los que buscan a sus deudos pone en movimiento las memorias; estas, moviéndose, afectan, impactan, perturban e implican. Los ausentes vuelven así a circular afectiva y materialmente entre los vivos que habitan la misma ausencia de sentido que envuelve la desaparición, lo que da origen a una narración del sinsentido, anclada en la vacuidad, lo inasimilable, el agujero.

2 Yansi Pérez, *Más allá del duelo. Otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica* (San Salvador: UCA Editores, 2019), X.



Materializar las ausencias, narrar el sinsentido

En el poemario de Sara Uribe *Antígonas González* (2012)³, la autora hace relatar a la protagonista, hermana del desaparecido Tadeo, el trauma de la desaparición y la ausencia de sentido que alberga en esta. En su reflexión emerge la disolución del orden conocido, el derrumbe de la lógica que había guiado, hasta ese momento, su estar en el mundo:

Yo me quedé pensando en el verbo desaparecer. Ellos dijeron: Tadeo no aparece y yo pensé en el mago que iba a nuestra primaria. [...] Desaparecer siempre fue para mí un acto de prestidigitadores. Alguien desaparecía algo y luego lo volvía a aparecer⁴.

Al evocar un recuerdo aparentemente pueril, *Antígonas González* (2012) nos transmite el sentido de desarreglo personal y social que produce la desaparición forzada. El mundo que la rodea se ha desordenado y ha perdido toda lógica. No hay explicación alguna que dé sentido al hecho de que alguien te haga desaparecer; si el ciclo mágico del presidigitador se rompe —y este era el ciclo que los espectadores acostumbraban compartir con el ilusionista— todo se desmorona. La ilusión creada por el mago se vuelve desilusión y desconcierto. El vacío impera, la confusión reina.

La pérdida de sentido que produce la desaparición deja un hueco incolmable, un agotamiento psíquico y hasta físico provocado por un duelo congelado⁵ que impone vivir en un presente extendido que impide vislumbrar el futuro. La ambigüedad de la pérdida no permite que los familiares de un desaparecido avancen en la reorganización de su vida después de la pérdida, lo que lleva a la imposibilidad de cerrar el proceso de duelo.

Las madres, las mujeres y las familiares de los desaparecidos son todas Antígonas que no descansan hasta encontrar a su ser querido, vivo o muerto. Más que un trauma, la desaparición puede considerarse una catástrofe, porque se trata de una

3 En la sección de cierre del poemario <<Notas finales y referencias>>, Uribe aclara la génesis y las referencias de su obra: “*Antígona González* es una pieza conceptual basada en la apropiación, intervención y reescritura. Fue escrita por encargo de Sandra Muñoz, actriz y codirectora, y Marcial Salinas, para la obra estrenada el 29 de abril de 2012 por la compañía A-tar, en uno de los pasillos del Espacio Cultural Metropolitano en Tampico, Tamaulipas” (Uribe, *Antígona González...*, 103). Uribe aclara que en su obra hace converger poesía, testimonios, textos académicos, crónicas periodísticas y citas de la *Antígona* de Sófocles, de *La tumba de Antígona*, de María Zambrano, fragmentos de *El grito de Antígona* de Judith Butler, de *Antígonas o la elección* de Margerite Yourcenar.

4 Sara Uribe, *Antígona González* (Oaxaca de Juárez: Sur+, 2012), 18.

5 Para Boss (2001) la desaparición forzada de un ser amado genera un clima de incertidumbre sobre su destino, esto imposibilita el cierre del ciclo y el desarrollo normal de la vida. Boss (2001) define este tipo de desaparición como pérdida ambigua, pues la ambigüedad en una pérdida deriva de la falta de información de la persona cuando esta se encuentra ausente físicamente o deriva de la percepción conflictiva que tiene la familia sobre qué miembros son considerados como presentes o ausentes en el círculo íntimo.

herida más profunda y duradera que un evento, una inestabilidad estable, un “desajuste permanente entre palabras y cosas convertido en estructura”⁶. Es la quiebra de la lógica, de los marcos interpretativos que dan consistencia al mundo, que lo atrapan, lo etiquetan y lo ordenan. Llegados a este abismo, ningún lenguaje acude al rescate de las cosas, y esta quiebra se consolida. Las palabras no significan, los signos ya no refieren; la desaparición forzada de personas destroza todo esto: “la identidad civilizada, el lenguaje moderno, la relación entre ambos”⁷. Quienes habitan el vacío reconocen que la catástrofe se ha institucionalizado como “un lugar estable y habitable”⁸.

Dentro de este lugar de quiebra, detenernos en la intensidad del afecto hace posible devolver vigor y vida a lo que parece definitivamente perdido. Cada presente encarna la historia del ausente, el cuerpo del desaparecido. Por esto concentrarse en el cuerpo surcado por la ausencia, el cuerpo que está aquí y ahora, permite incorporar y ser parte de la relación con los ausentes. El espectador se involucra. El carácter afectivo de la experiencia del sufrimiento potencia la afección; la intensidad se extiende y alcanza los cuerpos de quienes ven y escuchan los testimonios de los que buscan a sus amados. Se forma así un cuerpo más grande que comparte el mismo “territorio” del padecimiento, dando origen a la constitución de una comunidad emocional basada en el dolor, donde el dolor propio se encuentra con el dolor ajeno y hace posible una vida más allá del dolor⁹.

La expresividad no verbal del cuerpo, los silencios que encierran significados son aspectos sustanciales en la conformación de la intimidad, porque no tenemos intimidad por lo que decimos, sino por lo que callamos, ya que la intimidad es lo que callamos cuando hablamos. Es, como afirma Pardo (1999), lo que se comunica implícitamente en todo acto lingüístico humano¹⁰. En cuanto efecto del lenguaje¹¹, la intimidad no solamente no excluye a los otros, sino que, por el contrario, presupone una comunidad, implícita, donde lo íntimo y lo público muestran que cada uno de ellos es al mismo tiempo el límite y la condición de posibilidad del otro. La intimidad, en tanto proceso relacional, implica por tanto compartir¹²,

6 Giorgio Gatti, <<De un continente a otro: el desaparecido transnacional, la cultura humanitaria y las víctimas totales en tiempos de guerra global>> *Política y Sociedad*, vol. 48 (3), (2011): 37.

7 Gatti, «De un continente a otro...», 38.

8 Gatti, «De un continente a otro...», 147.

9 Ileana Diéguez, *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidad del dolor* (Córdoba: Documenta/Escénicas, 2013).

10 José Luis Pardo, *La intimidad* (Valencia: Pretextos, 1999), 127.

11 “La intimidad aparece en el lenguaje como lo que el lenguaje no puede (sino que quiere) decir. O sea, como la resonancia del lenguaje sobre sí mismo, su propio espesor lingual, su ser” (Pardo, *La intimidad...*, 55).

12 David Roche, Schmitt-Pitiot, Isabelle. <<I Feel Different Inside: An Introduction to Intimacy in English Language Cinema>>. En *Intimacy in Cinema: Critical Essays on English Language Films*. Roche, D., Schmitt-Pitiot, I. (eds). (Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2014), 8.



Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos

puesto que está caracterizada por un binarismo que se basa en un dentro y un fuera, superficie y profundidad, público y privado, sí mismos y otros.

El espectador mira las imágenes en la pantalla y escucha la voz no en término de representación, sino de encarnación, porque el afecto es algo que no se puede comunicar con exactitud a través del lenguaje, sino mediante fuerzas corporales intangibles que producen efectos políticos y estéticos tangibles; son cuerpos que toman forma con la acumulación de comportamientos y orientaciones hacia el mundo, como un inventario de intensidades y sensaciones¹³.

Con esta perspectiva me acerco a *Ausencias* (2015), cortometraje de 27 minutos, cuya protagonista, Lulú, relata su vida después de la desaparición de su marido y de su hijo de solo 8 años; asimismo, analizo *El cuarto de los huesos* (2005) donde las madres, las abuelas y las familiares de los desaparecidos buscan a sus seres queridos en el Instituto de Medicina Legal de San Salvador y al buscarlos vuelven, o intentan volver, a dar vida a los huesos de sus deudos.

Habitar el vacío: *Ausencias* (2015) de Tatiana Huevo

Ausencias (2015) es la historia de Lulú, mujer de Saltillo, México, esposa y madre de desaparecidos por el crimen organizado. Una mañana su marido Gerardo y el hermano de este se dirigían en coche a Monterrey; con ellos viajaba también Brandon, el hijo de 8 años de Lulú. Fueron interceptados por otro vehículo cuyos ocupantes se llevaron a todos. De este “levantamiento”, como suelen llamar a las desapariciones, solo ha quedado un zapato manchado de sangre. Nada más. Huevo decide no brindar mayores informaciones al respecto, tampoco opta por dar espacio a posibles hipótesis sobre el porqué de la desaparición: como ya se ha dicho, no hay razón que pueda servir de explicación para esta catástrofe. Lo que le interesa es crear un vínculo que acomune en la intensidad del afecto a Lulú y sus espectadores. Solo sabemos que el “levantamiento” ocurrió cuatro años y cuatro meses antes del rodaje del documental, de lo que se deduce que Brandon ya tendría, en el momento de la filmación, 12 años.

13 Gregory Seighworth, Gregg, Melissa. <<An Inventory of Shimmers>>. En *The Affect Theory Reader* (Durham, NC: Duke Press, 2010), 13.

Figura 1. Fotograma de *Ausencias* (2015) de Tatiana Huezo



Fuente: Trailer de *Ausencias* (2015), Tatiana Huezo. En: <https://vimeo.com/155841865>

La falta de datos al respecto, así como la ausencia de detalles sobre la actividad de búsqueda hacen que el público se concentre exclusivamente en la historia íntima de Lulú, en las imágenes de los espacios que la rodean, en la voz que recalca la narración, en su rostro que encarna el dolor porque, como ella dice pausadamente, “te duele vivir”¹⁴.

Desde el momento de la desaparición no ha vuelto a tener noticia de ellos. Todos los días Lulú llama al celular de su esposo, al que sigue poniendo crédito para que el número se mantenga activo. Deja un mensaje con la esperanza de que quien lo escucha “pueda compadecerse de mi dolor” (*Ausencias* 2015).

Ausencias (2015) habla de cómo viven los que se quedan. Huezo escogió, entre muchas, esta historia de desaparición por la sobriedad con la cual Lulú le resumió su vivencia. Esta sobriedad permitía la distancia necesaria con la cual relata su vida¹⁵ y ahonda en la intimidad de los que se quedan.

14 *Ausencias* 2015, enlace: <https://vimeo.com/155841865>

15 En una entrevista a *Puntolatino* (2015), Huezo aclara que el proceso de búsqueda de la protagonista fue largo; fueron meses de entrevistas a diversos familiares de desaparecidos, muchos de los cuales habían tenido pérdidas recientes, lo que dificultaba sumamente la verbalización de lo que estaba viviendo la familia. Véase: Luis Felipe Monte; Palacio, Juan Fernando, <<Cine Entrevista con Tatiana Huezo>>, *Puntolatino*, 21 de abril (2015). <https://www.puntolatino.ch/cine-1/cine-entrevistas/8080-cine-entrevista-con-tatiana-huezo.htm> (consultado 10 de agosto de 2019).



Contar el vacío no es fácil. Tampoco lo es describir el dolor. La voz de Lulú y algunas técnicas filmicas logran involucrar al oyente en este espacio de suspensión que vive la protagonista y conformar con ella una comunidad emocional.

Las imágenes casi estáticas de los interiores de la casa, los movimientos pausados de Lulú y su voz en *off*, recrean el sentir de la protagonista y afectan al espectador quien se posiciona de una manera diferente frente al trauma sufrido, compartiendo la pesadez y el cansancio que vive un familiar de un desaparecido. Huevo ha depurado las grabaciones de todas las informaciones inherentes a las actividades de Lulú para quedarse solo con la narración de su historia íntima. Si bien la protagonista es co-fundadora y líder de FUUNDEC (Fuerzas Unidas por Nuestros Desaparecidos en Coahuila), no hay rastros de su actividad militante en el documental. Todo se concentra en ella y en su dolor, su vivir la ausencia.

El tono grave, cansado y calmado del relato de la madre y esposa afecta al espectador. La voz exterior a las imágenes y ambientaciones confiere a la narración una mayor fuerza dramática. La distancia con la cual Lulú refiere su vivencia parece chocar con el entorno y las atmósferas que reflejan la interioridad de la protagonista y, sin embargo, refuerza la idea de que la intimidad es un proceso relacional, una afectividad compartida, hecha de un lenguaje marcado por cortes, pausas y omisiones.

La intensidad de la voz, las elipsis y los silencios, que marcan la exposición de Lulú, aparentan establecer una distancia entre el público y la protagonista. Pero, por el contrario, esta voz acompañada por las pequeñas acciones cotidianas, la oscuridad y algunos momentos de luz, crean una intimidad que acerca al espectador a la madre y esposa. Porque la voz, de acuerdo con Mladen (2007), es el elemento que une el sujeto y el Otro sin pertenecer a ninguno de los dos; es el lazo entre el cuerpo y el lenguaje sin ser parte de ellos¹⁶. Siendo la película basada en el monólogo de la protagonista, la voz cobra una importancia cardinal.

El relato contagia, atrapa. Lo no dicho se traslada al espectador que llena los vacíos con su implicación directa. La ambientación de la casa es sobria, la cámara enfoca espacios desadornados, pocos objetos y escasos muebles; la luz es débil, casi penumbra. Las paredes descascaradas, como si tuvieran heridas, grietas, manchas. Agujeros que transmiten el gran hueco que deja la desaparición de un ser amado¹⁷. Transmite la sensación de estar deshabitada, a pesar de darnos a conocer, durante el relato, que la protagonista vive allí con su otra hija. Sin embargo,

16 Dolar Mladen, *Una voz y nada más* (Buenos Aires: Manantial, 2007), 123.

17 En la entrevista de Marcela Águila Rubín a Tatiana Huevo para *Swissinfo* (2015), la documentalista describe los detalles con los que ha creado la ambientación para que el espacio íntimo de Lulú pudiera ser construido desde un lado simbólico.

luz y sombras, ausencias y presencias parecen convivir y habitar un espacio de dolor. A través del afecto, de la potencia que habita la espera y la búsqueda, el vacío cobra forma. Se invoca la presencia. A este fin Huezo propone una secuencia de escenas iniciales que retratan fragmentos de la vida familiar antes de la desaparición: son momentos que recuerdan que hubo alegría, que hubo risas, caricias y armonía entre los diversos componentes de la familia. Son imágenes de luz y sonrisa, escenas de vida cotidiana antes de la catástrofe: Lulú con sus dos hijos, su hijo Brandon con otros niños frente a la escuela, entre otras. Inmediatamente después las imágenes que acompañan el relato *en off* de Lulú pierden toda luminosidad. El vacío es oscuro, se expande y cubre todo, anulando la vida de los que se quedan. Huezo juega con la luminosidad y la oscuridad para no dejar fuera ninguna faceta del sentir de la protagonista. La directora hace hincapié en la importancia de no olvidar que en la vida hay diferentes tonalidades, pese a que las más claras se han reducido considerablemente, hasta desaparecer en situaciones que no lo merecen¹⁸. Como la misma Lulú comenta: “un día había una luz hermosa en la cocina, la voltee a ver y vi a ella” (*Ausencias* 2015). Ella es su otra hija, la que se quedó, la que no fue “levantada” y que sigue viviendo con su madre, pero que muchas veces parece ser otra desaparecida, porque puede más la ausencia que la presencia. “¿Cómo pude olvidarme de ella?” (*Ausencias* 2015) se pregunta Lulú, dando otro testimonio del desorden que crea la desaparición al punto de olvidar, en ciertos momentos, lo que se tiene y que está presente para perseguir lo que se ha perdido. Huezo subraya los diferentes estados de ánimo y los reproduce mediante estratagemas filmicas que captan la atención del espectador; en un caso, es la irrupción de la luz en un ambiente sombrío hasta la entrada de la hija de Lulú y Gerardo; en otro, es la sonrisa de la niña antes de tirarse al agua en la piscina. Son imágenes que transmiten al público del cortometraje el gradual redescubrimiento del otro gran lazo sentimental que tiene la protagonista, y que muestran la disyuntiva sobre si ahondar en el dolor y perder aún más de lo que ya parece perdido, o si dejar una fisura de esperanza. Son las dos caras que la directora quiere representar, a pesar de que la primera parece prevalecer porque el duelo congelado producido por la ambigüedad de la pérdida se transforma en el estatus en el que Lulú vive su presente. Llamar al hijo ausente y olvidarse, a ratos, de la hija presente ejemplifica cómo la ambigüedad plasma la forma con la que esta madre trata de organizar o reorganizar las normas de su relación con los otros seres queridos, llegando a congelar, a veces, las otras relaciones familiares: “Sueño a mi Brandon a la edad que debe tener ahora, me da un beso y me aferro a la energía que me da ese beso”, nos refiere durante su monólogo (*Ausencias* 2015).

18 En la ya mencionada entrevista en *Puntolatino* (2015), Tatiana Huezo insiste en la importancia de mostrar diferentes tonalidades de gris, de lograr representar luz y sombras, risas y dolor.



Figura 2. Fotograma de *Ausencias* (2015) de Tatiana Huezo

Fuente: Trailer de *Ausencias* (2015), Tatiana Huezo. En: <https://vimeo.com/155841865>

El relato de la protagonista no tiene un punto final que represente la solución: la espera sigue, la historia queda inconclusa, porque inconclusa y en “suspensión” se siente la madre y mujer en su cotidianidad hecha de incertidumbre. Es ese mismo efecto que siente el espectador, involucrado y afectado, que ha entrado a ser parte integrante de la comunidad emocional que Lulú ha creado entre su historia y el público. Asimismo, ha instituido un vínculo estrecho entre la presencia y la ausencia, casi respondiendo al llamado de los ausentes que emplazan a los presentes para que no se olviden de ellos.

Un espacio afectivamente cargado: *El cuarto de los huesos* (2005) de Marcela Zamora

El documental de Marcela Zamora retrata el delirio de violencia que ha caracterizado la historia de El Salvador en los últimos 35 años: una historia que no conoce diferencia entre los crímenes de la guerra y los de la paz. La directora

presenta el drama de los desaparecidos de las tres grandes tragedias que surcan la sociedad: los desaparecidos como consecuencia de la violencia desatada entre bandas juveniles –Salvatrucha y Barrio 18– por el control de las calles; las desapariciones durante el viaje migratorio a Estados Unidos y los restos de los desaparecidos de la guerra civil que ensangrentó el país de 1980 a 1992. Estas tres grandes “calamidades” testimonian patrones distintos de una violencia común que no conoce descanso¹⁹.

El cuarto de los huesos (2005) narra la historia de madres y abuelas que han perdido a sus hijos y nietos a causa de una u otra violencia; su desaparición las lleva a buscarlos por todos los sitios posibles, hasta llegar a parar al Instituto de Medicina Legal –el cuarto de los huesos– ya que no les queda otro lugar donde ir a rastrear. Allí es donde arriban los cuerpos martirizados y, es allí, donde los cadáveres sin nombre se acumulan a diario.

La esperanza de hallar a sus seres queridos, aunque de ellos solo hayan quedado los huesos, es la única posibilidad para cerrar con el pasado, vivir el presente y considerar que existe un futuro.

Figura 3. Fotograma de *El cuarto de los huesos* (2005) de Marcela Zamora



Fuente: Trailer de *El cuarto de los huesos* (2005), Marcela Zamora. En: <https://youtu.be/oaHkgYHRpW8>

19 *El cuarto de los huesos* 2005, enlace: <https://youtu.be/oaHkgYHRpW8>



El documental empieza con una lámina donde aparecen cifras y texto: 75 mil entre muertos y desaparecidos en la guerra civil 1980-1992. Terminada la guerra, la violencia y el número de los muertos y los desaparecidos sigue siendo elevado.

En el Instituto de Medicina Legal se condensa la historia de El Salvador, se archivan los “documentos” de sus últimas décadas de violencia. Exactamente como un archivo, el Instituto de Medicina Forense conserva y cataloga los documentos (en este caso, los cuerpos, los huesos), los amplía, los reduce o los esconde en base a las exigencias a las que responden. Su peculiaridad es que archiva no solo el pasado, sino también el presente. Sin embargo, los cuerpos/documentos que llegan al Instituto, en su mayoría no identificados, solo “estacionan” en el cuarto, lo que hace del Instituto un archivo que podríamos definir “transitorio”, donde los huesos solo esperan ser indexados y catalogados para luego encontrar otra colocación.

Diferente de los archivos que, si bien a veces manipulados, custodian la memoria gracias a los documentos rescatados, este cuarto contiene, temporalmente, los testimonios del olvido. Allí llegan los cuerpos que han sufrido las más brutales formas de violencia, cuerpos no identificados que no tienen a nadie que los reclame. Se podría por tanto hablar de un archivo del olvido, donde transitan cadáveres solo para ser autopsiados, señalados con un código y almacenados. Al no ser objeto de reclamo, vienen expulsados del Instituto, transportados a un cementerio y enterrados en una fosa común. El Instituto de Medicina Legal, entonces, de su función de archivo y de lugar de memoria se convierte en la antesala de la anulación completa del ser humano que ha dejado de ser. Porque, en la mayoría de los casos, los muertos que llegan allí como consecuencia de una acción de violencia –que sean pandilleros, migrantes o ‘subversivos’– son considerados deshechos de la sociedad. Por temor a la represalia de las pandillas o de los órganos represivos gubernamentales, los familiares prefieren no reclamarlos. A veces no lo hacen solo por no sentirse tildados, mal vistos por haber tenido en su núcleo familiar a un marero. Casi como si fuese una ecuación, reclamar su cuerpo convertiría al familiar en un sujeto despreciable, no diferente a su hijo o nieto pandillero.

Otras veces, y sobre este aspecto insiste el documental, las madres de los desaparecidos no encuentran paz hasta hallar a sus amados. Acuden al Instituto y, en un tablón de anuncios colgado en su pared, van pegando las fotos de sus deudos. Para esconder su rostro llevan un pañuelo en la cabeza o gafas de sol para que sea difícil reconocerlas. Por temor a la revancha se protegen ellas mismas, porque saben que nadie las va a proteger, sin embargo, no renuncian, no se detienen.

Si bien el documental destaca la titánica labor de los forenses, mi interés es enfocar cómo las madres y familiares que buscan a sus amados desaparecidos

convierten el Instituto en un espacio afectivamente cargado; su presencia e insistencia en identificar los restos de sus seres queridos transforman este lugar en un lugar habitado, un espacio atravesado por una corporalidad, aunque hecha de huesos y faltas.

En total, nos informa Zamora al comienzo del documental, son 160 las mujeres que “se han atrevido a poner la denuncia” de la desaparición de sus hijos (*El cuarto de los huesos* 2005). No habiendo podido encontrarlos vivos, ahora buscan sus restos con la esperanza de identificarlos, aunque sea solo a través de sus huesos. En un contexto donde reina el horrorismo²⁰, los huesos cobran una importancia primordial, pues el hueso es la única sustancia que no se descompone, en él la memoria queda intacta y objetiviza la historia de la violencia que padeció. Bajo esta mirada, el hueso también puede ser considerado un “documento” donde se sedimenta la memoria de la violencia sufrida, ya que en él se puede rastrear el tipo de violencia inflingida, el arma que se usó para matar, el tipo de golpe, la carga de fuerza usada, la cantidad de reiteraciones; en otras palabras, los huesos son instrumentos de memoria. Sin huesos es como no tener memoria.

Figura 4. Fotograma de *El cuarto de los huesos* (2005) de Marcela Zamora



Fuente: Trailer de *El cuarto de los huesos* (2005), Marcela Zamora. En: <https://youtu.be/oaHkgYHRpW8>

20 Utilizo el concepto acuñado por Adriana Cavarero en *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerte* (2007), en el cual analiza la violencia contemporánea desde la vulnerabilidad absoluta de quien la padece: la víctima inerte. Cavarero propone el término “horrorismo” para dar cuenta de las nuevas condiciones de la humanidad.



Ausencia que llama, presencia que responde. Mostrar el vacío, materializar la desaparición forzada: afecto e intimidad en dos documentales centroamericanos

Poder recomponer un cadáver es la condición básica para que este pueda “morir”. La recomposición de los fragmentos de un cuerpo da figura al ser humano, aunque en forma de esqueleto. Es el cuerpo roto, una corporalidad hecha de restos y ausencias que incide en nosotros, terrible alegoría de la condición que vive el país (Diéguez 2012, 1). Esta recomposición representa el mayor alivio que estas madres pueden tener y constituye un sosiego y la posibilidad de vivir el presente y mirar al futuro. A la identidad cancelada que implica un cuerpo roto se le devuelve “integridad” al restituirle su conformación. Así lo aclara una de las madres al dirigirse al Dr. Quijada, forense del “cuarto de los huesos” quien afirma:

Yo le decía al Señor que sean sus huesitos de recoger, decía yo. Gracias a Dios. Ya sé dónde lo voy a tener. Perdonen ustedes tanto molestar de venir a cada momento aquí. (...) Gracias a ustedes por la paciencia que me brindaron, por tal me ayudan, por darme consuelo. No descansé hasta que pasó este momento. (*El cuarto de los huesos* 2005)

Desconcierta la dulzura con la cual esta madre habla y valoriza la “paciencia” del trabajo forense. Su voz es trémula, no puede ocultar la emoción de haber satisfecho su deseo de encontrar los restos de su hijo. El médico legal, ante sus ojos –y de reflejo, ante los ojos de los espectadores– ha perdido su connotación de experto para adquirir el estatuto de quien le brinda consuelo. Ya no es un técnico, sino un ser humano que ha escuchado y acogido su solicitud y que ha logrado restituirle el cuerpo roto de su hijo. Esta fuerza afectiva con la que la mujer habla al médico contagia al espectador que comparte con ella el sentido de quietud alcanzado, dejando atrás la angustia.

La misma carga afectiva, que compromete y afecta al público, se evidencia en las frases de una abuela, cuyo nieto de 15 años, criado cual fuese su hijo, ya que su verdadera madre emigró, lleva mucho tiempo desaparecido:

Yo no duermo las noches. Yo lo rebusco. Yo no lo he dejado de buscar. Hasta que Dios ... hasta que yo puedo caminar, yo voy andar, busco y busco, preguntando de él. Pero si él, la mala suerte lo llevó a morir [...] Aunque los restos me entregan y suficientes le doy cristiana sepultura, pero yo muero en paz porque yo sé dónde lo tengo, aunque sean sus huesitos. Es lo único que yo pido. (*El cuarto de los huesos* 2005)

“Darle cristiana sepultura” significa rescatar el cuerpo roto y sin duelo y permitir el luto, o sea poder apelarse a los ritos sociales a través de los cuales esta misma abuela vuelve a sentirse parte de la sociedad dentro de la cual ahora puede manifestar abiertamente su dolor y su implicación con la vida perdida de su nieto, devolviéndole así un reconocimiento público (Butler 2004).

Solo encontrando los restos, aunque duela constatar la muerte del hijo o nieto, es posible pasar de un duelo congelado a un duelo exitoso. Los huesos recuperados poseen una fuerte carga simbólica, ya que representan la ausencia, pero también la presencia de los seres perdidos, restituyéndoles identidad, dignidad, humanidad y realidad. Los esqueletos recompuestos, como subraya Mbembe, albergan la tensión entre la petrificación de los huesos, su extraña frialdad por un lado y, por otro, su obcecada voluntad de crear sentido, de querer decir algo. En otras palabras, esas recomposiciones transforman a los huesos de objetos en sujetos, porque retornan valor y humanidad al difunto ninguneado (Mbembe 2011).

Estas madres que reclaman a sus hijos hacen que el “cuarto de los huesos” de San Salvador, de lugar estático cuya función es contener los restos de las tres tragedias nacionales de los últimos 35 años, se torne como un espacio habitado, atravesado por las prácticas llevadas a cabo por los forenses en su relación con los familiares de los desaparecidos. Un espacio afectivamente cargado, cruzado por cuerpos transformados por intensidades y sensaciones que han acompañado las diferentes fases de recuperación.

“Muchas gracias”, dice a otro forense una madre al recibir el esqueleto ‘acomodado’ de su hijo. En esta frase radica, a mi juicio, uno de los aspectos esenciales del documental: este “muchas gracias” modifica la función del Instituto, que deja de ser un lugar estático, un lugar de observación donde solo se miran las cajas que guardan las osamentas y que están almacenadas una tras otra, una arriba de otra. Este agradecimiento convierte al “cuarto de los huesos” en un espacio orientado por las operaciones que “allí se practican, se circunstancian y temporalizan” (De Certeau 1996, 129). Ahora sí, el Instituto de Medicina Legal de lugar que testimonia el olvido, deviene un espacio vivido, un espacio de memoria, aunque se trata de un espacio de tránsito. Al mismo tiempo, en este “muchas gracias” pronunciado por una de las madres reside la potencia relacional del afecto. Esta breve fórmula de agradecimiento, el tono usado por la mujer y su mirada hacia el forense involucra al público, que corporiza la sensación de paz alcanzada que pone un punto final a la tormenta. Luego de presenciar el drama de los cuerpos sin voz, este “muchas gracias” consiente exorcizar el dolor. De las madres y del espectador que asiste a la presentación del documental.

Conclusión

Ausencias (2015) y *El cuarto de los huesos* (2005) representan una contribución al trabajo sobre memorias en la región centroamericana. En ambos documentales el afecto y la intimidad juegan un papel primordial y ponen de manifiesto la relación entre los cuerpos, el entorno y los demás. La desaparición forzada de los



seres queridos –consecuencia de una u otra forma de violencia que atraviesa las sociedades mesoamericanas– es analizada no solo como una forma de duelo congelado que viven los familiares de los ausentes, sino también como una relación viva tejida entre los presentes que buscan y esperan a sus seres queridos, los que no están y los espectadores que salen implicados de la proyección del documental. Porque *Ausencias* (2015) y *El cuarto de los huesos* (2005) logran construir un lazo afectivo e íntimo que se estrecha entre los protagonistas y el público y, anteriormente, entre los protagonistas y las directoras. Se muestra así un prisma de pasiones que se expresa mediante una respuesta afectiva y emocional que da origen a nuevas y diferentes narraciones de la catástrofe de la desaparición forzada, del trauma y la memoria en sociedades surcadas por la violencia.

Bibliografía

- Águila Rubín, Marcela. <<En cine suizo, drama mexicano de desapariciones>>. En *Swissinfo* (2015). <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/visions-du-réel-en-cine-suizo--drama-mexicano-desapareiciones.htm> (consultado el 18 de agosto de 2019).
- Buntix, Gustavo. “Desapariciones forzadas/Resurrecciones míticas (Fragmentos)”. En *El Siluetazo*, Ana Longoni, Gustavo Bruzzone, (eds.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2008. (online) <https://es.slideshare.net/alejafonse/el-siluetazo> (consultado el 18 de agosto de 2019).
- Butler Judith. *Vite precarie*, Roma: Meltemi, 2004.
- Boss, Pauline. *La pérdida ambigua. Cómo aprender a vivir con un duelo no terminado*. España: Gedisa, 2001.
- Cavarero, Adriana. *Orrorismo, ovvero della violenza sull'inerme*. Milano: Feltrinelli, 2007.
- Diéguez, Ileana. «El cuerpo roto/Alegorías de lo informe». En *Revista do Lume*, (2),2 (noviembre 2012): 1-15. <https://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/131> (consultado 10 de agosto de 2019).
- Diéguez, Ileana. 2013. *Cuerpos sin duelo. Iconografías y teatralidad del dolor*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Gatti, Giorgio. *Identidades desaparecidas. Peleas por el sentido de los mundos de la desaparición forzada*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- Mbembe, Achille. 2011. *Necropolítica*, España: Editorial Melusina.
- Gatti, Giorgio, Peris, Jaume., Robles Elong, Iñaki, Rodríguez Maeso, Silvia, y Sáez Valcárcel, Ramón. <<Regreso al vacío: sobre ausencia y desaparición



- social>>. En *Oñati Socio-legal Series* [online], 9 (2), 2018: 183-197. <https://doi.org/10.35295/osls.iisl/0000-0000-0000-1021> (consultado 20 de agosto de 2019).
- Gatti, Giorgio. <<De un continente a otro: el desaparecido transnacional, la cultura humanitaria y las víctimas totales en tiempos de guerra global>>. En *Política y Sociedad*, vol. 48 (3), (2011): 519-536. <https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/295825> (consultado 20 de agosto de 2019).
- Huezo, Tatiana. 2015. *Ausencias*. El Salvador/México: La Sandía Digital/Trípode Audiovisual.
- Mladen, Dolar. *Una voz y nada más*. Trad. D. Gutiérrez y B. Vignoli. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Monte, Luis Felipe, Palacio, Juan Fernando. <<Cine Entrevista con Tatiana Huezo>>. En *Puntolatino*, 21 de abril 2015. <https://www.puntolatino.ch/cine-1/cine-entrevistas/8080-cine-entrevista-con-tatiana-huezo.htm> (consultado 10 de agosto de 2019).
- Pardo, José Luis. *La intimidad*. Valencia: Pretextos, 1999.
- Pérez, Yansi. *Más allá del duelo. Otras formas de imaginar, sentir y pensar la memoria en Centroamérica*. San Salvador: UCA Editores, 2019.
- Roche, David, Schmitt-Pitiot, Isabelle. <<I Feel Different Inside: An Introduction to Intimacy in English Language Cinema>>. En *Intimacy in Cinema: Critical Essays on English Language Films*, Roche, D., Schmitt-Pitiot, I. (eds). Jefferson: McFarland & Company, Inc. Publishers, 2014.
- Seighworth, Gregory, Gregg Melissa. <<An Inventory of Shimmers>>. En *The Affect Theory Reader*, Durham, NC: Duke Press, 2010.
- Shouse, Eric. <<Feeling, Emotion, Affect>>. En *M/C Journal* 8/6, 2005. <http://www.journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> (consultado 10 de agosto de 2019).
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Oaxaca de Juárez: Sur+, 2012.
- Zamora, Marcela. 2005. *El cuarto de los huesos*. El Salvador-México: Trípode Audiovisual/La Sandía Digital.



