

## ◆ Capítulo 9

### **Afectos en movimiento y producciones estéticas de memoria**

*Silvia Gianni*

“El vacío es un camino que solo se llena al recorrerlo”. Empleo las palabras que dan inicio al documental *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló para incursionar en las prácticas cinematográficas con las cuales dos hijas de desaparecidos indagan en las memorias íntimas y colectivas en el intento de establecer un diálogo transgeneracional. Enfoco mi interés en los documentales *No sucumbió la eternidad* (2017), de Daniela Rea, donde la narración en primera persona de Alicia de los Ríos sobre la desaparición de su madre en 1978, durante la guerra sucia en México, aboga por una memoria emancipadora que supera la victimización y con la cual va reconfigurando su subjetividad; y *La Asfixia* (2018), de Ana Isabel Bustamante, hija de Emil Bustamante, retenido y desaparecido en 1982 por el ejército guatemalteco, que busca en las memorias de quienes conocieron a su padre cómo construir su propia memoria. Examino las diferentes estrategias para indagar el pasado y construir el presente mediante el afecto, las emociones y el efecto que genera su circulación y contacto en las situaciones y contextos sociales de recepción (Ahmed 34). Difuminando las separaciones teóricas entre los dos términos, y entendiendo las emociones como prácticas en vez de estados, me concentro en el movimiento, acercamiento y distanciamiento que estas producen y en cómo se “pegan o adhieren” y se mueven (Ahmed 24).<sup>1</sup> En otras palabras, analizo la relación dinámica con el mundo que afecta a cuerpos individuales y cuerpos colectivos. Con esta clave de lectura, estudio las diferentes estrategias y decisiones estéticas adoptadas en las dos producciones fílmicas y escarbo en la intimidad, en las dislocaciones afectivas y emociones que marcan la búsqueda de la verdad de dos hijas de desaparecidos, ahondando en la geometría de las pasiones, en el sentido que le confiere Remo Bodei, o sea, aplicando el método geométrico, la disposición y combinación de las pasiones para lograr apreciar y analizar el movimiento con el cual las protagonistas pasan de una posición

**Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina**

*Hispanic Issues On Line* 30 (2023)

pasiva a una posición activa y autónoma. Explorar sus tensiones, cuestionamientos y diálogos contribuye a profundizar la reflexión sobre el trauma y la memoria y sobre la conformación de la subjetividad a partir del vínculo con sus progenitores desconocidos, idealizados y buscados. Su narración abre un espacio para el encuentro, aunque este quede incompleto, a través de una lectura afectiva que da lugar a un recorrido que rechaza la linealidad del historicismo y propone pensar los modos en que el pasado deja una impresión en el presente (Flatley 4). De esta manera, los vacíos y silencios causados por la desaparición de un ser querido ya no representan un espacio muerto, sino que se cargan de una espesura afectiva (Macón 75) que se manifiesta mediante una dimensión emocional que no se expresa necesariamente ahondando en los hechos ocurridos, sino que alude con fuerza al movimiento afectivo generado por el sufrimiento (77); el silencio, así, colma de significación los huecos y las interrupciones que han marcado la vida de estas dos hijas, su relación con el pasado, el presente y el futuro. El tiempo que separa el ayer con el hoy intenta recomponerse, sin por esto lograr combinar y disponer todos los fragmentos. Son memorias que recuerdan y olvidan y cuya reconstrucción es obstaculizada por el dolor, la presencia del miedo, la impunidad y la falta de verdad y justicia.

En este camino exploratorio se establece un vínculo estrecho entre las directoras o protagonistas y el público, que no puede quedar pasivo, ya que las diferentes expresiones emocionales y dislocaciones afectivas crean una conexión entre pasado y presente, y lo implican para que empiece a sentir en su mismo cuerpo el dolor ajeno. Los gestos, expresiones faciales, la voz y sus interrupciones, el tono serio u otras manifestaciones favorecen el contacto — externo e interno— entre emisor y receptor, lo que genera una reacción que lo sacude de la indiferencia. De esta manera, a partir de la conmoción inicial, el espectador empieza a tomar conocimiento e involucrarse en un razonamiento que es público y privado, y es convocado a posicionarse en la sociedad y a participar en el proceso de construcción de memoria, asumiendo el reclamo de verdad y justicia.

Se trata de narrativas culturales que, como subraya Ileana Rodríguez apoyándose en las teorías de Catherine Malabou sobre la plasticidad del cerebro y la maleabilidad de la memoria, “no solo testimonian, sino curan el mal del siglo o traumas sociales registrados de manera inconsciente en la memoria colectiva” (7).<sup>2</sup>

### ***No sucumbió la eternidad, de Daniela Rea***

Alicia de los Ríos Merino es una de las dos protagonistas del documental *No sucumbió la eternidad*, de Daniela Rea. Comparte el nombre y los apellidos

con su madre, militante de la Liga Comunista 23 de Septiembre, desaparecida el cinco de enero de 1978, después de haber sido capturada por los agentes de la División de Investigación para la Prevención de la Delincuencia (DIPD) en la Ciudad de México. Alicia tenía, en aquel entonces, once meses. No recuerda haber conocido a su madre, porque al poco tiempo de nacida fue dejada al cuidado de los abuelos maternos. Tampoco conoció a su padre, asesinado en un enfrentamiento armado en enero de 1976, cuando Alicia estaba en gestación.<sup>3</sup>

Alicia habla en primera persona, narrando su historia y construyendo una memoria con la cual va trazando el camino hacia su configuración subjetiva. En el documental su relato se intercala con el de Liliana Gutiérrez, cuyo esposo fue desaparecido en Tamaulipas en plena guerra del gobierno contra el narcotráfico cuando ella estaba embarazada de cinco meses. Daniela Rea, al presentar dos historias distantes en el tiempo y en las motivaciones, intenta crear un vínculo de continuidad con respecto a las situaciones de injusticia e impunidad que lacran a México y se enfoca en la necesidad de asumir una posición ética ante la falta de derechos, así como en la urgencia de sacudir de la indiferencia al público y trabajar en aras de la construcción de una memoria colectiva. Dos situaciones aparentemente distantes se conectan para infringir el olvido. Con esta estrategia, el pasado se proyecta con mayor fuerza en el presente no solo como memoria, sino como actualidad. En efecto, memoria y actualidad son los dos polos que la protagonista intenta unir en su relato, priorizando la reflexión sobre la historia y el reconocimiento público de las responsabilidades. “Yo ya no busco a desaparecidos, busco historia”, afirma: Alicia asumió como propia la memoria del horror llegando a ser profesora de historia. Por esto la narración no se detiene en los largos años dedicados a la búsqueda de la madre, sino que se enfoca en cómo se vive la ausencia de un ser querido y en cómo las memorias individuales se tornan colectivas, gracias a un proceso de transformación que ve a la protagonista pasar de víctima pasiva a sujeto con agenciamiento, en el camino desde una infancia en espera del regreso de la madre hasta la conciencia adquirida de la mujer actual, capaz de hurgar en el pasado familiar y político de su país.<sup>4</sup> Al mismo tiempo, a través del afecto y las emociones se va transformando también la posición del espectador, que absorbe la energía emocional que emana del relato de Alicia y empieza a borrar distancias hasta llegar a sentir en carne propia el dolor de la privación de la presencia materna, corporizándolo, para luego convertirse en parte activa de una reflexión más amplia sobre la historia, la memoria y la responsabilidad colectiva.

La narración empieza con los recuerdos impregnados de emociones de una infancia marcada por la carencia de la figura materna y por la constante espera de su regreso. En su entorno familiar no había conversación que no hiciera alusión a la madre, haciendo de esta ausencia una contante presencia. Los sentimientos de privación que sufre Alicia desde el comienzo se expresan

a través de recuerdos de aquellos años: las fotos de la madre expuestas en la casa y otros objetos guardados como muestra de intimidad de una memoria personal y familiar que fungen de “poleas transmisoras de vínculos y afectos” (Basile 342); las semejanzas físicas entre madre e hija que todos destacaban y las constantes comparaciones que debía enfrentar; el inicial ocultamiento de la verdadera razón de la ausencia materna y el descubrimiento de que, contrariamente a lo que le contaron los abuelos en el intento de protegerla, su madre no estaba estudiando en el extranjero; la espera continua y el deseo, siempre frustrado, de su regreso; el peso de cargar las expectativas familiares que, a través de la niña, buscaban suplir a la madre. En otras palabras, Lichita, como la llamaban, crece con la figura de la madre siempre presente, su vida gira alrededor de esta ausencia omnipresente, deseando su regreso bajo cualquier circunstancia y forma. Con un tono conmovedor, recuerda que, de pequeña, entreveía a su madre en otros seres vivos, hasta imaginarla con semblanzas de un insecto, al que nunca mataba porque pensaba que podía estar escondida en él: “Que llegue convertida en grillo, pero que llegue” (Rea). Sus vivencias de privación y esperanza se trasladan al público que poco a poco va asimilando el sufrimiento que causa la falta, el sentido de catástrofe, el dolor por el abandono y la espera.<sup>5</sup>

Una vez corporizadas las emociones transmitidas, Alicia cambia la estrategia de su relato y gradualmente va incorporando una serie de reflexiones, algunas muy íntimas y otras más generales, de índole política y social. Conforme avanza la narración, el espectador asiste a una discontinuidad constitutiva de la subjetividad de Alicia, presenciando dislocaciones afectivas que dan origen a un abanico de emociones con el cual la protagonista llama al público a acompañarla en el camino de su configuración subjetiva. Los límites entre emociones individuales y colectivas se diluyen; con una nueva fuerza en el tono de voz, Alicia pronuncia unas pocas palabras que de inmediato obligan a un reposicionamiento del espectador: “Yo no soy ella” (Rea), exclama, y con esta breve sentencia comunica la decisión de dejar de vivir a la sombra de una madre idealizada y recordada por todos como perfecta, de sustraerse a las comparaciones y no seguir prestándose a suplir su ausencia. Esta afirmación sacude al oyente y lo recoloca en un proceso donde Alicia emprende su redefinición para solucionar el conflicto identitario y reconfigurarse como sujeto. El yo se expande e involucra a la audiencia en esta búsqueda interior en la cual Alicia rompe el cerco de la “zona de confort que es ser víctimas [y donde] los familiares y militantes hemos quedado” (Rea). Se rebela contra los papeles de hija y progenitora victimizadas y emprende un proceso de distanciamiento que le permite observar con nuevos ojos a su madre, analizar la decisión que la llevó a dejarla al poco tiempo de nacer para abrazar un fusil en nombre de una causa considerada mayor; sale así de los afectos paralizantes e invita al público a un razonamiento sobre la historia y la actualidad. Llama a no diluir

el carácter militante de la desaparecida, a alejarse de una historia lastimera y neutral, para presentar a una mujer de carne y hueso, que estaba consciente de lo que hacía y que creía en un proyecto que falló, sin juzgarla.

Se advierte un distanciamiento emocional que no significa desapego o apatía, por el contrario, suscita una nueva empatía que da origen a un acercamiento diferente, más ponderado. Esta estrategia permite “dignificar” al ser ausente, devolviéndole su integridad al reconocer su postura y elecciones: “Cuando asumo soltar a mi jefa es cuando la asumo como combatiente, estoy segura que ella sabía lo que se arriesgaba” (Rea). Esta frase es el preámbulo de un proceso de indagación que vincula la historia personal y la nacional, el pasado con el presente. Partiendo de su subjetividad, plantea la necesidad de establecer un puente, una conexión con las nuevas generaciones, subrayando que lo negativo no solo reside en el pasado, sino que sigue en la actualidad. Como se ha dicho, este es el enfoque elegido por la realizadora del documental y que se refuerza con el relato de *De los Ríos Merino*, ya que llama a una historia del tiempo presente que indaga en las etapas significativas de la historia mexicana, sobre el movimiento de 1968 y su composición, sobre el porqué a las marchas en Plaza Hidalgo para reclamar respuestas sobre los miles de desaparecidos solo acuden grupos pequeños de personas, sobre la confrontación entre dos proyectos —el capitalista y el revolucionario— y la derrota de uno, sobre los errores y debilidades de quienes lo componían, y sobre la responsabilidad colectiva al quedar indiferente frente a situaciones de injusticia, violación de derechos humanos e impunidad.<sup>6</sup>

De esta manera, la búsqueda de la verdad y la justicia no queda relegada al territorio del padecimiento de los familiares que han perdido a sus seres queridos, tampoco se resuelve con la condena de la sociedad por sus silencios, sino que se desdibuja construyendo con el espectador una comunidad emocional que corporiza el sufrimiento de la orfandad por desaparición y que la acompaña en sus movimientos afectivos con los cuales va configurando su subjetividad. La distancia establecida es una forma de respeto y reconocimiento, “es una postura intelectual, un modo de conocer la realidad y hacer que se conozca” (Gómez 794). Es una distancia que colma de afecto y respeto, que dignifica a su madre como sujeto, aceptando y sufriendo las elecciones que ella tomó y que no niega su responsabilidad en la participación directa en hechos subversivos, sin por ello reducir la condena de lo que ella y su grupo sufrió y el reclamo de verdad y justicia. Al mismo tiempo, llama a indagar en el proyecto de transformación social en el que creía. En este proceso, la hija deja de plantearse como doble víctima —de la sociedad, por haber desaparecido a su madre, y de la madre, por haberla abandonado— y ella misma se forja como sujeto político. Alicia no quiere quedarse inmovilizada por la pérdida padecida, porque, refiere, “es necesario dejar de ser un desaparecido

de la vida, a esto tenemos derecho, ya no me anclo aquí, porque son nichos de memoria decretados”. Y añade: “La memoria tendría que ser un arma de emancipación, y no como batalla de memorias para saber cuál es la que impera” (Rea).

A su vez, de los Ríos es madre y los hijos no merecen endosar el peso de un duelo que paraliza el presente e impide el futuro. La maternidad puede representar la oportunidad para poder contar a sus hijos que en México existe una comunidad de desaparecidos. A la luz de esta convicción, el verso del poema de Raúl Zurita “Porque nos encontramos / no sucumbió la eternidad”, que Daniela Rea escoge para dar el título al documental, adquiere aún más significación.<sup>7</sup>

### ***La asfixia, de Ana Isabel Bustamante***

“A veces siento que tengo la cabeza debajo del agua, que el aire me falta. Mi madre cree que es porque cuando estaba embarazada de mí hubo un instante en el que no pudo respirar” (Bustamante). Estas palabras que componen una de las secuencias introductorias del documental de Ana Isabel Bustamante ejemplifican la sensación de asfixia que acompaña a la directora desde cuando nació y empezó a sufrir la ausencia de su padre. Se refieren al momento en el que su madre, Rosa María Cruz, en la tarde del trece de febrero de 1982, mientras participaba en la fiesta de cumpleaños de su sobrino, recibió la noticia de que su esposo Emil, activista político, había sido secuestrado en un retén policial y luego desaparecido. Los instantes de suspensión de la respiración, la momentánea interrupción del pulso, como sugiere la etimología de la palabra, metaforizan la suspensión de memoria —personal y colectiva— a la que aún se enfrenta la sociedad guatemalteca. Con la realización del documental, Bustamante trata de romper el silencio familiar y social; se atreve a preguntar, escarbar, solicitar que las personas que conocieron a su padre recuerden y hablen, con el propósito —o esperanza— de llegar a componer e integrar los fragmentos de la figura paterna y con ellos llenar, aunque solo parcialmente, los vacíos de la memoria que envuelven la historia familiar y social. Es un intento para dar oxígeno a los conductos vitales de un país que ha acumulado cuarenta y cinco mil desaparecidos y más de doscientos cincuenta mil muertos durante los años del conflicto interno y representa un paso más en los procesos de memoria; sin embargo, desde los primeros minutos emerge la consciencia de que no será posible colmar los huecos, los silencios, las interrupciones y las complicidades, así como tampoco la directora alcanzará a componer su subjetividad fragmentada.

La sensación de asfixia que advierte Ana Bustamante envuelve gran parte del espacio fílmico y se irradia al espectador, que experimenta en su propio

cuerpo la falta de aire y la necesidad de encontrar un poco de oxígeno para volver a respirar. Con esta estrategia, la proyección logra trasladar a la actualidad la enfermedad que sigue afectando a Guatemala.

Por medio de entrevistas, imágenes, breves partes de filmaciones de archivo y visitas a lugares emblemáticos, la directora busca reactivar recuerdos suprimidos, y exponerlos y exponerse nuevamente al dolor, lo que da origen a una serie de reacciones que evidencian afectos encontrados y posturas diferentes. Trata de acercarse a un hombre para ella desconocido y a las circunstancias de su compromiso político, intentando vincular y cohesionar narración, dinámicas del conflicto social guatemalteco, testimonios, influencias en el entorno familiar y relación con su madre, llamando a vulnerar los silencios. Quiere devolver claridad a la figura borrosa del padre, conocer sus aspiraciones, convicciones y equivocaciones, desvelar secretos y llenar los huecos de una memoria cuyos tropiezos obstaculizan el proceso de transmisión. Al involucrar a otros sujetos afectados en la narración, aflora un caleidoscopio de emociones, desafecciones y disonancias afectivas que se trasladan con la misma fuerza de los protagonistas al público espectador. Miedo, culpabilidad, tristeza, enojo, rabia, temor y frustración connotan el relato. El pasado sigue perturbando el presente; el silencio se dilata hasta la actualidad. La elipsis y el silencio tiñen de un matiz siniestro la narración, la ausencia de lo acústico resulta angustiada, cuesta soportar la falta de voces y de sonidos (Dolar 26).<sup>8</sup> Representa la interrupción, los vacíos, el miedo a hablar y la vulnerabilidad de los afectos; simboliza la complicidad en la responsabilidad de lo que pasó y la asfixia que afecta a Guatemala, pero también escenifica el derecho a olvidar, como reclama la madre de la directora, porque recordar duele demasiado. Cada faceta del silencio influye en la imposibilidad de acoplar los fragmentos y liberar del trauma, alude a secretos inenunciados que la generación anterior no ha podido violar, se refiere “al lugar cerrado en el seno del Yo, de una verdadera cripta” (Abraham y Torok 265) donde se resguardan todas las emociones, dejando profundos espacios en blanco en las nuevas generaciones.

Con una voz pausada y un tono bajo y neutro, a veces hasta tedioso, Ana Isabel formula preguntas y comparte sus reflexiones. Nunca altera su voz, lo que confiere al relato una mayor sensación de opresión y dolor y la conciencia de que el intento de configurar la identidad del padre y colmar los vacíos no tendrá el éxito deseado. Al mismo tiempo, el tono bajo obliga a que el público tienda el oído y preste aún más atención.

Nadie de los entrevistados contesta las preguntas con la debida precisión, cada respuesta es escueta y se queda en la superficie. La directora pretende forzarla porque, penetrándola, espera rescatar a su padre de la inmovilización en la que ha sido confinado. Por esto sus preguntas son puntuales, se alternan y combinan con documentos de archivo, se apoyan en imágenes que retratan

a su progenitor en una situación concreta, quiere que se contextualicen para que una foto no quede relegada a un semblante estancado en el tiempo; por el contrario, intenta devolverle vida en un proceso de memoria que agudiza el sufrimiento, pero que también tiene el propósito de buscar herramientas para enfrentarlo. Pretende salir de la inmovilidad de los afectos paralizantes y romper el silencio, porque, como aclara en una entrevista, el silencio “hace que el dolor sea estático y profundo” (Quintela 2020). Sin embargo, el camino a transitar presenta constantes obstrucciones.

La directora interroga a su tía paterna, Elena Bustamante, quien refiere algunos detalles relativos a la detención de Emil, informándola de la existencia de un testigo sobreviviente que le contó haber visto cómo era brutalmente torturado en el cuartel de Matamoros y que le daban de comer exclusivamente tortilla tiesa y agua. De repente el audio se suspende y el espectador solo puede mirar la imagen de la tía moviendo la boca, sin poder escuchar su voz, silenciada por la misma directora, que en *off* comenta: “Hay cosas que no puedo manejar, nunca quise escuchar”, “no sé por qué no le dije que parara” (Bustamante). No quiere escuchar, no quiere hacer visible lo invisible, no quiere dar sentido al sin sentido. Esta intervención en la filmación tiene un fuerte impacto en el público, que se ve en la imposibilidad de adquirir datos sobre el encarcelamiento del padre y su sucesiva suerte, lo que origina un involucramiento directo en la imposibilidad de componer los fragmentos, viviendo así, junto con la realizadora del documental, los vacíos de una memoria personal, política, cultural. Todos resultan implicados en la dificultad de construir y transmitir memoria.

La narración sigue dándonos a conocer que la directora logró contactar a Antonio Velázquez, el testigo citado por la tía, pero que éste se negó a acceder a la entrevista y a brindar cualquier información: “Nunca esperé un no tan tajante”, pronunciado con un tono “tan asquerosamente cordial”, “la rabia me paralizó” (Bustamante). Bustamante nos habla de su rabia frente a esta negativa, sin por ello alterar su timbre de voz, que sigue manteniéndose pausado y bajo. Son los breves comentarios que acompañan la descripción de este episodio que nos hacen partícipes de su profunda molestia, el despertar de una nueva emoción y la consciencia de que también este tipo de silencio encubre una complicidad: “Se esconde la enfermedad como los asesinos” (Bustamante), alega, poniendo al mismo nivel el silencio perpetrado por el testigo y los asesinos. Se trata de una afirmación fuerte, que denuncia enojo y rabia y que decreta una condena virulenta a la no voluntad de hablar, comparable con la misma falta de voluntad de las instituciones para buscar la verdad y hacer justicia. El silencio de nuevo se apodera de la escena. Entre pausas, respiraciones profundas e interrupciones, la hija sigue su búsqueda del padre entrevistando a un tío materno y su esposa, ambos participantes en el conflicto armado. Contextualiza su pregunta enseñando la foto del retén donde fue secuestrado Emil,



como para estimular una respuesta exacta, a la cual la tía replica con imprecisión. Mira la foto y comienza a expresar un sentido de culpabilidad por pensar haber sido la posible causa de la detención del padre de Ana, recordando haber olvidado unos documentos del partido en el coche que usaba Emil y que, por tanto, esta podría haber sido la razón de su secuestro. Lo afirma y lo pone en duda al mismo tiempo: “No sé si fue la causa exclusiva” (Bustamante), añade, y continúa la respuesta empleando un lenguaje que no ayuda a esclarecer la verdad: usa verbos en condicional, adverbios de duda, locuciones adverbiales como “tal vez”. Hay elipsis y recursos a muletillas, el tiempo se diluye, el recuerdo se esfuma y la imprecisión impera.

También la intervención del tío está caracterizada por algunas indefiniciones y largas interrupciones, hablar es difícil porque, aduce, el terror sigue presente en Guatemala. Habla de terror, término que designa lo que actúa de inmediato sobre el cuerpo, haciéndolo temblar y empujándolo a la huida (Cavareo 103). Se trata de un miedo total que aún impregna la sociedad guatemalteca y que deja a la víctima expuesta al otro, poniendo al descubierto su vulnerabilidad. Entre suspensiones, respiraciones e intenciones de evadir respuestas, el tío solo logra contestar con firmeza a la pregunta de su sobrina sobre si valió la pena lo que él, su padre y una parte de su generación hicieron: esta vez no hay vacilaciones, con un tono que muestra gran seguridad, el tío atribuye toda la responsabilidad a la oligarquía del país. Ya no se trata de recordar, sino de trasladar al presente causas y responsabilidades que perduran hasta hoy.

En el intento de reconstruir la figura paterna, cobra gran relevancia la conversación que entabla Ana Isabel con su madre. Una vez más la directora se vale de imágenes, recortes y documentos para urgir respuestas; el archivo invade el espacio privado para que la memoria familiar esté conectada con la historia política. En una secuencia de gran significación, Bustamante muestra la filmación de un entierro y con insistencia pregunta a su madre si el hombre que se ve en el cortejo fúnebre es su padre. Proyecta un fragmento con el cual espera poder recibir informaciones sobre el contexto en el que se movía su progenitor. Interviene en las secuencias filmicas, las manipula, las interrumpe, inmoviliza la imagen, casi como para dilatar la presencia del padre y extender su vida; al mismo tiempo, detener la proyección puede dar a su madre el tiempo necesario para reconocerlo, pero una vez más en la conversación se manifiesta la indefinición y la ambigüedad, trasladando la duda al espectador, que no consigue saber si el hombre que se ve es o no el padre de Ana. Esa ambigüedad refleja el funcionamiento de la memoria, de cómo opera también para proteger frente al dolor. Las imágenes exhibidas se refieren al entierro sucesivo a la masacre de la Embajada de España de 1980.<sup>9</sup> El documental no lo aclara, pero Rosa María Cruz las reconoce, y darse cuenta de que su marido estaba allí representa un golpe tremendo que la desestructura, porque la expone a una

realidad hasta el momento desconocida o negada. Por esto tarda en contestar, hace pausas, insiste en decir que ha pasado mucho tiempo y que por eso es difícil reconocerlo. El público absorbe su titubeo, incomodidad y molestia, hay una “introspección sensorial” donde el pensamiento y la sensación se expresan a la vez (Rodríguez 75). La madre busca detalles que puedan ofrecerle alguna pista, sin lograr resolver la indecisión; trata de encontrar una salida a esta nueva sensación de asfixia y por esto dirige su atención hacia algunos elementos secundarios, se fija en un bolso que carga el hombre y dice no recordar haberlo visto antes. Este objeto se convierte en la posibilidad de sustraerse, disipar la duda y proteger sus recuerdos y su presente. La idea de que su marido hubiera podido presenciar en aquel velatorio significa aceptar su involucramiento en la política y la asunción del riesgo de manifestar públicamente su compromiso militante sin que su esposa lo supiera, porque con Emil, desde el inicio de su relación, había establecido el pacto de “que no se metiera en nada” (Bustamante). La ambigüedad, entonces, puede referirse al no reconocimiento de la imagen, pero también al desconocimiento de un hombre que resultaba ser otro al que se pensaba que era, como comenta a su hija, con tono alterado: “El hombre que estás encontrando no es el hombre que yo conocí” (Bustamante). Se trata de una respuesta frontal, que denota enojo y profundo dolor, no identificar a su marido es la única protección que tiene.

El intercambio entre madre e hija pone en evidencia otra interrogante sobre la transmisión de memoria, ya que plantea la dificultad de establecer cómo guardar y construir la memoria de una persona que, por una razón u otra, no se conoce. Para la madre, el militante de partido Emil es un casi desconocido; para Ana Isabel, su padre, un desconocido por completo. Difícil en este escenario poder transmitir la memoria de una generación a otra. Así, los pocos fragmentos recompuestos no logran completar el cuadro ni definir la identidad de ese hombre, tampoco contribuyen a conformar la identidad de la directora. Constituyen solo algunas piezas sobre las cuales avanza el debate entre generaciones, un debate sin confrontaciones en el cual vuelven a abrirse heridas nunca sanadas que se podrán enfrentar solo dotándose de nuevos instrumentos que desafíen la parálisis del silencio y del dolor para que este pueda transformarse. Al interpelar a su madre, la directora revuelve secretos e intenta forzar criptas sin lograr alcanzar el resultado esperado, pero aun así crea condiciones propicias para que se estreche un nuevo vínculo afectivo entre las dos, una nueva base sobre la cual empezar a reconocer el respectivo sufrimiento. En el encuentro hay momentos de intercambio y de silencio, se escucha el llanto de la directora y las palabras de la madre que exclama: “¿Ves? Cuesta hablar” (Bustamante). Es una escena de gran densidad emotiva, que testimonia la asunción de una nueva consciencia, pues la hija reconoce el derecho al silencio de su madre, y su madre se da cuenta con mayor claridad del dolor que sufre su

hija. El relato sobre el padre desaparecido siempre queda inconcluso y abierto, es un trabajo de memoria que se alimenta de los fragmentos que transmiten sus antecesores y el peso y dolor que esto representa. Ana Isabel y Rosa María ahora están más cercanas, la distancia temporal se ha convertido en una proximidad emocional y corporal que involucra también al espectador. De repente, la emotividad del momento se congela al aparecer un recuadro en negro en el cual está escrito dónde y cuándo fue enterrado Ríos Montt. Así, el intercambio íntimo traspasa el ámbito familiar y se coloca una vez más en el espacio público, produciendo en el auditorio un desplazamiento emocional, un movimiento de acercamiento y distanciamiento que refleja los mecanismos de la transmisión de la memoria.

### Conclusión

Los relatos de Alicia de los Ríos en *No sucumbió la eternidad* y de Ana Bustamante en *La asfixia* se insertan en el espacio estético de la construcción y representación de la memoria en su proceso de transmisión entre una generación y otra. Enfocándose en el afecto y las emociones, las dos protagonistas recurren a formas expresivas que permiten acercar al público a la experiencia dolorosa de la orfandad por desaparición y al arduo camino para una reconfiguración identitaria. Sus experiencias entremezclan pasado y presente, historias de dolor, silencios y necesidad de sobrevivir, dejando circular y articular emociones y afectos que sacuden de la parálisis causada por el trauma y que visibilizan un movimiento de acercamiento y distanciamiento que refleja los obstáculos de la construcción de memoria. Al moverse, los afectos se extienden y se irradian convocando al público a insertarse en una comunidad emocional que entra a ser parte del proceso de transmisión de la memoria. El receptor participa de los desplazamientos afectivos porque estos tocan sus fibras y así la intimidad penetra el ámbito político, lo cual hace que se desaten nuevas y otras emociones que no se limitan a la sola experiencia vivida por las dos hijas. Quien asiste a la proyección asimila, entre otras, la sensación de molestia de una hija que no quiere seguir sustituyendo a la madre desaparecida para complacer al entorno familiar y que poco a poco va tomando distancia; de igual manera, incorpora el fastidio de una madre frente a la insistencia de una hija que quiere vulnerar su derecho al silencio. Al desbloquear lo reprimido o, por lo menos, al intentar hacerlo, se evita el desafecto. El auditorio participa de la representación de los distintos afectos en sus manifestaciones y contradicciones, viviendo en su cuerpo el dolor, la desazón y varios sentimientos encontrados que lo impulsan a romper la pasividad y a buscar continuos posicionamientos. La escucha se descentraliza y resitúa, creando nuevos puntos de encuentro que constituyen la

base para seguir transitando en el largo camino del trabajo de memoria y de la configuración identitaria de las dos protagonistas.

## Notas

1. Para las teorías sobre afecto y emociones, ver, entre otros: Massumi, Ahmed, Ticineto Clough y Halley, Gregg y Seigworth, Moraña y Sánchez Prado, y Sedgwick.
2. Malabou afirma al respecto: “La plasticidad del cerebro, entendida en este sentido, corresponde a la posibilidad de una conformación por la memoria, a la capacidad de formar una historia. Si la capacidad de cambio del sistema nervioso es particularmente evidente durante el desarrollo, también lo es que la aptitud para aprender, para adquirir nuevas habilidades, nuevos recuerdos, se mantiene durante toda la vida” (13).
3. El padre de Alicia, Enrique Pérez Mora, conocido como el Tenebras, fundador de la Liga Comunista 23 de Septiembre, fue uno de los seis guerrilleros liberados en el penal de Oblatos, en Guadalajara, por un comando integrado por Alicia de los Ríos, madre de la protagonista del documental.
4. Alicia es miembro del Comité de Madres de Desaparecidos Políticos de Chihuahua y Ciudad Juárez, que con el paso de las décadas se ha convertido en un comité de hijos e hijas. No ha parado de buscar la verdad, así como de investigar en las razones de la formación de la Liga.
5. Empleo el término *catástrofe* según el concepto desarrollado por Gabriel Gatti, que entiende la catástrofe como “la quiebra de las relaciones convencionales entre la realidad social y el lenguaje que casa con ella para analizarla y para vivirla” (29).
6. En una entrevista con respecto a su trabajo de historia oral sobre violencia y movimientos políticos en México, Alicia de los Ríos afirma: “Yo no quería contar una historia lastimera, al contrario, como dice Thompson, que me encanta, hacer la mejor historia; si voy a hacer historia radical, voy a tratar de hacer la mejor historia. . . . Mi historia no es neutral. . . . Para eso los tenía que dejar como héroes y villanos, bajarlos a la cosa terrenal, con pasiones y equivocaciones súper gruesas. . . . Para mí fue muy importante recuperarlos como militantes y no como víctimas” (Pérez Alfaro 80).
7. Zurita dedica el poema a su esposa Paulina Wendt. Cabe resaltar que la escritura de Zurita evidencia un sentimiento de orfandad (del padre, del país), pero también manifiesta la reacción ante la ausencia y el dolor.
8. Dolar habla de la línea divisoria que separa la voz y el silencio: “el silencio absoluto es como la muerte, mientras que la voz es el primer signo de vida” (26). Subraya, además, que se trata de una división elusiva, ya que no todas las voces se oyen y que quizá la cosa más ensordecedora sea el silencio.
9. Hubo un momento en Guatemala en el que los indígenas, cansados de no recibir respuestas a sus demandas y del desinterés de los medios de comunicación, decidieron

empezar a emprender acciones que esperaban tener el resalte merecido, entre ellas, ocupar embajadas. El treinta y uno de enero de 1980 un grupo de campesinos ocupó la Embajada de España: exigía el cese de la represión y las masacres que estaban sufriendo las comunidades indígenas del interior del país a manos del ejército. La respuesta fue una impresionante masacre: el ejército cercó y cerró la embajada y le prendió fuego. Todos murieron quemados, con un total de treinta y siete víctimas. Los únicos sobrevivientes fueron el embajador de España y un campesino. También durante el cortejo fúnebre hubo otros asesinatos, tres estudiantes del Frente Estudiantil Revolucionario Robin García (FERG) murieron. El hecho de estar presente en este entierro significaba posicionarse en contra de la violencia represiva gubernamental.

## Obras citadas

- Abraham, Nicolas y Maria Torok. *La corteza y el núcleo*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1978.
- Aguiló, Macarena, (dir.). *El edificio de los chilenos*. Bélgica, Chile, Francia, Cuba: coproducción Aplaplac, Les Film d'Ici, ICAIC, 2010.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotions*. Edimburgo: Edinburgh University Press y Routledge, 2004.
- Basile, Teresa. "Los objetos en los escenarios de la memoria: aproximaciones teóricas y análisis de ejemplos referidos a los hijos de desaparecidos en Argentina". *Kamchatka, Revista de Análisis Cultural* 16 (diciembre 2020): 319–348.
- Bodei, Remo. *Geometria delle passioni: paura, speranza, felicità: filosofia e uso politico*, Milán: Feltrinelli, 1991.
- Bustamante, Ana Isabel (dir.). *La asfixia*. Guatemala, México, España: coproducción Cine Concepción, Cine Murciélagos y Nanuk Audiovisual, 2018.
- Cavarero, Adriana. *Orrorismo ovvero della violenza sull'inerme*. Milán: Feltrinelli, 2007.
- Dolar, Mladen. *Una voz y nada más*. Buenos Aires: Manantial, 2007.
- Flatley, Jonathan. *Affective Mapping: Melancholia and the Politics of Modernism*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 2008.
- Gatti, Gabriel. *El detenido desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Ediciones Trilce, 2008.
- Gómez, Antonio. "Distancias, afecto y razón: *entrenamiento elemental para actores de Federico León y Martín Rejtman*". *Revista Iberoamericana* 82.257 (octubre-diciembre 2016): 793–804.
- Gregg, Melissa y Gregory Seigworth. *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press, 2010.
- Macón, Cecilia. "No Word Movie: Chantal Akerman y el silencio como contra-archivo de sentimientos". *452°F: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada* 18 (2018): 74–87.

- Malabou, Catherine. *Qué hacer con nuestro cerebro*. Madrid: Arena Libros, 2007.
- Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect and Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.
- Moraña, Mabel e Ignacio Sánchez Prado. *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2012.
- Pérez Alfaro, María Magdalena. “Con voz propia. Violencia política, guerrilla e historia oral. Entrevista con la historiadora Alicia de los Ríos Merino”. *Testimonios* 4.4 (verano 2015): 165–193.
- Quintela, Carmen. “El silencio hace que el dolor sea más estático y profundo”. Entrevista a Ana Bustamante. Agencia Ocote. Web. 14 de febrero de 2020.
- Rea Gómez, Daniela (dir.). *No sucumbió la eternidad*. México: producción Mario Gutiérrez Vega, 2017.
- Rodríguez, Ileana. *Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica*. Colección Avances de Investigación CIHAC - Sección CALAS, segunda época, 5. San José: Universidad de Costa Rica, 2020.
- Sedgwick, Eve K. *Touching feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Ticineto Clough, Patricia y Jean Halley. *The Affective Turn: Theorizing the Social*. Durham: Duke University Press, 2007.

---

Gianni, Silvia. “Afectos en movimiento y producciones estéticas de memoria.” *Generación Hijes: memoria, posdictadura y posconflicto en América Latina*. Eds. Carolina Añón Suárez y Ana Forcinito. *Hispanic Issues On Line* 30 (2023): 165–178.

---