

Las aguas posmodernas son tierras fangosas: resistencia y memoria en el cine documental centroamericano

Postmodern waters, muddy lands: a study of resistance and memory in Central American documentary film

Recibido: 19-10-2025

Aprobado: 10-05-2026

Rocío Zamora-Sauma
Universidad de Costa Rica
San José, Costa Rica
mariadelrocio.zamora@ucr.ac.cr
ORCID: 0009-0002-5669-2846

Resumen

Este artículo explora la relación entre temporalidad posmoderna, memoria y generaciones en el cine documental centroamericano reciente, analizando secuencias de agua en cinco películas —*Palabras mágicas (para un encantamiento)*, *Invasión*, *Heredera del viento*, *La Asfixia* y *El silencio del topo*. Se propone que el agua opera como una alegoría posmoderna, la cual revela pliegues y resistencias que desafían el proyecto político de extinción del tiempo y el olvido institucional. Con base en Jameson, Rodríguez y el “discurso directo libre” propuesto por Ginzburg como testimonio de la afectividad de la época, se sostiene que estas películas rechazan el presentismo posmoderno al tiempo que reflejan la experiencia de una generación que hereda un proyecto revolucionario truncado. En contraste con la estabilidad de la tierra, el agua funciona como una alegoría de lo inestable y lo fluido, cualidades que reflejan la temporalidad posmoderna y las tensiones de una memoria atrapada entre lo moderno y lo posmoderno. Finalmente, se plantea que esta falta de proyección hacia el futuro responde a la disolución del Estado-nación impulsada por el neoliberalismo y, en consecuencia, erosiona el “amor social” revolucionario que en otro tiempo sostuvo la idea de un porvenir colectivo en Centroamérica.

Palabras clave: temporalidad, posmodernidad, memoria colectiva, cine documental, futuro

Abstract

This article explores the relationship between postmodern temporality, memory and generations in recent Central American documentary cinema, analyzing water sequences in five films -*Palabras mágicas (para un encantamiento)*, *Invasión*, *Heredera del viento*, *La Asfixia* and *El silencio del topo*. Water is proposed in operation as a postmodern allegory, revealing folds and resistances that challenge the political project of time extinction and institutional oblivion. Drawing on Jameson, Rodríguez, and Ginzburg's “free direct discourse” as testimony to the affectivity of the times, I argue that these films reject postmodern presentism while reflecting the experience of a generation inheriting a truncated revolutionary project. In contrast to the stability of the earth, water functions as an allegory of the unstable and the fluid, qualities that reflect postmodern temporality and the tensions of a memory caught between the modern and the postmodern. Finally, it is argued that this lack of projection into the future responds to the dissolution of the nation-state driven by neoliberalism, consequently eroding the revolutionary “social love” that once sustained the idea of a collective prospect in Central America.

Keywords: temporality, postmodernity, collective memory, documentary cinema, future

Introducción

Revolución sin proyecto —o revoluciones multiplicadas en la continua subversión de los hechos—, la nuestra es todo menos una etapa de estancamiento. (Barenblit & Medina citado en Weizman, 2017, p.)

Este escrito examina la conexión entre la temporalidad posmoderna y la pregunta por las generaciones en el cine documental centroamericano reciente. A través del análisis de secuencias específicas en cinco películas—*Palabras mágicas (para un encantamiento)* de Mercedes Moncada (2012), *Invasión* de Abner Benaim (2014), *Heredera del viento* de Gloria Carrión, (2017), *La Asfixia* de Ana Isabel Bustamante, (2018) y *El silencio del topo* de Anaïs Taracena, (2021)— se explora cómo estos filmes traducen una temporalidad posmoderna trunca.

Para entender las secuencias de las películas, se sigue la línea de Fredric Jameson (2015; 2003), Ileana Rodríguez (1998; 2020) y Carlo Ginzburg (2009), para quienes las formas culturales pueden expresar una suerte de totalidad social o afectividad colectiva. En primer lugar, Jameson (2015) ubica ciertos aspectos del tipo de temporalidad posmoderna, marcada por la “caída de los grandes relatos” enunciada por Lyotard en 1979, como una “condición del saber en las sociedades más desarrolladas” (p. 7)¹ y la “caída de las utopías” en los años noventa. En esta situación, interesa plantear la siguiente pregunta: “¿En qué circunstancias puede una historia necesariamente individual, con personajes individuales, funcionar como representación de procesos colectivos?” (Jameson, 1995, p. 26).

En segundo lugar, Ileana Rodríguez (1998) ubica el “amor social” como un tipo de afectividad que marcó la sensibilidad de la construcción de la “poética del hombre nuevo” en Nicaragua. A mi entender, ese amor por la patria, que permitía la expresión de un amor público entre hombres en la segunda parte del siglo XX centroamericano, es precisamente lo que se desvanece en el mundo actual. Este declive es producto de los proyectos neoliberales, que han iniciado la disolución del Estado-Nación como mediador de estos lazos afectivos

¹ Todas las citas literales de textos en otro idioma han sido traducidas por la autora de este escrito.

colectivos. Esto explica que, en ausencia de un Estado o de un ente de contención colectiva, las nociones de futuro se resquebrajen en pequeños proyectos.

En tercer lugar, se retoma la noción de discurso directo libre que Carlo Ginzburg (2009) propone para leer una voz singular, reflexiva e íntima en la obra de Stendhal como un testimonio documental de la percepción del personaje sobre el sentir de su época. En función de mi lectura de las películas, se utiliza este concepto para analizar cómo la *voz en off*, presente en todas estas películas, permite dar testimonio de la afectividad de la época y de los vínculos que exploran estas películas. Esto es lo que permite comprender cómo las historias narradas en estas películas, muchas veces localizadas en situaciones individuales y familiares, funcionan como alegorías de un orden más amplio.

En relación con estas películas, y frente al problema de pensar las generaciones en el contexto de la posmodernidad, este escrito se encuentra re-movido por la triangulación de los siguientes problemas: primero, si la posmodernidad se define por la clausura del tiempo (pasado y futuro), la obsesión por un presente singularísimo (fragmentado, desligado de la complejidad histórica) y por la anulación de la posibilidad de la construcción colectiva de un futuro y, segundo, si este cine documental se ha interesado por la memoria, por las capas de sedimentación archivadas en los cuerpos, en las memorias institucionalizadas del olvido, pero donde ciertamente no se vislumbra un proyecto de futuro colectivo, entonces, ¿cómo entendernos como generación posmoderna y qué dice esta generación sobre la Centroamérica que vivimos y sobre el mundo que proyecta?

El propósito aquí no es estudiar las películas en su totalidad, sino centrarme en las pocas secuencias donde el agua sirve como lente para analizar la contraposición entre la estabilidad de la sensibilidad moderna y su disolución en la posmodernidad. Se trata de dos tipos de sensibilidad: una terrestre, basada en lo fijo y en un punto de enunciación geométrica que permite trazar un plano a partir de la imaginación reticular, y otra acuática, inestable.

Desde estas perspectivas, el agua funciona como una alegoría posmoderna: en contraposición a la estabilidad de la tierra que caracterizó la búsqueda moderna, el agua representa lo inestable y lo fluido, cualidades que reflejan tanto el carácter de la temporalidad posmoderna como las tensiones en la memoria colectiva. Sostengo que estas películas muestran un pliegue en la temporalidad posmoderna, donde el presentismo es rechazado, aunque resulta difícil

proyectar un futuro colectivo. La hipótesis apunta que esta falta de proyección hacia el futuro responde a la tentativa neoliberal de disolver el Estado-Nación, mientras que en otro momento se sostuvo el “amor social” revolucionario característico de los proyectos de futuro en la Centroamérica de la segunda parte del siglo XX.

A continuación, se describirán brevemente las secuencias de las películas utilizadas para construir mi interpretación, las cuales serán retomadas en las últimas secciones de este escrito. Antes de esto, se plantean ciertas diferencias entre lo moderno y lo posmoderno en relación con la tierra y el agua.

El agua en los documentales

La película *Invasión* (2014), dirigida por el cineasta panameño Abner Benaim, recrea la memoria de la invasión estadounidense a Panamá durante la administración de George H. W. Bush, llamada cínicamente “Operación Causa Justa”. Esta intervención, que comenzó el 20 de diciembre de 1989 en Ciudad de Panamá, marcó el fin de una época de creencias en proyectos colectivos nacionales a futuro. Al final del filme, se escucha una reflexión contundente sobre el olvido: “Hay una nueva generación que no conoce. Hay una nueva generación que no habla de eso. Hay una nueva generación que se le confunde. Hay una nueva generación que se le niega saber, entonces nadie se acuerda de la invasión” (Benaim, 2014, min. 01:31:49 – 01:32:04). La secuencia de la cual provienen estas palabras comienza tras un *flashback* recapitulativo en el que el director reconstruye las memorias de la invasión, hasta llegar al punto que me interesa destacar: un hombre atrapado a medias en el fango, esforzándose por avanzar. Se trata de una imagen alegórica que dialoga con las otras secuencias de las películas.

En *Palabras mágicas (para un encantamiento)* (2012), Mercedes Moncada propone el lago Xolotlán como testigo de la historia nicaragüense de larga duración y como un espacio de estancamiento. El lago es presentado como el vertedero de la ciudad, que es asimismo el de la historia de Nicaragua. El lago no fluye; acumula. Se trata de una suerte de espacio de contención que revela la temporalidad posmoderna atrapada en las promesas incumplidas de la revolución, donde el futuro queda clausurado.

Una versión distinta del lago se presenta en *Heredera del viento* (2017), en la cual, la directora de la película, Gloria Carrión, emerge del agua, en un acto simbólico de reconciliación con el pasado revolucionario de sus padres. Esta escena contrasta con los espacios ruinosos y arruinados que caracterizan la película. Al surgir de estas aguas que son como las aguas de la historia, la directora parece reconciliarse con la historia familiar, que es también la historia de la revolución, señalando la posibilidad de sanar, aunque el peso de la historia permanezca como marca asumida.

En el caso de *La Asfixia*, Ana Isabel Bustamante (2018) presenta una visión asfixiante de la memoria y los silencios intergeneracionales. El agua asfixia. No es espacio habitable para el carácter terreno de lo humano. El agua es aquí el silenciamiento institucionalizado y reprimido. Son aguas sofocantes que impiden ver, conocer y entender lo sucedido. El documental se presenta como una estrategia de trabajo sobre las formas en las que el pasado reaparece.

Finalmente, *El silencio del topo*, dirigida por Anaïs Taracena (2021), explora el borramiento sistemático de los archivos y la vulnerabilidad de la memoria histórica en Guatemala. A través de la historia de Elías Barahona, infiltrado en la dictadura, la película revela la constante amenaza de eliminación institucional. En una escena clave, Gustavo Meoño describe cómo las notas clandestinas de la guerrilla, una vez leídas, debían ser destruidas sumergiéndolas en agua hasta que la tinta se desvaneciera por completo. La cámara reconstruye este proceso en cámara lenta, mostrando cómo las palabras se diluyen sin dejar rastro, como los archivos borrados por la represión. Se trata de una imagen alegórica del funcionamiento de la estructura relacional entre memoria, olvido y resistencia. Esta imagen sugiere que la memoria, siempre bajo riesgo de ser eliminada, solo sobrevive si encuentra nuevos soportes, como el cine, que convierte esos fragmentos en un testimonio de resistencia frente al olvido.

Por un lado, la mención anterior del uso del agua en las películas muestra las distintas maneras en las que el agua emerge en sintonía con la memoria como territorios fangosos: habla de estancamiento, asfixia, borramiento del pasado, desmemoria, resistencia e, incluso, de la necesidad de reconciliación. Estas representaciones no son casuales, sino que muestran el nudo de la sensibilidad posmoderna, una articulación compleja que no deja triunfar al

presentismo posmoderno. Asimismo, el agua funciona como un marcador de la percepción del pasado en las dos generaciones nacidas entre las décadas de los años setenta (Benaim y Moncada) y ochenta (Carrión, Bustamante y Taracena). Se trata de la generación de la posmemoria (Hirsch, 2008), sucesora y, de alguna forma, heredera de los proyectos revolucionarios centroamericanos del siglo XX. Aunque estas películas no representen a cada individuo de una generación específica, logran capturar una mirada que se resiste a la idea posmoderna de que el pasado ha caducado, expresando una forma compartida de enfrentarlo.

Por otro lado, el agua no es en estas películas un recurso recurrente, sin embargo, cuando aparece, lo hace como alegoría del mundo fragmentario de la generación de posguerra. Desde esta perspectiva, el agua funciona aquí como una suerte de modelo de pensamiento o alegoría posmoderna, desde la cual es posible ver los pliegues y resistencias de lo posmoderno—principalmente, una resistencia al proyecto político de la extinción del tiempo y del olvido institucional. El presente argumento es que, al prestar atención al lugar del agua en estas películas, se expone algo sobre la generación que creció junto a la posmodernidad y que es heredera de cierto proyecto revolucionario truncado. Ese ‘algo’ es la resistencia al olvido.

La modernidad es terrestre; la posmodernidad acuosa

Frente a la posmodernidad, la modernidad buscaba poner los pies en la tierra y alejarse del ‘mar borrascoso’ de la metafísica. Kant planteaba esto en la *Crítica de la razón pura* (1781/1998), al definir su proyecto como un intento de establecer los límites del conocimiento y evitar toda inestabilidad. Según Kant, el conocimiento debía encontrar un lugar seguro al anclarse en el entendimiento; de lo contrario, advirtió, podríamos volver a caer en el océano tempestuoso, un océano ancho y borrascoso, verdadera patria de la ilusión — lo que había definido a la metafísica. Si bien este proyecto fue promisorio, con el tiempo la racionalidad moderna comenzó a mostrar sus grietas. La promesa de liberación mediante conocimientos universales y sólidos se fue desmoronando y este colapso abrió paso a la posmodernidad.

Al final de la década de los ochenta, la llegada de la posmodernidad marcó lo que Lyotard (1979) llamó la caída de los grandes relatos y, una década más tarde, se definió como la caída de las utopías. En la posmodernidad, como observa Jameson, ya no estamos en el suelo seguro de la modernidad; en su lugar, nos encontramos en un espacio fluctuante, donde la

estabilidad de la verdad se diluye y las promesas de futuro se vuelven cada vez más esquivas. Mientras la modernidad buscaba tierra firme para construir una gran edificación de conocimientos que prometiera el progreso de las ciencias, la posmodernidad representa el momento de desestabilización y relativización, una época en la que incluso la creencia en un progreso histórico continuo se desploma.

En esta línea, es posible afirmar que la posmodernidad nos ha sumergido en el océano ancho y borrascoso que Kant temía. El presente parece ahogarse en este mar de incertidumbre, un espacio donde hablar de futuro y transformación colectiva resulta ingenuo. Todo parece subsumido bajo el ala del nihilismo, de lo ‘igual’, un estado de subjetividad desilusionada que vuelve ilusorios no solo los fundamentos del pasado, sino también la posibilidad de un futuro.

Jameson (2015) observa este fenómeno como una subsunción de lo temporal a lo espacial, donde la historicidad se reprime y los acontecimientos se vuelven efímeros y singulares. Cada acontecimiento se singulariza, irrumpe como único, lo que crea un tiempo que parece otro, una dimensión nueva e incapaz de proyectarse al pasado y al futuro. Se ve como puro presente. Este fenómeno, al que Jameson se refiere como una “volatilización de la temporalidad, una disolución del pasado y el futuro” (p. 130), convierte al proyecto colectivo en algo inimaginable. El pasado, dice, “se convierte en imágenes polvorientas al estilo de Hollywood de actores con pelucas y cosas parecidas” (p. 128), perdiendo así su capacidad de sostener una narrativa histórica significativa.

Para Jameson, la definición de posmodernidad de Lyotard ya contenía esta noción temporal de presentismo. Lyotard hablaba de “la superación de la narración histórica por juegos de lenguaje efímeros” (Jameson, 2015, p. 111), en los que surge un “presente conmocionado, que suscita una espera o actitud anticipatoria a la que no le sigue nada. Esta es una formalización adecuada de la desilusión revolucionaria” (p.111). Por ello, Lyotard se convierte, en palabras de Jameson, en “el gran filósofo y teórico de la desilusión” (p. 112).

La generación de la posguerra es la generación de la desilusión revolucionaria, aquella que dejó atrás el sueño y señuelo revolucionario para ingresar en un modelo de repetitiva desilusión. En esta temporalidad, lo que existe son presentes singulares y discontinuos, representados por instituciones que parecen operar con independencia de los seres humanos.

En la posmodernidad, como señala Jameson, “ya no vivimos en una escala humana” (p. 119) porque las instituciones se han hecho autónomas. Esta autonomía ha generado la impresión de que las cosas funcionan por sí mismas, sin capacidad de decisión humana, lo que refuerza la sensación de desconexión y deshumanización.

En este contexto, el tiempo parece haberse disuelto en un espacio fragmentado y sin dirección, donde el movimiento se vuelve imposible, sin posibilidad de proyectarse hacia el futuro. La subsunción del tiempo al espacio, como observa Jameson (2015), convierte cada instante en una fracción infinitamente divisible, anulando la continuidad y el avance. Este ‘tiempo posmoderno’, atrapado en fragmentos, genera una experiencia de estancamiento: un presente perpetuo sin capacidad de cambio ni de progreso colectivo. Jameson (2003) advierte, además, que, aunque el capitalismo tardío intenta reducir todo al presente y al cuerpo, esa reducción a la inmediatez es irrealizable, pues carece de un lugar concreto (p. 717).

Es precisamente en este contexto de fragmentación e inestabilidad donde el cine centroamericano interviene, al mostrar no solo la imposibilidad de un presente puro y un tiempo completamente *espacializado*, sino también la condición fracturada y precaria de nuestra temporalidad posmoderna. Con la *voz en off* que interviene las imágenes, este cine revela las tensiones entre esta fragmentación posmoderna y el anhelo de un sentido de continuidad que aún persiste, aunque sea de manera tenue. Las escenas de agua –ya sea estancada, asfixiante, turbulenta o liberadora– encarnan esta contradicción no resuelta de la posmodernidad: un deseo de avanzar que se encuentra atrapado en los restos de un pasado que se niega a desaparecer del todo.

Un niño guía una carreta conducida por un caballo: la tensión entre el ‘pos’ y la modernidad

Desde la contradicción antes expuesta, que la posmodernidad intenta diluir, surge una clave para entender el cine centroamericano. Aunque la condición posmoderna se origina en las sociedades más desarrolladas, sus efectos se extienden globalmente y coinciden con la tercera fase del capitalismo tardío y la expansión de la globalización (Jameson, 2015). Este contexto es crucial, pues está directamente ligado al auge del neoliberalismo y su impulso hacia la disolución del Estado-Nación, pilar de los proyectos políticos modernos y de las nociones de patria en las revoluciones centroamericanas de la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo,

al igual que la modernidad, la posmodernidad no sigue un desarrollo uniforme (García, 2006); al llegar a Centroamérica, sus efectos se entrecruzan con las secuelas de la guerra contrainsurgente y la implementación de las Doctrinas de Seguridad Nacional, lo que obliga a considerar su especificidad en esta región.

Figura 1. Fotogramas de *Palabras mágicas para romper un encantamiento*



Fuente: adaptado de Moncada, 2012, min. :23:55 – 00:25:44²

La relación entre la complejidad de los efectos de la globalización y las contradicciones de la modernidad en Centroamérica se hace palpable en una escena de *Palabras mágicas* (figura 1). A la orilla del Lago de Managua, vemos a dos niños y a una mujer subirse a una carreta tirada por un caballo y guiada por uno de los niños. Este documental muestra esta imagen premoderna acompañada de varias lanchas vacías y abandonadas junto al lago. La voz de Moncada interviene, relatando cómo, tras el Día 0 y el inicio de la guerra contra el nuevo gobierno sandinista, la muerte se convirtió en una presencia cotidiana. “Sin darnos cuenta,”

² Todas las capturas de pantalla cumplen una función ilustrativa y no responden exactamente a la secuencia de las imágenes de la película. Estas secuencias fueron reconstruidas por la autora de este texto para presentarlas en el Congreso.

—dice— “crecimos y, a los jóvenes de mi generación les tocó el servicio militar. Nos vimos envueltos por lo urgente”. En ese momento, la cámara se aleja de la orilla y capta el movimiento del agua, mientras la voz *en off* declara: “El Hombre Nuevo tendrá que esperar” (Moncada, 2012, min. 0:25:19 - 00:25:22). Es 1984, cinco años después del Día 0 (figura 2). La siguiente toma muestra una pareja en el agua, y la voz de Moncada, superpuesta, añade: “Amor, te prometo que mañana todo será distinto, pero ahora voy a dar hasta la última gota de tu sangre, y tu muerte será heroica y fecunda.” (00:25:34 - 00:25:34 - 00:25:55)

Figura 2. Fotogramas de *Palabras mágicas para romper un encantamiento*



Fuente: adaptado de Moncada, 2012, min. 01:15:31 – 01:20:00

Esta secuencia nos revela la marca centroamericana en la caída de los grandes relatos. Es la caída de una versión del amor y el patriotismo que, en los términos de Ileana Rodríguez (1998), daba forma a la “poética del nuevo hombre” un hombre dispuesto a dar su vida por amor a la patria dentro de un vínculo homosocial. Observa Rodríguez: “*For men, it seems as though patriotism becomes the decoy to love and to support, to mentor and to play with each other in public* [Para los hombres, parece que el patriotismo se convierte en un señuelo para

amar, apoyar, guiar y jugar entre sí en público]” (p. 247)³. Aquí, sin embargo, no solo se derrumba la idea de sacrificar la vida por la patria; se disuelve también la noción de Estado, ahora atrapada en la ideología neoliberal.

A la vez, esta secuencia nos pone frente al conflicto de las modernidades en el siglo XXI y la complejidad espacial y temporal que implica hablar de ‘pos’ modernidad. Traduce, asimismo, una tesis importante de Jameson (2003): cuando la modernidad domina “*modernity reigns triumphant and homogeneous over all space, then the very sense of an alternate temporality disappears as well, and postmodern generations are dispossessed (without even knowing it) of any differential sense of that deep* [de manera triunfante y homogénea sobre todo el espacio, desaparece también el sentido mismo de una temporalidad alternativa, dejando a las generaciones posmodernas desposeídas (sin siquiera saberlo) de cualquier sentido diferencial de esa profundidad]” (p. 699). Esta desposesión del tiempo es lo que está en cuestión en esta secuencia de la película de Moncada.

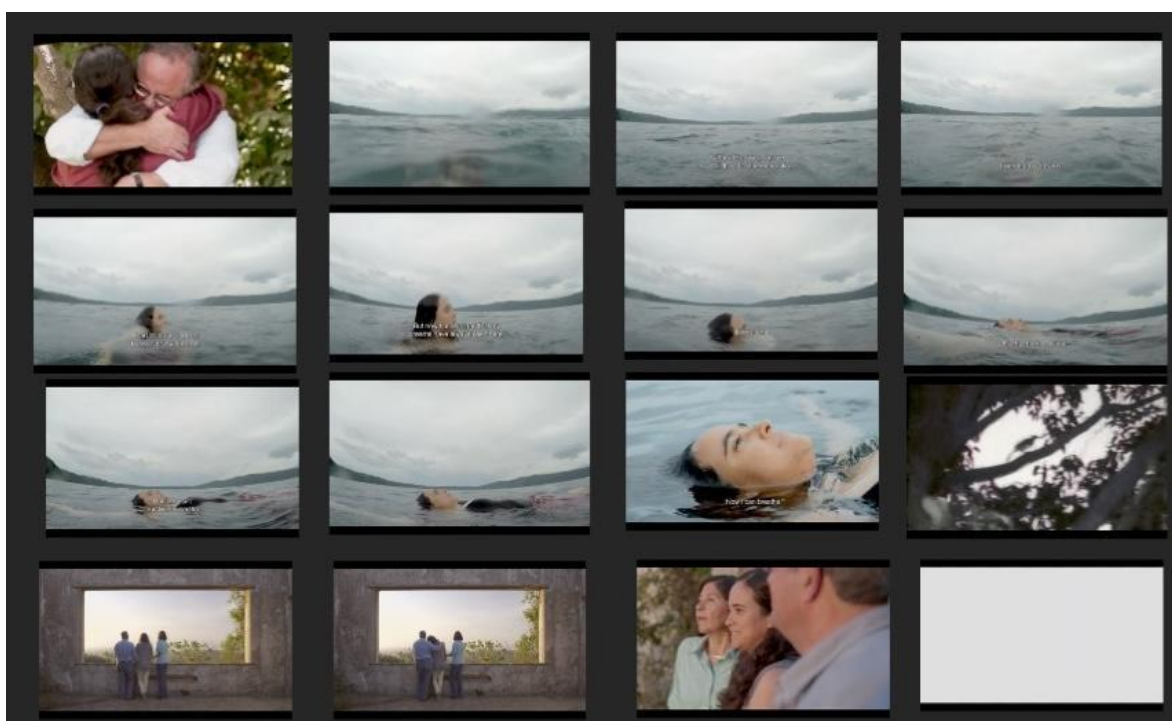
De manera reveladora, esta secuencia también cuestiona la idea de la posmodernidad como una disolución secuencial que marca el final definitivo de la modernidad. Hablar de posmodernidad implica asumir una relación tensional con la modernidad, en lugar de verla como una etapa que la reemplaza por completo. En estas escenas, Moncada convierte en imagen una de las tesis centrales de Jameson (2003): cuando la modernidad se impone de forma homogénea y ocupa todo el espacio, desaparece cualquier sentido de temporalidad alternativa y, en consecuencia, las generaciones posmodernas quedan desposeídas, como se indicó antes, de un sentido diferencial de la profundidad. Esta desposesión del tiempo, donde la posibilidad de cambio o de un futuro colectivo queda fuera de alcance, es precisamente lo que se cuestiona en esta escena de *Palabras mágicas*. Así, mientras el mundo posmoderno y neoliberal se presenta triunfante, la realidad cuenta otra narrativa, y el cine permite documentar esta disonancia.

³¿Habrá desaparecido esta forma de amor pública entre los hombres? Me pregunto si la crisis de la masculinidad también ha pasado por allí, por haber demolido el lugar del amor público entre los hombres.

Alegoría de las aguas, alegoría posmoderna

Al igual que en la secuencia descrita, estas películas documentales centroamericanas de memoria nos permiten percibir ciertos pliegues donde la posmodernidad se fractura y, con ello, revelan su estructura fragmentaria y líquida frente a la rigidez y verticalidad de la modernidad arquitectónica, fundada sobre la creencia en la estabilidad de principios sólidos y universales. En esta tensión entre lo estable y lo inestable, la atención a la memoria no es casual, pues representa un terreno fragmentado, aleatorio y fracturado.

Figura 3. Fotogramas de *Heredera del viento*



Fuente: adaptado de Carrión, 2017, min. 01:22:07 – 01:24:10

Ileana Rodríguez (2020) recoge una sentencia dicha por Gloria Carrión Fonseca al evocar la alegría de la revolución y el amor que tuvieron sus padres durante los primeros años del triunfo de la revolución sandinista: “¿Adónde se fue tanto amor... tanta alegría?” (p. 74). En la película, todo lo que se construyó con fe y esperanza se reduce a una edificación en ruinas. La voz de Carrión, simultáneamente madura e infantil, reclama a sus padres por su ausencia, mostrando el carácter terapéutico del proceso cinematográfico (figura 3). Al trabajar sobre la historia de sus padres y la revolución, Carrión procesa el duelo de una pérdida doble: la de su infancia junto a sus padres y la de la revolución triunfante.

Los recursos cinematográficos de memoria y archivo permiten ensamblar constelaciones de imágenes para reconstruir un mundo fragmentado y pensar el funcionamiento de la memoria como terreno acuoso. Como observa Bachelard (2011/1942), el agua es un “tipo de intimidad” (p. 14), huidiza y transitoria, asociada históricamente a la emanación, la fecundidad y la profundidad. Esta intimidad del agua se asemeja a la memoria porque es esquiva, difícil de capturar en una forma fija y con límites precisos, incapaz de ser comprendida desde una lógica racionalista de fundamentos sólidos. Requiere de un modelo de producción distinto, vinculado a la herencia, cuya duración no respeta el tiempo lineal y abstracto. Frente a este terreno huidizo, el cine, como la escritura, se convierten en formas de producir estabilidad, fijación, capturando aquello que se escapa.

En este sentido, la idea de generación en el contexto centroamericano no solo implica una sucesión temporal, sino también una transformación dentro de un terreno acuoso y fangoso que permea la historia sin dejar atrás las distintas modernidades y sus vínculos complejos con la posmodernidad. Al movilizar imágenes, archivos, conversaciones y afectos, el director y las directoras de estas películas exponen las múltiples interrupciones y vacíos de la memoria y los archivos, que, como señala Georges Didi-Huberman (2007), revelan el carácter propio del archivo: “su hueco, su ser horadado” (p. 1).

La voz en off: más allá y más abajo del discurso historiográfico

Este tipo de cine de memoria, como apunta Andrea Cabezas (2018), ha atravesado distintos momentos a lo largo de la segunda mitad del siglo XX en Centroamérica. En un principio, respondía a las urgencias políticas y sociales de los conflictos bélicos de las décadas de los años setenta y ochenta. En los años noventa, durante la transición y la posguerra, se manifestó en una “forma de desmemoria” (pp. 6-7). A partir del siglo XXI, la memoria de la historia reciente adquiere mayor protagonismo en el cine contemporáneo de la región.

En particular, hacia la segunda década del siglo XXI, se observa un creciente interés de mujeres cineastas centroamericanas en producir un cine en primera persona, que toma una perspectiva íntima sobre historias enmarcadas en el contexto de la Guerra Fría y las políticas contrainsurgentes impuestas por las Dictaduras de Seguridad Nacional en América Latina. Este cine de memoria, tamizado por una perspectiva generacional, enfrenta el presentismo posmoderno y ofrece otra manera de entender el presente y sus raíces. Al adoptar una

narrativa en primera persona, el cine recupera la tradición testimonial que fue fundamental en la segunda mitad del siglo XX,⁴ pues introduce la voz de las directoras y del director con el fin de dar un sentido íntimo y personal a la historia. Este enfoque explora cómo los acontecimientos históricos impactan en los cuerpos y en las historias familiares, al tiempo que desvelan procesos de sedimentación ocultos por las retóricas presentistas de la posmodernidad. Algo pasa *más allá y más abajo* de esa posmodernidad.

Carlo Ginzburg (2009), al leer *Le Rouge et le Noir* de Stendhal (1830), sostiene que el ‘discurso directo libre’ da voz al aislamiento de los personajes, revelando “*leur vitalité ingénue vaincue par un processus historique qui bouleverse et humilie leurs illusions* [su ingenua vitalidad derrotada por un proceso histórico que humilla sus ilusiones]” (p. 104). Este recurso narrativo, caracterizado por la interrupción de la tercera persona con frases atribuibles al héroe, actúa como un ‘campo magnético’ que genera interrogantes y atrae documentos, lo que demuestra un nivel de experiencia humana que escapa al análisis historiográfico convencional, en otras palabras, opera ‘más allá o por debajo’ del conocimiento histórico. En estas películas, la voz *en off* funciona de manera similar al discurso directo libre, pues expone la realidad documentada desde una voz interna que traduce la percepción y sensibilidad de una generación sobre su época y su pasado. En este sentido, se trata de una voz singular, íntima y colectiva. A través del uso de este tipo de discurso, la voz *en off* que acompaña las imágenes del agua abre un portal reflexivo para

⁴ En América Latina, la cuestión del testimonio tuvo su momento de gran fuerza con la aparición del libro de Rigoberta Menchú y la apertura de un vasto campo de trabajo sobre las relaciones entre testimonio, historia y memoria (Beverley, 2004; Beverley & Achúgar, 2002; Yudice, 1991). El “giro subjetivo” identificado por Beatriz Sarlo (2005) también puso sobre la mesa cierta inestabilidad de las formas de construcción de la historia restringidas al privilegio del recordar sobre las fuentes históricas que nos permitían entender lo que pasaba allí. Sin duda no se trata de elegir entre una y otra, el recurso al recuerdo de personas singulares o la investigación con fuentes que nos vienen de la época. Este tipo de cine recuerda también la importancia que tuvo el testimonio en la posguerra europea después de la II Guerra Mundial. Tanto Annette Wieviorka (2013) como Shoshana Felman y Dori Laub (1992) han permitido evidenciar cómo la relación entre la literatura, el registro en video y la televisión construyeron una audiencia para la exposición de los traumas de esa guerra. Felman y Laub exponen las complejidades de esos procesos de exposición y trabajo colectivo sobre la crisis, puesto que, al mirar estos cuerpos y escuchar sus relatos, se planteaba la pregunta en torno a cómo fijar y pensar las fronteras de lo decible, lo audible, lo permitido o lo sancionado. Desde allí se defendió el argumento de la irrepresentabilidad del horror con la aparición de la película *Shoah* (1985, Claude Lanzmann), argumentos que han sido discutidos largamente por diversas personas autoras (Didi-Huberman, 2003; Rancière, 2008; Burucúa y Kwiatkowski, 2014). También se ha abierto un diálogo sobre la persona hablante y su espacio de recepción. A propósito de la película *Voyages* (1999, Emmanuel Finkiel), Christian Delage y Vincent Guigueno (2004) subrayan la importancia de entender “quién plantea la pregunta de la ‘performance’ de la historia: ¿quién habla? ¿en qué lugar? ¿a quién nos dirigimos?” (p. 187).

pensar la inestabilidad de nuestra época y exponer la fragilidad de los grandes relatos y la precariedad de nuestra relación con el pasado y el futuro.

Ginzburg también destaca la ‘sensibilidad derrotada’ del personaje de Stendhal, una sensibilidad ignorada en la posmodernidad, como señala Jameson (2015), donde la sociedad de consumo no permite espacio para la reflexión o la expresión de esta derrota. Para Jameson, la angustia y el patetismo que definieron la disolución de los fundamentos en la modernidad contrastan con la posmodernidad, donde “la alienación en una sociedad de consumo no parece ser una perspectiva particularmente dolorosa ni generadora de tensión” (p. 134).

Contra esta alienación, el cine de memoria centroamericano muestra un pliegue diferente al presentismo posmoderno. Estas películas operan con una imaginación histórica que reconstruye el pasado a través de la narrativa y la evocación de documentos, afectos y paisajes, en lugar de ceñirse a una historia lineal o una investigación documental convencional. La imaginación histórica define una forma de imaginar el pasado a partir de operaciones desiderativas y del diálogo afectivo, intermedial y asociativo entre diversos documentos encontrados, tal y como lo hacen las personas cineastas. En estas películas, lo histórico pasa por una imaginación que asocia y ensambla imágenes, discursos, opiniones, paisajes, objetos en un proceso de investigación de sí y del mundo circundante que revela la forma en que se mueve o se paraliza el trabajo sobre el pasado. Además, en estas películas, la *voz en off* superpone un diálogo expreso con esos registros.

En ese diálogo, las películas centroamericanas muestran la vitalidad derrotada de la generación que creció durante la caída de las utopías en Centroamérica, tal y como lo exponían el personaje de Stendhal en la lectura de Ginzburg. Traducen un discurso libre y directo que más que contar ‘una’ historia, nos habla de una corriente de afectos que traducen la caída de un sistema de pensamiento. Nuestra generación nació en medio de la violencia genocida en Guatemala, la guerra en El Salvador, la solidaridad en Nicaragua, la invasión en Panamá y la confianza institucional en Costa Rica. Y un Belice apenas independizado. Una generación que vivió su infancia y adolescencia con la caída de la URSS y el auge del neoliberalismo, una época en la que el tiempo de las utopías y de un futuro transformador parecía haber llegado a su fin. Es desde esta perspectiva que interesa hablar de ‘ese más allá’ o ‘por debajo’ que construyen las películas.

Estancamiento y liberación

Según lo expuesto, el cine centroamericano de memoria se sitúa de forma contrariada en la posmodernidad, pues a la vez que revela la tendencia de esta subjetividad desilusionada, también muestra sus reversos. Al referirse a ciertos acontecimientos de la Centroamérica de las décadas de los años ochenta y noventa, las películas de Mercedes Moncada, Gloria Carrión, Ana Isabel Bustamante, Anaïs Taracena y Abner Benaim tensan, ponen en conflicto, la relación entre el sentimiento de la caída de las utopías y la ausencia de un sentimiento de alienación en la sociedad de consumo. Estas películas no festejan, están en crisis. La película de Mercedes Moncada es aquí interesante porque ninguno de los tiempos parece festejarse de forma clara, ni el pasado por sus efectos, ni el presente por la dictadura de Ortega.

Palabras mágicas (Moncada, 2012) abre con una cita de Paul Claudel: “el agua es el ojo de la tierra, su aparato de mirar el tiempo” (min. 00:01:03 – 00:01:09). El lago Xolotlán, testigo geológico de la historia de Nicaragua, actúa como un contenedor de los rastros de la violencia y las luchas del país,

Los asesinos de Sandino primero escondieron su cadáver, pero años después tiraron sus cenizas al vertedero de basura de la ciudad: el Lago de Nicaragua.

Aquí está disuelto Sandino. Pienso si convertirá el contenido a su contenedor, si estará el lago Xolotlán poseído por él, por Sandino. Si esto es cierto, entonces, este lago es también toda Managua, todos los que la hemos habitado alguna vez, porque es el desagüe de la ciudad y aquí han llegado los deshechos de todos nosotros (min. 00:01:33 – 00:02:39).

La relación entre el agua y la memoria en este extracto se asemeja a lo que Bachelard describe como una intimidad huidiza, capaz de capturar lo transitorio y lo profundo de este pasado reciente dentro de una historia más amplia. Los restos de Sandino no están en un lago prístino, sino en el vertedero y desagüe de la ciudad, “de todos nosotros”. “El lago sirve para representar el estancamiento que atraviesa el país según el veredicto de la directora, pero también, en tanto repositorio, funciona como imagen de la memoria” (Grinberg Pla, 2015, p. 545). El lago se convierte en el medio para pensar cómo la historia ha quedado atrapada en una temporalidad estancada, donde el agua no fluye ni se renueva, sino que guarda y acumula.

En línea con lo que plantea Jameson sobre la posmodernidad como un tiempo fragmentado y estancado, este lago se convierte en una alegoría de la memoria detenida y de una historia que no encuentra escape ni futuro. Se trata, como afirma Grinberg Pla, de una relación entre el agua y “lo sensorial, la memoria y lo afectivo” (2015, p. 545). Esto lo expone la voz de Moncada: “Yo soy como este lago, y no es como un río que fluye y es siempre nuevo, sino que guardo y acumulo” (2012, min. 00:03:03 – 00:03:12).

El agua aquí no permite el olvido ni la limpieza, sino que retiene los rastros de las promesas incumplidas de la revolución. La historia se interioriza y el sujeto que la enuncia se mimetiza con el agua. El lago deviene alegoría de la memoria estancada, en contraste con el flujo del tiempo revolucionario que alguna vez prometió renovación.⁵

A lo largo de la película, la directora yuxtapone estas imágenes del agua con los archivos históricos de la dictadura de Somoza, lo que evoca esa sensación de estancamiento temporal, donde los grandes relatos del pasado, como la promesa del ‘hombre nuevo’, han caído. Este estancamiento va de la mano con la caída de las utopías, la cual deja a las generaciones atrapadas en presentes fragmentados, sin la posibilidad de proyectar un futuro colectivo. El agua se convierte en un testigo silencioso de una historia que no ha podido moverse hacia adelante como lo proponían los proyectos modernos, al retener las marcas de la dictadura, la intervención militar y la desilusión revolucionaria.

Cinco años después de *Palabras mágicas* se estrenó *Heredera del viento* (Carrión, 2017). Los padres de la directora, Carlos Carrión e Ivette Fonseca, se conocieron durante la lucha contra Somoza. También aquí, la voz *en off* de la directora va conduciendo las imágenes de la historia de sus padres, la de la revolución y los recuerdos de una niñez que añoró la presencia de sus padres, abdicados a la causa revolucionaria, a ser “superhéroes” – se queja. La voz *en off*, en este caso, actúa como una voz íntima y singular que recuerda la vitalidad derrotada que Ginzburg encuentra en Stendhal, y que esta generación posmoderna ha heredado. Esta película dialoga con los espacios de la memoria, ruinas y sitios abandonados

⁵ Jared List (2020) plantea que, en esta película, “el medio ambiente es víctima y un cuerpo herido” (p. 75), exponiendo una relación alegórica entre el cuerpo humano, la tierra y la historia.

como arquitecturas del afecto y lugares ahuecados por el tiempo. Plantea una arquitectura de las ruinas, de lo arruinado.

Frente a estas secuencias ruinosas, hay otra que contrasta la tierra con el agua: después de que Carlos Carrión pide perdón a su hija por su ausencia, vemos a la cámara ubicarse en un encuadre móvil que registra algo de la profundidad del mar pero que se queda en la superficie del agua. Un cuerpo, el de Gloria Carrión, emerge del agua. Su voz, rumea:

Sin saberlo, yo le entregué mi infancia a esa revolución. Le cedí mis sueños. Por eso tuve que irme para recuperarlos. Pero ahora sé que mis sueños siempre han estado aquí. En esta tierra y en este lugar. La revolución va conmigo adonde voy. Es mi marca, pero ya no duele como antes. Ahora puedo respirar (2017, min. 01:22:00 – 01:23:30).

Se toma su tiempo en el agua. La cámara aparece aquí generando la estabilidad que el agua desatiende. El agua fluye y el cuerpo no puede comportarse como en la tierra. Después del proceso de confrontación con sus padres y con esa Nicaragua revolucionaria que aparece en las escenas anteriores, la secuencia del agua parece reconciliar a la directora con la historia. Hay en esta reconciliación la posibilidad de ruptura con este tiempo posmoderno que no permite entender que el pasado debe ser reformulado para encontrar allí sus posibilidades de transformación política.

La secuencia culmina con una toma de árboles movidos por el viento y el retorno a las ruinas, donde Gloria y sus padres contemplan la tragedia del tiempo desde una ventana, y con ello encuentran, sin embargo, una nueva forma de sentido. El agua permite que la directora vuelva a las ruinas desde otro lugar emocional, lo que establece una reconciliación.

Heredera del viento fue estrenada en el año 2017, es decir, el año anterior a las protestas de abril de 2018, cuando el régimen de Ortega-Murillo intensificó la represión. En el panorama actual, este tipo de películas tendrían la forma del exilio.

Ambas películas dialogan con la historia reciente de Nicaragua. Moncada muestra el estancamiento del lago de Nicaragua como testigo del fracaso revolucionario, mientras Carrión utiliza el agua para mover las fundaciones de su historia familiar. Mientras el futuro se muestra abierto en *Heredera del viento*, *Palabras mágicas* parece clausurarlo todo. No

obstante, termina con una imagen del agua fluyendo por alcantarillas desbordadas, en conexión nuevamente con el lago. La voz de Moncada cierra la película:

Hasta los encantamientos más poderosos encuentran su fuerza en el pacto hecho en lo oscuro, en lo secreto, en lo innombrado. Se empiezan a desvanecer quedando inútiles cuando se habla de ellos; cuando se convierten en palabras pronunciadas y escuchadas (2012, min. 01:17:00 - 01:27:28).

Tras estas palabras, el rostro de la Gigantona aparece mirando desde el fondo del agua verdosa. Luego la cámara sale a la superficie. Moncada dice: “si nos sintiésemos de nuevo en el día 0, ¿qué haríamos ahora?” (2012, min. 01:18:16 - 01:18:30). La alegría vuelve a la pantalla. De nuevo la imagen de la Plaza de la Revolución; 1979; el día 0. Valeria Grinberg Pla (2015) afirma que Moncada no busca rendirse al “falso mesías Ortega” (p. 541) que ha hecho de la revolución una noción individual. Más bien, señala, “en ese ‘día cero’ –desde el cual la directora lee el devenir histórico del país– late la posibilidad de realización del verdadero cambio revolucionario, como diría Edelberto Torres Rivas” (p. 541). Este final es central a la película porque deja abierta la puerta a la re-imaginación del pasado, y valoriza la fuerza política de las interpretaciones. En otros términos, no se la deja a la dictadura. No se rinde.

Bachelard (2011/1942) sostiene que la imaginación es “la facultad de formar imágenes que sobrepasan la realidad” (p. 31). En este sentido funciona también la imaginación política. Las escenas acuáticas conducen cierta política de los afectos y de la historia. Si bien en estas películas no se ofrecen propagandas para un proyecto porvenir, abren ventanas para imaginar futuros colectivos alguna vez vislumbrados en la revolución.

El agua refleja la inestabilidad del tiempo y la memoria, que, como sugiere Deleuze (1984/1983), funciona como un “sistema de universal variación, solidaridad de todas las partes” (p. 119). La Escuela francesa, dice Deleuze, hace pasar la percepción de un estado sólido a uno líquido. Enfrenta este mundo líquido al terrestre, lo que confronta lo moderno y la búsqueda de los fundamentos sólidos, en el sentido kantiano, a la posmodernidad como estado de universal variación donde nada tiene un sentido fijo.

En este sentido, el cine de memoria en Centroamérica utiliza el agua para desestabilizar las formas terrestres asociadas a la certidumbre de las revoluciones pasadas, lo que abre a su vez la pregunta sobre si, ahora, de nuevo, no tendríamos que volver a imaginar, otra vez, desde el día 0, desde una repetición que logre conducir ese estancamiento.

Inmersos en la historia: olvido, asfixia y fango

Franziska Heller (2018) explora la relación entre cine y agua a partir de la inmersión. Heller desarrolla una topología de imágenes filmicas del agua, donde emerge una constante en la relación entre lo estable y lo inestable, lo racional y lo irracional, donde se moviliza la confianza en la estabilidad de la razón y en la lógica causa-efecto. Cuando aparecen imágenes donde los personajes interactúan con el agua en la pantalla grande, se localiza la lógica de desestabilización de las formas terrestres, estables, localizables según puntos fijos. Allí se encontraba la imaginación revolucionaria. La caída, en un terreno acuoso, fangoso e inestable.

Heller (2018), además, apunta que el cine produce una experiencia somática y física, y no solamente visual. *“The filmic experience can be understood as an effect of the fluid spatio-temporal relations within the constant flux of audio-visual images* [La experiencia cinematográfica puede entenderse como un efecto de las relaciones espaciotemporales fluidas en el flujo constante de imágenes audiovisuales].” (p. 2). Jameson (1992) señala lo mismo al decir que las películas son una experiencia física y que las memorias son principalmente *“memories of the senses that remember, and not the ‘person’ or personal identity* [memorias de los sentidos que recuerdan, y no de la ‘persona’ o de la identidad personal]” (p. 2). Habría que añadir que la historicidad de la experiencia también es física, sensorial y fluida, lo que la vuelve cercana al cine como espacio de inmersión; y a la historia, en la cual también estamos inmersas(os).

La Asfixia (2018) nos coloca en esta relación entre inmersión acuática, memoria e historia. Ana Isabel Bustamante recurre al agua para localizar una memoria corporal transgeneracional a través de la alegoría del ahogo. La directora de *La Asfixia* estaba en el vientre de su madre cuando desaparecieron a su padre, Emil Bustamante.

La Asfixia comienza en la costa con el sonido de las olas y la imagen de una tortuga junto a unos hombres que cavan un hoyo para enterrarla. La voz de Ana Isabel Bustamante reflexiona sobre la vida de las tortugas y la desaparición de los cuerpos en el mar (figura 4). Al arrojar el cadáver en el hoyo, el sonido del impacto se mezcla con el agua burbujeante y la cámara se sumerge. Es el sonido del mar, pero ya no es apacible. Vuelve la voz *en off* de la directora: “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 que no pudo respirar” (2018, min. 00:01:40 – 00:01:52).

La película avanza a una escena en la que su madre mezcla ingredientes para un pastel, recordando el 13 de febrero de 1982, día de la desaparición forzada de su padre. Ana Isabel Bustamante dice que a ese pastel le debe su vida, pues su padre se adelantó a una fiesta de cumpleaños sin su madre. Su madre esperó que él regresara a buscarla, pero, como no llegaba, se fue a buscarlo. Al entrar a la casa de la prima, cantaban la canción de cumpleaños. “Es ahí cuando se quedó sin aire. Mi padre no estaba. No llegó esa tarde, no llegó nunca” (2018, min. 00:02:55 – 00:03:05). Pantalla negra, aparece el título de *La Asfixia*. Seguidamente vemos las imágenes invertidas del cielo y las montañas.

Esta secuencia, marcada por la caída de la tortuga y el agotamiento afectivo que la directora confiesa, me remite nuevamente a la idea kantiana del océano borrascoso. La historia de la directora se despliega sobre una incertidumbre continua acerca de lo ocurrido, una caída constante de vuelta a ese mar de dudas y fragmentos de memoria. No hay principios estables ni seguros. Esa incertidumbre no solo es un dolor familiar, sino que se ve amplificada por la reticencia del Estado guatemalteco a proporcionar pruebas de sus acciones en el pasado reciente y, en consecuencia, deja la historia a la deriva en aguas turbias y profundas.

Figura 4. Fotogramas de *La asfixia*

Fuente: adaptado de Aana Isabel Bustamante, 2018, min. 00:00:45 – 00:03:31.

Ana Isabel Bustamante recorre rincones del Estado guatemalteco (instituciones judiciales y militares), así como casas de familiares y conocidos de su padre desaparecido en 1982, el año en que ella nació. La búsqueda de la imagen de su padre en registros y testimonios evoca la constante búsqueda de fundamentos presente en las otras películas. Este ahogo ya no es ni el agua estancada de Moncada, ni el agua liberadora de Carrión, sino el agua de la asfixia como un agotamiento emocional y físico del peso de esta memoria. La posmodernidad aquí tiene una forma centroamericana. Se trata de una forma acuosa de la historia, tempestuosa y borrascosa de las afecciones centroamericanas. Me interesa esta imagen no solamente por la importancia que ha tenido Kant en el diseño de la modernidad, sino también porque plantea dos formas opuestas: tierra, estabilidad y certeza versus mar, tempestad e ilusión.

Sin embargo, en estas películas esta oposición no es tan clara. Hay en estas películas una imagen de estancamiento, ciertamente, pero a la vez, una clara angustia. Es un cine no triunfalista, sino sufrido, patético en el sentido del griego *pathos*: un cine afectado que encuentra en esa afectación un motor disidente.

La Asfixia es una película de memoria que refleja otro esquema distinto al de *Palabras Mágicas* y *Herederas del viento*, principalmente porque mientras en Nicaragua la revolución triunfó e instauró la esperanza en un mundo nuevo, en Guatemala la guerra contrainsurgente fue devastadora, al punto de instaurar un proceso genocida en varias partes del país. Esto ha provocado un amplio cuestionamiento sobre la existencia de los soportes de la memoria, sean estos documentos escritos, planes militares, imágenes fotográficas y filmicas y, sobre todo, cuerpos humanos. Las masacres y las desapariciones forzadas instalan una pregunta por todos estos cuerpos. Entre todo esto, el cine es un medio de excavar esos huecos de la memoria horadada.

El silencio del topo, de Anaïs Taracena (2021), es también un claro ejemplo de ello y este es quizá el problema central de esta película: la relación entre la ausencia, el borramiento institucional, lo quemado y lo disuelto, y aquello que se resiste a ser eliminado. En el curso de la película hay un sonido que carcome, quema. Los registros se encuentran en una relación de vulnerabilidad y resistencia. Pueden desaparecer en cualquier momento, pero también sobrevivir en otros soportes. El trabajo con las imágenes y con la historia del topo, Elías Barahona, le permite entender la doble relación con lo que necesita esconderse y desaparecer, para sobrevivir. *El topo* logró infiltrarse como secretario de prensa y hombre de confianza del ministro de gobernación Donaldo Álvarez Ruiz entre 1976 y 1980 durante la dictadura de Fernando Romeo Lucas García (1978-1982). Era un testigo oculto, como muchas de las imágenes que testifican de las cruentas políticas represivas y genocidas de las décadas de los años setenta y ochenta.

Si bien esta película no tiene una particular afición por el agua, sino por el fuego, por lo que se quema, por lo que desaparece, hay una escena que me parece alegórica de esta pregunta por los soportes de la memoria. Gustavo Meoño, exguerrillero y director del Archivo Histórico de la Policía Nacional [AHPN] en Guatemala, se encuentra relatando las estrategias de sobrevivencia de las personas colaboradoras de la guerrilla. Una de ellas residía en dejar notas ocultas en bancas de un parque marcadas con tiza o yeso. Una vez encontradas, estas notas debían ser destruidas, comiéndoselas o sumergiendo el papel en el agua, “y esperar, hasta no dejar rastro” (2021, min. 00:38:53 – 00:39:00). El recuerdo de quien leyó la nota sería el nuevo soporte de la información, al mismo tiempo quien podía actuar para evitar

alguna tragedia. La imagen en cámara lenta muestra la tinta desprenderse del papel. Cada elemento parece volver a otro sitio. La tinta y el papel solo se pertenecían en la lógica de lo terrestre y ahora quedan desintegradas en el agua (figura 5).

Figura 5. Fotogramas de *El silencio del topo*



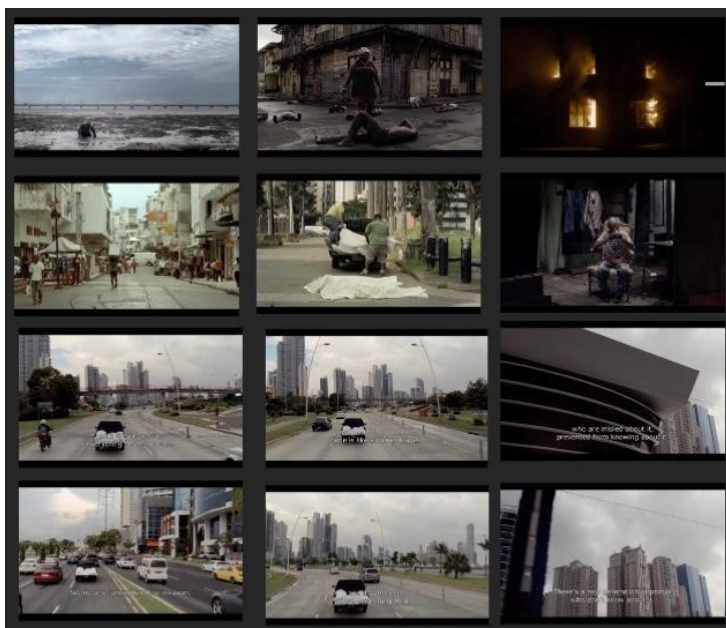
Fuente: adaptado de Taracena, 2021, min. 00:38:58 – 00:39:33

La memoria de quien leía la nota es una alegoría del trabajo cinematográfico, en la medida en que solamente mediante el recuerdo es posible llegar a salvar las vidas o a ejecutar una respuesta a la violencia militar. En el olvido y la desmemoria, así como en la destrucción de los documentos, es que se detiene la vida. El cine es una respuesta a esta desmemoria, es una forma en la cual se puede volver a dar cuerpo a los cuerpos destruidos. Recordemos que el genocidio se realiza justamente con la eliminación de toda forma de soporte documental: los cuerpos, los lugares sagrados, las tradiciones, los espacios. La resistencia a este mal de todo archivo se encuentra en esa búsqueda por los terrenos silenciados. Tal y como lo dice la voz *en off* de la directora, “los restos de las imágenes ausentes son tan impalpables como los silencios que atraviesan nuestros cuerpos” (2015, min. 01:25:55 – 01:26:10).

Esta es también la tesis de *Invasión* (Benaim, 2014). En Panamá, la invasión no fue documentada, faltan archivos y las nuevas generaciones ya no saben lo que sucedió. Pero la memoria está por todo lado. La historia reciente de Panamá es un terreno enlodado, fangoso. La secuencia de esta película que interesa está llegando al final (figura 6). Empieza con un

hombre metido en el fango. Al fondo vemos el Puente de las Américas. Según se había relatado antes en el documental, en ese sitio aterrizaron los soldados en paracaídas del Ejército estadounidense en diciembre de 1989. En su mayoría eran puertorriqueños –dicen los testigos entrevistados–.

Figura 6. Fotogramas de *Invasión*



Fuente: adaptado de Benaim, 2014, min. 01:27:25 – 01:34:00

La secuencia final de la película hace un *flashback* recapitulativo de las escenas anteriores en donde Benaim propone distintas estrategias: *la voz en off*, la teatralización de la memoria y la integración del *making-of*. En la secuencia vemos a un hombre caminar arrastrándose en el fango. Luego se ensamblan algunos momentos de la película: habitantes del barrio Chorrillos hacen el *reenactment* de los cuerpos asesinados sobre el pavimento, mientras una mujer camina entre los cuerpos; una casa en llamas; un hombre transportando un refrigerador en su espalda como recuerda sucedió durante la invasión; un carro cargado de bultos de cuerpos asesinados. La música es cada vez más dramática, hasta que llega a un hombre quien fuma su pipa en una silla roída con los gemidos de un perro en el fondo y sobre ese fondo vuelve a aparecer el piano que va a acompañar la voz de Aber Benaim en la carretera. El tráfico y los grandes edificios de Ciudad de Panamá:

El tiempo es como las hojas del verano, se van cayendo y cayendo y, al caer sobre la tierra, oculta lo que está sobre la tierra, entonces eso es lo que ha

sucedido, de la Invasión a esta parte, y a las partes siguientes o subsiguientes, ya se ha ido mitigando, olvidando. Hay una nueva generación que no conoce. Hay una nueva generación que no habla de eso. Hay una nueva generación que se le confunde. Hay una nueva generación que se le niega saber, entonces nadie se acuerda de la invasión (2018, min. 01:31:18 - 1:31:05).

La película no termina en el agua, sino en el flujo del tráfico, pero la escena que introduce esta secuencia está marcada por el fango, mezcla de tierra y agua. De lógica terrestre y acuática, la memoria de la invasión está por todo lado, pero mitigada por un silenciamiento generalizado que provoca que ya nadie hable sobre ella, pero sin ese proceso de trabajo sobre la memoria, hay algo que quedará atorado. Contra esta acumulación, contra este estancamiento, se produce este tipo de cine.

Conclusión

Entendiendo la imagen como lo hace Didi-Huberman (2007), esta es una “ceniza mezclada, más o menos caliente, de distintos hornos. Por eso arde la imagen. Arde de realidad, pues se acercó a ella por un momento (arde, quema, como en las adivinanzas se dice “¡caliente, caliente!” (p. 12). La posmodernidad oculta todo esto, pero funciona con ella y a pesar de ella.

Las películas seleccionadas utilizan los espacios con agua para mediar las formas de la imaginación histórica dentro de los complicados procesos de la memoria en Centroamérica. Parecen coincidir en cierto sentido con la posmodernidad descrita por Jameson, sin embargo, no lo hacen de manera completa. Este cine muestra momentos de aquello que se oculta en los pliegues del presentismo posmoderno, que ha cancelado el tiempo y lo ha fragmentado en puros presentes singulares, sin futuro, huecos. Lo que esta época no revela es que, entre esos pliegues, se esconde el mal del mundo: un mal antiguo que no cesa de repetirse. Pero también la posibilidad de mover esos fondos. Como lo hace Moncada al final de su película, el día 0 no le pertenece al individuo, sino a la colectividad. Muy a pesar de todo.

En este escrito, me interesaba ver cómo en estas películas el agua funciona como un medio alegórico para pensar las formas en que nos situamos frente e inmersos en la historia reciente centroamericana. En *Palabras mágicas*, el agua estancada del Lago Xolotlán simboliza la

memoria acumulada y el estancamiento de las promesas revolucionarias, al tiempo que guiña la posibilidad de reinterpretar ese estancamiento. *Heredera del viento* utiliza el agua como un espacio para la reconciliación personal y familiar con la historia revolucionaria de Nicaragua. *La Asfixia* va al agua para indicar el ahogo y la represión transgeneracional, lo cual conecta la violencia del pasado con las heridas presentes. *El silencio del topo* también recurre al agua para hablar de la disolución de información, lo que revela cómo el borramiento de archivos no elimina la memoria, sino que la transforma, y localiza la pregunta por la sobrevivencia de lo ausente o reprimido. Finalmente, *Invasión* usa la idea de fango y el flujo del tráfico para problematizar la pérdida y la desconexión de la memoria histórica y su sobrevivencia en los fondos de la cotidianidad.

A modo de conclusión, estas películas revelan, por un lado, una “futuridad posmoderna” (Jameson, 2015, p. 130), donde no se enuncia expresamente una noción de futuro colectivo ni un intento real por reimaginar un proceso revolucionario. A mi parecer, esto lo hacen porque esos proyectos eran nacionales y hoy estos Estados están en proceso de disolución. Este es el gran peligro que anuncian estas figuras acuáticas: el triunfo del neoliberalismo. No obstante, por otro lado, y en tensión con lo anterior, estas películas no se limitan a afirmar una perspectiva presentista, sino que abordan la existencia desde la tensión entre memoria y olvido. Proponen que la realidad está llena de vacíos, borramientos, silenciamientos y capas históricas complejas. El cine se convierte en un medio para trabajar sobre estas memorias borrosas y fragmentadas, sobre los tejidos sociales interrumpidos.

Esto me lleva a preguntarme lo siguiente: ¿qué produce la atención a la memoria cuando esta se encuentra desprovista de un proyecto? Y si existe un proyecto, ¿dónde están estos proyectos de futuro en las películas? Mi argumento es que no parecen indicar una vía. Se quedan en ese terreno acuoso y, sin embargo, son proyectos a futuro de un cine regional.

La producción cinematográfica en estos contextos es entonces un lugar de resistencia a la cancelación del tiempo o, mejor, a la creencia de que podemos cancelar el pasado. El pasado irrumpe, aunque no lo veamos. Asimismo, como bien lo señala Ileana Rodríguez (2020), “las narrativas culturales no solo testimonian sino curan el mal del siglo o traumas sociales registrados de manera inconsciente en la memoria colectiva” (p. 7). Esta cura pasa por la producción de la película, al igual que por la realización misma del proyecto, por la

colaboración de muchas personas en los procesos de pre, post y producción. Hay algo colectivo, a futuro, en estos proyectos. Se trata de procesos de investigación y de auto-exposición que movilizan instituciones y revelan las formas de represión sobre la memoria, así como la producción del olvido y los borramientos.

También es importante considerar la función del cine en los espacios públicos. Una vez que se proyectan las películas, se instala una “comunidad emocional” (Jimeno, en López Petzold 2022, p. 59), ya sea desde la soledad de quien mira una película en su casa o en los foros públicos o conversaciones familiares.⁶ La película es así producto de un proceso que no inicia con ella ni lo termina. Es también una manera de resistir los procesos de desrealización que se dan una vez que no se encuentran visibles los soportes del pasado, aunque sus afectos y lógicas estén más allá y por debajo de nuestras cotidianidades. Por ello, me parece necesario pensar en lo que dicen Ferran Barenblit y Cuauhtémoc Medina (en Weizman, 2017):

Revolución sin proyecto —o revoluciones multiplicadas en la continua subversión de los hechos—, la nuestra es todo menos una etapa de estancamiento. La ausencia de un horizonte de finalidades ilustradas y reconociblemente emancipatorias hace mucho más evidente la experiencia de un mundo que desplaza, cuestiona y ahonda sus límites, en una transformación permanente que hace mutar categorías y definiciones (p.17).

En el sentido en que lo exponen los curadores, lo que hoy nos toca es entender cómo funciona este mundo que se desplaza, sin embargo, que no deja de sugerir que están ocurriendo muchas revoluciones, y que, como el agua, estas contienen, condensan, se precipitan, se evaporan, liberan, mueven, pero con las cuales no sabemos cómo definirlas frente a la disolución del modelo de los Estados-Nación. En medio de eso, estamos nosotros y las nuevas generaciones.

⁶ Este término fue acuñado por la antropóloga colombiana Myriam Jimeno. En una publicación reciente, Jimeno y Collazos (2023) proponen que “El concepto de comunidad emocional da cuenta de la identidad socioafectiva resultante de compartir activamente con otros la experiencia sufrida en variados escenarios sociales. Esta identificación, emocional tanto como racional, ha sustentado la movilización política en torno a la meta compartida de acceso a la justicia y está sustentada en sentimientos de afinidad con las víctimas y repudio moral del victimario” (p. 219).

Referencias

- Bachelard, G. (2011). *El agua y los sueños*. (I. Vitale, Trad.). Fondo de Cultura Económica. (Publicación original de 1942).
- Benaim, A. (director). (2014). *Invasión* [Película]. Panamá, Argentina: Ajimolido Films, Apertura Films.
- Beverley, J. (2004). *Testimonio. On the politics of truth*. University of Minnesota Press.
- Beverley, J., & Achugar, H. (Eds.). (2002). *La voz del otro: Testimonio, subalternidad y verdad narrativa*. Universidad Rafael Landívar.
- Burucúa, J., & Kwiatkowski, N. (2014). “*Cómo sucedieron estas cosas*”. *Representar masacres y genocidios*. Katz.
- Bustamante, A. I. (director). (2018). *La asfixia* [Película]. Cine Concepción, Nanuk Audiovisual.
- Cabezas, A. (2018). Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción. *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 44, 1–26. <https://doi.org/10.15517/aeca.v44i0.34984>
- Carrión Fonseca, G. (director). (2017). *Heredera del viento* [Película]. Caja de Luz.
- Delage, C. & Guigueno, V. (2004). *L'historien et le film*. Gallimard.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-movimiento*. (I. Agoff, Trad.). Paidós. (Publicación original de 1983).
- Didi-Huberman, G. (2003). *Images malgré tout*. Les Éditions de Minuit.
- Didi-Huberman, G. (2007). El archivo arde. (J. Ennis, Trad.). en G. Didi-Huberman y K. Ebeling (Eds.), *Das Archiv brennt* (pp. 7–32). Universidad de la Plata. <https://filologiaunlp.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/05/el-archivo-arde1.pdf>
- Felman, S. & Laub, D. (1992). *Testimonie. Crises of witnessing in literature, Psychoanalysis, and History*. Routledge.
- García, G. (2006). *La posmodernidad y sus modernidades: una introducción*. Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Ginzburg, C. (2009). L'âpre vérité, un défi de Stendhal aux historiens (M. Rueff, Trad.). *Écrire L'Histoire*, 4, 89–104. <https://doi.org/10.4000/elh.900>
- Grinberg Pla, V. (2015). Interpelaciones al sandinismo desde el cine nicaragüense contemporáneo: Palabras Mágicas de Mercedes Moncada. *Revista Iberoamericana*, 81(251), 539–554. <https://doi.org/10.5195/reviberoamer.2015.7279>

- Heller, F. (2018). Water and film: Fluidity of time and space and its somatic perception. *WIREs. Wiley Interdisciplinary Reviews*, 5, 1–15. <https://doi.org/https://doi.org/10.1002/wat2.1315>
- Hirsch, M. (2008). The Generation of Postmemory. *Poetics Today*, 29(1), 103–128. <https://doi.org/10.1215/03335372-2007-019>
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica: Cine y espacio en el sistema mundial*. (N. Sobregués y D. Cifuentes, Trans.). Paidós.
- Jameson, F. (1992). *Signatures of the visible*. Routledge.
- Jameson, F. (2003). The end of temporality. *Critical Inquiry*, 29(4), 695–718. <https://doi.org/10.1086/377726>
- Jameson, F. (2015). La estética de la singularidad. *New Left Review*, 92, 109–141.
- Jimeno, M. & Collazos, L. (2023). La construcción de comunidades emocionales: relatos públicos de violencia, sufrimiento y resistencia en Colombia. En A. R. Ramos y C. S. Villamizar (Eds.), *Genocidios indígenas en América Latina* (pp. 219–246). Instituto Colombiano de Antropología e Historia [ICANH]; UNR Editora ABYA YALA; International Work Group for Indigenous Affairs [IWGIA].
- Kant, I. (1998). *Crítica de la razón pura* (P. Ribas, Trad.). Alfaguara. (Publicación original de 1781).
- List, J. (2020). Terrenos revolucionarios: precariedad y contingencia social y ecológica en el documental nicaragüense *Palabras mágicas (para romper un encantamiento)* (2012) de Mercedes Moncada, *Istmica*, 25, 73–89. <https://doi.org/https://doi.org/10.15359/istmica.25.6>
- López Petzoldt, B. (2023). *Recordar para perdurar. La participación del cine en la reparación de experiencias traumáticas*. Editorial de la Universidad de Costa Rica; CALAS
- Lyotard, J. (1979). *La condition postmoderne*. Les éditions de Minuit.
- Moncada, M. (director). (2012). *Palabras mágicas (para un encantamiento)* [Película]. Producciones Amaranta.
- Rancière, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. La fabrique éditions.
- Rodríguez, I. (1998). Tenderness mediator of identity and gender construction in politics. *Modern Fiction Studies*, 44(1), 240–249.
- Rodríguez, I. (2020). *Modalidades de memoria y archivos afectivos: Cine de mujeres en Centroamérica*. Centro de Investigaciones Históricas de América Central - Sección Centro de Estudios Latinoamericanos Avanzados (Center for Advanced Latin American Studies) CALAS.

- Sarlo, B. (2005). *Tiempo Pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Siglo XXI editores.
- Taracena, A. (director). (2021). *El silencio del topo* [Película]. Ek Balam Producciones.
- Weizman, E. (2017). *Forensic Architecture. Hacia una estética investigativa*. MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona [MACBA]; Museo Universitario Arte Contemporáneo, Universidad Nacional Autónoma de México [MUAC].
- Wieviorka, A. (2013). *L'ère du témoin*. Fayard; Pluriel.
- Yudice, G. (1991). Testimonio and Postmodernism. *Latin American Perspectives*, 18(3), 15–31. <https://doi.org/10.1177/0094582X9101800302>