

---

# Ritos de regreso: memoria espectral y negociación de heridas en *Los ofendidos*, de Marcela Zamora

## Rites of Return: Haunting Memory and Negotiation of Wounds in *Los ofendidos*, by Marcela Zamora

MAYTE LÓPEZ

The Graduate Center, City University of New York (CUNY), EE.UU.  
mlopezsanchez@gradcenter.cuny.edu

**Resumen:** En 1992 el gobierno de El Salvador y el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) se reunieron para poner fin, con la firma de los Acuerdos de Paz de Chapultepec, a más de diez años de guerra civil. Desde entonces, en aras de una supuesta reconciliación nacional, el gobierno salvadoreño ha promovido una amnistía que niega los casos de tortura ocurridos durante el conflicto armado, enfascando al país en un debate polarizado entre “ofensores y ofendidos” que imposibilita la reintegración de las historias silenciadas al espacio comunitario. Distanciándose de esta polaridad, el documental *Los ofendidos*, de Marcela Zamora, elabora un trabajo de reconstrucción de la memoria que funciona como lugar de contención (y detonación) de afectos. Partiendo de la idea de que el silencio colectivo en torno a hechos violentos lleva a la transmisión del trauma entre generaciones y crea una involuntaria repetición de la violencia, este ensayo analiza *Los ofendidos* como una representación fílmica del trauma transgeneracional con una doble postura: la afectiva, que busca reparar simbólicamente el dolor heredado, y la política, que intenta romper con esos ciclos de violencia a partir de una reescritura de la historia que posibilite nuevos espacios de diálogo.

**Palabras clave:** memoria, posmemoria, trauma, afectos, El Salvador

**Abstract:** In 1992, representatives of the Salvadoran government and the FMLN (Farabundo Martí National Liberation Front) negotiated and signed the Chapultepec Peace Accords, a treaty that brought peace to the country after more than a decade of civil war. Since then the government, advocating for national reconciliation, has promoted amnesty laws that deny the occurrence of torture during the armed conflict, thus dividing the country around a polarized debate between “the offenders” and “the offended.” This situation interferes with the reintegration back into the community of the histories of those who have been silenced. Steering away from such polarization, the documentary *Los ofendidos* builds, through memory work, a place for the containment (and detonation) of affect. Considering that collective silence surrounding violent events leads to the transmission of trauma between generations and creates an involuntary repetition of violence, this essay proposes a reading of the documentary *Los ofendidos* as a filmic representation of transgenerational trauma with a double stance: an affective one, which aims to symbolically repair inherited pain, and a political one, which tries to break that cycle of violence by rewriting history.

**Keywords:** memory, postmemory, trauma, affect, El Salvador

**Recibido:** septiembre 2018; **aceptado:** diciembre de 2018.

**Cómo citar:** López, Mayte. “Ritos de regreso: memoria espectral y negociación de heridas en *Los ofendidos*, de Marcela Zamora”. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 36 (2018): 54-66. Web.

Ahora es la hora de mi turno  
 el turno del ofendido por años silencioso  
 a pesar de los gritos.  
 Callad.  
 Callad.  
 Oíd.

Roque Dalton, “El turno del ofendido”

Las imágenes se suceden sin especificar orden cronológico. Militares caen, con violencia, a campesinos y civiles. Un muchacho con la camisa ensangrentada levanta los brazos y se tira al suelo. Fotografías contrastan con fragmentos de grabaciones. Ahora un grupo de niños camina enarbolando banderas blancas, luego un cadáver infantil es depositado en un pequeño ataúd, después varios sacerdotes yacen, inmóviles, en el piso de una iglesia. Contrasta con las imágenes, cada una más violenta que la anterior, la música que las acompaña: se trata de una melodía plácida, casi alegre. Es el “Impromptu No. 3” de Schubert. Se impone así, en términos sonoros, la tranquilidad, mientras –ante los ojos del espectador– siguen desfilando los retratos de los muertos. Este recurso de montaje en las escenas iniciales del documental *Los ofendidos* (2016) de Marcela Zamora, parece representar –sensorialmente– la disonancia en el decreto presidencial de “borrón y cuenta nueva”, formulado después de la firma de los Acuerdos de Paz de 1992<sup>1</sup>, por el entonces presidente de El Salvador, Alfredo Cristiani. En aras de una supuesta “reconciliación nacional”, el gobierno salvadoreño<sup>2</sup> intentó enterrar la guerra civil con una Ley de amnistía que exigía “perdón y olvido absolutos” y negaba la existencia de los casos de tortura ocurridos durante el conflicto. Pero esta amnistía, asegura Rubén Zamora<sup>3</sup> –padre de la

<sup>1</sup> Los Acuerdos de Paz de Chapultepec, firmados en México el 16 de enero de 1992, suponen un alto al fuego tras doce años de guerra civil. Los acuerdos fueron el resultado de un proceso previo de negociaciones y encuentros (mediados en su última etapa por la ONU) entre el gobierno de El Salvador y el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). El documento final incluyó: modificación de las Fuerzas Armadas, creación de la Policía Nacional Civil, modificaciones al sistema judicial y a la defensa de los Derechos Humanos, modificación en el sistema electoral y adopción de medidas en el campo económico y social. Tiempo después de la firma de los acuerdos (en marzo de 1993), durante un discurso transmitido por radio y televisión en cadena nacional, Alfredo Cristiani dirige al país un mensaje de reconciliación que llama a la “amnistía total y absoluta” (Braid and Roht-Arriaza 196-98).

<sup>2</sup> Es interesante destacar que, contrario a lo que pudiera pensarse, los últimos dos gobiernos de El Salvador interesados en imponer estas medidas han pertenecido al FMLN (Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional), el movimiento guerrillero que se constituye como partido político precisamente a partir de la firma de los Acuerdos de Paz.

<sup>3</sup> Rubén Zamora, político salvadoreño, formó parte del gabinete gubernamental instalado tras el golpe de estado de 1979, pero en 1980 (en protesta contra las violaciones a los derechos humanos) renunció a su cargo. Ese mismo año fundó el Frente Democrático Revolucionario (FDR). Tras ser capturado y torturado por la Policía Nacional, el exilio fue la condición para su liberación. En 1987 volvió a El Salvador y ayudó a establecer la Convergencia Democrática (CD). Participó en

documentalista y uno de los protagonistas del filme— era inconstitucional.<sup>4</sup> “Para poder reconciliarse es necesario, primero, saber cuál es la verdad, y que ésta sea reconocida por los perpetradores” (*Los ofendidos*, 2016). ¿Por qué seguir enfrascados, se pregunta Zamora, en un debate polarizado, en vez de contemplar la variedad de posibilidades que existen?

La memoria funciona en *Los ofendidos* como un lugar de contención (y detonación) de afectos y, según argumentaré en el presente texto, de contemplación de esa variedad de posibilidades que desarma los polos del debate. Tras enterarse, siendo adulta, de que su padre había sido torturado por la Policía Nacional durante la guerra civil, Marcela Zamora se arma de valor y lo confronta a él y a otros sobrevivientes de tortura, documentando sus recuerdos y revisitando —o reproduciendo por medio del montaje— los espacios donde ocurrieron las vejaciones. Para distanciarse de la polaridad a la que alude su padre, Zamora confronta también a los victimarios. *Los ofendidos* elabora así un trabajo de reconstrucción de los recuerdos familiares y ajenos, desde la perspectiva de una mujer que parece haber heredado la subjetividad herida de su padre, y para quien la guerra, según ella misma asegura al final del documental, no ha terminado. En *Haunting Legacies*, Gabriele Schwab denomina “legado espectral” a este tipo de herencia afectiva, y analiza la manera en que ciertos textos pueden servir para romper el silencio y reintegrar las historias de conflicto al espacio político de la comunidad (32). Las historias violentas, señala Schwab, siempre se han silenciado, y ese silencio colectivo lleva a la transmisión del trauma entre generaciones, y al espectro de una involuntaria repetición de la violencia (46). La propuesta de este ensayo es analizar el documental *Los ofendidos* como una representación fílmica del trauma transgeneracional con una doble postura: la afectiva, que busca reparar simbólicamente el dolor heredado, y la política, que intenta romper con esos ciclos de violencia a partir de una reescritura de la historia que posibilite nuevos espacios de diálogo.

Abordando el proyecto, en un principio, desde el plano personal, con una narración en primera persona que hace uso de frases emotivas (y subjetivas), Marcela Zamora describe la vida junto a Rubén Zamora, su padre, como un “vaivén de sentimientos” y explica que el proyecto de filmación de *Los ofendidos* surge tras atreverse a preguntarle a Rubén “esas cosas que la generación de nosotros no se atreve a preguntar”, para así reunir las piezas de lo que la documentalista llama su “retrato familiar en la guerra” (*Los ofendidos*, 2016). La idea de retrato nos sirve aquí como punto de partida para pensar en las historias que se cuentan o imaginan a partir de las fotografías familiares (Hirsch, Julia 5-6), ligadas siempre a la memoria, propia o ajena. En *The Familial Gaze*,

---

las elecciones de 1988, todavía en plena la guerra civil, con la intención de restaurar el entorno electoral en el país. De abril de 2013 a septiembre de 2014, fue embajador de El Salvador en Estados Unidos y actualmente es el representante permanente de El Salvador ante la ONU (Wade 979).

<sup>4</sup> Efectivamente, en julio de 2016 —meses después del estreno del documental— la Corte Suprema de Justicia (CSJ) de El Salvador declara inválida la Ley de Amnistía General para la Consolidación de la Paz, argumentando que ésta es contraria a la justicia e impide la investigación, procesamiento y sanción de los responsables de crímenes de lesa humanidad durante la guerra civil (J. Dalton).

Marianne Hirsch se pregunta cómo se vinculan los resortes de lo afectivo, de la memoria y de los relatos que pueden construirse a partir del recuerdo plasmado en una fotografía (xxiv). A partir de la reconstrucción de ese retrato familiar de la guerra es posible ver, en *Los ofendidos*, algunos de esos resortes en movimiento. Como explican Marianne Hirsch y Nancy K. Miller en *Rites of Return*:

The return to family through acts of memory is a journey in place and time. In the most common form of the genre, the returning son or daughter seeks connection to a parent or more distant ancestor and thereby to a culture or physical site that has been transformed by the effects of distance and the ravages of political violence. (17)

En efecto, el viaje (en sentido metafórico) que realiza la documentalista ocurre en el espacio y en el tiempo. La conexión que Zamora busca establecer con su padre en el plano de lo personal, se desplaza al plano de lo político. Cuando la evidencia del pasado es escasa, advierten Hirsch y Miller, es preciso preguntarse qué es lo que queda tras los embates del tiempo y las transformaciones de la historia y la política (22). *Los ofendidos* se plantea esa misma pregunta para responder a las propuestas de amnistía del gobierno salvadoreño, tratando de rescatar *eso* que queda y que los proyectos de “silencio y olvido” intentan negar.

## La tortura y sus espectros

De acuerdo a Schwab, existe una paradoja irresoluble en la narración de situaciones traumáticas, que consiste en la necesidad de contar o ser testigo de aquello que, por su carga emocional, no puede ser dicho o ha sido silenciado (48). La tortura se encuentra entre estas formas de violencia que se resisten a la representación pero que, sin embargo, necesitan ser vocalizadas o narradas. ¿Cómo representar, entonces, lo irrepresentable? Cuando se trata, además, de la reconstrucción de la memoria de otros, el ejercicio supone una suerte de traducción: del mismo modo que ocurre con los retratos de familia, la memoria heredada supone –entre otras cosas– un esfuerzo imaginativo. Para los descendientes de aquellos que han sufrido la violencia, y sigo aquí a Hirsch y Miller, el encuentro con los recuerdos de generaciones previas está siempre mediado: “Never straightforward, the return to the generational family is always dependent on translation, approximation, and acts of imagination” (19).

*Los ofendidos* se enfrenta a esta paradoja vinculando la perspectiva subjetiva y familiar de la documentalista y los potentes afectos del trauma transgeneracional a una forma crítica y política de ser testigo, y resuelve así la pregunta crucial a la que alude Schwab y que marca la distinción entre un relato que se limita a informar y uno que lleva a cabo *el acto de ser testigo*: ¿Cómo hablar de aquello que no puede decirse sin caer en un lenguaje vacío? (Schwab 57). El documental da un primer paso para alejarse del simple informe –o del relato meramente personal– cuando confronta, en primer lugar, a los culpables.

*Los ofendidos* arranca con una entrevista al general David Munguía Payés, actual Ministro de Defensa de El Salvador (cargo que ostenta desde 2013<sup>5</sup>) quien, uniformado de pies a cabeza, mira a la cámara con seriedad mientras responde a las preguntas de la documentalista. “Nadie se camufla una mañana de martes para una entrevista, a menos que el disfraz sea el mensaje”, comenta Alberto Arce en una reseña para el New York Times al referirse a esta escena. Marcela Zamora le entrega a Munguía el “libro amarillo”, un documento que servía para llevar registro de aquellas personas que eran consideradas “enemigas del régimen”, y le pregunta si lo conoce. La cámara registra las emociones antagónicas que el libro suscita en la actualidad. La documentalista está tranquila. Munguía Payés, en cambio, visiblemente irritado, alega no saber “cuál es el punto sobre ese libro” y comenta que de lo que se trata no es de la existencia de una lista de nombres, sino de determinar “si en realidad se cometieron errores” (*Los ofendidos*, 2016). Vale la pena destacar que, a lo largo del documental y en la confrontación con los “ofensores”, la documentalista se vale de este objeto para iniciar el diálogo. En *Paper Cadavers*, refiriéndose a los archivos recuperados en Guatemala por el Proyecto para la Recuperación del Archivo Histórico de la Policía Nacional, la historiadora Kirsten Weld propone que la manera en que un Estado lidia con su producción burocrática pasada, y la consiguiente respuesta de sus ciudadanos, revela mucho sobre el presente (y quizá sobre el futuro) de esa sociedad (6). Lo más importante de esos archivos, explica Weld, es su uso y valoración actual, por lo que la recuperación y reescritura de ciertas narrativas históricas resulta fundamental en la lucha contra el olvido y la creación de nuevos espacios de diálogo político (5). *Los ofendidos* utiliza exactamente esa estrategia, recurriendo al documento, el “libro amarillo”, como puente conceptual y afectivo entre el conflicto y los intentos de lidiar con su legado, y aprovechando el potencial del archivo para confrontar la narrativa oficial en un contexto de supuesta transición política.

Volviendo entonces a la escena con el general Munguía Payés, Marcela Zamora le entrega el libro y le explica que el tercer nombre en un listado de 1987 es el de su padre, Rubén Zamora, quien fue víctima de torturas, a manos de la policía, durante poco más de un mes. Visiblemente exasperado, el general se apresura a aclarar que se trató de un episodio “muy triste” pero sucedido “en el marco de la guerra”, donde sin duda ocurrieron “esas cosas y otras peores”. Buscando, quizás, respuestas menos evasivas, Zamora se da a la tarea de intentar hablar con los responsables de las torturas. La voz *en off* de la documentalista explica, algunas escenas después, que varios torturadores a los que intentó entrevistar se negaron, alegando que “no querían recordar ese momento en sus vidas”, que “lo habían olvidado todo” y que “ahora eran personas de Dios” (*Los ofendidos*, 2016). Uno de ellos, sin embargo, accede a participar en el documental, siempre y cuando su rostro aparezca cubierto. Zamora aclara que mostrar su rostro habría sido, de cualquier modo, intrascendente, pues se trata de un rostro

<sup>5</sup> Munguía Payés ya había sido Ministro de Defensa, de junio de 2009 hasta noviembre de 2011. Tras un hiato de 20 meses, durante los cuales fue ministro de Seguridad, fue investido nuevamente en julio de 2013 (Vaquerano).

“como el de cualquiera” (*Los ofendidos*, 2016). Cuando se le pregunta por qué ha decidido dar su testimonio, el hombre responde que quiere “colaborar”. El ejercicio de traducción e imaginación por el que apuesta *Los ofendidos* va aquí más lejos. El velo blanco que cubre el rostro del expolicía adquiere las trazas de una capucha. El antiguo verdugo, sentado en la silla con la cabeza cubierta, se transforma en pantalla en una figura que estamos acostumbrados a relacionar con la de la víctima. Zamora se distancia todavía más de la mera intención informativa y le pide al hombre que dibuje en el suelo, con un pedazo de tiza, el tamaño de las celdas en las que encerraban a los torturados. Cuando él termina de trazar un cuadrado en el que apenas cabe una persona de pie, Zamora le indica que se meta al dibujo. Desde dentro, el hombre habla de las condiciones en que se tenía a los prisioneros de las “bartolinas” o cárceles clandestinas: siempre de pie, sin comida o agua para beber, frecuentemente olvidados y abandonados ahí hasta su muerte. Si la escena resulta tan significativa es porque en la confrontación con el culpable hay también una suerte de desdoblamiento: el ex victimario, tras haber reconocido a Rubén Zamora en el libro amarillo, lleva a cabo una suerte de performance en el que, guiado por la hija de un hombre al que quizás torturó, se coloca –de manera simbólica– en el lugar del torturado. Aunque intente deslindarse de responsabilidad, *colabora* y, acaso con ello, sana de algún modo. La tortura, y sigo aún a Schwab, a la larga destruye no solo a la víctima sino también al perpetrador, dado que para acabar con la dignidad del otro, el torturador debe acabar también con la propia (39): “Permanently marking both victim and perpetrator, torture causes a form of complementary psychic damage” (166). Si Marcela Zamora se enfrenta, con este acto, a los fantasmas de su padre –a su legado espectral– consigue también, al recrear el espacio del torturado, que el torturador enfrente sus propios espectros.

La idea de performance, de representación, se reitera de distintas maneras a lo largo del documental. En una referencia a la intervención estadounidense en el entrenamiento de fuerzas armadas y las operaciones de contrainsurgencia llevadas a cabo durante la guerra civil, se recogen imágenes de uno de los “simulacros de estrategias de combate” entre alumnos de la Escuela de las Américas, academia fundada en 1946 y destinada “a la enseñanza de técnicas de contrainsurgencia contra la creciente amenaza comunista en Latinoamérica” (*Los ofendidos*, 2016). Esto se traduce, según muestra el filme y tal como confirman los sobrevivientes en sus relatos, en adiestramiento en técnicas de tortura, represión y asesinato. Durante las escenas del simulacro, recuperadas de una grabación propagandística de la propia Escuela, podemos observar a un joven soldado cubierto con una sábana blanca, que hace las veces de sotana, interpretando el papel de un cura cuya iglesia es allanada por los militares. Sus compañeros simulan la requisita de la parroquia ficticia, registrando las instalaciones y, finalmente, colocando al falso párroco contra la pared y pretendiendo dispararle por la espalda cuando él, a su vez, finge un intento de fuga. Hay, en este performance de la violencia, una suerte de negación del sufrimiento ajeno. Pareciera que, con el disfraz, con el simulacro, se busca alienar a los soldados de las implicaciones y consecuencias de eso que están simulando. Al convertir la

persecución, la tortura y el asesinato en un juego, en un performance, se pierde de vista la intencionalidad del acto de torturar, cuya abyección reside, precisamente, en la posibilidad de someter a otros al dolor de manera *intencional* (Schwab 153). Es por ello que, como se ha mencionado líneas atrás, la tortura es una práctica destinada a la destrucción de la dignidad, es decir, una forma de deshumanización. Sin embargo, decir que la tortura es “inhumana” supone excluir la humanidad del acto de torturar y por ello –como también se ha señalado anteriormente– la tortura viola los propios límites de lo que consideramos humano, tanto en víctimas como en torturadores (154).

Al final de la entrevista al expolicía encapuchado, Zamora le pregunta si cree que lo que hizo estuvo o no justificado. Evadiendo la respuesta, el hombre aclara que, de no haberlo hecho, habría corrido la misma suerte que aquellos a los que torturaba. En otro momento del documental, se explica que uno de los sobrevivientes tuvo un encuentro con uno de los soldados que lo torturó, y que éste le contó que “nunca se perdonó, nunca tuvo paz” (*Los ofendidos*, 2016). Acaso en la exposición de las técnicas de adiestramiento, de la simulación y los ejercicios de alienación a los que eran sometidos los torturadores, de las consecuencias psíquicas de largo plazo para los victimarios e inmediatas para aquellos que se oponían a obedecer las órdenes de sus superiores, en suma, en la *humanización* de los responsables, hay también un intento por comprender las prácticas y estructuras de poder que posibilitaron el conflicto y, en ese intento, otra posibilidad de diálogo y negociación de las historias sobre el pasado.

## El silencio y sus estruendos

Según Diana Taylor, la tortura ataca la memoria y el lenguaje. Hay por ello, en el acto de contarla, un reclamo por la vida y por esa dignidad perdida que sólo puede hacerse desde la distancia del recuerdo (175). Rubén Zamora fue torturado durante 33 días. El exdirigente del Frente Democrático Revolucionario le habla a su hija, con un dejo irónico y una sonrisa desenfadada, del pentotal sódico y las torturas de sonido que incluían música de Stockhausen a todo volumen. Entre risas le cuenta también que, en una ocasión, una ventana de la celda donde lo tenían cautivo quedó accidentalmente abierta, por lo que pasó toda una tarde aferrándose a un diminuto rayo de luz que entraba por la apertura. Antes de relatar su historia, sin embargo, Rubén Zamora ha pedido a Marcela que hable también con otras víctimas que, alega, sufrieron mucho más que él. No miente: Neris González, catequista capturada a los dieciséis años por alfabetizar indígenas, detalla cómo sus vecinos la encontraron, junto al feto de ocho meses del que había estado embarazada, tirada en un basurero humano, después de haber sido torturada y violada. Miguel Ángel Rogel, trabajador del Centro de la Memoria Histórica de la Comisión de Derechos Humanos del Salvador, interrumpe su recuento de huesos quebrados a golpes y, con una sonrisa cuya intención es, a todas luces, frenar las lágrimas, dice: “ya” y agacha la cabeza para eludir el lente de la cámara. Cuando el médico Juan Romagoza cuenta ante el equipo del documental que, justo antes de liberarlo, los militares lo obligaron

a tragar los parásitos de su propia pierna agusanada, pero asegura que a pesar de ello no consiguieron quebrar su espíritu, Marcela Zamora rompe en llanto. Los sollozos de la documentalista resuenan detrás de la cámara, mientras se observa en pantalla el semblante apesadumbrado de Romagoza. Es él quien, con una sonrisa triste, dice “lo siento” y se disculpa por haber incomodado, con su relato, a la mujer que le ha pedido que lo cuente. Todos “los ofendidos”, en distintos momentos de sus narraciones, guardan silencio, se detienen (y se contienen). Pero hay algo más: todos sonrían. Las sonrisas parecen funcionar, en esas ocasiones, como una forma de mantener las lágrimas a raya que, simultáneamente, *comunica* bastante más que las palabras.

La tortura, como se ha mencionado ya, se cuenta entre esas formas de violencia que se resisten a la representación. Schwab hace en ese punto eco de las ideas de Giorgio Agamben, quien señala en *La ética del testimonio* que la realidad de ciertos actos violentos supera la capacidad no sólo de articular lo sucedido, sino incluso de comprenderlo a cabalidad. La propuesta de Agamben para escapar a lo que denomina “la laguna de lo intestimoniabile” consiste en escuchar más allá de las voces de los testigos e interpretar el no-lenguaje contenido en todo testimonio (34):

This means that testimony is the disjunction between two impossibilities of bearing witness; it means that language, in order to bear witness, must give way to a non-language in order to show the impossibility of bearing witness (39).

Si bien Agamben se refiere a la persecución y aniquilación de los judíos durante la Shoá y a los exterminios de Auschwitz, y enfatiza que el sobreviviente es, en realidad, una minoría anómala, puesto que el verdadero testigo es aquel que ya no está para relatar lo acontecido (34), su propuesta nos sirve aquí para pensar en la gestualidad de los sobrevivientes de tortura, y en aquello que no dicen, como mensajes silenciosos, sumamente significativos, a los que hay que prestar atención. Efectivamente, las pausas, los silencios, las lágrimas y las sonrisas amargas o incómodas que la cámara capta resultan, en muchas escenas de *Los ofendidos*, más elocuentes que el testimonio mismo.

Tanto la memoria de las víctimas como su no-lenguaje funcionan, en el documental, como recipientes de emociones que, al ser liberadas, detonan reacciones afectivas. Recordar, escuchar lo que otros recuerdan, posibilita así, entre otras cosas, la movilización de afectos. Este ejercicio de *escucha* y *movilización de afectos* que resulta tan efectivo en pantalla es, en cambio, difícil de lograr por medio de tratados de amnistía que nunca logran transmitir del todo el mensaje, porque las palabras, “black ink on dry white paper, interfere with the mute and essentially wordless suffering –the ooze of pain ... – they aim to communicate” (Schwab 152).

## Lugares como testigos

Se ha hablado ya, en el caso de los torturadores, de la recreación de espacios –por medio de un ejercicio performático– como forma de confrontar el

pasado. En la misma línea y siguiendo nuevamente a Hirsch y Miller, el regreso a los lugares donde ocurrieron ciertos hechos traumáticos puede suponer una suerte de ritual simbólico que desplace el acto de ser testigo y lo lleve, del campo de lo personal, al campo de la historia y la política:

Perhaps places do not actually themselves carry memory, but memory can be activated by the encounter between the visitor and the place. ... [The encounter] testifies to the power of the place and the personal act of engagement through which that power can be activated. (Hirsch y Miller 22)

*Los ofendidos* pone en práctica este ritual al proponer, en el caso de la caequista Neris González, un retorno a las instalaciones de la Guardia Nacional, aún en operación. Si en el caso de los otros sobrevivientes de tortura entrevistados en el documental el regreso se da a través de la narración de sus recuerdos, para Neris el retorno es también físico. De pie ante la Iglesia del Pilar, la mujer comenta que la parroquia fue testigo de las masacres y capturas de la Guardia, y luego aclara que no había vuelto al sitio, puesto que tiene “malos recuerdos” y “un trauma” (*Los ofendidos*, 2016). Ante las cámaras, sin embargo, Neris hace el esfuerzo de enfrentar esos recuerdos. Camina señalando las calles donde tenían lugar las capturas, guiando al equipo del documental por esos espacios *afectivamente cargados* de su pasado, y se detiene ante el edificio de la Guardia Nacional. Pide permiso al militar armado que custodia la puerta para que les permita entrar: “Aquí me torturaron”, explica. El soldado sonríe:

“¿Cómo es eso?”. Una vez dentro, Neris no solo guía, sino también narra, recordando en voz alta: “Aquí deben estar los cuartos de tortura ... Aquí había unas pilas donde lo metían a uno a hacer la tortura ... Sí, esto era ... Ahí están todavía esas cosas, mire ... Ahí está la pila ... Todavía se mantiene esa pila” (*Los ofendidos*, 2016).

Camina progresivamente más deprisa conforme va reconociendo los espacios, detallando las torturas según el lugar donde ocurrían, mientras las cámaras la siguen. Al final del recorrido, las imágenes muestran a Neris a lo lejos, abrazándose, inclinada sobre sí misma, frotándose piernas y brazos con las manos. Cuando Neris recuerda esos momentos de su vida, según ha aclarado en escenas previas la voz *en off* de la documentalista, “le recorre una picazón por todo el cuerpo” (*Los ofendidos*, 2016).

El trauma, argumenta Diana Taylor, vive precisamente en el cuerpo y no puede simplemente relatarse, necesita ser actuado, repetido y externado a partir de una práctica corporeizada (226). Efectivamente, el regreso físico al espacio de las torturas se manifiesta, también corporalmente, en el documental. La memoria traumática se expresa en las escenas anteriormente descritas por medio de reacciones corporales que el espectador puede observar desde la distancia prudente y respetuosa que guarda la cámara:

Standing there, together, bringing the buildings and routines back to life, we bear witness not just to the personal loss, but to a system of power relations, hierarchies, and values that not only allowed but required the destruction of others. (Taylor 226)

Precisamente, la intención política del documental, el desplazamiento de lo personal a lo histórico, consiste en realizar la operación ante las cámaras, en mostrar con imágenes aquello que Neris parece tener en la piel, en visibilizar esa picazón que recorre el cuerpo de la sobreviviente. El recuerdo y la sensación física se vuelven así visuales y visibles. El acto de ser testigo se desplaza también: de Marcela Zamora y su equipo de documentalistas a los espectadores. Este tipo de operaciones permiten, a su vez, negociar el espacio transicional entre los recuerdos y los proyectos políticos de futuro (Hirsch y Miller 227).

### Disonancia, consonancia y representación

Ciertas representaciones estéticas del trauma que pueden leerse como intentos de reparación de lo simbólico, según señala Schwab siguiendo a Dominick LaCapra, recurren a menudo a la experimentación para abordar la manera en que los efectos traumáticos se inscriben en la mente, el cuerpo y el lenguaje (58). La disonancia entre la música y las imágenes que se señalaba al principio de este texto parece difuminarse y ponerse *a tono* a medida que *Los ofendidos* avanza. Cuando se muestran grabaciones del funeral de Monseñor Óscar Arnulfo Romero, arzobispo salvadoreño asesinado en marzo de 1980, se escucha la cadencia lúgubre de un piano. Al final del documental, una melodía tétrica acompaña una nueva secuencia de fotografías que se suceden sin orden aparente. Se trata de las más violentas hasta el momento: muestran cadáveres, cuerpos amoratados, cicatrices, marcas de tortura. La música resulta, en este caso, completamente acorde. En el resto del filme, por otra parte, las pistas musicales son limitadas, se opta en su lugar por el ruido de ambiente; los sonidos de *lo real* tienen primacía. Sin embargo, cuando las cámaras del equipo recorren las antiguas instalaciones de la Policía, la Guardia Nacional y la Policía de Hacienda, donde se llevaban a cabo las torturas, el sonido ambiental no logra documentar aquello que se busca representar, porque *aquello* ya no está ahí. Entonces, ante la imposibilidad de registrar los sonidos del pasado, el montaje los fabrica, esto es, opta por una aproximación experimental para abordar el trauma. Así, a las imágenes de pasillos oscuros y estrechos, de rejas que se abren y se cierran —pertenecientes a antiguas cárceles—, se superponen grabaciones de cantos militares, ecos, gritos, goteos, un recurrente chirriar de puertas metálicas e incluso, el latido de un corazón.

Finalmente, se juega también con un elemento circular en el filme, tanto en el plano de lo sonoro como en los planos de lo visual y lo narrativo. Están, por un lado, las secuencias de imágenes aparentemente inconexas, que abren y cierran el documental, de las que ya se ha hablado. En otra de las escenas finales, Rubén Zamora aparece abriendo las ventanas de la casa familiar donde ha ocurrido la entrevista, permitiendo que la luz entre a borbotones, en un guiño al pequeño rayo de luz que entraba accidentalmente por la ventana de su celda, al que ya se ha aludido. Además, la narración *en off* ha explicado con anterioridad que el padre era, para la documentalista, “ese rayito de luz”, por lo que podemos

suponer que es también ella quien le ha pedido a Rubén que aparte las cortinas para la cámara, cerrando así la metáfora y haciéndola, una vez más, visible.

La última escena del documental muestra a Rubén Zamora en su estudio, poniendo un disco de Schubert. El padre de la documentalista se sienta a leer mientras de fondo suena la “Serenata”. La melodía es, ahora, mucho más representativa de la imagen: melancólica, nostálgica y contemplativa. Una búsqueda rápida por Internet nos advierte que esta composición pertenece al último año de vida del compositor alemán, y que a pesar de que este quizá presentía ya la cercanía de la muerte, no hay en la melodía “amargura ni desesperación, sólo el deseo de encontrar la paz” (“Schubert”). Del deseo de encontrar paz habla también Rubén Zamora, cuando asegura que esta, con justicia y dignidad, debe buscarse “por la vía del diálogo y la negociación” (*Los ofendidos*, 2016). Si leemos la selección musical del inicio del filme como una manifestación de la disonancia entre los proyectos políticos de amnistía y la posibilidad de una verdadera reconciliación, podemos asimismo interpretar este cierre –Rubén Zamora escuchando plácidamente la “Serenata”– como una representación, nuevamente sensorial, de la propuesta política del documental: se apuesta por la consonancia entre imagen y sonido como se apuesta por la consonancia entre reconciliación y reconocimiento de la verdad.

## Palabras que afectan

¿Cuánto dura la tortura? ¿No la perpetúa simbólicamente un Estado que quiere imponer “borrón y cuenta nueva”? Las iniciativas políticas que buscan acallar a los sobrevivientes y cubrir las huellas de los responsables no hacen sino extender las medidas punitivas y de control inscritas en el acto mismo de torturar, como se señala a continuación:

We should no longer think of torture as a practice that happens in a torture chamber or dungeon and consists exclusively of the unnecessary and willful infliction of atrocious bodily pain, but as a much more encompassing practice of inflicting unnecessary pain and instrumentalizing pain for punitive and disciplinary measures or for purposes of control. (Schwab 155)

Hacia el final del documental, Rubén Zamora, que se ha mantenido en todo momento alegre y sonriente, recita en voz alta frente a su hija el “Poema de amor” de Roque Dalton, originalmente incluido en *Las historias prohibidas del Pulgarcito*:

los que apenas pudieron regresar,  
 los que tuvieron un poco más de suerte,  
 los eternos indocumentados,  
 los hacelotodo, los vendelotodo, los comelotodo,  
 los primeros en sacar el cuchillo,  
 los tristes más tristes del mundo,  
 mis compatriotas,  
 mis hermanos. (157)

Son estos últimos versos de Dalton, y no los relatos de cómo fue torturado, los que finalmente le provocan el llanto. El poema lo *afecta*, igual que los testimonios de los sobrevivientes y su no-lenguaje consiguen *afectar*, de diversas maneras, tanto a la documentalista como a los espectadores.

Ahora bien, leer un objeto cultural en términos de intensidad afectiva nos lleva a preguntarnos, tal como argumenta Jo Labanyi siguiendo a Michael Hardt, por sus efectos, es decir, por la forma en que ese objeto dialoga con procesos culturales más amplios en determinados momentos y lugares históricos (230). El efecto, o la manera en que *Los ofendidos* dialoga con su contexto concreto, parece evidente. El documental, dedicado “a todos los torturadores que ya olvidaron, y a las torturadas y torturados, como mi padre, que nunca olvidarán” (*Los ofendidos*, 2016), termina con la voz de Marcela Zamora reivindicando la lucha contra las iniciativas políticas que niegan la verdad sobre el pasado y, al negarla, perpetúan la violencia:

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

El encuentro con el legado espectral es simbólico y ciertamente afectivo, pero el documental exige también una reparación concreta. *Los ofendidos* se convierte así en un “rito de regreso”, concepto acuñado por Miller y Hirsch, que obliga a repensar las complejas interacciones entre pérdida, reclamo, duelo y reparación. En este caso, la memoria funciona, y sigo aquí nuevamente a Diana Taylor, como herramienta y proyecto político que a la vez honra a aquellos que no sobrevivieron (o aquellos que sobrevivieron pero cuyo testimonio “permanece anónimo”, como se señala en los créditos del documental), y sirve de recordatorio de que los responsables han salido impunes (225).

La variedad de posibilidades en torno a la amnistía que señala Rubén Zamora está en un reconocimiento de la verdad y del pasado que posibilite el diálogo entre ambas partes de lo que, hasta ahora, ha sido una discusión polarizada:

No existen amnistías absolutas por delitos de lesa humanidad. El país necesita lo que quiso darle la Comisión de la Verdad: saber cuál es la verdad, que sea reconocida por los hechores de esa verdad para poder perdonarlos. (*Los ofendidos*, 2016)

La propuesta política del documental, de la que podemos apropiarnos para pensar en ésta y en otras discusiones en torno a la memoria histórica, es clara y va más allá de saber, comprender, y llenar vacíos: cuestiona, de manera directa y vocal, las leyes de amnistía que buscan imponer silencio, olvido, o “borrón y cuenta nueva”; apuesta, en cambio, por una reconciliación que pase, primero, por sentarse, cara a cara, con los espectros y legados fantasmales de unos y otros.

## Obras citadas

- Arce, Alberto. "Reseña: *Los ofendidos*, un documental salvadoreño que explora la relación entre memoria e impunidad. *The New York Times ES*. Mayo 2018. Web.
- Agamben, Giorgio. *Remnants of Auschwitz: The Witness and the Archive*. Zone Books, 1999.
- Braid, Emily y Naomi Roht-Arriaza. "De Facto and De Jure Amnesty Laws: The Central American Case". *Amnesty in the Age of Human Rights Accountability: Comparative and International Perspectives*, editado por Francesca Lessa y Leigh A. Payne, Cambridge UP, 2012, pp. 182-209. Impreso.
- Dalton, Juan José. "Declarada inconstitucional la amnistía en El Salvador. *El país*. Julio 2016. Web.
- Dalton, Roque. *Antología*. Juan Carlos Berrío, ed. Txalaparta, 1995. Impreso.
- Hirsch, Julia. *Family Photographs: Content, Meaning, and Effect*. Oxford UP, 1981. Impreso.
- Hirsch, Marianne. "Introduction: Familial Looking." *The Familial Gaze*, Dartmouth College, 1999, pp. ix-xxv. Impreso.
- Hirsch, Marianne y Nancy K. Miller, ed. *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*. Columbia UP, 2011. Impreso.
- Labanyi, Jo. "Doing Things: Emotion, Affect, And Materiality", *Journal of Spanish Cultural Studies*, Vol. 11, Nos. 3-4, 2010: 223-33. Impreso.
- Los ofendidos*. Dir. Marcela Zamora. El Faro, Kino Glaz y Argos, 2016. Película.
- Schwab, Gabriele. *Haunting Legacies: Violent Histories and Transgenerational Trauma*. Columbia UP, 2010. Impreso.
- "Schubert: Schwanengesang D.957 no. 4 'Ständchen'". *Música en México*. Febrero 2015. Web.
- Taylor, Diana. "Trauma as Durational Performance: A Return to Dark Sites", *Rites of Return: Diaspora Poetics and the Politics of Memory*. Columbia UP, 2011, pp. 268-279. Impreso.
- Vaquerano, Ricardo. "Funes vuelve a nombrar a Munguía Payés como ministro de Defensa". *El faro*. Julio 2013. Web.
- Weld, Kirsten. *Paper Cadavers: The Archives of Dictatorship in Guatemala*. Duke UP, 2014. Impreso.
- Wade, Christine. "Zamora Rivas, Rubén Ignacio". *Encyclopedia of U.S.-Latin American Relations*, editado por Thomas M. Leonard, Sage / CQPress, 2012. Impreso.