
Afecto y cuidado por la memoria salvadoreña: Comentarios sobre *Los ofendidos* (2016) de Marcela Zamora Chamorro

Out of Salvadoran Memory, Affect and Care: Commentary
on Marcela Zamora Chamorro's *Los ofendidos* (2016)

MANUEL ALEJANDRO SÁNCHEZ CABRERA

Universidad de Carolina del Norte en Chapel Hill, EE.UU.
manujovi@live.unc.edu

Resumen: En este artículo propongo que, en la coyuntura actual, la lucha por la memoria histórica salvadoreña se realiza en el plano de los afectos. Partiendo de los estudios culturales –como una práctica intelectual y pedagógica de indagación–, analizo el documental *Los ofendidos* (2016) de Marcela Zamora Chamorro. Argumento que el trabajo de Zamora sugiere que las emociones pueden ser utilizadas con fines políticos. La forma como el documental discute la memoria revela las contradicciones de la lucha política por la memoria de la generación anterior. La lucha por justicia y en contra de la impunidad no es la preocupación central de Zamora (aunque es una gran parte del documental). El documental busca dejar una impresión –en el sentido que le da Sara Ahmed– en los salvadoreños. Esta impresión es de cuidado, y ayuda a re-orientar la memoria de la guerra hacia el futuro porque el afecto mismo es un sitio de luchas políticas y sociales. Zamora cuestiona lo que los salvadoreños sienten por el legado de la guerra, y se pregunta: ¿qué es lo que hace sentir la memoria de la guerra a los salvadoreños? Y ¿qué se puede hacer con esos sentimientos?

Palabras clave: Marcela Zamora Chamorro, *Los ofendidos*, El Salvador, afecto, memoria

Abstract: In this article I propose that, in the current conjuncture, the struggle for Salvadoran historical memory is manifested on the plane of affect. From a cultural studies perspective—understood as an intellectual and pedagogical practice of inquiry— I analyze Marcela Zamora Chamorro's documentary *Los ofendidos* (2016). I argue that Zamora's work suggests that emotions can be used for political purposes. The way the documentary discusses memory reveals the contradictions of the previous generation's political struggle for memory. The fight for justice and against impunity is not Zamora's central concern (although it is a large part of the documentary). Nevertheless, the documentary seeks to leave an impression—in Sara Ahmed's sense—on Salvadorans. This impression is one of care and helps to re-orient the memory of the war toward the future because affect itself is a site of political and social struggles. Zamora questions how Salvadorans feel about the legacy of war and asks herself what the memory of war makes Salvadorans feel and what can be done with those feelings.

Keywords: Marcela Zamora Chamorro, *Los ofendidos*, El Salvador, Affect, Memory

Recibido: diciembre de 2023; **aceptado:** febrero de 2024.

Cómo citar: Sánchez Cabrera, Manuel Alejandro. "Afecto y cuidado por la memoria salvadoreña: Comentarios sobre *Los ofendidos* (2016) de Marcela Zamora Chamorro". *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos* 46 (2023): 55-75. Web.

El documental salvadoreño *Los ofendidos* (2016), dirigido por la cineasta Marcela Zamora Chamorro (1980), interpela la forma en que la memoria de los torturados –antes y durante la guerra civil (1980-1992)– opera en el presente, y relaciona esta memoria con la de quienes formaban parte del aparato estatal. La cineasta narra y explora cómo su padre, Rubén Zamora, fue torturado por fuerzas policiales a finales de los años setenta. A lo largo de la película, Zamora interroga a su padre porque quiere saber qué sufrió y qué tiene que decir sobre esa experiencia y sobre sus experiencias durante la guerra.¹ Esta exploración la lleva a descubrir las historias de tortura de civiles que, por los derroteros de la vida, habían decidido ayudar a los necesitados. Estas personas no pertenecían a las élites económicas y no estaban involucradas ideológica o políticamente en los conflictos de ese momento. De hecho, en la entrevista con la revista online *Ambulante*, Zamora menciona que para *Los ofendidos* entrevistó a muchos ex-combatientes del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN), pero decidió excluirlos del montaje final de la película porque no quería que su documental fuera un estandarte de la izquierda salvadoreña.² En otras palabras, un estandarte del FMLN que estaba en el poder cuando se estrenó el documental. Zamora quería llegar a todos los salvadoreños independientemente de sus tendencias ideológicas y políticas. Entre sus entrevistados, por tanto, se encuentran víctimas, pero también un extorturador y un general del ejército. Zamora quiere saber qué tienen que decir los perjudicados y los perpetradores sobre sus recuerdos y, si es posible, en el caso del general y del extorturador, saber si hay remordimiento por lo sucedido. El documental es una interacción entre los recuerdos de sus entrevistados y las contradicciones que surgen en sus historias. Al mismo tiempo, como dice la misma Zamora, es un documental sobre la hija de un torturado que escucha a su padre contar no sólo su historia, sino también la de ella (véase *Ambulante* s.p.).

Zamora expone sus recuerdos del pasado y también sus sentimientos hacia esos recuerdos en un país en el que su gente, como lo ha hecho saber Ellen Moodie, no se siente cómoda compartiendo su propia vida (véase 13-14). La historia de violencia y represión que ha sufrido El Salvador ha dejado una marca profunda en los salvadoreños, y es muy difícil compartir los recuerdos, especialmente si son los más íntimos. Ileana Rodríguez argumenta que el propósito explícito de *Los ofendidos* es escuchar conversaciones y filmar los relatos sobre “cómo se

¹ Rubén Zamora ha sido una importante figura política de izquierda en el país. Era miembro del Partido Demócrata Cristiano, fundado –antes de la guerra civil– por el ex presidente salvadoreño José Napoleón Duarte (1984-1989). Zamora fundó el Frente Revolucionario Democrático en 1980 y fue líder del Movimiento Popular Socialcristiano. Su hermano fue asesinado por escuadrones de la muerte en 1980 y Zamora mismo vivió en el exilio hasta 1987. Regresó al país para ayudar a fundar la Convergencia Democrática. Inmediatamente después de los Acuerdos de Paz de 1992, hizo campaña abiertamente sobre temas de justicia social y económica. Fue candidato presidencial por el Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN) en 1994, y las perdió contra Armando Calderón Sol, de la Alianza Republicana Nacionalista (ARENA). Véase el artículo de Rubén Martínez en *Los Angeles Times*.

² *Ambulante* es una organización mexicana sin fines de lucro enfocada en apoyar y promover el cine documental como herramienta de transformación social y cultural. Para la entrevista con Zamora, véase: vimeo.com/220058088.

llevó a cabo la tortura de la época de la guerra” (39). La curiosidad de Zamora por encontrarle sentido a la vida de su padre, según Rodríguez, es el trasfondo sobre el que se enmarcan las entrevistas del documental (véase 39).

En este artículo argumento que *Los ofendidos* es una consecuencia de su sociedad, y al mismo tiempo, es un esfuerzo por cambiar las circunstancias que representa. El documental deja una impresión –un afecto de cuidado– porque el contexto salvadoreño ya ha dejado su propia impresión en la cineasta. Zamora quiere que su audiencia vea la memoria del pasado como algo necesario para construir un futuro de convivencia. Primero, discutiré las cualidades afectivas del documental y cómo ha sido recibido por la crítica académica. Luego, exploraré el contexto salvadoreño y cómo el documental, más que tener una visión ideológica del pasado, presenta una visión afectiva de este. En consecuencia, entiendo la noción de afecto de dos formas: como una impresión (véase Ahmed) y como un sitio de lucha social y política (véase Grossberg). Finalmente, termino con un análisis de los testimonios del general y el extorturador, puesto que estos demuestran cómo Zamora se distancia de los debates del pasado. La edición del documental revela las contradicciones en sus relatos y, de esta manera, muestra activamente el deseo de la cineasta de dejar un afecto diferente que cambie la apatía hacia la memoria en la sociedad salvadoreña.

Los ofendidos: entre el asombro y la confrontación

Es importante mencionar que *Los ofendidos* ya ha atraído la atención de la crítica cultural por las emociones que provoca. Ileana Rodríguez ha analizado las cualidades afectivas del documental a partir de sus propias reacciones. Ella entiende el afecto –desde la neurología y el psicoanálisis– como algo que se modifica, altera, varía o cambia bajo el impacto de un encuentro con un sujeto (u objeto), y que no crea un fenómeno cognitivo sino uno emocional. El afecto no toca la razón (“la estructura lógica”, como la llama Rodríguez), sino “el sentimiento mismo de la existencia” (37-38). Rodríguez ve el impacto afectivo del documental en los testimonios de las víctimas de la tortura. Sostiene que la parte más intensa del documental es el relato de Juan Romagoza. Romagoza, un médico que fue severamente torturado entre diciembre de 1980 y enero de 1981, fue testigo de actos de violencia y represión por parte de las fuerzas gubernamentales contra los trabajadores pobres de la iglesia y el personal médico que los ayudaba (incluido él mismo). Por su propio relato, sabemos que las heridas de Romagoza fueron tan graves que no pudo volver a practicar su profesión como cirujano y tuvo que huir del país.³ Lo que desencadena la respuesta afectiva del espectador, según Rodríguez, es que durante el testimonio de Romagoza “nosotros”, la audiencia, somos tomados por sorpresa cuando escuchamos los sollozos de Zamora fuera de cámara. Es un momento de “heteroafecto”, el sen-

³ Juan Romagoza ha sido un defensor de los derechos humanos que ha luchado contra la injusticia y la impunidad durante más de treinta años. Su testimonio sirvió como prueba en el Congreso y en los tribunales de migración de Estados Unidos contra exgenerales salvadoreños. Véase, por ejemplo, “El Salvador Generals Guilty of Torture”; y Cooper y Hodge.

timiento que uno experimenta no como otro yo, sino como un yo que se siente ajeno a sí mismo debido a las emociones de otro (véase 38). Nosotros (de nuevo los espectadores) somos afectados por el otro (en este caso Romagoza), fuera y dentro de nosotros mismos; esa cosa desconocida, dice Rodríguez, que llevamos dentro (véase 40). Así, los contrastes entre una cámara que hace evidente que la directora está filmando una película y la reacción de la directora (sus sollozos) fuera del campo visual provoca, según Rodríguez, lo que Catherine Malabou llama “asombro –estupefacción–” (citado en Rodríguez 39).

Basándose en el trabajo de Malabou, Rodríguez señala que el asombro es una práctica sin prejuicios porque no hay juicio en el asombro; es pura apertura, aceptación de lo extraordinario como alteridad. Es la capacidad de una mente abierta a ciertos tipos de relaciones, la capacidad de dejarse impactar por ellas (véase 39). En su trabajo, Rodríguez afirma: “Por eso lloramos todos, él [Rubén Zamora] a gritos y su hija y yo en silencio...” (44). Lo que el público escucha en el relato de Romagoza, según Rodríguez, es el horror humano enunciado con la más contenida calma, y esto hace que el relato se adentre en el cuerpo de los espectadores para vivir la tortura como propia (véase 40). Creo que la respuesta de Rodríguez tiene una conexión generacional con el testimonio de Romagoza. Es una intelectual con experiencia que ha trabajado en temas centroamericanos durante décadas. También, en su tiempo, fue sandinista. Entonces, Rodríguez (y quizás la mayor parte del público cuando Rodríguez exhibió el documental en una conferencia) reaccionó con tristeza porque vivieron –directa o indirectamente– ese contexto. Para Rodríguez, la moraleja y el punto final del relato de Romagoza es abordar el mal con amor. Amar a un enemigo es la máxima expresión del heteroaffecto, y eso rompe todas las barreras de la racionalidad (véase 42).

No obstante, existe la posibilidad de que el documental y los testimonios de las víctimas generen una reacción diferente. Se puede asumir, por ejemplo, que si las personas tuvieron las mismas reacciones afectivas que Rodríguez fue porque compartieron cierta “atmosfera” en la sala de proyección. No obstante, puede suceder también que las emociones que uno tiene hacia algún objeto, en este caso el documental de Zamora, no sean compartidas por los otros espectadores. A fin de cuentas, como indica Ahmed, “las emociones en su misma intensidad conllevan una falta de comunicación, de modo que incluso cuando sentimos el mismo sentimiento, no necesariamente tenemos la misma relación con ese sentimiento” (10).⁴

Al igual que Rodríguez, tuve una respuesta afectiva similar hacia el documental, especialmente al final, cuando Rubén Zamora lee “Poema de Amor” de Roque Dalton, un poema sobre los salvadoreños que han sido desplazados al extranjero para ganarse la vida (como la mayoría de los salvadoreños de la diáspora centroamericana).⁵ Sin embargo, a diferencia de Rodríguez –que quizás se identifica con las víctimas de la tortura– yo me identifiqué más con las experien-

⁴ A lo largo del artículo, las citas textuales de fuentes que originalmente están escritas en inglés son mis traducciones; M.A.S.C.

⁵ El “Poema de Amor” aparece en *Las historias prohibidas del Pulgarcito*.

cias de Zamora y la forma en cómo ella ve ese pasado. Me di cuenta de que no sabía mucho sobre su complejidad, y siempre hay un shock, como dice la directora, cuando uno se da cuenta de la magnitud de los horrores del pasado (véase *Ambulante*). Quizás mi respuesta afectiva esté relacionada con mi condición de sujeto diaspórico, y la sensación de pérdida y desplazamiento. Siento que me he perdido algo importante de Centroamérica que debería saber y por eso quiero saber más. Quizás por esta razón, mi aproximación al afecto, que discutiré más adelante, difiere de la de Rodríguez. Mi visión del afecto en el documental se define por mi conexión generacional con la directora y mi identificación con su experiencia. Para mí, *Los ofendidos* es un documental cargado de afectividad no sólo por los testimonios de sus entrevistados, o por el asombro que pueden provocar sus testimonios (especialmente los de las víctimas) y la forma en que estos afectan a los espectadores; sino por la intención política del documental. En otras palabras, *Los ofendidos* es un documental poderoso en términos afectivos por su ejercicio político.⁶

Mayte López, quien también ha explorado la dimensión afectiva de *Los ofendidos*, ve el documental como una representación cinematográfica del trauma transgeneracional en El Salvador. Señala, siguiendo el trabajo de Gabriele Schwab, que el silencio colectivo en torno a los actos violentos puede conducir a la transmisión de traumas entre generaciones, lo que crea una repetición involuntaria de la violencia (véase 56). Por tanto, indica López, el documental crea, por un lado, una posición afectiva que busca reparar, simbólicamente, el dolor heredado; y por el otro, una posición política que busca abrir espacios de diálogo y quiere reescribir la historia para romper los ciclos de violencia política en el país (véase 54). Según López, la memoria funciona como lugar de contención y, contradictoriamente, como lugar de detonación de afectos (véase 56). Si bien López no precisa el concepto de afecto, creo que señala correctamente la idea de que una posición afectiva es, de hecho, un elemento que podría reparar la relación de los salvadoreños con su pasado y entre sí mismos. López remarca que el documental elabora un trabajo de reconstrucción de memorias familiares y ajenas desde la perspectiva de una mujer que parece haber heredado la subjetividad herida del padre, para quien la guerra, como asegura la propia Zamora al final del documental, no ha terminado (véase 56). Ahora bien, esta subjetividad herida podría no haber sido causada enteramente por los traumas transgeneracionales o por el recuerdo de la guerra; sino por el hecho de que la guerra ha continuado discursivamente, con palabras y con historias. Por tanto, la guerra no es simplemente un acontecimiento del cual se ha oído hablar en el testimonio de las experiencias de otras personas, sino algo que esta nueva generación también ha experimentado. Especialmente después de la firma de los Acuerdos de Paz de Chapultepec en 1992, cuando un persistente estado de violencia seguía hiriendo a los salvadoreños (véanse Moodie; Silber; Wade). Rodríguez sostiene que *Los*

⁶ Zamora, en una entrevista que concedió para el Festival Internacional de Cine de Costa Rica en diciembre de 2016, afirma que su cine, aunque sea personal, es político. Es político porque además de ser cineasta ella es, en primer lugar, periodista (véase: Costa Rica Festival Internacional de Cine).

ofendidos no tiene otra pretensión que la de recopilar información, y dar testimonio de la transmisión de la subjetividad en El Salvador de los años 80 a través de lo político (véase 38). La lectura de Rodríguez es acertada, pero parcial. Sugiero que más que una transmisión de la subjetividad a través de lo político, lo que sucede es que la propia subjetividad se politiza en el documental.

Para politizar la subjetividad, la memoria y las emociones deben articularse. Jens Brockmeier señala que un evento recordado asociado con emociones y sentimientos pone en marcha un proceso de búsqueda de significado (véase 16). *Los ofendidos* es el deseo de Zamora de saber y recordar. Al mismo tiempo, es el deseo de Zamora de encontrar un nuevo significado en el pasado con la intención de comunicarlo a los demás; o, como ya había mencionado Rodríguez, el deseo de una hija que busca significado en la vida de su padre. El hecho recordado en el documental –la tortura– no necesariamente es significativo en sí mismo, pero es significativo porque conlleva “una carga emocional y un significado especial en el proceso mismo de ser recordado” (Brockmeier 16). *Los ofendidos*, por tanto, en el esfuerzo por recordar y narrar la tortura durante la guerra civil, politiza el proceso subjetivo involucrado en el hecho de recordar. Belinda Smaill observa que en el cine documental las emociones son clave para la representación de los sujetos filmicos y la construcción de la intersubjetividad (véase 18). El medio tiene la capacidad de aprovechar y enfocar las emociones de manera que estas tengan una relación y una relevancia única con el mundo social y con los individuos que son representados (véase Smaill 6). La visión de Zamora sobre la realidad de su posición, su subjetividad como una salvadoreña que intenta descubrir qué le pasó a su padre y a su país, es una herramienta política para plantear nuevas preguntas sobre el pasado y encontrar un nuevo significado. Estas preguntas se relacionan con lo que se sabe, lo que se ignora y lo que el pasado *hace sentir* a la gente en El Salvador.

El pasado adquiere significado en su intersección con el presente, en el acto de recordar y olvidar; y en la interrogación del pasado como un proceso subjetivo (véase Brockmeier 16). El pasado está siempre activo y es construido socialmente en el diálogo y la interacción con los demás (véase Brockmeier 16). En consecuencia, recordar no es una transmisión unidireccional del pasado, en la que quien recibe esta transmisión es un agente pasivo. Los entrevistados como parte de la generación anterior comparten sus historias, por un lado, como una forma de recordar hechos aún no resueltos, y por el otro, como el producto de una lucha por el reconocimiento, y la búsqueda de justicia por lo que sufrieron. Para Zamora, como señala López, *Los ofendidos* no es un simple informe de lo sucedido, ni un mero relato personal del pasado. Es una confrontación (véase 57). Así, lo novedoso en relación con la memoria histórica del país es el hecho de que el medio está brindando una oportunidad para que el público vea las *performances* en los relatos de los sujetos del documental (Zamora incluida), y por lo tanto le dé un espacio a las emociones que surgen en estas *performances*.

Las audiencias del cine documental se han acostumbrado a la fantasía de que la perspectiva se compone a través de los términos de lo intersubjetivo (véase Smaill 18). Esto quiere decir que a menudo se asume que los documentales

transmiten las perspectivas de los realizadores y/o de los sujetos que aparecen en ellos como si el espectador se identificara con la mirada de la cámara, o con las palabras de los sujetos que aparecen en el documental (incluido el cineasta). Sin embargo, como indica Smaill, las perspectivas de la individualidad funcionan relacionadamente, y como un diálogo entre el espectador y la performance del personaje en pantalla. Es a través de la performance que los sujetos se vuelven epistemológicamente inteligibles para el espectador (véase 18-19). En otras palabras, es a través de la observación de las actuaciones de los personajes en el documental que el espectador puede aprender quiénes son estas personas, y por qué luchan. Por eso, como observa Rodríguez, el impacto del relato de Romagoza y la respuesta de Zamora al mismo es tan fuerte en términos afectivos. El espectador observa su actuación dentro y fuera de cámara y se identifica con ellos. La mirada de la cámara no busca transmitir la perspectiva de la cineasta, sino que espera mostrar cómo es interactuar y recordar junto a varios torturados, un general y un extorturador. En una audiencia no todos necesariamente sentirán identificación con el dolor, la tristeza o la rabia de aquellos que sufrieron hace treinta o cuarenta años, pero sí pueden identificarse con el dolor, la tristeza y la rabia de una hija que busca respuestas. En este sentido, para una nueva generación es más significativa la inclusión de los recuentos (también en el sentido de dar explicaciones) del general del Ejército y del extorturador porque ofrecen una perspectiva del pasado que puede ser contrastada. *Los ofendidos* yuxtapone el testimonio de los perpetradores con los de las víctimas y con imágenes y metraje de represiones, secuestros y discursos de los años ochenta. Como se verá más adelante, el propósito de esta estrategia no es sólo ver las performances y exponer las contradicciones en los testimonios para buscar identificación, sino buscar también una (re)acción en la audiencia.

La coyuntura salvadoreña: entre la impresión y la intervención

Grefory Seigworth y Melissa Gregg argumentan, en la introducción de *The Affect Theory Reader*, que no existe una teoría única y general del afecto, y es muy probable que nunca la haya (véase 3). Como punto de partida, no obstante, el afecto surge en medio de la relación entre la capacidad de afectar y ser afectado (véase Seigworth y Gregg 1); o, más precisamente, en el potencial de la capacidad de un cuerpo de afectar y ser afectado (véase 2). Entonces, el afecto es un efecto (impacto, incidencia, transgresión, intromisión) o extrusión de un estado de relación momentáneo y en ocasiones sostenido, así como el paso (y la duración de ese paso) de fuerzas e intensidades (véase 1). El afecto más que pensar o reflexionar, actúa (véase 2). Este imperativo de actuar es lo que mueve mi interés por el documental de Zamora. Espero que este artículo participe en conversaciones sobre la importancia de las emociones en el acto de recordar el pasado, y la idea de que las emociones pueden hacer que la gente reaccione a las circunstancias que dichas emociones generan. En el contexto de este dossier, uso el afecto como emociones, sentimientos, y sensaciones físicas, y me acerco al concepto de dos maneras diferentes.

El primer acercamiento al afecto, basándome en el trabajo de Sara Ahmed, tiene que ver con la idea de cómo algo deja una *impresión* en algo más. Más precisamente, lo que quiero argumentar es que el contexto salvadoreño ha dejado una impresión muy profunda en Zamora y por eso existe *Los ofendidos*. El documental es una reacción hacia el contexto salvadoreño debido a la memoria histórica del país y los debates sobre esta. Según Ahmed, una “impresión” puede ser un efecto en los sentimientos de un sujeto (alguien causa una impresión); puede ser una creencia (estar bajo una impresión); puede ser una imitación o una imagen (crear una impresión); o puede ser una marca en la superficie (dejar una impresión). Ahmed hace énfasis en la idea que subyace en una impresión: “presionar, o imprimir” (6).⁷ Esta idea nos permite asociar la experiencia de tener una emoción con el efecto que una superficie (un aspecto de algo) deja sobre otra, un efecto que deja una marca o una huella. Entonces, no solo nos queda una impresión de los demás, sino que ellos también dejan una impresión, nos impresionan, y nos presionan (véase 6). Ahmed señala que la idea de “impresión” nos permite evitar hacer una distinción analítica entre lo que es una sensación corporal, una emoción y un pensamiento como si estos pudieran existir independientemente, distintos de lo que es una “experiencia” humana (6). En otras palabras, “dejar una impresión” conlleva afectar la unión inseparable de sensaciones físicas, emociones y pensamientos de un individuo o una sociedad. Entonces, como señala Ahmed, si el contacto con un objeto genera sentimientos, entonces las emociones internas y las sensaciones físicas no se pueden separar (véase 6). La memoria de la guerra en El Salvador ha generado muchos sentimientos encontrados y, como ya mencioné, ha dejado una gran impresión en los salvadoreños.

Mayte López, siguiendo el trabajo de Marianne Hirsch y Nancy K. Miller, señala que cuando intentamos reconstruir la memoria de otros, el esfuerzo es de alguna manera una traducción mediada, una aproximación y un acto de imaginación (véase 57). Entonces, las nuevas generaciones de una sociedad deben llevar a cabo un “trabajo continuo de imaginación reconstructiva” (Jan Assmann citado en Brockmeier 12). Esto quiere decir que el pasado debe reconstruirse constantemente a medida que los contextos cambian. *Los ofendidos* aprovecha al máximo esta dinámica. Contempla recuerdos de la generación anterior y, de alguna manera, yuxtapone esos recuerdos con los de la propia Zamora –su infancia y su pasado inmediato–. Al mismo tiempo, en el esfuerzo del documental por llevar a cabo una transmisión intergeneracional del pasado, la película es una forma de “reapropiación” de esa memoria que escucha y devela.⁸ El documental es un acto de imaginación que se reapropia del pasado y de la memoria

⁷ El verbo que Ahmed utiliza en inglés es “*press*”. En el español no existe un solo verbo que abarque las connotaciones de “*press*”: empujar, pulsar, apretar, tocar, exprimir, o hacer presión. He elegido presionar e imprimir para acercarme lo más posible a los diferentes significados del verbo “*press*”.

⁸ Utilizo el término “reapropiación” para referirme a “formas y prácticas de recuerdo –individuales y sociales– que se llevan a cabo en procesos de transmisión intergeneracional” (Brockmeier 12). Por tanto, se entiende aquí que los recuerdos son productos sociales y culturales, y recordar y olvidar son prácticas sociales y culturales.

de sus entrevistados. Esto es importante porque una nueva generación de salvadoreños (de la que Zamora es parte) comparte la traumática transmisión intergeneracional de su memoria histórica, pero sus preocupaciones no son las mismas que las de la generación anterior. Esto debido a que la impresión que la memoria ha dejado en esta generación es diferente a la de la anterior.

El concepto de generación es más simbólico que literal, como señala Stuart Hall, porque va más allá de la simple noción de sustitución cronológica de las personas en una sociedad. Los individuos de una generación se relacionan entre sí porque tienen una experiencia compartida y una visión o pensamiento común con respecto a las preguntas y posibles respuestas que son importantes para ellos (véase 44). Y, en el contexto de este dossier, podrían tener un afecto en común. Entonces, las preocupaciones de una sociedad (como afectos) son esencialmente coyunturales.

Christine Wade señala el hecho de que es innegable que en El Salvador prevalece un clima de tolerancia que no ha existido antes (véase 2). Erik Ching observa que nunca antes en la historia salvadoreña había existido un ambiente más abierto de intercambio público y que, a pesar de todos sus problemas, los salvadoreños no son asesinados, torturados o encarcelados por decir lo que piensan (véase 6). Un factor que contribuye a la relativa apertura de la esfera pública de posguerra en El Salvador es el hecho de que ninguno de los bandos –el FMLN y la Alianza Republicana Nacionalista (ARENA)– ganó la guerra directamente. Por lo tanto, “ninguno de los bandos tiene control hegemónico sobre la historia de la guerra” (Ching 6). Como indica Ching, ha sido muy difícil para los salvadoreños tener un consenso del pasado. Además, dado que no hay un ganador claro de la guerra, el espacio de la memoria ha sido un escenario de lucha política frecuentemente concebida como una lucha “contra el olvido: recuerda para no repetir” (véase Jelin xviii). Elizabeth Jelin advierte, sin embargo, que este lema –memoria contra olvido– esconde una oposición entre memorias distintas y rivales, cada una con su propio olvido; así, concluye que lo que está en juego es una oposición de “memoria contra memoria” (xviii).⁹

El segundo acercamiento al afecto tiene que ver con la idea de que el afecto es una dimensión o ingrediente esencial del caos –“messiness” como lo llama Lawrence Grossberg– de la experiencia humana (“Pessimism” 877). En este sentido, los afectos son la energía que impregna todas nuestras experiencias y definen lo que se siente vivir en un momento determinado (véase Grossberg, *Under* 11). A menudo se asume que son espontáneos o causados por condiciones externas a la cultura, o que son fabricados por medios ideológicos, biológicos o biopolíticos (véase Grossberg, “Pessimism” 877). Sin embargo, podemos ver los afectos como “sitios de trabajo cultural y lucha política, algo que debe ser producido, moldeado, conquistado y conectado o articulado con otros tipos de prácticas y con posiciones y posibilidades políticas particulares” (877). Los afectos tienen un aspecto contingente porque son producto de acontecimientos,

⁹ La monumental obra de Erik Ching, *Stories of Civil War in El Salvador: A Battle over Memory* (2016), ofrece una mirada importante a las interpretaciones dominantes del pasado salvadoreño, y al debate cultural y político que ha surgido de este proceso.

contradicciones y luchas humanas y no humanas; varían con el tiempo y el lugar, y están distribuidos de manera desigual entre las poblaciones (véase Grossberg, *Under 10-11*). Con esta segunda concepción de afecto, se entiende que este puede ser construido por los mismos sujetos a quienes afecta, y que generar un afecto puede movilizar a una sociedad hacia una causa determinada. Grossberg se acerca al afecto desde los estudios culturales. Por tanto, esta concepción del concepto se acerca a los contextos y las relaciones de poder y subordinación que existen en estos. Entonces, el afecto se entiende como un espacio de intervención política y cultural. Si en El Salvador es difícil compartir los sentimientos y la vida privada, como indica Moodie, el documental en sí mismo busca dejar una impresión en el contexto que lo ha creado porque este contexto ya ha dejado su propia impresión en la cineasta. En este sentido, *Los ofendidos* es una intervención afectiva en los debates sobre la memoria en el país, y busca imprimir un afecto diferente en la esfera pública salvadoreña. Este afecto es el cuidado.

Joan Tronto señala que es común asumir que la política es algo que sucede en lo público; y el cuidado, algo que sucede en el ámbito de lo privado (véase 1). No obstante, Tronto afirma que el cuidado debería ser un asunto público. Sugiere que “*caring with*” (el cuidado junto al otro) debe ser una responsabilidad colectiva (xii). El cuidado junto al otro no es lo mismo que reflexionar y juzgar el interés individual inmediato, sino que es la posibilidad de tomar en cuenta los intereses colectivos e individuales a largo plazo. Es aceptar que todos los ciudadanos de un país cargan con la responsabilidad política del cuidado con el futuro; incluso si este cuidado se debe hacer junto a individuos con los que no necesariamente se va a estar de acuerdo (véase xii). Con la palabra cuidado hago referencia explícita a su equivalente en inglés “*care*”. La palabra “*care*” (cuidado) se puede traducir al español de muchas formas. En este artículo, la palabra “cuidado” hará referencia directa o indirecta a varios significados: a dar importancia, a responsabilizarse de algo, a preocuparse por algo, y a querer hacerse cargo de algo. El *Care Collective* define el cuidado como una capacidad y actividad social que implica el fomento de todo lo necesario para el bienestar y el florecimiento de la vida; y que darle protagonismo al cuidado es reconocer y aceptar nuestra interdependencia (véase Chatzidakis et al. 10).¹⁰

¿Cuál es el cuidado que le damos a la memoria de aquellos que vivieron la guerra? ¿Cuál es el cuidado que le damos a la memoria en el presente? Estas parecen ser las preguntas que Zamora busca responder para exponer la impresión que el pasado deja en una nueva generación, exponer las contradicciones que surgen al relatar dicha memoria, y traer a la luz la necesidad (afectiva) de transformar la forma en cómo narramos el pasado. Es importante considerar que “lo que experimentamos en la vida [...] está compuesto de significados organizados y realidades construidas como eventos e historias de vida. Es esta vida

¹⁰ Chatzidakis et al. señalan que en sociedades neoliberales –donde los mercados y la economía reinan– el cuidado ha sido devaluado debido a su frecuente asociación con la mujer, lo femenino y las profesiones “improductivas” alrededor del cuidado. El neoliberalismo, de hecho, ha traído consecuencias nefastas en las sociedades donde ha operado ya que no considera al cuidado como una práctica efectiva (véase 9).

‘narrada’ la que da una estructura temporal consistente a nuestras experiencias” (Yamada y Kato citado en Brockmeier, 22). Brockmeier señala que la narrativa es una práctica cultural única de auto-localización temporal (véase 22). Entonces, la forma en cómo se narra la guerra en el presente da localización temporal a los salvadoreños y, sin duda, separa a una nueva generación de salvadoreños de los legados de la guerra. Así, las visiones de la memoria y del tiempo en El Salvador seguirán moldeándose por cómo se narra el pasado, cómo se transforma la impresión que deja este pasado y cómo cambia el contexto en el país. Al parecer, en la actual coyuntura, las nuevas generaciones de salvadoreños, como la cineasta indica, no preguntan sobre el pasado. Es una generación apática, y parece no darle importancia a la memoria ya sea, en palabras de Zamora, por miedo, dolor, ignorancia, desinterés, o por conveniencia. La apatía y el desinterés son aquí sentimientos sociales que se oponen al cuidado.¹¹ No obstante, esta apatía y falta de interés por el pasado se deben en gran medida al cansancio y a la saturación que la memoria ha tenido en la esfera pública del país. La gente está cansada de las historias que se han contado sobre la guerra en los últimos veinticinco años –aproximadamente el tiempo entre el fin de la guerra y el momento de filmación del documental–. Las emociones, como indica Ahmed, son relacionales. Implican reacciones o relaciones de acercamiento o alejamiento en relación con objetos que causan afectos. Si el objeto del sentimiento moldea y es moldeado por las emociones, entonces el objeto del sentimiento no se encuentra simplemente antes del sujeto. La impresión que se deja muchas veces depende de historias que permanecen vivas en la medida en que ya han dejado sus propias impresiones (véase 8).

Los ofendidos es una historia que cuenta el pasado no con una visión ideológica, sino con una afectiva. Entonces, no trata simplemente de crear un espacio de enunciación para aquellos que sufrieron torturas. Es un acto político de reconocimiento hacia el pasado y hacia el contexto del presente. Intenta registrar algunas de las cualidades que caracterizan este período histórico particular. Los silencios y el dolor provocados por las luchas por la memoria, y los numerosos fracasos de la posguerra, por ejemplo, nutren las discusiones dentro del documental. En cierta forma, el medio “siempre está fuertemente influenciado, y en cierto modo estructurado de antemano, por las condiciones que rigen la esfera pública en cada país” (Chanan vi). Y las esferas públicas son mundos de afecto en la misma medida en que son el resultado de la racionalidad y la racionalización (véase Lauren Berlant, citada en Smaill 5). Entonces, como indica Jane Gaines, el documental que se parece en gran medida al mundo que representa en pantalla no es exactamente ese mismo mundo, sino que ha sido producido y recortado a partir de las mismas condiciones materiales que existen en el momento en que el director o directora se oponen a esas mismas condiciones –ya sean condiciones de escalada militar, poblaciones que sufren o lide-

¹¹ La Real Academia Española (RAE) define la apatía como dejadez o impasibilidad del ánimo. Entonces, la apatía como un afecto social es una señal de una falta de compromiso político de un sujeto en los asuntos de su sociedad. La apatía hacia la memoria, en el caso de El Salvador, indica un completo desapego y falta de responsabilidad por el pasado.

razgos corruptos— (véase “The Production” 45). Debido a que coexistimos con las condiciones representadas, cada proyección de este tipo de cine documental asume este principio: lo que vemos en pantalla está sucediendo o ha sucedido en nuestro mundo (véase 45). En otras palabras, el trabajo documental intenta mantenerse al día con el mundo representado porque es este mismo mundo el que lo crea (véase Gaines, “The Production” 46). *Los ofendidos* es consecuencia de su propia sociedad. No podría haber sido lo que es sin la impresión que los numerosos debates y luchas por la memoria de la guerra han dejado en Zamora, así como los sentimientos que estos debates y luchas han provocado.

Los ofendidos: ¿Qué me hace sentir el pasado y por qué hay que cuidarlo?

En esta última sección, concentraré mis esfuerzos en dos interacciones: la entrevista al inicio del documental con el general David Munguía Payés, ministro de defensa de El Salvador en el momento de la filmación, y la conversación de Zamora con el anónimo extorturador.¹² Es importante señalar, según Bill Nichols, que en el cine documental las “personas” son tratadas como actores sociales más que como actores profesionales. Los actores sociales conducen sus vidas más o menos como lo habrían hecho sin la presencia de una cámara. Su valor consiste en lo que sus propias vidas encarnan, en la forma en que su personalidad y comportamientos cotidianos sirven a las necesidades del cineasta. En lugar de un contrato que detalla los términos y condiciones, los actores sociales firman una autorización que, normalmente, otorga al cineasta el derecho a utilizar el material que graba de la manera que elija y que deja a los sujetos sin recurso si lo desaprueban (véase 76-77). Dicho esto, los realizadores de documentales suelen favorecer a individuos cuyo comportamiento no escolarizado ante una cámara transmite una sensación de complejidad y profundidad similar a la que valoramos en la actuación de un actor capacitado (véase 77). Las conversaciones con el general y el extorturador tienen valor porque dejan una impresión que las víctimas no pueden dejar. Sus testimonios, en contraste con la evidencia del dolor de las víctimas, tiene la capacidad de contrarrestar el estado general de apatía que afecta a las nuevas generaciones.

La conversación con Munguía Páez es una confrontación directa con la institucionalidad y da inicio al documental. Zamora, algo nerviosa, le dice al general que la idea del documental surgió del Libro amarillo. El Libro amarillo fue elaborado por el Estado salvadoreño entre 1979 y 1987 y fue re-descubierto alrededor de 2009 (véase Ayala s.p.). Se considera el eslabón perdido que confirma la participación de las fuerzas armadas en actividades relacionadas con los escuadrones de la muerte como torturas y desapariciones forzadas durante la

¹² El General David Munguía Payés al momento de la entrevista era ministro de defensa de El Salvador (2013-2019). Anteriormente ocupó ese cargo de 2009 a 2011, y aparentemente era un aliado cercano del FMLN. También fue considerado una figura controversial por su oscuro ascenso dentro de la estructura militar y su participación en una tregua entre las pandillas y el gobierno para reducir la tasa de homicidios en el país. Véanse “Bukele nombra nuevo ministro de Defensa”; Rentería; Silva Ávalos.

guerra civil (véase Ayala s.p.). Contiene información no sólo sobre la persecución y detención de comandantes guerrilleros, sino también de opositores políticos, sindicalistas y defensores de derechos humanos (véase s.p.). La cineasta quiere saber qué tiene que decir el general y, en consecuencia, la institución que representa. Munguía no se siente cómodo con la pregunta y mucho menos con las cámaras. En su jerga militar afirma que las personas descritas en el libro necesitaban simplemente ser capturadas y, en algunos casos, eliminadas porque eran una amenaza para el régimen. Lo que es interesante, no obstante, es que la pregunta le genera tal impresión al general que este, de repente, tiene la necesidad, o la obligación, de justificarse a sí mismo diciendo que en su momento no se daba cuenta de que algo así estaba pasando; especialmente después de que Zamora le aclara que la versión que tiene en las manos es de 1987. Es una acusación implícita.

Munguía se defiende: “En esa época nosotros andábamos en el terreno. Íbamos y salíamos. Ni siquiera leíamos los periódicos. No veíamos televisión. Algunas veces nada más un radio nos acompañaba, y escuchábamos nuestras radios y Radio Venceremos. Eso era todo. Lo que estaba sucediendo en la retaguardia, no lo sabíamos” (0:02:18-0:02:40). La performance de Munguía Payes revela las contradicciones en su testimonio. Representa a la institución pero nunca usa el pronombre personal “yo” para hablar del pasado. El uso del “nosotros” en su testimonio es una forma de esconder, y quizás reducir el impacto de su testimonio, y por supuesto, una forma de extraer su responsabilidad individual. Erik Ching menciona que los narradores que han sido acusados de crímenes contra la humanidad tienden a evitar aspectos personales y evitan hablar de eventos que podrían incriminarlos y, por lo tanto, tienden a depender más de una voz en tercera persona y a contar una historia más despersonalizada (véase 5).¹³ Munguía manifiesta que no sabe cuál es el punto de hablar sobre el libro. Zamora lo interrumpe y le responde que sí quiere saber cuál es el punto. Para el general, y aquí cambia su testimonio a una voz pasiva, la cuestión no es que hubiera una lista de nombres en el libro; más bien, el punto es determinar si se cometieron “errores”, y si alguna de las personas que se enumeran en el libro fueron perseguidas para ser eliminadas (véase 0:02:52-0:03:04). Zamora vuelve a interrumpir al general. Ella está fuera de cámara. Esta interacción no es un simple relato de la memoria del general. Mediante las interrupciones, Zamora deja una impresión en el general que lo fuerza a reaccionar, y al mismo tiempo la interacción deja una impresión en el espectador que lo obliga a reaccionar. En esta interacción, el general ha estado en pantalla todo el tiempo. El espectador ha tenido la oportunidad de observar su rostro, sus expresiones, su incomodidad y su actuación mientras Zamora cuestiona su testimonio.¹⁴ Tener a un oficial de alto rango hablando sobre el pasado no es algo raro en el país, como demuestra Ching. Lo que sí es poco común es que un general responda a preguntas sobre

¹³ Esta despersonalización se hace más evidente en el testimonio del extorturador.

¹⁴ Después de años de pensar este documental, me pregunto si el general Munguía habrá sabido de qué iba a tratar la entrevista. ¿Habría aparecido en el documental si hubiera sabido que iba a tener que hablar del Libro amarillo?

el pasado frente a una cámara —especialmente preguntas tan directas como por qué mi papá está en este libro, y por qué él fue torturado—.

Jane Gaines señala que, de todas las artes políticas, el documental es el mejor posicionado para “*stalk the contradictions*” (“The Production” 47).¹⁵ Gaines argumenta que los realizadores de documentales están posicionados de tal manera que pueden ver, con su atención a la vida cotidiana, cómo las cosas se vienen abajo (en este caso, los testimonios de los perpetradores). No es exactamente que los documentalistas por sí solos busquen la contradicción; en realidad, según Gaines, la situación misma muestra eventualmente inconsistencias estructurales (véase 47). El testimonio del general se desmorona cuando se le presenta el Libro amarillo. Por tanto, la película desde el principio pretende exponer las contradicciones estructurales en la forma en que la institucionalidad (representada en el general como actual ministro de defensa) recuerda la guerra, y quizás también en lo que intenta olvidar. Se vuelve importante, entonces, entender *Los ofendidos* como un sitio de contradicciones en la forma en cómo se recuerda la tortura y la guerra. En 2021, en una entrevista con el diario nicaragüense *Confidencial*, Zamora menciona que la filmación de *Los ofendidos* fue una exploración en un mundo que pensó que conocía y que se dio cuenta que realmente no era así. Al escuchar los testimonios, Zamora formó ella misma su propia opinión del pasado. En otras palabras, su exploración de los testimonios dejó en Zamora una impresión particular en cómo ella entiende ese pasado. Por tanto, el objetivo del documental es exponer las contradicciones en los relatos para que el espectador pueda tener su propia impresión.

Los ofendidos hace un trabajo afectivo aún mayor al buscar las contradicciones en el relato de un extorturador que se esconde bajo una capucha y comparte lo que recuerda sobre sus acciones y sus víctimas. Es importante, no obstante, mencionar que sería ingenuo leer las actuaciones —de Rubén Zamora, de las víctimas y de los perpetradores mismos— como presentaciones inmediatas de un yo que no está subordinado a la visión de Zamora. En *Los ofendidos*, las memorias de las víctimas emergen con la doble intención de afirmar la versión “verdadera” de la historia basada en sus recuerdos y la de exigir justicia. En este escenario, como dice Elizabeth Jelin, la memoria, la verdad y la justicia se mezclan entre sí, porque el significado del pasado por el que se lucha es, de hecho, parte integral de la demanda de justicia en el presente (véase 29). Sin embargo, cuando los supervivientes de violencia recuerdan, aportan pruebas tanto del presente como del pasado. Ellos presentan su verdad, no *la* verdad. Jay Winter señala que los historiadores a menudo dan por sentado esta idea de presentar una verdad particular, no la verdad sobre un evento. No obstante, cuando estas verdades entran en la esfera pública pueden aplicarse otras reglas porque “algunas verdades son mejores que otras; algunas sirven a propósitos políticos” (Winter 10). Zamora, en su confrontación con el pasado, presenta una verdad particular (y la verdad de sus entrevistados también) para servir a un propósito político particular: por un lado, dejar una impresión afectiva en su audiencia para com-

¹⁵ Énfasis en el original.

batir el estado de apatía que muchos salvadoreños muestran con respecto a la memoria de la guerra, y por otro, alejarse del debate que ha causado en primer lugar dicha reacción.

El testimonio del extorturador está disperso a lo largo del documental y a menudo se yuxtapone con el relato de las víctimas, metraje de archivos, y en ocasiones imágenes del contexto salvadoreño al momento de la filmación.¹⁶ De hecho, antes de cada interacción se deja una impresión de lo fuerte y cruel que fue la guerra, y el hecho de que muchas personas fueron víctimas inocentes –es de recordar que las víctimas en el documental fueron civiles que no participaron en la guerrilla–. Por eso, por ejemplo, el documental muestra metraje de las represiones masivas de la época antes de presentar al extorturador. La política, de hecho, no es exclusivamente un asunto de la mente, sino que también es un asunto del corazón (véase Gaines, “Political” 88).¹⁷ Un director que utiliza imágenes de personas luchando –o en este caso, personas que son reprimidas– quiere que las audiencias lleven consigo la misma lucha que están viendo (véase Gaines, “Political” 91). La razón fundamental detrás de documentar luchas políticas en los documentales, en contraposición a producir registros escritos, es hacer que la lucha sea visceral, es ir más allá de lo abstractamente intelectual para producir un “*bodily swelling*” –una hinchazón corporal– (Gaines 91). Entonces, antes de presentar al extorturador, la cineasta ya ha hecho un esfuerzo para dejar una impresión que inflencie la manera en la que la audiencia recibe el testimonio del perpetrador.

Cuando el extorturador aparece en pantalla por primera vez, Zamora menciona en voz en off que “fue difícil encontrar un torturador dispuesto a hablar del pasado”. Zamora señala que los extorturadores le han dicho que ellos no quieren recordar esa etapa de sus vidas, que se han olvidado del pasado y, ahora, son buenas personas. El extorturador que encontró le pidió que le cubriera la cara. Se desconoce su identidad. Para Zamora, que muestre o no su rostro ante la cámara no es relevante. Su rostro, dice la cineasta, es como cualquier otro, este extorturador trabaja en un lugar común, alrededor de personas que pensó, en algún momento, merecían ser torturadas, pero que ahora es un hombre de familia y un buen cristiano. En pantalla vemos acercarse al extorturador, pero solo lo vemos de cintura para abajo, y mientras se acerca, la cámara nos muestra una

¹⁶ Antes de la primera aparición del extorturador, Rubén Zamora, Neris González y el Dr. Romagoza comparten parte de sus testimonios. El metraje antiguo muestra, por ejemplo: congregaciones políticas populares en San Salvador, entrenamientos de soldados en la Escuela de las Américas, una entrevista antigua de Eugenio Vides Casanova –secretario de defensa (1983-1989) y director de la Policía de la Guardia Nacional (1979-1983), acusado de ser el responsable por la tortura y muerte de miles de personas–, la reconocida homilía de Monseñor Romero en la que les dice a los soldados salvadoreños que no asesinen a sus compatriotas (y que también es asesino el que tortura), imágenes de su asesinato, su cadáver y la represión que siguió durante su funeral, secuestros. Es importante mencionar que Vides Casanova estaba siendo deportado de Estados Unidos durante el rodaje del documental (véase “ICE Removes Former El Salvador Defense Minister”; Preston y Archibold). El Dr. Romagoza y Neris González son defensores de derechos humanos que dedicaron más de diez años de sus vidas para que Vides Casanova rindiera cuentas.

¹⁷ Gaines toma esta idea del análisis que hace de las teorías del director y teórico de cine soviético Sergei Eisenstein.

silla de madera con un manto blanco en el respaldo. El rostro del extorturador permanece fuera de cámara mientras se pone el manto blanco para cubrirse la cabeza y el rostro. Se sienta y se prepara. Siempre en voz en off, con un tono de ironía, no obstante, Zamora enfatiza que este “torturador podría ser el que tenemos al lado viendo este documental” (0:29:02-0:29:49). El mal, como diría Hannah Arendt, es banal.

En la primera aparición con el extorturador, aprendemos a través de su testimonio cómo operaban las fuerzas policiales en la época. La segunda vez, este describe cómo eran las celdas en los edificios policiales y menciona la precaria situación de las víctimas que no recibían ninguna atención, ni agua, ni comida. Zamora le pregunta cuánto tiempo estaban en las celdas esas personas antes de ser liberadas. El extorturador responde, con mucha calma, que los dejaban olvidados en las celdas hasta morir y que cuando familiares y amigos preguntaban por ellos no se les daba ninguna información o simplemente se les decía que no estaban allí. Cuando descubrían que habían muerto, los tiraban en las calles por la noche. Zamora le dice que su padre estuvo allí durante treinta y tres días. “¡Qué tremendo! Solo Dios con las personas allí” es la respuesta del extorturador (0:41:04-0:43:48). Al igual que el general Munguía Payes, el extorturador despersonaliza su relato.¹⁸ Más adelante, el extorturador habla sobre las víctimas y cómo las torturaban. Según él, cuando –las víctimas– no querían “colaborar”, les daban descargas eléctricas, o les ponían una capucha para que se asfixiaran, o los colgaban de un árbol, o los metían en agua hasta que estuvieran a punto de ahogarse. Para él, según su propio testimonio, esta fue la parte más difícil porque a veces había mujeres, y nadie sentía ningún tipo de lástima por ellas. Cuando se escuchaban los gritos en el vecindario, se ponía música a todo volumen para silenciar lo que sucedía. Este segmento concluye con el extorturador diciendo que era muy raro que la gente saliera viva de esa situación. “Por mucho que colaboraran, después las mataban” (0:52:57-0:54:22). Todo este tiempo, como espectadores, lo vemos sentado, inmóvil con el manto blanco sobre su cabeza.

A cierto punto, aparece Vides Casanova, ex ministro de defensa y uno de los mayores señalados por crímenes contra los derechos humanos durante la guerra, cuando sale del aeropuerto después de ser deportado de Estados Unidos. Las imágenes de su llegada muestran que existe una lucha por justicia fuera de la representación en el documental, y en cierta forma, el documental mismo se inserta en esta lucha. Las víctimas de la tortura –entre ellas Romagoza y González– le gritan “torturador, asesino” (1:04:37-1:05:27). Gaines señala que los documentales suelen involucrar al público para producir una continuidad concreta entre nosotros y el mundo en la pantalla, una continuidad que se siente tal como se ve, y se ve tal como se siente (véase “The Production” 44). Gaines

¹⁸ Tras esta secuencia con el extorturador, el documental vuelve a mostrar más relatos y reflexiones de las víctimas, así como más metraje de archivo. También, Zamora, en voz en off, menciona que Romagoza se hizo amigo de un antiguo soldado que lo torturó, y quien no pudo perdonarse por lo que había hecho. Como se mencionó anteriormente, el relato de Romagoza hace que Zamora –fuera de cámara– lllore y se sienta apenada por lo que le ocurrió a él y a otras víctimas.

hace referencia a la noción de que los documentales pueden crear “*same world sensation*” (44). Esta noción supone que “el mundo que exige nuestra acción es el mundo en el que podemos actuar, podemos intervenir para cambiar o revertir condiciones intolerables” (44). Esto es así porque las “tecnologías miméticas”, en este caso los documentales, “tienen el poder de reproducir explosivamente el mundo que tenemos ante nosotros, así como de reproducir sus intensidades en la pantalla [las impresiones], y de reproducirlas de manera más estratégica en los cuerpos y corazones de los espectadores” (40). Desde el final de la guerra ha existido una lucha política en dos frentes: contra la impunidad y por justicia por un lado; y por la memoria de la guerra, por el otro. *Los ofendidos* espera una reacción de la audiencia y por eso la concepción de afecto de Grossberg es útil para este análisis. El documental ofrece un retrato familiar del mundo que representa desde una perspectiva particular que defiende los intereses de Zamora y el de las víctimas. Pero no solamente esto, como menciona Nichols, el trabajo del cine documental es defender una posición, proponer una interpretación para ganar el consentimiento e influenciar una opinión (véase 75). Por tanto, el afecto es un sitio en el que Zamora busca cambiar las circunstancias que ella considera necesario cambiar. Espera dejar una impresión que mueva políticamente a su audiencia. Quiere el consentimiento de esta, para acercarla a su causa.

Así como los testimonios de las víctimas pueden producir asombro, como indica Rodríguez, los metrajes de represión y de lucha política en contraste con los testimonios de perpetradores de violencia y tortura, buscan dejar una impresión que no sólo afecte al espectador sino que lo mueva al espectro político que Zamora fomenta. La versión final del documental está fuera del control de los sujetos representados (incluida la cineasta). No obstante, la performance que se ha visto –y la similitud del mundo representado con el de la audiencia que intenta influenciar– “indica una negociación entre la capacidad del sujeto para hablar y el contexto en el que se habilita y pronuncia ese discurso” (Smaill 20). *Los ofendidos* funciona como un lugar de diálogo entre Zamora, sus entrevistados y su audiencia. Pero al mismo tiempo, es una manera –como indica López que intenta hacer Zamora– de distanciarse de la polaridad (que en algún momento menciona Rubén Zamora en el filme) sobre las luchas del pasado. La posibilidad de distanciarse genera una conciencia de que la energía y los intereses de muchos salvadoreños han cambiado. Que la impresión que el pasado está dejando en este presente es diferente a la huella que dejó hace treinta o veinte años. Es posible que muchos salvadoreños hoy sientan que “no hablan el mismo idioma” que la generación anterior.¹⁹ La lucha por la memoria ha saturado la esfera pública del país, y una “saturación de la memoria” en la esfera pública de un país provoca una sensación de rechazo o un congelamiento de la memoria (Jelin 36). Quizás esto es lo que ha generado un sentido de apatía hacia el pasado. Los salvadoreños están cansados de las luchas por la memoria y del hecho de que

¹⁹ Raymond Williams hace referencia a las formas en que las personas parecen sentirse en ciertos momentos de cambio, y menciona que en una sociedad puede darse el hecho de que sus individuos sientan que “no hablan el mismo idioma” que sus compatriotas; no en el sentido literal, sino en los valores y la manera en como dan valor a las cosas (xxiii-xxiv).

no haya habido cambios significativos en el período de posguerra.²⁰ Entonces, la pregunta que vale la pena responder es cómo sienten los salvadoreños su pasado, el pasado de la generación anterior, y qué se puede hacer cuando se ha determinado aquello que se siente. Zamora intenta generar cuidado respecto a la memoria histórica del país porque muchos salvadoreños –especialmente la nueva generación– se han distanciado.²¹

En muchos movimientos políticos comunitarios, como lo demuestra Ruth Velásquez Estrada, la reconciliación significa reconocer y aceptar dentro de uno mismo que muchas atrocidades se cometieron, y que se es una persona diferente después de la guerra. Estas comunidades en lugar de buscar reconciliación buscan una convivencia (véase 79). Zamora busca que las memorias de víctimas y torturados, a pesar de sus contradicciones y fallas, convivan en un mismo sitio. *Los ofendidos* muestra las inconsistencias en los recuerdos tanto del general como del extorturador. La importancia de que se muestren dichas contradicciones es que el documental puede producir “indignación” en los espectadores (Gaines, “The Production” 47). En este caso, *Los ofendidos* imprime (en el sentido de presionar) cuidado; esto es: dar importancia a la memoria, responsabilizarse de ella, preocuparse por los recuerdos de la generación que vivió la guerra, y querer hacerse cargo del legado de la memoria no porque quiera que víctimas y perpetradores se reconcilien, sino porque es necesario convivir el uno con el otro y, si es posible, seguir adelante.²² El cuidado es necesario porque el cambio que está ocurriendo en El Salvador, respecto a la memoria histórica de la guerra civil, tiene que ver con el hecho de que los debates ya no se centrarán solamente en lo que ocurrió, en cuál es la “verdad” sobre el pasado o en cómo los salvadoreños pueden encontrar la reconciliación, con toda la injusticia e impunidad que existe, sino cómo pueden seguir adelante juntos a pesar de ese pasado.

Históricamente se ha pensado –especialmente desde la izquierda– que el legado del cine documental es contribuir a las luchas que buscan cambios sociales (véase Gaines, “Political” 85). Justo después de la aparición de Vides Casanova, en los últimos minutos con el extorturador, Zamora le pregunta si sabe quién fue el responsable de dar las órdenes de torturar y matar. Este dice que era un general. “¿Cómo se llamaba?”, sigue Zamora. Hay una pausa y silencio. El extorturador parece considerar que es muy peligroso revelar esa información.

²⁰ Por cambios significativos me refiero a menos violencia y mayor seguridad para la población, mejor distribución de la riqueza, menos confrontaciones políticas e ideológicas. En otras palabras, circunstancias similares a las que llevaron al país a entrar en la guerra. Christine Wade señala que, veinte años después de la firma de los acuerdos de paz, el 62% de los salvadoreños pensaban que las cosas estaban igual o peor que durante la guerra, y el 57% expresaba poca o ninguna satisfacción con la situación y el funcionamiento de la democracia salvadoreña (véase 3).

²¹ La antropóloga salvadoreña Ruth Elizabeth Velásquez Estrada menciona que El Salvador ha estado paradójicamente estancado entre la polarización política y la reconciliación nacional, y muchos excombatientes se sienten frustrados por la falta de apoyo institucional para apoyar una reconciliación.

²² Andreas Huyssen menciona que la memoria no puede sustituir a la justicia, y la justicia muchas veces queda enredada en la falta de fiabilidad de la memoria (véase 37). Sin embargo, cuando los recuerdos tienen un enfoque político explícito, expresan la necesidad que tiene una sociedad de un anclaje temporal (véase 37).

Finalmente dice: Carlos Eugenio Vides Casanova (1:05:28-1:05:49). Según Gaines, la razón para utilizar el cine documental para promover objetivos políticos es que su estética de similitud establece una continuidad entre el mundo de la pantalla y el mundo de la audiencia (véase “Political” 90). En otras palabras, el cine documental de corte político busca intervenir en el mismo mundo que representa, el mismo mundo que la audiencia habita.

Al final del documental, Zamora nos lleva a la casa de su padre. En la biblioteca, Rubén Zamora recita “Poema de Amor” de Roque Dalton. El momento más sentido es cuando el padre de la cineasta lee: “los guanacos hijos de la gran puta”. Rubén Zamora hace una pausa y llora (1:16:13-1:18:40). Al igual que Ileana Rodríguez con el testimonio del Dr. Romagoza, esta vez lloro yo. La impresión que el documental me ha dejado viene primordialmente por la preocupación de Zamora y por el hecho de querer saber más. Bill Nichols señala que los documentales estimulan el deseo de saber en sus audiencias. En el mejor de los casos, cuentan una historia atractiva, presentan un caso convincente o transmiten una perspectiva nueva y poética que promete información y conocimiento, perspicacia y conciencia (véase 70). Tuve la oportunidad de ser testigo de la reacción afectiva de una estudiante al documental. Su padre había sido soldado del ejército salvadoreño y después del documental su mayor deseo era saber más sobre El Salvador y sobre su familia. El documental cierra con una reflexión en la que Marcela Zamora confiesa: “Somos una generación que no pregunta ... 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” (1:20:36-1:20:48). La impresión que el documental deja hace que la audiencia, especialmente las nuevas generaciones, quiera saber más. Es un acto de cuidado hacia un pasado que se ha negado y que es atacado activamente. Zamora quiere afectar y conseguir el consentimiento de sus audiencias para re-orientar el pasado hacia el futuro, y reconfigurar una nueva noción de lo que es ser salvadoreño. Si lo logra o no, está por verse.

Obras citadas

- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014 (2da ed.). eBook.
- Ambulante. “Entrevista con Marcela Zamora, directora de los ofendidos”. *Vimeo* 2 de junio 2017. Web.
- “Apatía, f. (1,2)”. *Diccionario de la lengua española*. Web.
- Arendt, Hannah. *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*. New York: Penguin Books, 2006. Impreso.
- Ayala, Edgardo. “Lista de víctimas evidencia nexos del ejército salvadoreño con paramilitares”. *La Jornada* 24 de mayo 2013: s.p. Web.
- Brockmeier, Jens. “After the Archive: Remapping Memory”. *Culture & Psychology* 16.1 (2010): 5-35. Web.
- “Bukele nombra nuevo ministro de Defensa y acaba la era Munguía Payés”. *El Mundo* 1º de junio 2019: s.p. Web.

- Chanan, Michael. *The Politics of Documentary*. London: British Film Institute, 2007. Impreso.
- Chatzidakis, Andreas, et. al. *The Care Manifesto: The Politics of Interdependence*. London: Verso, 2020. Impreso.
- Ching, Erik. *Stories of Civil War in El Salvador: A Battle over Memory*. Kindle ed. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2016. Impreso.
- Confidencial. “La mirada de Marcela Zamora y el cine político centroamericano”. *YouTube* 5 de julio 2021: s.p. Web.
- Cooper, Linda, y James Hodge. “Former Salvadoran Defense Minister, Tied to Killings of Oscar Romero and Churchwomen, Deported Back to El Salvador”. *National Catholic Reporter* 13 de enero 2016: s.p. Web.
- Costa Rica Festival Internacional de Cine. “CRFIC16: Entrevista a Marcela Zamora”. *YouTube*. 19 de diciembre 2016: s.p. Web.
- Dalton, Roque. *Las historias prohibidas del pulgarcito*. México: Siglo Veintiuno, 1977. Impreso.
- “El Salvador Generals Guilty of Torture”. *BBC News World Edition* 23 de julio 2002: s.p. Web.
- Gaines, Jane. “Political Mimesis”. *Collecting Visible Evidence*. Ed. Jane M. Gaines and Michael Renov. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. 84-102. Impreso.
- Gaines, Jane. “The Production of Outrage: The Iraq War and the Radical Documentary Tradition”. *Framework* 48.2 (2007): 36-55. Web.
- Grossberg, Lawrence. “Pessimism of the Will, Optimism of the Intellect: Endings and Beginnings”. *Cultural Studies* 32.6 (2018): 855-888. Web.
- Grossberg, Lawrence. *Under the Cover of Chaos: Trump and the Battle for the American Right*. London: Pluto Press, 2018. Impreso.
- Hall, Stuart, y Bill Schwarz. *Familiar Stranger: A Life Between Two Islands*. Durham: Duke University Press, 2017. Impreso.
- Huysen, Andreas. “Present Pasts: Media, Politics, Amnesia”. *Public culture* 12.1 (2000): 21-38. Web.
- “ICE Removes Former El Salvador Defense Minister”. *U.S. Immigration and Customs Enforcement (ICE)* 8 de abril 2015: s.p. Web.
- Jelin, Elizabeth. *State Repression and the Labors of Memory*. Trad. Judy Rein y Marcial Godoy-Anatívia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003. Impreso.
- 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.
- Martínez, Rubén. “El Salvador’s New Left: A Model for Latin America: Elections: Ruben Zamora, Facing Increased Death-Squad Activities, Delivers an Unexpected Message Aimed at National Reconciliation”. *Los Angeles Times (1923-1995)* 31 de octubre 1993: 1. Web.
- Moodie, Ellen. *El Salvador in the Aftermath of Peace: Crime, Uncertainty, and the Transition to Democracy*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2010. Impreso.
- Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Bloomington: Indiana University Press, 2017 (3ra ed.). Impreso.
- Preston, Julia. “Salvadoran May Face Deportation for Murders”. *The New York Times* 23 de febrero 2012: s.p. Web.
- Preston, Julia. “U.S. Deports Salvadoran General Accused in ’80s Killings”. *The New York Times* 8 de abril 2015: s.p. Web.
- Preston, Julia, y Randal Archibold. “U.S. Justice Dept. Releases Judge’s Ruling on Ex-Salvadoran General”. *The New York Times* 11 de abril 2013: s.p. Web.

- Rentería, Nelson. "Ex-Salvadoran Defense Minister Arrested for Suspected Role in Gang Truce". *Reuters* 23 de julio 2020: s.p. Web.
- Rodríguez, Ileana. *Modalidades de memoria y archivos afectivos: cine de mujeres en Centroamérica*. San José: Universidad de Costa Rica, Vicerrectoría de Investigación, Centro de Investigaciones Históricas de América Central, CALAS-Laboratorio Visiones de Paz, 2020. Web.
- Rohter, Larry. "4 Salvadorans Say They Killed U.S. Nuns on Orders of Military". *The New York Times* 3 de abril 1998: s.p. Web.
- Ross, Norbert, y Antonia Ross Sanchez. "The Messy Little Thing Called Peace: Postwar Memories and Durable Disorder in El Salvador". *Journal of Global Faultlines* 5.1 (2018): 41-48. Web.
- Seigworth, Gregory J., y Melissa Gregg. "An Inventory of Shimmers". *The Affect Theory Reader*. Eds. Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth. Durham: Duke University Press, 2007. 1-25. Impreso.
- Silber, Irina C. *Everyday Revolutionaries: Gender, Violence, and Disillusionment in Postwar El Salvador*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 2011. Impreso.
- Silva Ávalos, Héctor. "El Salvador Arrests General Behind 2012 Gang Truce". *InSightCrime* 28 de julio 2020: s.p. Web.
- Small, Belinda. *The Documentary: Politics, Emotions and Culture*. New York: Palgrave Macmillan, 2010. Impreso.
- Tronto, Joan C. *Caring Democracy: Markets, Equality and Justice*. New York: New York University Press, 2013. Impreso.
- Velásquez Estrada, Ruth Elizabeth. "Grassroots Peacemaking: The Paradox of Reconciliation in El Salvador". *Social Justice* 41.3 (2015): 69-86. Web.
- Wade, Christine J. *Captured Peace: Elites and Peacebuilding in El Salvador*. Athens: Ohio University Press, 2016. Impreso.
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*. London: Fontana Paperbacks, 1983. Impreso.
- Winter, Jay. "Historical Remembrance in the Twenty-First Century". *The ANNALS of the American Academy of Political and Social Science* 617.1 (2008): 6-13. Web.
- Zamora Chamorro, Marcela, dir. *Los ofendidos*. Kino Glaz, 2016. DVD.