

Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido:

figuraciones del *desaparecido* en el audio-visual documental centroamericano reciente

Silvia Rosa

Université de Lausanne
Suiza

Resumen: En el presente artículo nos centramos en las nuevas dimensiones de la figura del *desaparecido* en películas documentales y docuficcionales recientes en América Central, particularmente revisamos cineastas de Guatemala, Nicaragua y El Salvador. El objetivo de la investigación es extender la categoría ontológica y estética del “desaparecido original” (Gatti, 2008), que ha sido trabajada en países del Cono Sur (Argentina, Chile, Paraguay), a fines de repensarla en las actuales condiciones sociales, políticas y estéticas de Mesoamérica. La particular situación del istmo presenta problemáticas propias que precisan formas también propias de representación, como, por ejemplo, la “desaparición en tránsito”, la “desaparición voluntaria” o la “desaparición en potencia”. Todos estos conflictos son los que el actual celuloide centroamericano tematiza en sus cintas.

Palabras clave: Cine documental, desaparecidos, Centroamérica.

Me llaman el desaparecido, que cuando llega ya se ha ido: figurations of the *desaparecido* in the recent Central American documentary audiovisual

Abstract: In this article we focus on the new dimensions of the figure of the *disappeared* in recent documentaries and docufictional films in Central America, particularly filmmakers from Guatemala, Nicaragua and El Salvador. The aim of the research is to extend the ontological and aesthetic category of the “desaparecido original” (Gatti, 2008) that has been worked on in the Southern Cone countries (Argentina, Chile, Paraguay) in order to rethink it in the current social, political and aesthetic conditions of Mesoamerica. The particular situation of the isthmus presents its own problems that also require its own forms of representation, such as, for example, disappearance in transit, voluntary disappearance or potential disappearance. All of these conflicts are the subject of current Central American cinema.

Keywords: Documentary film, disappeared persons, Central America.

Fui a la Oficina de Personas Desaparecidas, pero no había nadie allí.

George Carlin

Las dos citas que abren estas reflexiones, la de la icónica canción de Manu Chao en el título y el satírico pleonasma de George Carlin, relevan dos de las características cívicas y epistemológicas que conlleva la representación del desaparecido en el arte y en la sociedad: su figuración en tanto entidad presentificada (materializada) cuando su naturaleza es la ausencia de una presencia y el estatuto/nombramiento civil y estético de quien no está, pero estuvo en el espacio público. Desgraciadamente en América Latina las décadas que siguieron al retorno de las democracias en muchos países —como Argentina o Chile— llegaron con la urgencia de gestionar tal situación. La realidad de los desaparecidos se impuso ante la sociedad civil con tal facticidad en términos no sólo emocionales sino jurídicos y legales que impulsó a la región a plantearse en profundidad la herida. Esta necesidad fue la raíz del auge de obras artísticas y estudios académicos relativos a la memoria histórica de la dictadura, en cuyo aparato teórico la figura del *desaparecido forzado* por el terrorismo de estado adquirió un estatuto preponderante, no solamente por la dolorosa realidad histórica que simbolizaba y la necesidad coyuntural de la denuncia y el reclamo de justicia, sino también porque se convirtió en una categoría estética privilegiada para cuestionar el estatuto mismo de la ficción y de las estrategias diegéticas que representan la memoria.

En lo que respecta al audiovisual, obras como las de Albertina Carri (*Los rubios*, 2003) en Argentina o Pablo Larraín (*Toni Manero*, 2008) en Chile e incluso desde la animación *Historia de un oso* (Gabriel Osorio, 2014) y *Padre* (Santiago Bou Grasso, 2013) evidenciaron desde diferentes estrategias, géneros y categorías cinematográficas la dificultad de representar en el celuloide al *desaparecido*, una entidad que no sólo nos reta artísticamente sino que produce un enfrentamiento jurídico y político en un contexto transcultural que nos ubica

[no] solo ante un reto estético cuando trata de encontrar un lenguaje apropiado a la temática, sino también ante un reto social específico: lo quiera o no debe llenar, suplir un vacío en el discurso colectivo, pues cumple sin quererlo una función compensatoria para el espacio vacío que han dejado la política y la jurisprudencia, (Buschmann 2019: 48)

En este orden, Albrecht Buschmann llama la atención sobre un riesgo lacerante al que debe enfrentarse todo proceso de representación del desaparecido, el hecho de revocar la ausencia al nombrarla lingüística y físicamente sin sacrificar su complejidad en un proceso iterativo de aparición-desaparición. Por ello, según este crítico, hablar, escribir y filmar los desaparecidos es un desafío en todos los regímenes que podría ser resuelto con éxito desde estrategias de representación que invoquen y marquen la ausencia y su anomalía social, tales como los finales irresueltos, las urdimbres narrativas con vacíos, los espacios en blanco y las rupturas de las reglas clásicas de cada género, policial o fantástico, por ejemplo. De este modo, Buschmann analiza e intenta solventar técnicamente el gran problema detectado por Markus Klaus Schäffauer en 2006 en sus trabajos sobre las primeras obras cinematográficas argentinas que tematizaban la desaparición:

Espero que este pequeño recorrido haya alcanzado su objetivo: mostrar que lo que a primera vista podríamos entender por el género del cine de los desaparecidos, se rige más por la temática de los desaparecidos —o más preciso aún: por la oposición entre desaparecidos y sobrevivientes— que por una estética particular. Al parecer esto no sólo tiene que ver con problemas políticos o económicos, sino también con un problema estético para un medio audiovisual directo como lo es el cine: la representación de la ausencia (Schäffauer 2006: 255).

Largometrajes como los de Albertina Carri, Lita Stantic, Benjamin Naishtat o Andrea Testa y Francisco Márquez en Argentina, Paz Encina en Paraguay o Pablo Larraín, Andrés Wood y Marcela Said en Chile, se han impuesto la tarea en la última década de pensar modos narrativos alternativos para abordar la desaparición forzada de civiles durante las dictaduras perpetradas por Videla, Pinochet o Stroessner.

En el caso cinematográfico que nos proponemos escorzar aquí, la desaparición corre por otras vías a las experimentadas por los países del Cono Sur durante la década de los setenta y ochenta. Penosamente en la región centroamericana hoy nos enfrentamos a nuevos desaparecidos cuyo ente desaparecedor no es el Estado (o solamente el Estado). Los resabios de los conflictos armados de los años ochenta, el fenómeno de las migraciones masivas, las pandillas criminales y la pobreza endémica en nuestras sociedades nos instan a cavilar y redefinir lo que entendemos por *desaparición* y *desaparecido*, como así también a re-

gistrar nuevas figuraciones de ambos conceptos que sobrepasen ese “desaparecido originario”, tal como dijera Gabriel Gatti¹.

I. AMÉRICA CENTRAL: LA DESAPARICIÓN ENTRE GUERRA, CRIMEN Y MIGRACIÓN

La década entre 1976 y 1986 encontró a Centroamérica en plenos años de la Guerra Fría entre EEUU y la Unión Soviética. La lucha de movimientos sociales que buscaban el reconocimiento de los derechos humanos de las mujeres, de los pueblos autóctonos y otros grupos marginalizados, se sumaban a las fuertes protestas juveniles en contra de la Guerra de Vietnam. Con este marco internacional de fondo, la región se sumió en uno de los periodos más mortíferos de su historia: un ciclo de movilización y luchas intestinas que llevó a guerras civiles en Nicaragua, El Salvador y Guatemala. Los enfrentamientos entre el Estado y los grupos insurgentes se cobraron la vida de más de 70.000 civiles y miles de soldados e insurrectos, y provocaron también grandes desplazamientos y tensiones políticas que aún hoy perviven en el entramado social. De ahí que la gran

¹ Gabriel Gatti se esfuerza por dar cuenta de un estatuto nuevo del ser *en y después* de la última dictadura argentina, un estatuto extraño y desconcertante: el desaparecido. Al respecto, Gatti menciona cuatro hitos del proceso histórico por el cual se formó y se amplió la categoría de *desaparición* y *desaparecido*. En primer lugar, se dio la construcción de una categoría social: el *desaparecido originario*, cuya existencia se remonta a la última dictadura militar argentina (1976-1983), exponiendo un mecanismo de represión político-sistemático e imponiendo un orden de terror a través de la clandestinidad y el silencio. En segundo lugar, para Gatti esa construcción se solidificó en el lenguaje ordinario alcanzando el carácter de un ideal estético, psicoclínico, político-social e histórico, promoviendo un campo social denso y de una institucionalidad robusta, más allá de las fronteras de su origen. Así, el desaparecido viaja hacia otros momentos y espacios geográficos en un campo de gramáticas jurídicas, humanitarias, activistas, estéticas y teóricas, y deviene en una *categoría transnacional*.

Lo que motivó —en tercer lugar— que se apelara a esta categoría en situaciones de *vulneración de los derechos humanos*, diferentes a las condiciones en las que se fundó. De esta manera la idea de desaparecido se extendió a conflictos como el genocidio en Guatemala, las guerras en Afganistán, las víctimas del genocidio de Camboya e incluso la guerra civil española. Por último, este hito es quizás el más novedoso, pues está vinculado con la extensión de la categoría hacia los *paisajes de catástrofe ordinaria*: los desposeídos, los indocumentados, los refugiados, los expulsados; cuya desaparición es producto de una política de exclusión selectiva y sistemática, en gran medida acompañada por la hegemonía de un sistema económico para el cual este campo de inteligibilidad de los sujetos resulta útil y rentable. Ver Gatti, Gabriel (2008).

mayoría de las producciones artísticas recientes en el panorama centroamericano cristalizan de una u otra forma la catástrofe de las posguerras de los años ochenta y noventa.

Centrándonos ya específicamente en los desaparecidos, el Comité internacional de la Cruz Roja en Ginebra releva en sus archivos que en Guatemala alrededor de 45.000 personas desaparecieron durante el conflicto armado y 40.000 familias aún esperan una respuesta sobre el paradero de sus seres queridos². En los años posteriores al conflicto armado continúan registrándose miles de desapariciones a raíz de otras situaciones de violencia, entre las que se destacan las pandillas criminales de jóvenes (maras) cuyas actividades incluyen violación, narcotráfico, extorsión, contrabando de armas, secuestro, robo y asesinatos por encargo. Según el investigador chileno Marcos García Letelier, las maras en la actualidad guatemalteca exhiben niveles de violencia superiores a los de otros países de la región en las mismas circunstancias, como El Salvador y Honduras³.

En lo que respecta al conflicto armado salvadoreño, la estimación de la CICR es de 8.000 desapariciones denunciadas durante la guerra civil⁴ y a causa de la violencia actual (pandillas y

² El conflicto armado interno en Guatemala (también conocido como Guerra Civil) se extendió en ese país centroamericano entre 1960 y 1996 dentro del marco de la Guerra Fría entre el bloque capitalista de los Estados Unidos y el bloque comunista de la Unión Soviética. La guerra ocasionó un gran impacto en términos económicos y políticos agudizando la polarización de la sociedad guatemalteca. El conflicto se inició a principios de la década de los sesenta, cuando el 13 de noviembre de 1960 se realizó un fallido golpe de Estado para derrocar a Miguel Ydígoras Fuentes. En 1962 se crea el primer grupo guerrillero del país, el Movimiento Revolucionario 13 de noviembre (MR13), el cual se organizó y estuvo activo en el oriente del país hasta su disolución en 1971. La guerra civil finalizó el 29 de diciembre de 1996, durante la presidencia de Álvaro Arzú, con la firma del "Acuerdo de Paz Firme y Duradera" entre el Gobierno de Guatemala y la Unidad Revolucionaria Nacional Guatemalteca, intentando poner fin a un enfrentamiento que duró más de 36 años. Fuente estadística: Página internet de ICRC: <https://www.icrc.org/es/document/guatemala-desaparición> (consultado 31-V-2021).

³ En tal sentido las cifras son elocuentes: solamente entre el año 2000 y 2007, la cantidad de asesinatos fue de 35.510, es decir, un promedio de 4.439 por año, 370 mensuales o 12 diarios en el país de Rigoberta Menchú. Según los reportes de UNICEF cada día se reportan de 17 a 20 casos de niñas, niños y adolescentes desaparecidos por causa de las maras. La Alerta *AlbaKeneth* es un sistema para la búsqueda, localización y protección inmediata de niños, niñas y adolescentes desaparecidos o sustraídos.

⁴ Se conoce comúnmente como guerra civil de El Salvador al conflicto bélico interno en el que la Fuerza Armada de El Salvador (FAES) se enfrentó a las

narcotráfico) se reportan a diario entre siete y diez casos de personas desaparecidas, en su mayoría jóvenes, según datos de organizaciones de derechos humanos (UNICEF y CDHES)⁵. En cuanto a Honduras, el principal motivo de las desapariciones actualmente se da en el momento de las “caravanas de migrantes” que pretenden acceder a territorio estadounidense, desplazándose por la región guatemalteca y mexicana; regiones en las que los migrantes quedan expuestos a la violencia ligada al crimen organizado de las pandillas⁶.

La situación de Nicaragua hoy en día se concentra, sobre todo, al igual que Honduras en las desapariciones forzadas en el corredor sur de los migrantes y, por supuesto, en el marco de la represión gubernamental después de la crisis sociopolítica que estalló en el país en abril del 2018. Así, la Asociación Nicaragüense Pro Derechos Humanos (ANPDH) sostiene que casi unas 250 personas se encuentran desaparecidas debido a la represión ejercida por Daniel Ortega⁷. Retrotrayéndonos al período de la revolución sandinista cabe recordar que, entre fines de 1989 y mediados de 1990, la Asociación de Madres de Familiares de Secuestrados y Desaparecidos de Nicaragua (AMFASE-DEN) manejó documentación precisa de 867 personas secues-

fuerzas insurgentes del Frente Farabundo Martí para la Liberación Nacional (FMLN). El conflicto armado nunca fue declarado oficialmente, pero se considera que se desarrolló entre 1979 y 1992, aunque el país vivía un ambiente de crisis política y social ya durante la década de 1970. El número de víctimas ha sido calculado en 75 000 muertos y desaparecidos. El conflicto armado concluyó, después de un proceso de diálogo, con la firma de los “Acuerdos de Paz de Chapultepec”, que permitió la desmovilización de las fuerzas rebeldes y su incorporación a la vida política del país.

⁵ Según datos de la Fiscalía General de la República (FGR), entre enero y la primera quincena de julio de 2019 se registraron 1.811 denuncias de personas desaparecidas. Un ritmo similar al de 2018, cuando en todo el año hubo 3.679 denuncias, en una población que supera por poco los 6,5 millones de habitantes. Todas estas desapariciones se vinculan con la acción de pandillas como la Mara Salvatrucha (MS-13), según explica el director de la Organización no gubernamental salvadoreña por los derechos humanos, Miguel Montenegro. Ver: <https://www.fidh.org/organisation/comision-de-derechos-humanos-de-el-salvador-cdhes> (consultado 30-V-2021).

⁶ El Informe Honduras sobre *Flujos migratorios laborales intrarregionales: situación actual, retos y oportunidades en Centroamérica y República Dominicana*. San José, C.R.: OIM, OIT, CECC SICA, Red de Observatorios del Mercado Laboral, OLACD, AECID, 2011; lanza una estimación de entre veinte y treinta mil migrantes hondureños desaparecidos en los últimos doce años durante el trayecto a EE.UU.

⁷ Fuente: ANPDH. Consulta en línea.

tradas por la Resistencia y tuvo información confiable de otros 5 mil casos. Otras fuentes manejaban cifras superiores a los 10 mil secuestrados-desaparecidos. La enorme diferencia entre unas cifras y otras se debe a que el conflicto se desarrolló casi exclusivamente en las zonas más apartadas del país, con una bajísima densidad de población y a donde no llega fácilmente el Registro Civil de las Personas ni ninguna otra forma de herramienta estadística. Pero como un masivo porcentaje de los participantes directos en los enfrentamientos eran jóvenes movilizados en el servicio militar, procedentes de los sectores urbanos o rurales del Pacífico, donde se da una mayor organización social, los datos oscilan entre la precisión de los desaparecidos mejor documentados —que son la minoría— y la presunción de los demás, que son la mayor parte⁸.

Paralelamente a este desolador contexto social⁹ se está experimentando un renacer del cine en América Central y una renovación temática y técnica que ha entregado recientemente verdaderas joyas como las obras de Jayro Bustamente, Julio Hernández Cordón, Mercedes Moncada o Marcela Zamora, entre otros. De allí el interés de este trabajo, acercarse a obras cinematográficas documentales de la última década para explorar la categoría *del (lo) desaparecido*, pues consideramos que la particular situación de la región no sólo recupera los planteos establecidos por la *desaparición forzada* en contextos de terror de estado, sino que también amplía el concepto a modos particulares del “no estar”, “no dejarse ver” o “evaporarse” derivados de las condiciones socio-políticas propias de Centroamérica, a la vez que indagan renovados itinerarios a la hora de pensar esta problemática.

María Lourdes Cortés, historiadora costarricense de la industria audiovisual, recuerda que Panamá debió esperar 60 años para ver filmadas historias propias y no ser sólo el escenario de películas de James Bond; que Honduras no filmó casi ningún largometraje ficcional durante todo el siglo XX; mien-

⁸ Consultar la tesis de maestría de Miriam Isabel Reyes Ruiz: *Los desafíos del estado de Nicaragua en la búsqueda de personas migrantes desaparecidas en México*. Tijuana, B. C., México: 2018. Consulta en línea.

⁹ No hacemos particular referencia aquí a los casos de Panamá y Costa Rica, pues la situación socio-política de estos países es diferente a la de las naciones anteriormente mencionadas, lo que amerita un tratamiento distinto. Costa Rica y Panamá cuentan con una deriva histórica, económica e intelectual que ofreció otras posibilidades artísticas a los realizadores. Ver Cortés, María Lourdes: *La pantalla rota. Cien años de audiovisual en Centroamérica*. Ciudad de México: Santillana: 2005.

tras que la presencia del “cine documental” o “cine de guerra” contó con un impulso inusitado durante las décadas de luchas intestinas en países como Nicaragua o El Salvador (Cortés 2005: 389-609). Durante los años de las revoluciones, las cintas exponían el afán de registrar el momento histórico, lo que acarrió un desarrollo exponencial del cine testimonial como instrumento de internacionalización del conflicto, aun desde condiciones de producción deficientes por la misma coyuntura de la guerra. De ahí que se echara mano de todos los materiales posibles para hacer cine: grabaciones caseras, fotografías, cine 16mm con super8, vídeo de media pulgada y de $\frac{3}{4}$, audios telefónicos, etc. Todos ellos soportes materiales que provenían de diversos ámbitos: combatientes que hacían de técnicos, camarógrafos, periodistas, turistas, médicos, sacerdotes, etc. Este conglomerado de situaciones hizo que la industria audiovisual en América Central tuviera una historia para nada análoga con el resto de las regiones americanas y naciera desde otras zonas:

El audiovisual centroamericano ha tenido que surgir entre los escombros de las guerras y los desastres naturales; ha debido sortear dictaduras e invasiones y, sobre todo, ha peleado con pantallas copadas por las imágenes siempre perfectas del cine dominante. (Cortés 2005: 26)

La guerra, con sus sueños, tensiones y atrocidades, marcó, sin lugar a dudas, no sólo el inicio del cine en Centroamérica en contenido, sino también en motivos, formas, expectativas y tecnologías. Por ello, la animación —por ejemplo— no ha permanecido ajena a este cauce tal como lo demuestra el primer corto de animación centroamericano reconocido internacionalmente que justamente se centra en el conflicto armado salvadoreño: *Víctimas de Guernica*, de Ferrán Caum. Esta manifiesta coincidencia exhibe mucho de la deriva audiovisual en la región: producciones nacidas de restos de materiales precarios provenientes de otras construcciones, remodelaciones o demoliciones en cuya memoria orgánica quebrada está tatuada la materialidad de la desaparición como evento permanente en el devenir de la región.

II. EL DOCUMENTAL APARECE LOS DESAPARECIDOS

Numerosos cineastas se están haciendo cargo de la historia última de sus países. Por ello, retoman la cuestión de los desa-

parecidos en contexto de tránsito adscribiendo así a la tradición documental de la región durante los períodos de guerra y apelando a esta forma fílmica tan reactiva e inmediata, ya por su valor testimonial, como de denuncia. La cinematografía documental está especialmente capacitada para registrar la inmediatez del drama de toda nueva (dis)funcionalidad social, colocando al espectador en el centro de la acción colectiva. Se remarca cómo ante la experiencia de la desaparición los individuos que la dicen expresan la congoja, el dolor e insisten en la demanda de cambios estructurales para evitarla, al mismo tiempo que idean nuevas estrategias de aparición, entre las que la presencia de la foto es la más característica. Con cámara en mano los catalanes Núria Clavero y Aitor Palacio acompañaron a una familia migrante durante su travesía en la primera caravana hondureña de 2018 hacia New York tras la desaparición de la madre de la protagonista y produjeron *Éxodo*. El objetivo era documentar las vivencias de la pareja (ella embarazada) y su hijo de tres años intentando alcanzar los Estados Unidos, mientras que el sueño americano se materializaba en el cuerpo del niño que la chica dio a luz horas después de atravesar el muro.

La indignación de las madres que en caravanas atraviesan México para buscar a sus hijos desaparecidos-migrantes en las calles, en las rutas, en las plazas públicas y denunciar la violencia de las políticas migratorias se resalta en documentales realizados por las televisiones de muchos países, entre ellos México (TR), Francia (France 24), Alemania (DW), Inglaterra (BBC), Argentina (TV pública) o TeleSur (cadena venezolana de vocación latinoamericana). En estas obras pioneras, la cámara se desplaza a través de las manifestaciones, deteniéndose en los rostros y las palabras de las madres en tanto acto de denuncia, búsqueda y construcción de una memoria colectiva de los desaparecidos individualizados en el relato íntimo de cada familia.

El mexicano Arturo González Villaseñor construye en *Llévate mis amores* (2014) el relato de la desaparición total al borrar directamente de la cinta a los migrantes, pues la trama investiga la dura realidad de "Las patronas", mujeres mexicanas que desde hace más de veinte años ofrecen comida y agua a los migrantes que viajan a Estados Unidos montados en "La Bestia". La filmación registra a las patronas preparando la comida y las bolsas que "largan" al tren cuando el este pasa. La imagen metonímica de las manos intentando alcanzar los sacos impacta al reducir el cuerpo migrante a la sobrevivencia alimenticia que cada bolsa significa. En este caso no es el *desaparecido* literal el que se expone, sino el borramiento de derechos y la invisibiliza-

ción de todo un colectivo desgarrado por el acto mismo del desplazamiento. Los documentales, en este sentido, tienen la función de “crear documento”, es decir, de dar testimonio de la existencia de “la cosa”. Se trabaja con la idea de representación directa y, de este modo, se subsume la cosa en su figura; a la vez que se adhiere a la impronta/efecto de la fidelidad que todo documento y testimonio acredita: se trata de la verdad. Este tipo de cine ambiciona una reconstrucción de la “verdad”, y el testimonio resulta una de las formas más requeridas, porque es la demostración y la evidencia de la veracidad —en nuestro caso— del *desaparecido* y de la violencia del estado militarizado o de las bandas criminales: el *otro* es un desaparecido, un no-presente y adquiere estatuto de existencia solamente porque lo dicen sus madres y por una imagen mediatizada en las fotografías. Este tipo de apuesta es heredera del cine del Holocausto y adscribe a una línea historiográfica que recupera el testimonio como evidencia y constatación de los acontecimientos para construir una suerte de archivo. Obedecerían al sentido de testimonio dado por Paul Ricoeur “como sustento específico de la obra” (Ricoeur 2016: 76). Con la técnica del testigo de la víctima hablando a la cámara o en filmación directa, la implicación del espectador es contundente y el registro de “aquel que no está” se acusa en la palabra del otro: se habla de él porque él no puede hablar. El discurso del otro (las madres, generalmente) es el que nombra la ausencia, y al nombrarla “desaparece” en el marco de referencia lingüística. Así, la revoca, la anula y compensa de alguna manera la vacante “real” y el vacío que dejan el Estado y la legalidad al meter todos los desaparecidos “en la misma bolsa”, en “el mismo tren”. Con el acto de *nombrar* y *mostrar* la desaparición a través de la foto y las entrevistas, los documentales no sólo singularizan a cada desaparecido, sino que también cumplen una función social de pesquisa y llamamiento. Este es el caso de documentales tales como *Casa en tierra ajena*, de Ivannia Villalobos Vindas y Carlos Sandoval García (2016), *Migrantes desaparecidos. Familias unidas exigiendo justicia*, del colectivo Proyecto Verdad y Justicia para Personas Migrantes Centroamericanas (2014) o las películas documentales del célebre Gael García Bernal y Mark Silver: *Los invisibles* (2010) y *¿Quién es Dayani Cristal?* (2013). *Los que quedan*, de Juan Carlos Rulfo y Carlos Hagerman (2008), fue uno de los primeros trabajos que acreditaron el pavor de la desaparición durante el tránsito por México. El salvadoreño Tomás Guevara enfocó otro ángulo de la desaparición: la simbólica, la ausencia de las madres en su obra *Ausentes* (2010), donde a través de entrevistas e

historias particulares se descubre el desgarramiento de las madres que migran y dejan a sus hijos con la ilusión de ofrecerles un futuro mejor, pero que al hacerlo aceptan que no sólo se enfrentan a la desaparición física sino también simbólica en la constelación familiar.

En este entramado entre migración y desaparición, son recalables las labores documentales de Marcela Zamora Chamorro, reconocida documentalista salvadoreña, que cuenta con más de quince obras en su haber y una afirmación crítica de envergadura que la llevó a ser premiada en Biarritz 2010 con su obra *María en tierra de nadie* (2010), recibir el Premio Amnistía Internacional por *Los ofendidos* (2016) en el DocsBarcelona Film Festival. La temática que atraviesa sus cintas es la violencia en El Salvador en todas sus formas: violencia social (*El estudiante*, 2010, o *Culpables de nacimiento*, 2010), sexual (*Xochiquetzal: La casa de las flores bellas*, 2007 o *Ellos sabían que yo era una niña*, 2012) económica, institucional, militar (*Las masacres del Mozote*, 2011)¹⁰, del conflicto armado salvadoreño o de las pandillas (*María en tierra de nadie* o *El cuarto de los huesos*). Esta directora de origen nicaragüense focaliza su mirada e investigación en las consecuencias que devienen de esa explotación permanente a la que es sometido el pueblo salvadoreño, especialmente desde el abuso de poder, la discriminación y la arbitrariedad que padecen las mujeres, eje central de su discurso videográfico. En lo que concierne a nuestro tema, los documentales de Zamora representan al desaparecido desde la funcionalidad del testimonio, tal como vemos en *María en tierra de nadie* (2010), su primer largometraje coproducido con *El Faro* Producciones, un fresco doloroso sobre el tema de las mujeres migrantes centroamericanas expuestas a todo tipo de vejaciones en la ruta de quienes recorren los miles de kilómetros que separan la frontera Sur y Norte de México. Los desaparecidos son presentificados simbólicamente desde aquella “fatal confusión” señalada por Gabriel Gatti¹¹, confusión que equipara desaparición y muerte. En los

¹⁰ También en el documental *Las aradas: masacre en seis partes* (2014), Marcela Zamora revela los hechos sucedidos el 14 de mayo de 1980 en Río Sumpul, donde fueron asesinados 600 civiles cerca de la frontera entre El Salvador y Honduras. Mientras que los representantes políticos de ambas naciones negaron durante años los hechos, los sobrevivientes dan testimonio de la masacre cometida por el gobierno salvadoreño.

¹¹ Gabriel Gatti explica que la asociación directa entre desaparición y muerte se da merced a tres motivos. En primer lugar, porque fue y es la realidad del “desaparecido original”, quien “desaparecía” durante el periodo dictatorial en Argentina estaba muerto. Segundamente por el desembargo de la antropología

recorridos de Marcela Zamora los familiares apelan a la incertidumbre del paradero de la persona buscada desde una dinámica iconográfica asimilada a la muerte: cruces portadas por las madres, fotografías en una mano y velas en la otra o directamente flores lanzadas al agua y a la ruta. Si bien el desaparecido no está ni muerto ni vivo, la “esperanza” de las madres se envuelve de una gramática ritual propia del duelo. En paralelo a la anchura social de los desaparecidos “reales”, la pieza ofrece una apuesta valiente en lo moral y sugestiva en lo estético, al entretener la narración de las madres que buscan con el relato de varias mujeres que están intentando migrar y que por lo tanto son conscientes de que corren el riesgo de *desaparecer*. El cruce entre el vacío inenarrable del que *deja de estar y es buscado* con el que *está*, pero *está* en un estado de potencial desaparición es una ocurrencia nueva en este tipo de narrativas que tiene que ver justamente con el hecho histórico de convivir literalmente con las desapariciones como posibilidades naturalizadas en la contemporaneidad del istmo.

En *El cuarto de los huesos* (2015) o *Las masacres del Mozote* (2011), la artista recurre a una de las modelizaciones actuales de la desaparición, la antropología forense, una manera de operar alegórica y materialmente sobre este “nuevo estado del ser” que son los huesos. Restos que no pertenecen a nadie, pero a los que hay que restituir una identidad, una familia, una sepultura. *El cuarto* nos invita a conocer de primera mano el trabajo sobrecogedor y técnico del grupo forense encargado de rescatar, describir y clasificar los restos humanos encontrados en fosas comunes a fin de restaurar la identidad de las víctimas no sólo del conflicto armado que vivió El Salvador durante 1980 y 1992, sino también de la violencia de las bandas criminales en la actualidad. Al mismo tiempo que se captura el trabajo forense, se filma a las madres que están a la espera de la terrible respuesta que les permitirá llenar con despojos óseos el vacío provocado por la desaparición de sus hijos, ya que, como reza la cita principal del documental: “En este país encontrar el cadáver de tu hijo también puede ser un alivio”. El estatuto del desaparecido funciona aquí como una negación misma del concepto y como su horizonte de expectativa: los huesos atestan la ausencia al mismo tiempo que devuelven físicamente la clausura del precepto de la *desaparición*.

forense que opera sobre los restos mortales a individualizar; y, por último, porque “hay algo de cierto”, un desaparecido no es ni un vivo ni un muerto: es algo ambiguo que convoca a la muerte (Gatti: 2019).

En *Las ruinas de Lourdes* (2013), Marcela Zamora explora las ruinas literales en que se convierten pueblos enteros de los que de un día para otro desaparecen familias completas. Son familias amenazadas por las maras cuya única opción para sobrevivir es la de *desaparecer* antes de “pagar con sangre” y ceder a las extorsiones pandilleras. La cámara captura el hueco dejado por las familias en esas casas deshabitadas corporalmente, pero pobladas de vida anterior. Muñecos, libros, fotos, cuadernos o cartas atestiguan con creces de la disociación entre cuerpo e identidad que la categoría ontológica de la desaparición acarrea, pues esos lugares son “hogares” en su sentido espacial y subjetivo: cada casa es desemejante, singular y da cuenta de la forma de ser, de los gustos y bondades de cada familia desterrada por el accionar delictivo de bandas como la de Barrio 18¹². La desaparición se representa desde una materialidad de la ausencia, de la retirada voluntaria del desaparecido; otro aspecto ajeno a las figuraciones que hasta ahora conocíamos. Los trabajos de esta documentalista nicaro-salvadoreña recurren al testimonio y al documento, pero a un testimonio y a un documento disímil al de la tradición precedente porque lo documentado tiene valor de presente y de futuro, en la categoría de lo/del desaparecido se actualiza lo que está o puede pronto —lamentablemente— desaparecer. Por otro lado, la manera en que Zamora aprovecha la cámara para filmar *materiales* (cuerpos, esqueletos, restos, ruinas, objetos) crean un tipo de relato fílmico muy efectivo en términos ontológicos al exponerlos desde un registro sensible y no solamente presentificado por la palabra. Recordemos por ejemplo en *María en tierra de nadie* la escena en que la cámara focaliza la falta, la amputación de la pierna de Marilú al caer de “La Bestia” para dar cuenta de la desaparición/clusión de su “sueño americano”. La imagen del *desaparecido* no proviene de lo invisible, de lo imposible o inenarrable: Marcela Zamora bebió de todas las técnicas desarrolladas anteriormente por los cineastas argentinos del “desaparecido originario” (Gatti 2008) para traducir la desaparición en imágenes potentes y reveladoras que denuncien la desgraciada “naturalización” del problema en la historia y en la actualidad centroamericana. Mediante imágenes empíricas en claroscuros, en movimiento (personal forense excavando), descentradas (un cráneo al lado de un pie), con fragmentos de restos óseos en

¹² En *El espejo roto* (2013), Marcela Zamora se adentra en el barrio de Soyapango a fin de registrar el universo cotidiano de una docena de niños que viven, crecen, juegan y sufren en un lugar controlado por la pandilla Barrio 18.

estantes, bolsas y fosas y de la voz en off de la propia cineasta; se crea efectivamente un relato capaz de trazar el pasaje de la desaparición individual al horror colectivo de un país horadado por la violencia institucional y del crimen organizado:

El cuarto de los huesos podría ser El Salvador, es tan chico como El Salvador que lo esconde, está tan saturado como El Salvador que lo esconde; es tan carente de todo que este cuarto debería llamarse "Cuarto de los huesos de El Salvador" y no Antropología forense. Aquí se reencontran sin tregua: pandilleros de la mara Salvatrucha como pandilleros del Barrio 18 y sus víctimas. También hay huesos que hablan de otros huesos, los de los migrantes que retornan calavera. Aquí se condensan tres de las más grandes tragedias del país: son nuestros huesos de la guerra y de la paz, huesos que surgieron para gritar lo que pasó antes y lo que pasa ahora (Zamora, *El cuarto de los huesos*: 2015).

III. DOCUFICCIONES DEL PASADO: EL CASO DE *LA ASFIXIA Y POLVO*

En América Central numerosos estudios recientes, entre los que cabe destacar la investigación doctoral de Andrea Cabezas Vargas sobre cine centroamericano contemporáneo¹³ y los varios artículos de la crítica y pionera María Lourdes Cortes, han demostrado que asistimos en los últimos quince años a un florecimiento del cine en la región mesoamericana en todos sus géneros: ficcional, documental y de animación bajo la impronta de reclamos socio-políticos e históricos:

El advenimiento del siglo XXI ha significado una época de avances para el conjunto de cinematografías regionales. En este periodo, gracias al apogeo del cine en la región, motivado por diferentes iniciativas individuales y colectivas como la creación de la Escuela de Cine y Televisión Veritas (Costa Rica 2003), la Escuela Casa Comal (Guatemala 2006), la creación del fondo de ayuda a la producción cinematográfica centroamericana, CINERGIA (2004-2015), y el incremento de productoras de cine en la región han permitido el considerable aumento cuantitativo y cualitativo de las producciones centroamericanas. [...] También surgen jóvenes cineastas formados en distintos rincones del mundo, como

¹³ Título de la tesis: *Cinéma centraméricain contemporain (1970-2014): la construction d'un cinéma régional: mémoires socio-historiques et culturelles*, de Andrea Cabezas Vargas, disponible en *Mémoires socio-historiques et culturelles*. Bordeaux: Université Michel de Montaigne, 2015.

México (Julio Hernández), Estados Unidos (Hernán Jiménez), Francia (Jayro Bustamante), Inglaterra (Paz Fábrega), Rusia (Ishtar Yasin) e Israel (Abner Benaim). Bajo un desarrollo generalizado, aunque no homogéneo, de la producción fílmica y del audiovisual centroamericano, *la Historia sigue ocupando un lugar privilegiado* dentro de los temas abordados en la pantalla grande.

A partir del 2000, después de una década de silencio, el cine centroamericano vuelve sus ojos al pasado y filma un importante número de películas en torno a los años de conflictos bélicos en la región (Cabezas Vargas 2018: 23, *negrita nuestra*).

Tal como señala Cabezas Vargas, el siglo XXI trajo consigo una renovada eclosión cinematográfica en el istmo que vuelve su mirada al pasado bélico, a los meandros de las revoluciones e imprime en el celuloide la urgencia de los debates en torno a la migración y la violencia de las pandillas. En este orden, son innumerables las cintas que podemos traer a colación, pero para no alejarnos de nuestra temática, recalaremos sólo en algunas aventuras cinematográficas de docuficción¹⁴ que explícitamente tematizan la *desaparición*, en particular comentaremos dos motivos: la desaparición del padre militante y la desaparición del testimonio sobre un desaparecido.

La película guatemalteca *La asfixia* de Ana Bustamante (Cine Concepción, Nanuk Audiovisual: 2018)¹⁵ cuenta el viaje iniciado por Ana (la realizadora) entre las huellas borrosas de la memoria para recordar y reconstruir la historia de su padre, e invocar así lo ocurrido a toda una generación masacrada durante los 36 años de Guerra Sucia en Guatemala. Emil Bustamante, el padre de la protagonista, es uno de los 45.000 detenidos-desaparecidos del país. La madre estaba embarazada de Ana cuando el padre fue retenido/desaparecido por lo cual nunca llegó a conocerlo. La autoficción se vertebra a partir de una característica de la protagonista: el hecho de que regularmente a ella le falta el

¹⁴ Entendemos la docuficción como un género que trabaja conjuntamente con referentes fácticos (documentos o testimonios, por ejemplo) y elementos ficticios (animación, por ejemplo) produciendo un pacto de ambigüedad (Martínez Rubio: 2014) dada la torsión de la referencialidad a través de elementos ficcionales.

¹⁵ Esta ópera prima fue galardonada en varias ocasiones: Premio Especial del Jurado en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara, Premio FIPRESCI en Panamá International Film Festival, Premio FIPRESCI y Premio del Público a la Mejor Película Extranjera en BAFICI, Festival Internacional de Cine de Buenos Aires.

aire. La hipótesis de su progenitora es que eso le ocurre porque ella misma durante un momento —presa del pánico— ante la desaparición del padre tuvo un momento en el que no pudo respirar. Esto pasó la tarde del 13 de febrero de 1982 cuando estaba llegando a una fiesta de cumpleaños y se dio cuenta de que su marido no estaba¹⁶. A partir de este rasgo de la cineasta (la asfixia) se edifica el relato simbólico de la *búsqueda del padre* a partir de procedimientos técnicos utilizados en el cine y la literatura de “la generación de los HIJOS” cuyo dispositivo germinal es el *rescate* (en términos de memoria) de los padres desaparecidos. Bustamante parte del dispositivo del padre para deambular por un abanico de realizaciones que comienza con la figura del padre desaparecido como lo irrepresentable e inretornable (Reati, 1992). Esto se asienta en la metáfora del pastel que ella pretende volver a hornear, una torta parecida a la del cumpleaños al que su padre no llegó, usando incluso los mismos ingredientes, la misma receta y copiando la decoración de una foto, pero, por supuesto, sin lograr ni siquiera evocar algo parecido. La técnica de las fotografías familiares comentadas agencia una ficción recuperadora al apelar a la imagen material (la foto) y los objetos paternos (cartas, ropa) para patentizar una presencia corporal que llega hasta el punto de revelarse en su propia asfixia. La película de Ana Bustamante abre una página en el cine centroamericano (junto con la nicaragüense *Heredera del viento* y la docuficción salvadoreña *Los ofendidos*) que ya en Argentina o Chile se ha cursado: el agenciamiento histórico de los padres militantes conjugando intimidad y política en el cuerpo mismo de los hijos¹⁷. Esta pulsión de conocimiento es característica de un cine que ensaya, desde el *yo huérfano*, reponer el ausente/ el desaparecido, recobrar a cascajos y recomponer a trozos lo que la catástrofe del terrorismo de estado o los conflictos bélicos ocasionaron, procurando cerrar heridas, rehacer vínculos, remediar lo enfermo. Por eso, *La asfixia* pone en práctica estéticas de la recomposición: reconstruye audiovisual-

¹⁶ En la película se insiste sobre la idea del “horario”, el hecho de “llegar en hora”, pues en caso de no “llegar hasta tal hora” era el indicio de que se estaba ante una desaparición forzada.

¹⁷ *Heredera del viento*, de Gloria Carrión (2018), parte de las pesadillas que la realizadora tenía cuando niña y la ausencia de sus padres para contenerla en momentos claves de la infancia. El film abre el debate sobre el sentimiento de soledad y abandono con el que crecieron muchos hijos de militantes revolucionarios. En *Los ofendidos*, Marcela Zamora reconstruye la historia de su padre: alguien que, durante la guerra civil salvadoreña, junto a miles de personas más fue capturado y torturado por el Estado.

mente el relato materno sobre el momento de la desaparición, vuelve a cocinar y decorar ese pastel, reúne y ordena documentos de su padre y hasta recluta información sobre otros desaparecidos que la burocracia estatal veló.

Frente a proyectos autoficcionales como los de Bustamante, cuyo principio es el de ensayar restituciones visuales y referenciales de un desaparecido, podemos encontrar otro tipo de apuestas audiovisuales que se niegan a recomponer la figura perdida y prefieren habitarla desde los restos, la mirada al sesgo y las ruinas, es decir, desde la borradura de todo rastro testimonial y de todo dato empírico del desaparecido. De este modo, esas estéticas asumen la imposibilidad de la representación y la enunciación en condiciones extremas. Este es el caso de *Polvo*¹⁸, cinta guatemalteca de Julio Hernández Córdón (2012) que cuenta la historia de Ignacio y Alejandra quienes pretenden filmar un documental acerca de lo sucedido en Comalapa. En la película, la pareja se enfrenta a la dolorosa tarea de contar la historia de las mujeres que siguen buscando a sus maridos o padres desaparecidos durante la larga Guerra Civil de Guatemala; para ello se trasladan a Comalapa donde conocen a Juan, un hombre a quien le secuestraron su padre y que no tiene esperanzas de hallarlo. Juan sabe quién fue el delator, por lo que convive con una indomable sensación de venganza de la cual Alejandra e Ignacio son testigos. Con esta situación de escenario, los documentalistas deciden centrar su film en esa desaparición, pero contrariamente a lo esperado, Juan no denuncia, no habla, no quiere *decir* ni *mostrar*, sólo guarda silencio. Y es ese silencio, ese mutismo lo único que les resta a los documentalistas para ofrecer a sus espectadores.

La película navega entre las ansias documentales cuyo pilar es el testimonio y la negación del mismo. En esos resquicios Hernández Córdón apela al silencio y la mirada para mostrar la ausencia, para dejar claro que algo estaba allí y ahora ha desaparecido. Como muy bien ha señalado María Lourdes Cortés en su estudio sobre *Polvo* y *Gasolina* (opera prima de Córdón en 2008), con *Polvo* el cineasta nos hace acudir a una magistral *mise en abyme* que cuestiona intrínsecamente el acto mismo de “documentar” y de la moral y los límites de la representación. No sólo la narratología elegida (seguir al protagonista sin interactuar con él) y la filmación en cámara sucia (super 8) evitan la reconstitución testimonial del horror vivido como modo de

¹⁸ La película (tercera de su realizador) principió su andadura internacional ganando el Gran Premio de los Encuentros de CinéLatino de Toulouse.

certificación de la desaparición sino también a partir de las estrategias cinematográficas usadas: cámara lejana y estática, falta de música, voz y primeros planos. La filmación se ancla en el presente, la narración se diluye, domina el silencio y se capturan planos largos y estáticos del hijo. Las secuencias son inconexas y nos privan de un sentido englobador. Nos incomoda, siempre hay objetos ante el lente que nos impiden ver claramente los personajes, hay una constante sensación de lente sucio, de cosa mal filmada. En definitiva, los documentalistas descubren la vida desnuda, la imposibilidad técnica de restaurar al *desaparecido*. Hasta el relato del desaparecido se pierde, Juan no lo dice, no lo enuncia. Sólo nos queda la ira contenida en Juan que lo conduce a la violencia /quemar un bus, golpear/golpearse, incluso comer veneno (abono) y la recurrencia de un torso desnudo arrastrado entre la maleza como imagen mental que vuelve una y otra vez (padre). Cortés concluye en su artículo: “Polvo es una película del desencanto, no de la reconciliación. La llaga sigue abierta y la incomunicación y la soledad son aún más patentes. Es la incapacidad de Juan de relacionarse: ni con quienes quieren entrevistarle, ni con su pasado, ni consigo mismo” (Cortés 2018: 144). Si bien coincidimos con María Lourdes Cortés, creemos asimismo que es justamente esta incapacidad de montar un discurso acabado y categórico sobre los desaparecidos, contar *una* verdad, lo que vuelve a *Polvo* una obra tan fundamental, honesta e imprescindible en el nuevo cine centroamericano. Los efectos de distanciamiento, la exhibición de los recursos técnicos, la imposibilidad de entrevistar, de hablar, el enmudecimiento, todo desbarata la idea de poder construir un relato portador de verdad única y de modos unificados de resarcimiento y cicatrización individual; lo que afianza la perturbación y el desasosiego de que la guerra —en tanto alteración total del orden— debe seguir inquietando a pesar de hablar, identificar los restos de las víctimas y los nombres de los culpables.

Hemos hecho un rápido recorrido por algunas figuraciones del desaparecido en el cine documental mesoamericano último, lejos de agotar la figura proponemos abrirla a las nuevas aproximaciones técnicas, temáticas y coyunturales propias de la región demostrando que la categoría desdichadamente se expande y se resignifica a la luz de las problemáticas sociales de América Central. Los *desaparecidos* (y su aparición en la pantalla) de los que hoy da cuenta este cine han mutado y van más allá del *desaparecido forzado* durante los conflictos armados, nos desafían desde situaciones muy específicas a renovar su repre-

sentación. Los peligros (potencial desaparición) derivados del éxodo iniciado en octubre de 2018 (caravanas de la muerte) y el accionar de las maras, por ejemplo, bosquejan la premura de pensar otros dispositivos de representación que no provengan, por ejemplo, del pasado (archivos), sino de la ignominia del futuro.

En este contexto, nos propusimos iniciar una reflexión sobre la desaparición forzada en el ámbito de la cinematografía documental, pero el camino que resta está en ciernes y se presenta como una invitación a ahondar la cuestión en el cine de ficción principalmente, algo que, por evidentes motivos de espacio, no hemos podido desarrollar. Nos queda explorar los rumores, ruidos y fantasmas del cine de Jayro Bustamante, el silencio de *Septiembre, un llanto de silencio* de Kennet Muller (2017), el colectivo de madres en Guatemala y el huérfano antropólogo de *Nuestras madres* de Cesar Díaz (2018); las madres ausentes de *El camino* de Ishtar Yasin (2008) y *La hija de todas las rabias* de Laura Baumeister (2019), las travesuras de un niño desaparecido en *Puro mula* de Enrique Pérez Him (2011) o los figurines de plastilina de Ferran Caum en su corto de animación *Victimas de Guernica* (2015). *Desaparecidos* que debemos decir y presentar bajo la eterna esperanza de que Sara (nuestra niña migrante en la *Jaula de Oro*¹⁹) nunca más desaparezca literalmente de la pantalla.

BIBLIOGRAFÍA

- Buschmann, Albrecht: *Decir desaparecido(s): formas e ideologías de la narración de la ausencia forzada*. Münster: LIT Ibéricas, 2019.
- Cabezas Vargas, Andrea: «Cine centroamericano contemporáneo: Memoria histórica, condiciones de realización y producción», *Anuario de Estudios Centroamericanos*, 44 (2018), pp. 17-41.

¹⁹ La película de Diego Quemada Díaz (2013) presenta a dos jóvenes de los barrios guatemaltecos, Juan y Sara, que deciden viajar a Estados Unidos en busca de una vida mejor. Al llegar a México conocen a Chauk, un indígena tzotzil que no habla español. Los tres abordan "La Bestia" en una odisea de amistad y sufrimiento que cambiará el rumbo de sus vidas. En esta aventura, en un momento Juan y Chauk se despiertan y Sara simplemente no está, sin más los chicos y el espectador comprenden que la joven ha desaparecido, lo ominoso proviene de tal "naturalización" en la que no media ni preludio ni consecuencia ni palabra.

- Cortés, María Lourdes: «Vacío, silencio y representación: el indígena en el cine guatemalteco», en: Poe, Karen/ Gimeno, Esther: *Representaciones del mundo indígena en el cine latinoamericano contemporáneo*. San José: Universidad de Costa Rica Ed., 2017, pp. 135-148.
- *La pantalla rota. Cien años de audiovisual en Centroamérica*. Ciudad de México: Santillana, 2005.
- García Letelier, Marcos: «Maras en Guatemala: una mirada desde el sur», *Diplomacia* (El Salvador), 119 (2009), pp. 62-72.
- Gatti, Gabriel: *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad*. Montevideo: Trilce, 2008.
- Informe Honduras sobre Flujos migratorios laborales intrarregionales: situación actual, retos y oportunidades en Centroamérica y República Dominicana*. San José, C.R.: OIM, OIT, CECC SICA, Red de Observatorios del Mercado Laboral, OLACD, AECID, 2011.
- Martínez Rubio, José: *Autoficción y docuficción como propuestas de sentido. Razones culturales para la representación ambigua*. Castilla La Mancha: Memoria de Estudios de Literatura, N° 5, 2015.
- Reyes Ruiz, Miriam Isabel: *Los desafíos del estado de Nicaragua en la búsqueda de personas migrantes desaparecidas en México*. Tijuana: B. C., México, 2018.
- Ricoeur, Paul: *Historia y verdad*. México: Fondo de cultura económica, 2016.
- Schäffauer, Markus: «Los géneros de la transición: entre pasaje y resistencia: la exigencia del otro en el cine argentino desde 1980», en: Berg, Walter Bruno/ Borsò, Vittoria (eds.): *Unidad y pluralidad de la cultura latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt a.M.: Iberoamericana/ Vervuert, 2006, pp. 249-264.