

Materias ardientes

El espacio como archivo vivo en el documental centroamericano

David Loynaz

Escrito en el marco del seminario Filosofía y Sociedad: cine y memoria.

El espacio captado por la imaginación no puede seguir siendo el espacio indiferente entregado a la medida y a la reflexión del geómetra. Es vivido. Y es vivido, no en su positividad, sino con todas las parcialidades de la imaginación. En particular, atrae casi siempre. [...] Esos espacios del odio y del combate sólo pueden estudiarse refiriéndose a materias ardientes, a las imágenes de apocalipsis. Por el momento nos situamos ante imágenes que atraen.

GASTON BACHELARD, *LA POÉTICA DEL ESPACIO*

En *La poética del espacio*, Gaston Bachelard elabora una forma de habitar los espacios en tanto experiencias vividas, bajo el marco de la morada, el hogar. En su introducción anuncia que se situará frente a imágenes que atraen. El presente ensayo, contrario a las intenciones de Bachelard, hace un análisis sobre las imágenes del espacio que repelen, que los cuerpos evitan, que quieren olvidar y que se resisten a desaparecer: un análisis de la hostilidad, la memoria y el trauma.

La pregunta que lo ordena es cómo el espacio-ruina puede ser un archivo vivo en el documental centroamericano, capaz de reactivar heridas políticas de la región desde una justicia histórica. La hipótesis: que en las cinco películas examinadas —*Los ofendidos*, *Heredera del viento*, *El silencio del topo*, *Invasión* y *¿Dónde estás?*— el espacio es archivo vivo, en tanto forma parte de una herida histórica, y permite reactivar el pasado y la resistencia al olvido.

Bachelard plantea el espacio como imágenes, en tanto le sirve para tratar la materia de un modo que se ajuste a su método poético. En el presente texto se trabaja con las imágenes audiovisuales del espacio: imágenes registradas por el ejercicio de documentalistas de la región centroamericana. También se plantea la cuestión de cómo estos espacios operan como archivos, en tanto se relacionan con los cuerpos —heridos, traumatizados, marcados— que los habitaron y son capaces de evidenciar una herida del pasado en el proceso performativo de este encuentro (Schneider, 2011). El registro de esta puesta en relación permite relocalizarlos (Butler, 2017) y crear un documento, un archivo.

Desde los objetos analizados se enumeran tres capas del archivo: la primera es el espacio, y con ello la ruina, como archivo arquitectónico; la segunda, el archivo —en tanto el espacio en relación con un cuerpo— relativo a un afecto; y, por último, el registro de este espacio, de esta relación espacio-afecto, en el documental, inaugurando la posibilidad de un documento videográfico, un testimonio, un archivo.

¿No es aberrante, entonces, oponer crudamente la imagen y el testimonio? ¿No es evidente que las fotografías de Birkenau son también «fragmentos» —como Gradowski llama a sus propios escritos— de lo sucedido; que ellas, aunque sea siempre de manera lacunar, pueden posibilitar a través del montaje y la reunión de los recortes una idea de «cómo fueron asesinados los niños de nuestro pueblo»?

(Didi-Huberman, 2002, p. 10)

El archivo no es neutral

Para evitar adelantarse, es necesario presentar el uso del concepto de archivo del presente escrito. Se parte de la premisa de que todo acto de archivística es un acto de poder: no existen archivos neutrales. Todo ejercicio del archivo, más que a un origen, corresponde a un *nomos*, a una ley. El acto del archivo, del registro, se vincula entonces con una constitución (Derrida, 1997).

En Centroamérica, esta noción del poder, de desneutralización del archivo, es necesaria en los procesos de justicia histórica, frente al ejercicio indiscriminado de poder que se ha ejercido en la región por grupos militares. Entre sus prácticas se ha normalizado el olvido, la censura y la eliminación del registro de la violencia. Por ejemplo, en Guatemala, especialmente bajo el gobierno de Ríos Montt, se eliminaron archivos de nacimiento y defunciones durante el genocidio indígena; o en Nicaragua, los archivos de las detenciones eran eliminados para encubrir las desapariciones ejecutadas por la Guardia Nacional. Bajo este paradigma es necesario pensar el archivo como un ejercicio activo de justicia y redención histórica (Benjamin, 2008), como bien lo expone Giraldo:

Significa, eso sí, el llamado a una continua revisión de los presupuestos teóricos y metodológicos de la disciplina con el fin de darles cabida a acervos no oficiales como los que son estudiados aquí. En consecuencia, planteo la necesidad de una revaluación de los valores que rigen la práctica profesional, que abandone la imagen del archivista como «una figura neutra, pasiva, reactiva» y, en su lugar, asuma un rol activo o proactivo, que parta del reconocimiento del poder y la influencia que el archivista tiene en la configuración de nuestro patrimonio documental y en la memoria social.

(Giraldo, 2022, p. 14)

Esta noción constructivista no implica una ficcionalidad radical del archivo, una anulación de su poder de verdad. Es el poder, la barbarie (Benjamin, 2008), el ejercicio indiscriminado de la anulación de los cuerpos y de su memoria, lo que hace necesario un escrutinio metódico de su ejercicio. Poner en duda el origen no implicaría, por lo tanto, poner en duda la posibilidad del archivo: lo que implica es poner en duda su neutralidad, y reclama un ejercicio de reelaboración de estos presupuestos, sin que esto suponga una relativización de su ejercicio.

La ética, en tanto ejercicio de la justicia —una ética de la historia que podría ser catalogada como benjaminiana—, demanda del archivista un compromiso con saber distinguir lo falso, lo incompleto y lo olvidado. Esta reelaboración del archivo y de la historia, incluso esta reelabo-

ración filosófica de la historia, ya no como una historia positivista, vindicatoria, lineal o progresista, sino una historia freudiana, una historia del trauma, de la herida, de lo reprimido (Huysen, 2003) y de la redención, reclama al archivista una manufactura activa, pero también no dogmática, de sus documentos y de las consideraciones de aquello que pueda validar como testimonio, para poder producir una ruptura en la lógica del documento y la historia oficial —la historia institucional—, con el fin primordial de poder redimir a sus víctimas, pero también de enjuiciar a sus victimarios. En continuidad con esta argumentación, Didi-Huberman expone:

Se podía comprender, de todas formas, desde Warburg, Marc Bloch y Walter Benjamin, que la fuente no es jamás una instancia «pura» de origen, sino que es un tiempo ya complejo y estratificado. Finalmente, debió aceptarse que la historia se constituye en torno a agujeros puestos infinitamente en cuestión, que nunca pueden ser llenados. Como sea: se llegó a una saludable duda acerca de la relación entre lo «real» histórico y la «escritura de la historia». Sin embargo, ¿debe eliminarse por esa razón todo lo «real» del archivo? Con seguridad, no. La resolución de Vidal-Naquet en este punto se correspondía solamente con su compromiso en la lucha contra los asesinos de la memoria: el historiador no rehúye a su responsabilidad de tener que distinguir entre un archivo y su falsificación o producción ficticia.

(Didi-Huberman, 2002, p. 6)

La morada y la ruina

Ahora, bajo este marco más amplio y politizado del archivo, ¿qué sucede con el espacio? Sería una obviedad presentar una asociación del espacio con el archivo, ya que parece estar presente en su noción más convencional: el museo, la biblioteca o el almacén. Estas moradas del archivo han sido su arquitectura más «originaria»; están instauradas en su praxis institucionalizada. No obstante, el espacio también puede ser un documento, puede ser un testimonio, un archivo en sí mismo. Esto, más allá de los efectos dramáticos de su argumentación, tampoco resulta realmente novedoso. Jacques Derrida nos presenta en *Mal de archivo* un ejemplo de este enunciado:

Así es como los archivos tienen lugar: en esta *domiciliación*, en esta asignación de residencia. La residencia, el lugar donde residen de modo permanente, marca el paso institucional de lo privado a lo público, lo que no siempre quiere decir de lo secreto a lo no-secreto. (Esto es lo que pasa, incluso aquí, cuando una casa, la última casa de los Freud, se convierte en un museo: paso de una institución a otra.) Con un estatuto semejante, los documentos, que no siempre son escrituras discursivas, no son guardados y clasificados a título de archivo más que en virtud de una topología privilegiada. Habitan ese lugar particular, ese lugar de elección donde la ley y la singularidad se cruzan en el *privilegio*.

(Derrida, 1997, p. 10)

A partir de la cita anterior es posible afirmar que hay una relación intrínseca entre el archivo y el domicilio. Incluso el filósofo argelino menciona la casa de Freud, la cual sería la morada de

sus documentos, pero también, ella misma, un archivo de su vida, de su espacialidad doméstica, de las articulaciones espaciales de su experiencia vivida. En esta morada «veremos a la imaginación construir “muros” con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas» (Bachelard, 2000, p. 8).

El documento atraviesa su proceso de domiciliación en este espacio. Ahora bien, ¿qué sucede cuando este espacio no alberga un documento? ¿Cuando este espacio es vaciado o reterritorializado? ¿Qué hubiera pasado con la casa de Freud si hubiera sido destruida o sustituida por una repostería? ¿Cómo se reactiva el pasado de un espacio que ha sido reemplazado, resignificado, reapropiado o demolido sin ningún tipo de registro? Mediante la memoria y el cuerpo de quienes alguna vez lo habitaron. También mediante el rescate de documentos y la contraposición de estos documentos escritos con este espacio. En todo caso, hay una revisitación del espacio en su nueva condición, de sustitución o demolición.

¿Demolición? Uno de los mejores medios para realizar este ejercicio, para desocultar esta constelación de sentido, para evidenciar esta relación, es el cine. No solo por ser el medio que puede *ir al espacio*, sino por ser también aquel que puede *llevar el cuerpo al espacio*, o su testimonio, ya sea materialmente o en términos de montaje. Finalmente, una vez que el registro esté hecho, una vez que el montaje esté realizado, una vez que la pieza esté publicada, esa relación puede ser trasladable —tan fácil como acceder a su objeto— y reproducirla: puede ser reproducible, relocizable y archivable.

Volviendo a la cita, sin ánimo de premura, se hace mención del privilegio, de la topología privilegiada de estos documentos institucionales. No obstante, en los casos traídos en este ensayo se plantea otro objeto de estudio, otro documento: el de la topología desprivilegiada bajo el paradigma de la ruina. Entre los casos a analizar se va a evidenciar la ruina como uno de los conjuntos de esta espacialidad. Es el espacio demolido mencionado anteriormente; es el espacio que ha sido abandonado, descuidado o destruido. El pasado que ha sido olvidado, en este descuido muchas veces institucional, se materializa en ruina, tanto en un sentido literal como metafórico. Son las ruinas divisadas —en medio del torbellino— por el célebre ángel de la historia benjaminiano:

Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En ese cuadro se representa un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto el rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas, y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontenible hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad.

(Benjamin, 2008, p. 310)

Ese cúmulo de ruinas se hace literal en los casos aquí presentados. En tanto representa el pasado, la ruina es una imagen de este: una imagen constituida por lo destruido, lo abandonado, lo desprivilegiado. La ruina sería entonces la *topología desprivilegiada*. Una imagen que también representa la de un espacio que tal vez fue habitado, pero que seguramente ahora es deshabitación. Es la morada que pierde toda condición de virtualidad al perder sus moradores. Esta metáfora de la ruina, que se presentará aquí literalmente, es también conjugada por Freud, en palabras de Derrida:

Supongan que un investigador viajero llega a una región poco conocida en la que un campo de ruinas con restos de muros, fragmentos de columnas, tablillas con signos gráficos desdibujados e ilegibles despierta su interés. Puede contentarse con mirar lo que está expuesto a plena luz del día y preguntar luego a los moradores, quizá semibárbaros, que habitan en los alrededores acerca de lo que la tradición les ha hecho saber de la historia y el significado de esos restos monumentales, consignar sus informaciones y continuar su viaje. Mas también puede proceder de otro modo; puede haber llevado consigo picos, palas y azadas y convencer a los lugareños para trabajar con estas herramientas, abordar con ellos el campo de ruinas, despejar los escombros y, a partir de los restos visibles, poner al descubierto lo que estaba sepultado. Si el éxito recompensa su trabajo, los hallazgos *se comentan por sí mismos*. [...] *Saxa loquuntur!*

(Freud, 1896, citado en Derrida, 1997, p. 100)

En el caso de los documentales presentados hay un ejercicio de poner al descubierto lo que estaba sepultado. No obstante, estas ruinas no se abordan con picos, palas y azadas, sino con cuerpos, con testimonios de quienes alguna vez, dolorosamente, las habitaron. No hay una relación unidireccional entre estas ruinas y sus testimonios: es una correlación. El testimonio hace hablar a la ruina, como también la ruina hace hablar al testimonio. Principalmente en los casos de *Los ofendidos*, de Marcela Zamora, y *Heredera del viento*, de Gloria Carrión. Es un trabajo arqueológico, en tanto se intenta desocultar una verdad. Se trabaja directamente con el fósil: un fósil que se hace acto en tanto espacio y testimonio entran en relación. Se puede denominar a esto no solo un archivo vivo, sino una arqueología viva; un ejercicio entre lo arqueológico y lo archivístico.

Finalmente, en un ejercicio un tanto pecaminoso de similitudes, hay tanto en la ruina como en el archivo una dialéctica entre el adentro y el afuera, una imposibilidad de marcar sus límites precisos. Derrida lo plantea de la siguiente manera:

El primero de estos exergos sería el más tipográfico. El archivo parece ahí más conforme a su concepto. Ya que aquí se lo confía a un afuera, a un soporte externo y no, como el signo de la alianza en la circuncisión, a una *marca íntima*, en pleno cuerpo llamado propio. Mas ¿dónde comienza el afuera? Esta cuestión es la cuestión del archivo. Sin duda no hay otra.

(Derrida, 1997, p. 16)

Si el archivo, desde su tradicionalidad, se considera más confiable en tanto impreso en un papel, en un papiro, en una piedra, ¿qué sucede cuando está inscrito en un cuerpo como cicatriz? No obstante, la pregunta no se detiene ahí: ¿qué sucede cuando está inscrito en la memoria? ¿Qué sucede cuando el trauma es la cicatriz? La precisión de los límites de su concepción tradicional se desmonta en el caso de los documentales presentados. Se desmonta cuando es el testimonio el que habla, el que reacciona, pero que también siente ese espacio en la piel, en el cuerpo. El espacio no es hablado neutralmente: hay algo que habla en esa relación, cuando se pone en relación, que excede el contenido testimoniado por el cuerpo que visita el espacio. El cuerpo, el archivo y la ruina están entreabiertos:

Entonces, en la superficie del ser, en esa región donde el ser quiere manifestarse y quiere ocultarse, los movimientos de cierre y de apertura son tan numerosos, tan frecuentemente invertidos, tan cargados también de vacilación, que podríamos concluir con esta fórmula: el hombre es el ser entreabierto.

(Bachelard, 2000, p. 193)

Estos espacios, más allá de su condición de ruina —que las más de las veces incluye una accesibilidad, una apertura, en tanto piedra abierta—, develan también la entreapertura del cuerpo, de las heridas: una entreapertura compartida que también se dirige al archivo, en tanto sus límites se desintegran al involucrar los afectos y la memoria. Finalmente, estos espacios se abren al ser revisitados. Contienen en sí catalizadores de afectos, pero también atestiguan y dan espacialidad al testimonio y a la historia escrita. Los espacios, en su sustitución o abandono, solo pueden ser reactivados mediante el ejercicio de la memoria, mediante la imaginación, mediante los afectos, mediante las marcas que fueron inscritas en ellos. Este ejercicio correlacional, ya sea entre testimonio o montajista, trae al presente algo que alguna vez hubo, de alguna forma u otra, pero también inaugura un archivo, un documento, donde alguna vez no hubo:

After the waning of modernist fantasies about *creatio ex nihilo* and of the desire for the purity of new beginnings, we have come to read cities and buildings as palimpsests of space, monuments as transformable and transitory, and sculpture as subject to the vicissitudes of time. Of course, the majority of buildings are not palimpsests at all. As Freud once remarked, the same space cannot possibly have two different contents. But an urban imaginary in its temporal reach may well put different things in one place: memories of what there was before, imagined alternatives to what there is. The strong marks of present space merge in the imaginary with traces of the past, erasures, losses, and heterotopias.

(Huyssen, 2003, p. 7)

Las ruinas, el palimpsesto o las estratificaciones del pasado develan en el espacio una especie de condición geológica. Todo espacio existe en tanto en relación con sus habitantes o sus deshabitantes. Las inscripciones no solo permanecen en sus paredes, sino también en la memoria de estos y en la imaginación de sus habitantes futuros, aunque solo estén de paso. La ruina atestigua su condición temporal en sus resquebrajaduras, pero también es su resistencia a desaparecer.

Cinco espacios

En cada uno de los cinco casos traídos hay una resistencia al olvido, y este trabajo no es solo de una memoria soberana del sujeto, sino de una memoria afectiva, muchas veces no voluntaria, que solo es activada en su relación con el espacio.

Los ofendidos, de la directora Marcela Zamora, es un documental salvadoreño del año 2016 en el cual la realizadora constata:

In the Salvadoran civil war, my father and thousands more were captured and tortured by the State. These are some of their stories. When I turned 33, my mother told me that my father, during the Salvadoran civil war, had been captured and tortured for 33 days by the National Police. Two years later I had the courage to ask him and other men and women about those days. These people do not ask for revenge, all that they ask is to know the truth.

(*Los ofendidos*, citado en IMDb, s.f.)

Una de las escenas más paradigmáticas para el tema que compete al presente escrito es el momento en que Zamora acompaña a Neris González a visitar el cuartel de la guardia civil donde esta fue torturada bajo el régimen de Vides Casanova (*Los ofendidos*, 2016, 01:07:58). La correlación entre Neris y el espacio inicia desde que se encuentra en la plaza central, a unas cuardas del cuartel. Ella no había regresado a visitar la instalación militar desde su «liberación». Desde ese instante sucede una particularidad: Neris no sabe con precisión dónde quedaba, pero lo intuye. En otros términos, su cuerpo lo sabe; el espacio le habla a su memoria, y su memoria parece también responder. Ella continúa y tiene que preguntar, pero su cuerpo entero parece sa-

ber a dónde dirigirse. Por un momento, el recorrido que realizó hace unos veinte años y el que despliega frente a la cámara parecen unirse, parecen ser uno solo.

Hay una especie de prisa en su movimiento. Una premura. Está ansiosa por ver el lugar; cuando estaba en la plaza central parecía todo lo contrario. Incluso parece anunciar que no les acompañará, que no irá. No obstante, les acompaña. Hay una especie de asedio, de trance (Derrida, 1997). Los cauces de su memoria le guían exitosamente a la entrada del cuartel. Neris luego habla con el vigilante de entrada. No tiene reparos ni reservas: es directa con él. Le pide entrar. Hay algo de mundanidad, de banalidad, en aquella vigilancia. El lugar no parece ser demasiado importante para la Guardia Civil en el contexto presente. El espacio ha sido sustituido; su instrumentalidad ha sido sustituida.

Entonces Neris entra. Su paso es apresurado. Su piel le demanda rascarse. Juega con sus brazos. El adentro y el afuera se vuelven indistinguibles. El archivo está en sus pasos, es epidérmico, pero está en la voz: no solo en su contenido, sino en cómo se acelera, luego cómo se detiene y, finalmente, se resquebraja. Está en la premura de su cuerpo mientras recorre las ruinas. Sí: el espacio es sustituido y demolido a la vez. Lo que Neris recorre son sus ruinas. Nunca entra propiamente. Nuevamente, las ruinas están entreabiertas: no hay paredes que distingan el adentro y el afuera. Una fuerza le moviliza por el espacio mientras recorre, reconoce, nombra.

Es arder de pasión. No tener descanso, interminablemente, buscar el archivo allí donde se nos hurta. Es correr detrás de él allí donde, incluso si hay demasiados, algo en él se anarchiva. Es lanzarse hacia él con un deseo compulsivo, repetitivo y nostálgico, un deseo irreprimible de retorno al origen, una morriña, una nostalgia de retorno al lugar más arcaico del comienzo absoluto.

(Derrida, 1997, p. 59)

Finalmente, sin terminar el recorrido, donde su rostro anuncia algo pendiente, se detiene. Sale del lugar. La cámara deja de seguirle. Se queda en las ruinas. El espectador le mira irse. Como si nosotros fuéramos las ruinas. Ella camina; su brazo aún responde, agitado, al momento, pero tenso, como si no respondiera solo a las leyes de sus pasos. Se retira. En silencio. Vuelve a ver hacia atrás brevemente. Tal vez a las ruinas. Tal vez al equipo de cámara. Ahí algo se reactiva. Regresa. Pero vuelve distinto. El registro es el testimonio, no de las torturas, sino de la herida que performativamente se repite sobre el cuerpo (Schneider, 2011). El registro no es una reproducción de la tortura: es una iteración performativa sobre una herida que se hace presente, y arde.

En *Heredera del viento*, de Gloria Carrión, tenemos un caso similar. La realizadora, sobre la película, expone:

Nací con la Revolución Sandinista y crecí bajo el miedo y la fascinación por la guerra y el poder militar. Junto a mis padres, viví el surgimiento y la caída del sueño revolucionario, del cual nunca más volvimos a hablar. Ahora, 36 años después, emprendo mi búsqueda de ese pasado en un caleidoscopio de recuerdos que desafiará el mito de la revolución, redimiendo el dolor del olvido.

(Prime Video, s.f.)

El documental, más allá de un momento concreto, explora constantemente las ruinas del calabozo donde habían sido torturados su padre y su madre (01:12:35; 01:23:35; 00:27:00). Mientras caminan entre los pasillos hablan entre sí y recuerdan detalles de la cotidianidad más inmediata de ese momento acontecimental. Finalmente, viendo uno de los salones principales, reconoce su padre: «Es una carga», mientras que su madre agrega: «Cada vez es más difícil venir aquí».

El espacio presenta una resistencia para sus deshabitantes, de paso, torturados por esa espacialidad que les fue hostil. No solo les fue hostil: les es hostil en el registro, en la hostilidad de la revisita. Sus palabras develan esa resistencia. La directora, por otro lado, acompaña sus testimonios con imágenes, fragmentos, ruinas de ese espacio abandonado que alguna vez fue el cuartel de tortura del régimen somocista. En este caso tenemos también la capa del montaje como archivo, que intercaladamente muestra este espacio en simultáneo con el testimonio. Al final posibilita ver aquello que queda, analizar los estratos y los restos de una inscripción; crear un ensamblaje para posibilitar una idea, un documento fabricado, vivo y arqueológico. Sí: arqueológico. Trabaja tanto con el material como con la voz y con los cuerpos, para reconstruir algo que ya no está, que existe como resto y como memoria.

Esta técnica de montaje también es utilizada por *El silencio del topo*, de Anaïs Taracena. La directora ensambla desde el montaje el testimonio, la voz, el silencio de lo que representaban los pasillos de tortura, con imágenes de espacios deshabitados, sustituidos o continuados. Ante una carencia de material de archivo, debida también a la borradura histórica de estos regímenes del terror, el espacio, las paredes despintadas, los tonos corroídos por el tiempo atestiguan y espacializan el registro oral de los testimonios. En este caso, la correlación entre cuerpo y espacio no se da mediante una visita de aquel testigo, sino mediante el montaje, que recurre al ensamblaje, a la superposición de contenido, para producir un documento.

En *Invasión*, de Abner Benaim, el espacio no es una ruina como tal —con excepción de la casa de Noriega (01:09:00)— ni una edificación institucional, sino un barrio entero: El Chorri- llo, el barrio obrero donde se encontraba el cuartel principal del general Noriega, fatal escenario de la invasión estadounidense. Ante una borradura de los documentos oficiales sobre las bajas civiles, el director decide recrear esta invasión a partir de la memoria de sus habitantes, quienes recorren las calles emulando su deficiente entrenamiento militar, reescenifican los cadáveres sobre el paraje urbano, encienden una casa en llamas o atraviesan un suelo arenoso simulando a los paracaidistas norteamericanos. El documental de Benaim hace del espacio y sus

habitantes un palimpsesto de memoria, ruinas e imaginación (Huyssen, 2003) para traer al presente, para crear un archivo ahí donde todo registro había sido sistemáticamente desaparecido.

Finalmente, con el documental *¿Dónde estás?*, Maricarmen Merino usa dos tipos de espacio: el espacio simbólico y el espacio doméstico. La directora decide grabar a su madre en las rutinas de su domesticidad. Aquí incluso pareciera que su madre misma es un atrezo de este espacio —museo, casa— que representa y mantiene viva la memoria de su difunto padre (00:05:53). En esta cotidianidad, el cuerpo de Patricia Mora —la madre de Merino y viuda de José Merino— es dirigido también por las paredes, por la madera, por los objetos de su espacio. En palabras de la madre, su casa es la memoria viva de su esposo. La oficina del padre incluso permanece intacta como él la dejó; sus gavetas permanecen cerradas. La memoria de su padre habita ese espacio: vive en él.

No obstante, el espacio también es el testigo, y el testimonio, de una modalidad de duelo que lleva a cabo la familia de la directora. Evidencia la forma en que su familia, en su presente, realiza el duelo. El mismo documental, al final, es un documento sobre el duelo. El espacio simbólico es el Malecón en Cuba, que la directora decide visitar al final del largometraje. Su padre murió en ese país. Ella decide volver. Mientras camina por el malecón escuchamos a la directora reflexionar sobre sí misma, sobre su padre, sobre su futuro, en un documental que ha retratado todo el tiempo el pasado; que ha intentado revivir ese pasado y ahora solo le queda proyectarse frente al horizonte, al horizonte del porvenir, delineado en los reflejos crepusculares del Caribe.

Filmografía

- Benaim, A. (director). (2014). *Invasión* [documental]. Panamá.
- Carrión, G. (directora). (2019). *Heredera del viento* [documental]. Nicaragua.
- Merino, M. (directora). (2018). *¿Dónde estás?* [documental]. Costa Rica.
- Taracena, A. (directora). (2021). *El silencio del topo* [documental]. Guatemala.
- Zamora, M. (directora). (2016). *Los ofendidos* [documental]. El Salvador.

Referencias

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. (Obra original publicada en 1957).
- Benjamin, W. (2008). Sobre el concepto de historia. En *Tesis sobre la historia*. Akal. (Obra original publicada en 1940).
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política: hacia una teoría performativa de la asamblea*. Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo: una impresión freudiana*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2002). El archivo arde. En *Atlas o el frágil mundo del atlas*. Macula.
- Giraldo, M. L. (2022). *Archivos vivos*.
- Huyssen, A. (2003). *Present Pasts: Urban Palimpsests and the Politics of Memory*. Stanford University Press.
- IMDb. (s.f.). *Los ofendidos* (2016) – Plot summary. <https://www.imdb.com/es/title/tt6497796/plotsummary/>
- Prime Video. (s.f.). *Heredera del viento*. <https://www.primevideo.com/detail/Heredera-del-Viento/0QG1QFQHGTSS0TYYYGGJXGMQSE>
- Schneider, R. (2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. Routledge.
- Freud, S. (1896). La etiología de la histeria. En *Obras completas* (vol. 3, p. 192).