

# Espectros en el archivo, aspectos mediáticos del trauma guatemalteco en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y *La isla. Archivo de una tragedia* de Uli Stelzner

Specters in the Archive, Media Aspects of Guatemalan Trauma in Rodrigo Rey Rosa's *El material humano* y Uli Stelzner's *La isla. Archivo de una tragedia*

ROLAND SPILLER

Goethe-Universität Frankfurt am Main, Alemania

[r.spiller@em.uni-frankfurt.de](mailto:r.spiller@em.uni-frankfurt.de)

**Abstract:** Guatemala was one of the first countries in which enforced disappearance was used as a tool of terror against the civilian population. 45,000 *desaparecidos* are estimated during 36 years of civil war. It is a pending issue, causing unresolved struggles in collective memory. Many people accused of participating in the killings occupy important positions and not a few members of the elite supported the military government during the civil war. This problem and the impunity are themes in the novel *The human material* of Rodrigo Rey Rosa and in the documentary *La isla* of Uli Stelzner. Novel and film treat the archive as a uncanny place of memory. A transmedial analysis highlights the specific features of the Guatemalan case in two entangled versions and medias. Both works show that even in times of “posmemoria” and progressive mediation the ‘battle’ of memory continues.

**Keywords:** *Desaparecidos*; Archive; Collective memory; Trauma; Novel; Film; Media; Guatemala.

**Resumen:** Guatemala fue uno de los primeros países en los que la desaparición forzada fue utilizada como herramienta de terror contra la población civil. Se calculan 45.000 desaparecidos en 36 años de guerra civil. Es un tema pendiente, no resuelto, que causa luchas en

y por la memoria colectiva. Muchas personas acusadas de haber participado en las matanzas ocupan cargos importantes y no pocos miembros de la élite apoyaron los gobiernos militares durante la guerra civil. *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y *La isla* de Uli Stelzner tratan la impunidad. La novela y la película tematizan el archivo como lugar ominoso (*unheimlich*) y espectral de memoria. Un análisis transmedial resaltará los rasgos específicos del caso guatemalteco en dos versiones y medios que se interrelacionan. Ambas obras muestran que, también en tiempos de “posmemoria” y de mediatización progresiva, la ‘batalla’ de la memoria continúa.

**Palabras clave:** Desaparecidos; Archivo; Memoria colectiva; Trauma; Novela; Film; Medios; Guatemala.

“Los desastres que marcan este fin de milenio son también archivos del mal: disimulados o destruidos, prohibidos, desviados, ‘reprimidos’ [...] Nunca se renuncia, en el inconsciente mismo, a apropiarse de un poder sobre el documento, sobre su posesión, su retención o su interpretación”.

Jacques Derrida, *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (1997: 1).

## 1. PRELIMINARES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Continuando con el proyecto de investigación sobre la memoria colectiva en Guatemala iniciado en el año 2012 en el marco del Grupo de Investigación sobre Guatemala de Frankfurt (GIGF),<sup>1</sup> pondré de relieve los aspectos mediáticos inherentes a los procesos de recuperación de la memoria histórica, para analizar su integración en forma literaria y fílmica. En este trabajo compararé dos representaciones del mismo referente histórico, el Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPN) de Guatemala: la novela *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y la película *La isla: archivos de una tragedia*, del director alemán Uli Stelzner. El proceso acelerado de mediatización modifica las formas de historicidad y la manera en la cual una sociedad se define como comunidad. Esto concierne a los estudios de la memoria en general, que se constituyeron como un paradigma de la crítica cultural orientada hacia el estudio del pasado experimentado como doloroso, violento o traumático. En nuestra labor sobre Guatemala enfocamos el aspecto prospectivo, la apertura de nuevas perspectivas. En este ‘trabajo’ de la memoria, que ocurre desde y en los contextos del presente, dirigido al porvenir, la cultura desempeña un rol decisivo, como subrayó Tom Koenigs:

Es importante mantener la memoria viva y recurrir a los testimonios ya que los testigos de ese tiempo son cada vez menos. Necesitamos una forma de pensar que sea fiable para el fu-

<sup>1</sup> Organizado en la Goethe-Universität Frankfurt am Main junto con Werner Mackenbach, Elisabeth Rohr, Thomas Schreijäck y Gerhard Strecker, bajo el patrocinio del diputado Tom Koenigs (Spiller 2015a).

turo. La literatura, música, poesía y pintura de hoy constituirán la memoria para el mañana y abren puertas a una nueva imagen de la historia ya que las experiencias de las víctimas se pueden comprender y sobrellevar sólo de forma abstracta (2015: 22).

En este contexto mediático-cultural, la perspectiva prospectiva cobra aún más vigencia sobre todo para el debate de la ‘posmemoria’. La ‘batalla’ de la memoria continúa (Grinberg Pla 2015; Mackenbach 2014 y 2015; Taracena 2015), también en contextos sociales altamente marcados por los medios audiovisuales.<sup>2</sup>

La mediatización concierne tanto a los estudios como a la memoria misma; los nuevos sistemas digitales, sobre todo en los ámbitos archivísticos nos permiten ampliar las posibilidades de concebir el presente. La noción del archivo desempeña un papel específico en la crítica cultural (Blanco *et al.* 2013). Incentivado por los estudios de Michel Foucault (1997), Jacques Derrida (1997) y, más tarde, Giorgio Agamben (2005) se produjo un desplazamiento hacia los aspectos culturales del archivo en tanto método analítico, que a su vez puede ser revisado. El archivo se convirtió en un concepto teórico central de los estudios de la memoria porque permite ahondar en cuestiones relativas a la verdad y a la justicia, y también a problemáticas epistemológicas como la enunciabilidad y el condicionamiento discursivo de los contenidos. La crítica puso en tela de juicio los trabajos en la línea de Derrida, por alejarse demasiado del “mundo real” y concretamente sobre el trasfondo del caso de Paul de Man.<sup>3</sup> El impulso posestructuralista dejó una fuerte impronta en los estudios cruciales de Cathy Caruth (1996) y Shoshana Felman (1992).

Como metáfora del *saber* el archivo permite el análisis de los procesos de la construcción de saberes, memorias y olvidos. Como metáfora del *sabor* el archivo fue investigado en *Le goût des archives* (1989) por Arlette Farge, quien focaliza allí los procesos de distinción entre lo esencial, lo necesario, lo innecesario y lo superfluo. La historiadora comienza con la materialidad física, táctil, palpable y sensible de las actas. En nuestro contexto, sin embargo, el cliché del *sabor del saber* se refiere menos a los placeres del texto que a conocimientos amargos, dolorosos, traumáticos. Como tales tampoco pueden ser concebidos como reflejo o prueba de lo real, según Farge, como *effet de réel* que remite al eclipse del sentido producido por la violencia, en este caso estatal, militar e incluso policial.

Considerar el trauma en un primer paso desde la literatura nos lleva a los espectros (en el sentido de espíritus o fantasmas, en alemán *Gespenster*) de variada índole,

<sup>2</sup> La socióloga argentina Elizabeth Jelin distingue tres dimensiones del trabajo de la memoria: “Primero, entender las memorias como procesos subjetivos, anclados en experiencias y en marcas simbólicas y materiales. Segundo, reconocer las memorias como objeto de disputas, conflictos y luchas, lo cual apunta a prestar atención al rol activo y productor de sentido de los participantes en esas luchas, enmarcados en relaciones de poder. Tercero, ‘historizar’ las memorias, o sea, reconocer que existen cambios históricos en el sentido del pasado, así como en el lugar asignado a las memorias en diferentes sociedades, climas culturales, espacios de luchas políticas e ideológicas” (2002: 2).

<sup>3</sup> Nacido en Bélgica, Paul de Man había publicado durante la ocupación alemana artículos en favor de los ocupadores nacionalsocialistas.

muchas veces de orden psicológico, también en el sentido de imágenes interiores y sentimientos elementales como miedo y pánico. Primero, el trauma inyungido, cuyos síntomas se manifiestan de manera desconcertante e inquietante, es un fantasma que puede escapar al control del traumatizado. Estas manifestaciones no tienen que ser monolíticas o coherentes, sino que pueden formar un espectro de imágenes interiores o voces contradictorias. Segundo, estos son espectros que caracterizan las representaciones traumáticas que vienen de visita sin que uno quiera (en inglés *haunting*). En la literatura latinoamericana, el regreso de los muertos, su convivencia y su presencia entre y con los vivientes es un tema recurrente. Juan Rulfo creó en *Pedro Páramo* una versión que con sus referencias al infierno dantesco abrió el camino para el “realismo mágico”.

En términos menos generales, los desaparecidos y los asesinados violentamente que vuelven también son espectros, como observa Angela Kühner al final de su estudio sobre el trauma colectivo, en el que analiza los modos en que una sociedad hace memoria (2008: 286 s.). En la vida real, el regreso de los espectros también es indicador psicológico de traumas, y uno de los síntomas del trastorno de estrés post-traumático.<sup>4</sup> El AHPN es un lugar histórico y real que se distingue por su carácter fantasmagórico múltiple, que abarca y trasciende los aspectos mencionados: marca la vida de los sobrevivientes y al mismo tiempo la sobrevivencia espectral del horror que invade y forma parte de lo real. La literatura, que siempre representa lo ausente, desarrolla formas narrativas capaces de tematizar el regreso de los espectros. El inevitable moldeamiento estético contiene también una reflexión sobre la resiliencia y sobre las formas que permiten vivir con un trauma y que posibilitan también, a nivel colectivo, la convivencia a la sombra de un pasado traumático.

Más allá del aspecto mediático, y en relación con las neurociencias, son especialmente los neurobiólogos quienes abren nuevos horizontes, perspectivas y debates (Leuzinger-Bohleber 2008).<sup>5</sup> El avance epistemológico y el progreso tecnológico se manifiestan también en los estudios sobre la dimensión transgeneracional del trauma. La transmisión entre dos o más generaciones de traumatismos causados por dictaduras militares y sistemas autoritarios forma parte de la esfera colectiva.

Desde este punto de vista de la ambivalencia que caracteriza el discurso teórico sobre el trauma y su dimensión colectiva, se podrían investigar posibles analogías estructurales entre el evento traumático y su representación. Estas últimas se distinguen por las diferencias mediáticas, que constituyen un objeto de estudio de primer grado. Para poder analizar las diferencias y analogías de dos medios distintos, resulta

<sup>4</sup> Desde un punto de vista terapéutico, John Bowlby distingue distintos tipos de contacto con los muertos y sus consecuencias respectivas. Es muy importante si los parientes pueden enterrar el cuerpo, pero depende también del estado del cadáver. Otro factor es la información deficiente o falsa en el momento del fallecimiento (2006: 177).

<sup>5</sup> Me refiero a los análisis de ADN que permiten reconocer la identidad de los desaparecidos y de sus hijos, y a los reconocimientos sobre el funcionamiento cerebral de la memoria como por ejemplo la distinción entre la memoria de trabajo y la memoria declarativa.

particularmente útil comparar la representación del mismo acontecimiento en distintos medios y en contextos sociales diferentes, una tarea sin duda ardua, porque el evento depende de la definición respectiva del trauma: El mismo evento puede ser vivido y evaluado como traumático o no traumático. Entre estos dos polos se despliega toda la gama de grados posibles de una traumatización. No nos ocupamos aquí de traumas como la caída de una escalera o un accidente individual, que también pueden ser graves, como lo ficcionaliza Jorge Luis Borges en el cuento “El sur”, sino de acontecimientos de violencia masiva y tortura que (en la gran mayoría de los casos) desbordan las estrategias de superación del individuo, lastiman su integridad como persona, su subjetividad, y afectan no solamente el tejido social, sino también el imaginario colectivo, como se comprobó en las investigaciones sobre los traumas psíquicos y sociales del nacionalsocialismo alemán en sobrevivientes.

La novela *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa y la película *La isla: archivos de una tragedia* del director alemán Uli Stelzner, además de su referente histórico común y más allá del acopio material de documentos históricos y, en el caso de la novela, también literarios que presentan, cuestionan el acto mismo de documentar, poniendo en tela de juicio la política de la memoria nacional guatemalteca. Ambos representan la problemática de la conservación técnico-mediática de los documentos, pero su objetivo principal es cuestionar su capacidad de verificar la realidad o la identidad a través de los documentos del archivo. El archivo, en vez de ofrecer prueba irrefutable de lo real y de la verdad, se convierte en un lugar performativo, donde se descubre la recodificación, la falsificación y la desmaterialización del dato histórico.<sup>6</sup>

## 2. LA HISTORIA

En el año 2005, al producirse una explosión en un edificio abandonado en la Zona 6 de la Ciudad de Guatemala, se descubre el Archivo Histórico de la Policía Nacional (AHPN), hoy en día lugar destacado en el mapa de las memorias latinoamericanas.<sup>7</sup>

<sup>6</sup> Estos rasgos caracterizan también muchos textos literarios, pero no resulta posible identificarlos. Ello explica también la fascinación de Michel Foucault por el archivo. El filósofo francés confiesa que los textos minúsculos de los archivos le conmovieron más que la literatura, le sacudieron físicamente (Farge 1989: 29).

<sup>7</sup> Aleida Assmann refiriéndose a la Alemania de la posguerra habló de “involuntary spaces of memory” que surgen desde abajo. Véase: “Tagungsbericht: Spatialities of Exception, Violence and Memory, 01.02.2012 – 03.02.2012 Madrid”, en: *H-Soz-Kult*, 24.03.2012, <[www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4166](http://www.hsozkult.de/conferencereport/id/tagungsberichte-4166)>, (04.04.2017).



Figura 1. Archivo Histórico de la Policía Nacional.  
Fotografía gentileza de Gerhard Strecker.

“La isla”, título de la película de Uli Stelzner, fue el nombre de la cárcel secreta donde se llevaban a cabo torturas y asesinatos en el edificio del AHPN. En Guatemala todos los grupos étnicos y todas las capas sociales fueron sacudidos durante 36 años por la guerra civil, el así llamado “conflicto interno” (1960-1996). Esta guerra terminó oficialmente con los acuerdos de paz firmados en el año 1996, que dieron inicio a una época de posguerra. Sin embargo, la violencia no cesó con la transición a la democracia, sino que solamente cambió sus manifestaciones. Cómo fue ejecutada y sufrida por los individuos es algo que está inscrito en las biografías de muchos guatemaltecos y también en las genealogías familiares. No solo hay un paso de la guerra a la posguerra, sino que también aparece la dimensión transgeneracional del trauma y, con el tiempo, se instala una dimensión de posmemoria.

Es difícil definir el momento exacto en que finalizan la época de la posguerra y de la transición. Una secuela persistente de la violencia la constituyen el exilio y la emigración después del movimiento de retorno de los años noventa. El caso guatemalteco muestra, junto con sus rasgos específicos, algunos desafíos a los que se enfrenta América Latina en el siglo XXI, como, por ejemplo, la disolución de las estructuras posdictatoriales y la integración política, social y cultural de la población indígena.

El alto nivel de violencia, impunidad y discriminación sistemática concierne especialmente a los pueblos indígenas. En Guatemala, las comunidades llamadas mayas se subdividen en más de veinte subgrupos con idiomas propios; además, existen otros grupos étnicos heterogéneos, como los xinca y los garífuna.<sup>8</sup> Por eso la concesión del Premio Nobel de la Paz a Rigoberta Menchú en el año 1982 implicó un gesto importante para la integración de los indígenas en el sistema político, económico y social. Por otro lado, la revisión del juicio contra el expresidente Ríos Montt por genocidio en el año 2013 muestra que los militares todavía gozan de un gran respaldo por parte del sistema político y jurídico. En el marco de la memoria colectiva, sin embargo, los procesos imprescindibles para concebir un futuro mejor están en marcha. En el marco del proceso jurídico, el hallazgo del AHPN, con más de 80 millones de documentos históricos datados desde 1882 hasta 1997, incluidas las fichas y actas redactadas durante la guerra civil (1960-1996), es de importancia histórica, social y cultural: el archivo deviene objeto de obras literarias y fílmicas.<sup>9</sup>

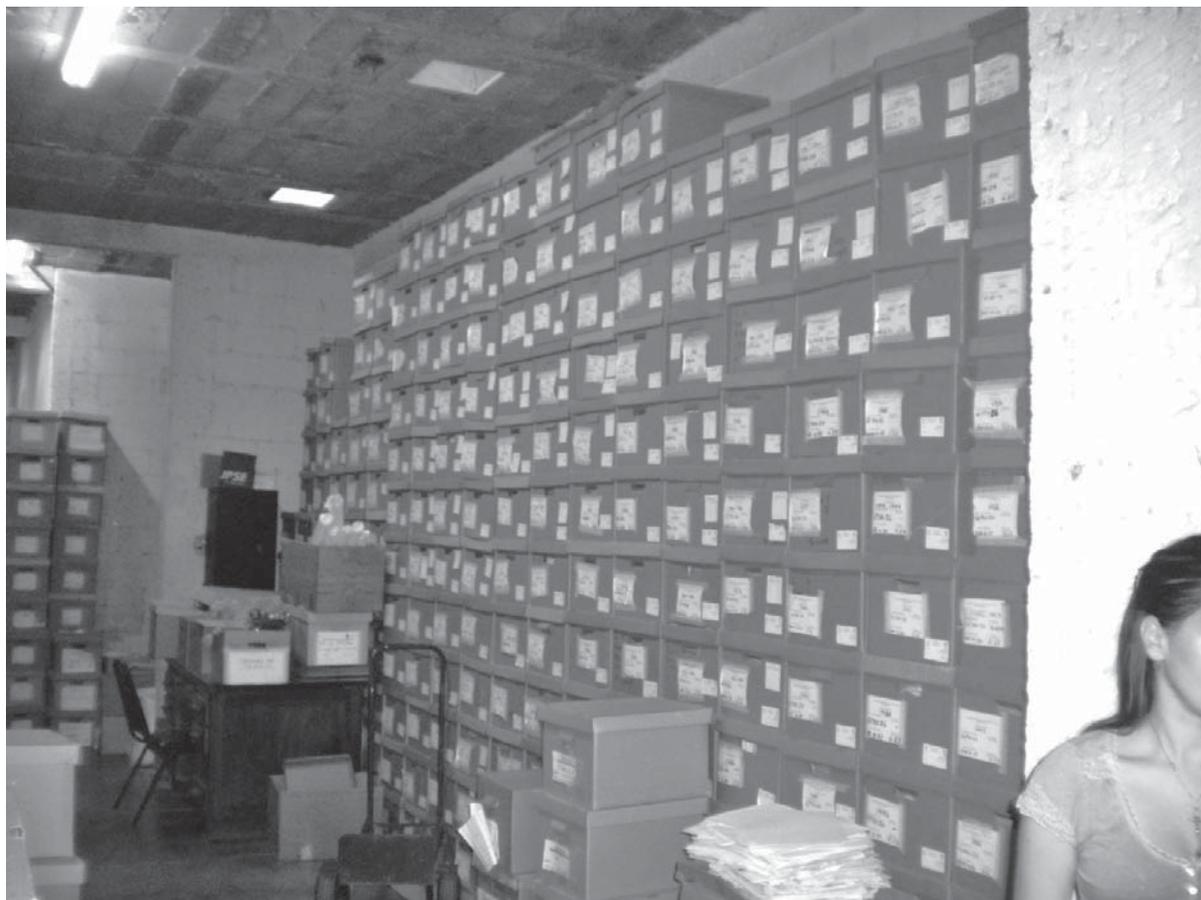


Figura 2. Fotografía gentileza de Gerhard Strecker.

<sup>8</sup> De allí que un análisis transcultural puede ser esclarecedor. Véase Spiller (2014).

<sup>9</sup> La existencia de tales materiales fue negada por el gobierno de Álvaro Arzú Yrigoyen (1996-2000) cuando fueron exigidos por la Comisión para el Esclarecimiento Histórico (CEH). Para mayores informaciones y acceso a los documentos, se puede consultar el archivo digital en <<https://ahpn.lib.utexas.edu>>.



Figura 3. Fotografía gentileza de Gerhard Strecker.



Figura 4. Fotografía gentileza de Gerhard Strecker.



Figura 5. Fotografía gentileza de Gerhard Strecker.

La desmesura de las actas suscita la metáfora marítima: los archivadores son buceadores en busca del fondo en un mar de actas, como observa Farge (2011: 9). La mera materialidad se caracteriza no solamente por la desmesura, sino también por la precariedad física. Las pilas, que se acumulan como fardos de paja desordenados, estuvieron expuestas antes del descubrimiento involuntario a la corrosión; muchas de las actas están cubiertas por una capa de polvo, corroídas por la humedad y mordisqueadas por las ratas; requieren la mano cuidadosa del archivador para desatarlas, rescatarlas y ordenarlas.

Durante el llamado “conflicto interno armado”, los distintos gobiernos liderados por militares secuestraron, torturaron y asesinaron a millones de personas. Se calcula en 200.000 el número de muertos y en 45.000 el de desaparecidos. Con el descubrimiento del archivo es posible obtener las pruebas de esos crímenes, fichadas por las propias fuerzas policiales. El archivo es, junto con la Fundación de Antropología Forense de Guatemala (FAFG), que se ocupa de las exhumaciones de las fosas comunes, la institución más importante que permite identificar a los desaparecidos. Si bien es uno de los archivos policiales más grandes en América Latina, no es el único en Guatemala.

En el año 2005 se encontraron otros 32 archivos policiales en el país. Su importancia consiste en llenar el hueco que usualmente dejan los informes de las asociaciones de derechos humanos. En Guatemala, tanto la Comisión para el Esclare-

cimiento Histórico (CEH), encargada por las Naciones Unidas, como el proyecto Recuperación de la Memoria Histórica (REMHI) de la Iglesia Católica albergan los testimonios de las víctimas sobrevivientes y de los familiares y amigos de los muertos y de los desaparecidos.

Desde el descubrimiento del Archivo Histórico varias jefaturas de diversas comunidades indígenas, la CEH y entidades internacionales se ocupan de revisar, ordenar, conservar y digitalizar los materiales recopilados.<sup>10</sup>

La documentación implica varios niveles de detección; el primero es el esclarecimiento del destino de los desaparecidos. El objetivo de buscar la verdad exige llevar a cabo investigaciones que permitan encontrar a los culpables. A nivel jurídico y político esta tarea es de suma actualidad, sobre todo en lo que concierne a los responsables de las masacres y del genocidio. En 2013 hubo una revisión del juicio por genocidio al expresidente Ríos Montt. En mayo de 2014, el Parlamento guatemalteco propuso una iniciativa que niega el genocidio.

Un archivo policial o jurídico, en cambio, suscita la pregunta de la deformación de las fuentes (Farge 2011: 38). El guatemalteco suministra una versión de los hechos desde la perspectiva de los victimarios que permite un acceso complementario a la memoria histórica. Las actas complementan los testimonios dados a veces recién veinte o treinta años después de ocurridos los crímenes.

El archivo es a la vez un espacio de conocimiento sobre el pasado que forma parte de la memoria colectiva y un lugar de trabajo; allí se pueden observar el rescate de la documentación, la digitalización y el proceso mediante el cual se archivan las actas. Quienes realizan este trabajo son familiares de los desaparecidos o personas afectadas directamente por el conflicto armado (FAFG 2009). Ellos cumplen las múltiples tareas de desenvolver, de “desollar”, como dice Farge (2011: 46 s.), leer, seleccionar, extractar y conservar.

Estar en ese archivo singular y ominoso, en el lugar donde las mismas fuerzas policiales documentaron con escrupulosa minuciosidad atrocidades violentas, es una experiencia extraña que tematizan la novela *Rey Rosa* y la película de Stelzner. A ambos, al escritor guatemalteco y al cineasta alemán, se les había dado permiso para realizar investigaciones en el archivo. Ambos documentaron estas investigaciones en forma artística intersectando el trabajo investigativo de documentación con estrategias de representación ficcionales y estéticas.

### 3. RE-/MEDIALIZACIONES DEL TRAUMA EN LA MEMORIA COLECTIVA

El AHPN reúne las huellas de las vidas desnudas que no querían entrar en él. Lejos de ser un discurso de lo real, el archivo constituye “una nueva ‘escena mediática de la memoria’ cuya lógica de circulación y distribución reconfigura la tradición legal-judicial

<sup>10</sup> Para más informaciones, véanse: <<http://archivohistoricopn.org>> y <<https://ahpn.lib.utexas.edu>>. (04.04.2017).

del archivo y sus modos de selección y configuración” (Blanco *et al.* 2013: 7). En lugar de insistir en el antagonismo entre historia y ficción enfocaré las formas de una red narrativa y las estrategias fílmicas que subvierten la supuesta oposición entre documento y ficción, para hacer visibles las huellas de la mediación que en los medios respectivos pueden ser tematizadas, eliminadas o subrayadas para crear efectos de realidad o para mezclar mediación y realidad.

Jay Bolter y Richard Grusin, los pioneros de la teoría de la re/mediación, constataron que el término no se refiere solo a la transformación de medios antiguos en medios nuevos. Ellos distinguen entre la intervención (o mediación) de los medios y la mediación de lo social. Según esta distinción, los nuevos medios transforman también las formas de la memoria colectiva e histórica. Esto concierne al entrelazamiento de las nuevas formas de lo social y de lo colectivo –o de la “sociabilidad” si se quiere– y de la “medialidad”. Grusin llega a la conclusión de que “The logic of remediation insists that there was never a past prior to mediation; all mediations are remediations, in that mediation of the real is always a mediation of another mediation” (2004: 18).

En el espacio disponible no es posible exponer la teoría de la inter- y transmedialidad como tal, ni los aspectos formales y técnicos que ella permite analizar. De hecho, como observa Irina Rajewski, ya la mera mención de otros medios puede poner en primer plano “la medialidad y materialidad de un texto y finalmente la constitución medial de cualquier percepción y transmisión de la realidad”.<sup>11</sup> Esto puede implicar una reflexión sobre el carácter constructivo, performativo y ficticio de un texto o de una película y establecer un segundo plano que se entrelaza con el carácter testimonial que impone la referencia a los hechos reales.

Esta observación adquiere un valor especial si la aplicamos a hechos de violencia y traumáticos. Toda memoria colectiva presupone una transferencia medial. Para que un evento forme parte de la memoria colectiva tiene que pasar por algún medio. Los medios permiten compartir memorias individuales con otros. Las transferencias, el intercambio y la negociación de memorias tienen un carácter medial que merece nuestra atención analítica.

Antes de comenzar mi análisis, quisiera señalar el carácter interdisciplinario de esta tarea. Las principales disciplinas que pueden participar en ella son las ciencias sociales, la psicología social, la historia del arte y la crítica literaria y cultural, y las ciencias de la comunicación o *media studies*. En el ámbito de las ciencias sociales una referencia principal la constituye Maurice Halbwachs, cuya teoría define la memoria colectiva por sus *marcos sociales*. La referencia principal en historia del arte es Aby Warburg y sus conceptos de *pathos formula* y de “memoria de las imágenes”. En el campo de la crítica cultural y medial (*media studies*) se ofrecen diversos marcos teóricos como los propuestos por Aleida Assmann (2016) en torno a la idea de memoria cultural y comu-

<sup>11</sup> “Gracias a los procesos metamediales –y aunque sea solo mediante la simple tematización de los sistemas de otros medios– la medialidad y materialidad del texto y finalmente la constitución medial de cualquier percepción y transmisión de la realidad puede ser puesta en primer plano mediante el reflejo del carácter ficticio y de constructo de un texto” (Rajewski 2004: 49).

nicativa, la teoría de remediación como recuerdo cultural de Astrid Erll (2008; 2012), la memoria medializada (*mediated memories*) de José van Dijck (2007), la posmemoria de Marianne Hirsch (2012) y la noción del trauma cultural y del testimonio de Caruth (1996) y Felman (1992).

La tesis de Grusin y los conceptos culturales mencionados pueden resultar problemáticos si los aplicamos a un pasado traumático. En *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History* (1996), Caruth considera la historia como intrínsecamente traumática. Este presupuesto antropológico se conecta con otra observación igualmente amplia y universal: que la historia jamás puede ser captada enteramente mientras ocurre. La historia solamente puede ser comprendida en base a un resto irreducible de incomprendibilidad. Llama la atención que los fenómenos posteriores como las pesadillas sí pueden ser, según Caruth, una representación auténtica de la experiencia original traumatizante (1996: 4; 11; 17; 57-59; 91-92). La ventaja de este concepto culturalista es su compatibilidad interdisciplinaria, porque permite definir el trauma en el contexto de los estudios culturales e incluso en términos de poética. El riesgo es que puede llevar a una noción de “trauma light” como resultado de una confusión substancial porque la crítica cultural tiende a conceptualizar el trauma como una metáfora epistemológica de la diferencia, la *différance*, de la crítica posmoderna y deconstructivista en las huellas de Jean-François Lyotard y Jacques Derrida.

Otros críticos, como Dominique LaCapra en *Writing History, Writing Trauma* (2001), ponen en tela de juicio esta tendencia generalizante, haciendo hincapié en la mezcla de trauma histórico y estructural. Wulf Kansteiner (2011), en un resumen de la polémica, postula que determinados hechos históricos, como por ejemplo el Holocausto, tienen que ser distinguidos claramente de fenómenos estructurales como la cuestión de la representación de la realidad en general. Para superar una antinomia conceptual poco fructífera, se puede tomar en consideración el enfoque de Maurice Halbwachs sobre los marcos sociales, que determinan tanto los usos como las funciones mediales de la memoria. Estos marcos corresponden a mi modo de ver al “afuera” como lo define Derrida en su libro dedicado al archivo (1997): “No hay archivo sin un lugar de consignación, sin una técnica de repetición y sin una cierta exterioridad. Ningún archivo sin afuera” (1997: 19). El punto álgido, discutido y ambivalente es la creación de lo real: “La archivación produce, tanto como registra, el acontecimiento. Esta es también nuestra experiencia política de los medios llamados de información” (1997: 24).

#### 4. EL ARCHIVO HISTÓRICO DE LA POLICÍA NACIONAL EN LA NOVELA *EL MATERIAL HUMANO* DE RODRIGO REY ROSA

La obra del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa, que abarca doce novelas, goza de un público que crece rápidamente. Un rasgo distintivo de sus textos, la unión de ética y estética (Ortiz-Wallner 2012; 2013: 139), corresponde perfectamente al entrelazamiento aquí mencionado de la tendencia estetizante y la referencialidad testimonial.

Su metaliteratura transcultural y comprometida se distingue por una sutileza perceptiva que condensa lacónicamente los motivos subyacentes de la violencia social. Su “realismo onírico” (Spiller 2014: 29; 2015a: 188 ss.) conecta los sueños con la violencia que también en la época de la posguerra dejó marcas en la sociedad guatemalteca. Como Paul Bowles y Jorge Luis Borges, dos escritores de importancia especial para él, Rey Rosa basa su escritura en sueños, y los utiliza no solamente como fuente literaria, sino también como instrumento estético, para crear una atmósfera densa e impactante, a menudo ominosa (en el sentido freudiano de *unheimlich*), y como un instrumento epistemológico. La epistemología onírica que indica la pluralidad de los mundos posibles pone de relieve los mecanismos constructivos de lo real y es por lo tanto también un indicador de la medialidad. Los sueños y los medios funcionan en el plano formal como *mise en abyme*.

La secuencia de los doce sueños crea un tercer espacio onírico cuya plurifuncionalidad abarca también elementos traumáticos que permiten reconocer el miedo del protagonista que actúa como investigador múltiple, porque indaga en el archivo, en su mundo interior y en textos literarios y jurídicos. Evitando autoestigmatizarse como víctima, el protagonista no parece estar traumatizado, pero a la vez expone sus miedos y pesadillas en el marco socio-político guatemalteco. Por eso pone en tela de juicio la cuestión de si alguien está traumatizado o no, con lo cual crea una atmósfera que manifiesta que la red social está traumatizada en su conjunto.

La novela se sirve de un marco híbrido, plurigenérico, que mezcla diario íntimo y policial. El diario fragmentado se compone de cuatro libretas y cinco cuadernos que sirven de título a los nueve capítulos. Al contener además comentarios y citas de las lecturas que el narrador va realizando en el transcurso de su investigación –también es una novela de lectura– crea una red creciente de referencias intertextuales que intensifican el efecto de intimidad y autenticidad producido por los sueños y el género del diario. El narrador, al irrumpir en la intimidad del archivo, expone sus lecturas, que relacionándose con los temas principales de la novela (justicia, verdad, literatura, escritura del yo) constituyen un nivel autorreflexivo. Los autores más citados son Borges, acompañado probablemente por su biografía escrita por Adolfo Bioy Casares,<sup>12</sup> Voltaire y Joseph Fouché.

La acción externa ocurre en tiempos democráticos, pero en una atmósfera social impregnada de violencia e inseguridad y puede ser resumida con la palabra “investigación”. Muy pronto se le prohíbe al narrador/protagonista el acceso en el Archivo Histórico por razones que nunca se sabrán con certeza. El lector puede suponer junto con el protagonista que se sospecha que él quiere investigar sobre los secuestradores de su madre, que pertenecieron a un grupo de guerrilleros. A poco tiempo recibe llamadas anónimas nocturnas. A nivel más general, la novela tematiza la labor investigativa sobre las desapariciones de personas y la impunidad de los victimarios, que también se encuentran entre la exguerrilla y que, aún más de diez años después

<sup>12</sup> El texto no menciona la fuente exacta, las referencias rezan: “BORGES citado por BIOY” (sic).

de los acuerdos de paz, siguen siendo una amenaza. La historia narrada entrelaza la acción externa e interna.

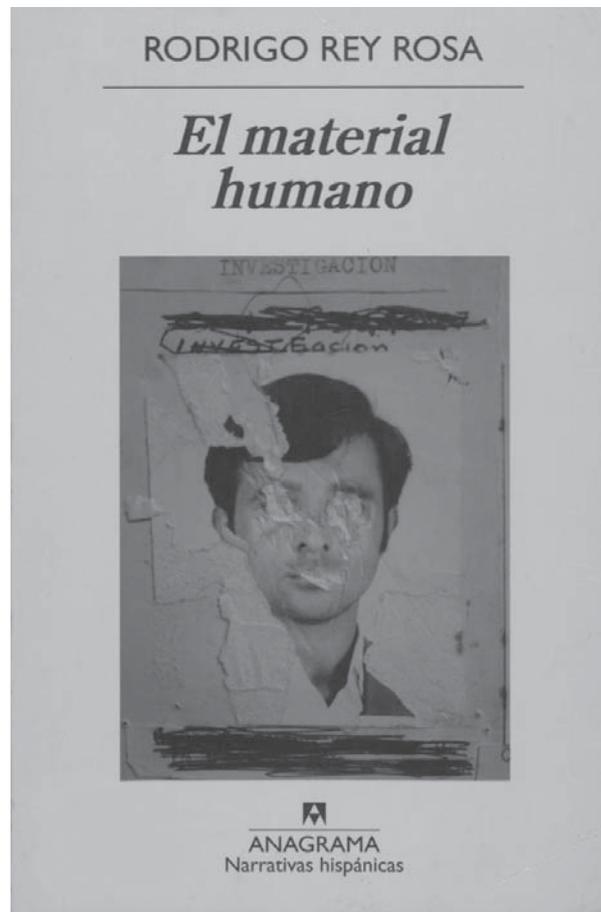


Figura 6. Cubierta de *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa (2009).

En la tapa del libro aparece una fotografía atribuida a Uli Stelzner, que forma parte de una serie de fotografías del mismo tipo tomadas en el Archivo que Rey Rosa publicó más tarde en la revista *Matador* (Barcelona).<sup>13</sup> En el retrato fotografiado, ya casi deshecho y corroído por los estragos del tiempo, se ve un hombre joven de pelo oscuro. Mirado de cerca, se descubre que se trata de una mezcla “real” o “natural” de *collage* y de palimpsesto que muestra una cara destrozada. En las partes parcialmente destruidas –pelo, ojos, boca– destacan los ojos, que a primera vista parecen faltar, pero que translucen en el fondo de manera fantasmagórica y como dislocados. La foto cuelga en un muro, por encima se encuentran rastros de una escritura borrada y la palabra “investigación” escrita a mano con faltas ortográficas y, otra vez, en el margen superior, la palabra INVESTIGACIÓN escrita en mayúsculas con máquina de escribir en forma

<sup>13</sup> Agradezco esta información a Alexandra Ortiz-Wallner.

de título. La fotografía deteriorada, aparentemente maltratada, por no decir torturada, sin representar directamente la violencia, muestra las huellas del desgaste material y evoca la violencia y los sufrimientos de la persona real retratada.

Como indica la portada, la novela opera con una tensión paratextual<sup>14</sup> y transgénerica porque comienza con un epígrafe que reza: “Aunque no lo parezca, aunque no quiera parecerlo, ésta es una obra de ficción” (9), y termina con una nota: “Algunos personajes pidieron ser rebautizados”. Al epígrafe sigue una introducción que resume la historia del Archivo Histórico y el proyecto de escritura que se atribuye al autor mismo, de modo tal que se crea una tensión entre biografía, historia y ficción con elementos autoficcionales. En la última página de esta introducción, salta a la vista la palabra “*investigación*”, esta vez escrita en itálicas.

El primer capítulo presenta los sistemas de ordenamiento para archivos. Cito:

[...] en 1969 se impuso, por voluntad de la Embajada de los Estados Unidos –con el propósito de que los investigadores norteamericanos pudieran interpretar las fichas sin dificultad–, el sistema Henry, donde sólo se registran el nombre, la edad y las huellas dactilares. [...] Ambos sistemas designan un lugar para las fotografías de los reos, y no son pocas las imágenes que se han conservado.

Hoy las fichas, cartulinas amarillentas de diez centímetros por quince, están roídas por la humedad y el paso del tiempo (17 s.).

Esta descripción proporciona una primera explicación del estado fragmentado de la foto de la portada. El segundo capítulo, titulado “Segunda libreta: pasta negra”, consiste en gran parte de fichas, no fotografiadas, sino transcritas en forma de una lista que resulta incomprensible por la naturaleza arbitraria de las entradas. Se subdivide en tres categorías, los delitos políticos (21-24), los delitos comunes (24-34), las “fichas post mortem” (34) y una nota (34). Las tres categorías contienen en su mayoría la entrada “Fichada en...”. Las fechas comienzan a finales de los años treinta y llegan hasta los sesenta. Gran parte de ellas constan de dos a tres líneas, algunas se extienden hasta diez líneas como máximo. Las más cortas rezan:

- Figueroa Estrada Rafael. Nace en 1924 en la capital. Agricultor. Fichado en 1955 por terrorista.
- Figueroa Vides Rodolfo. Nace en 1930. Periodista. Casado. Fichado sin motivo en 1956 (23).

Incluso un lector no instruido, sin conocimientos del contexto guatemalteco, en seguida se preguntará junto con el narrador por el sistema de clasificación que rige las entradas. En el texto sigue una reflexión explicativa:

Pero la serie muestra la índole arbitraria y muchas veces perversa de nuestro típico y original sistema de justicia, que sentó las bases para la violencia generalizada que se desencadenó en el país en los años ochenta y cuyas secuelas vivimos todavía (36).

<sup>14</sup> En el sentido de Gérard Genette (1982).

Esta información, que explica una de las causas de la violencia, ya es una interpretación de las fichas datadas antes de la guerra civil. La novela de Rey Rosa analiza la estructura de las fichas, su temporalidad referencial y su carácter mediático. Estos tres niveles forman parte de la red intertextual ya mencionada, que contiene autores y textos clásicos como Voltaire y *De los delitos y las penas* de Cesare Beccaria (36). Estos intertextos no solo se refieren a la arbitrariedad sistemática de la policía nacional, sino a la cuestión subyacente de la legitimación de las leyes y del orden. El archivo, un lugar del orden por antonomasia, se convierte en el lugar del desorden y de la violencia policial.

Consciente de la inevitable medialidad de los retratos de los desaparecidos, al final de la narración aparece mencionado con nombre y apellido auténtico Uli Stelzner, que por eso mismo no pertenece a los personajes reales que pidieron ser rebautizados.

#### Viernes

Larga entrevista con Uli en el café de TacoBell. Sigue pensando en hacer un documental sobre La Isla. La madre de su “compañera” que trabaja en el archivo –me cuenta– fue capturada por agentes de la Policía Nacional hace muchos años y no volvió a aparecer. Todavía buscan su paradero. Parece que entre los documentos del Archivo hay algo referente a su captura. A raíz de esto, Uli ha visitado el cementerio general de la Verbena. En los libros de ingresos hay datos de sumo interés “si uno busca desaparecidos”, con detalles de la procedencia y señas generales de los cadáveres, me dice (177 s.).

Larga plática con Guillermo sobre el proyecto del Archivo. Uli lo ha invitado a que colabore en el documental que está preparando. [...] Le digo que la idea de un documental en ciernes me hace querer dejar de escribir sobre el Archivo, que las cámaras harán mejor trabajo que yo (178).

A pesar y también a causa de esta reflexión Rey Rosa no elimina la literatura en el *parangón* intermedial. Su metanovela cuenta su propia génesis, lo que permite sostener, con Rajewski, que por eso mismo se distingue por una conciencia del constructivismo no solo de la realidad, sino también de los medios. De allí que se pueda constatar un carácter *transmedial* de esta conciencia que va *más allá* de las características mediales respectivas. Rey Rosa afirma, con una modestia literaria exagerada, una observación teórica hecha por de Bolter y Grusin: “[...] no medium today, and certainly no single media event, seems to do its cultural work in isolation from other media, any more than it works in isolation from other social and economic forces” (1999: 15).

La representación de los desaparecidos en la novela, que pasa por la reflexión de los medios, se entrelaza sutilmente con el polo solo aparentemente opuesto del testimonio. La forma del diario íntimo le otorga a su “investigación” en el Archivo rasgos subjetivos y emocionales. La investigación demostrativamente distanciada del protagonista prueba que la literatura en Guatemala sigue siendo un oficio arriesgado.

## 5. UN LUGAR DE LA MEMORIA ESPECTRAL: *LA ISLA. ARCHIVO DE UNA TRAGEDIA* (2009) DE ULI STELZNER

La película, estrenada en el año 2010 en Alemania y en Guatemala (Martínez 2014), tampoco contiene, como la novela, escenas de tortura ni muestra cuerpos destrozados; la violencia omnipresente es invisible. Stelzner representa la violencia traumática a través de la contextualización de la historia mediática de los eventos que se entrelaza con los relatos testimoniales delante de la cámara en las salas del archivo. La crítica socio-histórica de la película se apoya implícitamente en una conciencia de la constitución mediática (*mediale Verfasstheit*) de los personajes reales, personas que realmente trabajan en el archivo.

Al representar la gama de los medios –extractos de noticias en la televisión, la radio, computadoras, máquinas de escribir– Stelzner crea con una estética mediática una reflexión ética. El principio determinante es el *collage* que se manifiesta en una gran cantidad de escenas de superposición en las cuales dos y más medios se entrelazan. En estas escenas las paredes del archivo se convierten a menudo en pantalla para la proyección de las noticias históricas mientras se escuchan las voces de los entrevistados. Por eso, también estas voces testimoniales –sobre todo las entrevistas con el personal del archivo– aparecen insertadas en un marco plurimedial que abarca dos planos temporales básicos: las entrevistas en el presente que constituyen la acción de la película, y el plano del pasado que se integra a través de los reportajes y las noticias históricas. La intención ética se manifiesta claramente en el papel que le cabe al espectador. La mirada de la cámara sobre los testimonios orienta la empatía y suscita la compasión del espectador (Aprea 2012; Gremels 2015). En estas escenas se enfocan las caras de los personajes en distintas tomas, pero también otras partes del cuerpo como las manos.<sup>15</sup> Estas secuencias se distinguen por una calma condensada tanto de la expresión como de las imágenes inmóviles. La inmovilidad intensifica no solamente la enunciación de las experiencias traumáticas que se manifiesta en la lucha con las emociones ante la cámara, sino también el efecto. Las tomas de frente suscitan un fuerte impacto afectivo en el espectador, confrontado directamente con estas secuencias que le “parecen interminables”, como observa Gremels (2015: 274). El enfrentamiento directo no solamente interpela al espectador, sino que le obliga a sostener el relato de lo insoportable, su mirada es dirigida y enfocada forzosamente hasta que la próxima superposición de imágenes le ofrezca una salida.<sup>16</sup>

En relación con el debate teórico en torno al trauma, la película de Stelzner es de sumo interés porque proporciona una reflexión sobre el uso mediático del trauma. Al mismo tiempo cuestiona cómo se relaciona el relato del trauma con el discurso

<sup>15</sup> Gremels distingue dos tomas fundamentales: la de perfil, en el caso de Rolando, y la de frente para los hermanos Verónica y Armando Morales (2015: 272 ss.)

<sup>16</sup> Véase también Grinberg Pla (2015: 259), que sostiene que los actores pueden desviar la mirada si la carga afectiva supera lo tolerable, pero el espectador por obligación moral no.

más amplio de la memoria. ¿Cómo se integran experiencias de violencia extrema en el relato de la nación de un determinado subgrupo social? Estas preguntas llevan en un marco teórico más amplio a la construcción de una comunidad imaginada que ha experimentado un trauma. Stelzner puede desarrollar una perspectiva diferente a la de un director guatemalteco.<sup>17</sup> El director alemán integra la compasión con las víctimas en una composición mediática con implicaciones simbólicas, institucionales, jurídicas y estético-artísticas. Los sujetos que cuentan sus historias delante de la cámara son integrados en un proceso de sujetivización más amplio, que se integra a su vez en el discurso de la recuperación de la memoria. El sufrimiento individual de estas personas, en su mayoría indígenas, cuya posición dentro de la nación es discutida y objeto de discriminación, se convierte en un símbolo colectivo.

Este documental con fuertes rasgos estéticos muestra el trabajo cotidiano de documentación que se está llevando a cabo en el Archivo Histórico. En la película se presenta la suerte de los desaparecidos durante la guerra y los casos concretos de personas, entre ellos hijos o hermanos de desaparecidos, que trabajan en el Archivo, y que tratan de esclarecer el destino de sus familiares. Con la palabra “tragedia” del subtítulo se indica la noción estético-artística que caracteriza la película, cuya atmósfera melancólica está marcada por el duelo y no por la rabia o el deseo de venganza. Los espectros de los desaparecidos surgen sin furia en la sombra de un pasado traumático.

La documentación del pasado está integrada en una acción principal que ocurre en el presente en “La isla” incorporando diferentes componentes: los familiares de los desaparecidos, un ex agente de la CIA y los materiales documentales: fichas, fotos, noticias de la radio y de la televisión del pasado. Esta condensación y superposición de materiales, decisivos para la memoria colectiva y el trauma, crean el efecto ominoso y espectral que remite a la cuestión fundamental de la ausencia y de la pérdida irrecuperable. Los familiares desaparecidos vuelven como espectros en distintas formas mediáticas, especialmente en las fotos que están presentes desde casi el comienzo. Son fotos desgastadas de los desaparecidos como la que se encuentra en la tapa de la novela de Rey Rosa.

### 5.1. La no-representación del trauma: imágenes y sonidos defectuosos, interrumpidos y en disolución

Para representar lo traumático, en el sentido procesual e inevitablemente mediático, y no el trauma, Stelzner opta por la disolución y la deformación de los materiales documentales utilizados. Esto concierne a todos los niveles de la representación y por lo tanto también a la mediatización, comenzando con las imágenes movidas de mediocre a malísima calidad proyectadas en las paredes del archivo que técnicamente tampoco son aptas para servir de pantalla, pero que son ideales porque simbólicamente contienen

<sup>17</sup> De hecho se podría llevar a cabo también un análisis de la empatía desde una perspectiva inter- o transcultural que incluye el lado de la producción como lo proponen Michael Hofmann y Iulia-Karin Patrut (2015).

los fantasmas del pasado. Estas paredes mudas vieron la cara del horror. Las secuencias de las noticias de la televisión guatemalteca, suiza, francesa y alemana son auténticas y tienen mayoritariamente una mala calidad comparable con las filmaciones grabadas en teléfonos celulares que se ven hoy en día hasta en las noticias de los programas de la televisión. El espectador no puede juzgar si son fiables. También la filmación misma, sobre todo de los hechos violentos, de la represión brutal de los manifestantes, es sobre-agitada, un torrente de imágenes captado por una cámara en movimiento abrupto, de calidad ínfima, un reflejo del caos de las luchas callejeras. La representación del trauma histórico se basa principalmente en la subversión de la representación mimética de lo real. Los materiales utilizados desafían al espectador por su calidad deficiente que representa la disolución de la representación, pero que mantiene imágenes irritantes e irreconocibles, huellas y rastros de los eventos brutales, que justamente por estar “mal” filmados exigen una atención elevada y se inscriben en la memoria del espectador.<sup>18</sup>

Las proyecciones de filmaciones deficientes en las paredes de “La isla” producen el efecto espectral que corresponde al carácter ominoso del lugar. Las entrevistas con los parientes de los desaparecidos constituyen un contrapunto mediático y emotivo. El impacto de los relatos de las experiencias traumáticas es intenso, no solamente por la crueldad y la violencia espantosas de lo enunciado, sino también por la relativa inmovilidad de las imágenes de la cámara que enfoca la cara y los gestos.

El segundo principio utilizado es el ya mencionado *collage* mediático que mezcla distintos tipos de medios e instrumentos de grabación y filmación. Sobre todo en la secuencia con el ex agente de la CIA aparecen numerosos ejemplos transmediales. Las escenas con la máquina de escribir de los años sesenta son como una respuesta al parangón mediático en la novela de Rey Rosa. El director de cine remite recíprocamente a la escritura que en este caso va acompañada por la voz del agente que comenta, a veces en español con fuerte acento norteamericano, a veces en inglés, los eventos violentos del pasado desde una retrospectiva que documenta la posición de la CIA. Un comentario decisivo es: “A counterinsurgency running wild” (min. 40), que da a conocer cómo el gobierno estadounidense perdió el control y no pudo impedir las atrocidades que ocurrieron en la lucha contra los “insurgentes”.

El tercer principio, la estetización del documental, abarca los dos primeros. En este nivel cabe destacar el violoncelista que aparece en los espacios intersticiales como un espectro. De pronto la no representabilidad de lo traumático encuentra no una voz, pero sí sonidos, una melodía y un ritmo fúnebre, pausado y grave. El uso de la música en esta película, que merecería un análisis propio, aumenta el impacto emotivo. La insondable melancolía del viejo violoncelista contrasta con la secuencia del canto marcial de los jóvenes policías.

<sup>18</sup> Esto corresponde a lo que observa Gatti con respecto a la representación de los detenidos-desaparecidos en Argentina, cuyos rasgos principales son “resto, quiebre, ausencia, herida, deslenguaje” (2008: 117).

## 5.2. Semantización y estetización del espacio

El AHPN constituye un lugar de trauma. En la película se superponen varias estructuras de semantización espacial. En el nivel mediático destacan las “paredes pantallas”, testigos mudos que comienzan a hablar. Además existe una oposición entre dentro y fuera que determina no solamente la filmación de los espacios interiores en el recinto del AHPN, sino de este espacio cerrado dentro de la Ciudad de Guatemala. La ciudad se ve, desde arriba, a vista de pájaro, siempre de noche o en la hora del crepúsculo. No es una representación realista que destaca determinados sitios o monumentos conocidos, sino las sombras y lo oscuro. En el nivel auditivo se perciben el murmullo urbano, los sonidos de los autos, transportes públicos, sirenas. Estas secuencias funcionan como eslabones que conectan y separan las diferentes secuencias de la película. Su efecto plurimedial aumenta por la ausencia de voces humanas que con sus relatos testimoniales determinan el resto de la película. Estas escenas típicas para la representación urbana alegorizan los sonidos y los movimientos de la ciudad, cuyo flujo en este caso no representa la vitalidad, sino más bien una energía difusa, vaga y amenazante.

## 5.3. Los protagonistas: actores narradores de lo inenarrable y personajes reales

Los protagonistas son en su mayoría jóvenes guatemaltecos de la generación de la posguerra que narran cómo descubrieron lo ocurrido a sus familiares. En el Archivo se contrata a familiares e hijos de desaparecidos para asegurar que no desaparezcan documentos por motivos políticos o por corrupción. Algunos de los victimarios del pasado ocupan altos cargos políticos, policiales y militares. Los “archivadores” se ven confrontados diariamente con los métodos de la tortura y con las listas con los nombres de los desaparecidos que también fueron arrojados al mar desde helicópteros.

La película correlaciona las historias familiares y la historia de Guatemala en una estructura plurimedial. Las imágenes de militares que van cantando mientras corren o hacen ejercicios son citas del género de las películas de guerra. Ellas constituyen un paréntesis que une el principio con el fin. En estas escenas, el sonido se corresponde con las imágenes. Más tarde se rompe la simultaneidad inicial de las voces y las escenas visuales. Con esta estrategia de superposición se acentúan las numerosas escenas de la película dentro de la película. Como la acción del documental ocurre en el espacio real del Archivo, este último constituye un lugar de la memoria extraordinario que contiene y abarca tanto la “espectralidad” del lugar ominoso como la realidad de la labor cotidiana de los trabajadores que van ordenando, conservando y digitalizando las fichas. Este *lieu de mémoire* funciona como espacio de duelo público, por lo cual tiene un valor documental y, en su versión fílmica, al mismo tiempo también simbólico.

En el marco genérico del documental, la película cuenta las historias verídicas de los protagonistas de la película, y estas historias, por ser filmadas, cumplen una función

doble. Los protagonistas de la película son entrevistados como personas reales que cuentan sus propias historias. Son actores-narradores de lo inenarrable que cuentan las experiencias traumáticas delante de la cámara. Estas escenas refutan la observación de Derrida de que el archivo es el eclipse de la memoria hablada (1997: 11 s.). Stelzner, al hacer hablar a los protagonistas en el lugar del eclipse de la memoria hablada, trabaja no solamente en el plano visual con una concentración muy enfocada y densa, sino también en el plano auditivo. Al enfocar a los entrevistados se escucha el timbre de las voces, el espectro sonoro de modalidades que contienen la amplia gama de tonos y entonaciones de la voz humana. Los que trabajan en el archivo cumplen una función triple porque, además de ser actores y narradores, participan en el trabajo de la memoria socio-histórica que lleva a cabo el archivo como institución en Guatemala. Los protagonistas son personajes históricos como los que se ven en las escenas tomadas de diferentes emisiones de noticias y de la prensa internacional, provenientes de Suiza, Francia, Estados Unidos y también de fuentes guatemaltecas. El papel de estos personajes en la película no se limita al nivel informativo, porque frente a la cámara describen su dolor inmensurable, luchando con las emociones, a veces llorando, casi siempre buscando las palabras para contar su dolor. Delante de la cámara establecen un lazo con sus parientes desaparecidos. Por lo tanto hay que tomar en consideración la ya mencionada estética altamente mediática de este documental. Los testimonios de familiares de personas cuyos cuerpos no fueron encontrados tienen un carácter mediatizador particular porque la filmación de sus narraciones, más allá de lo individual, conserva su dolor en la memoria cultural.

Rolando y Ajpuu (Nim Alae/Lucio Yaxón) trabajaban en el área de digitalización del Archivo durante el rodaje de la película. Al ser ambos hijos de desaparecidos políticos, representan en la película la generación de posguerra y ejemplifican el trabajo de recuperación de la memoria, en este caso una memoria que les fue negada. Ambos participan en el proceso de recuperación, sin embargo lo hacen desde perspectivas diferentes. Rolando no tenía la intención de descubrir esta memoria; al respecto dice: “Yo no entré aquí como con la idea de resolver situaciones personales, pero obviamente pues al estar aquí es como, pues tampoco vas a desprenderte de eso y decir no me importa” (min. 11:18-11:30).

Por su parte Ajpuu, de origen maya-k'akch'iquel, quién ya pertenecía a la Asociación HIJOS, dedicada a la búsqueda de familiares desaparecidos, cumple un papel central, porque se escucha su voz ya en el comienzo de la película recitando el texto de la canción que se escuchará al final con música. Él se presenta a sí mismo:

La muerte de mi papá para mí significó tener que cargar la memoria de él [...] cuando que yo tenía una oportunidad de trabajar en el archivo, fue como un foco, como un camino que se me abrió. Quizás iba a encontrar los nombres de mis tíos, o reportes de alguna gente que conoce a mi familia. Tenía que tener valor antes de llegar ahí, como para empezar a leer toda la historia (min. 10:24-10:52).

Ambos protagonistas señalan la importancia de descubrir la verdad de lo ocurrido. Ellos, como miembros de la generación de posguerra, quieren saber quién o quiénes son los responsables de estos hechos:

Rolando: “Es fundamental para la memoria saber con nombres y apellidos quiénes fueron los que hicieron esto” (min. 01:12:19-01:12:29).

Ajpuu: “El Archivo no solo es recordar lo que pasó, sino una parte más para que se pueda enjuiciar a los responsables de toda la desaparición y la muerte” (min. 01:20:33-01:20:46).

Al final de la película, Ajpuu, que trabajó durante cuatro años en el Archivo, se transforma en Lucio Yaxón. El músico que lleva este nombre canta rap en kakchiquel, se quita la mascarilla y la ropa de protección que lleva en el Archivo, se pone los auriculares y comienza a cantar. Su rap en español y en el idioma maya kakchikel aporta otro registro, otro tono, menos melancólico y más dinámico. El ritmo sacude metafóricamente las pilas de las actas polvorientas impregnadas con el silencio empedrado que sufrió esta joven generación indígena.

Lucio canta mientras en una toma plurimedial el espectador ve una última vez los rostros de las víctimas:

Llegó la hora de conocer verdades.  
 El pasado no se olvida.  
 Aquí pasó la guerra.  
 Consecuencias mortales, aniquilamientos letales.  
 Tu nación se llenó de violación, ejecución, desaparición.  
 Cuántas almas tendidas, tantas muertes conocidas.  
 El tiempo corre y vuela.  
 Bienvenido a realidad guatemalteca.

Después de tantos años se abren páginas oscuras.  
 Tantos caídos claman justicia desde las alturas.

El parangón mediático tematizado al final de la novela de Rey Rosa es completado en la película de Stelzner por la música que probablemente es la mejor vía para llegar a los jóvenes y hacer audible el trauma. Si bien no existe una receta general, la capacidad de escuchar la herida del otro es un método eficaz para restablecer las redes y los lazos sociales.

## 6. RESUMEN: LA PERSPECTIVA TRANSMEDIAL

Al terminar con un elemento transcultural, una canción bilingüe de rap, cambia la atmósfera, se retoma y transforma también el carácter transmedial que caracteriza las relaciones entre los distintos medios integrados en la película. La *transmedialidad* abarca tanto la *plurimedialidad*, que caracteriza la variedad medial de un mismo género

(teatro, ópera, cine), como la *intermedialidad*, que define las relaciones entre géneros y medios distintos, por atravesar y trascender los medios respectivos. Esto no impide la realización de análisis pluri- o intermediales, que enfocan las relaciones dentro y entre los medios. Los distintos medios explotados al máximo en la película aportan efectos visuales y auditivos que generan imágenes sinestéticas y, en el caso de *La isla*, un *topos* visual. Esto permite introducir el concepto de la transmedialidad en el marco de los estudios de la memoria y de conceptualizaciones transculturales. La medialidad implica la cuestión de la estetización que, en relación con representaciones de la violencia y del trauma, exige una atención especial.<sup>19</sup>

La novela y la película representan ambas tanto la medialidad y la materialidad de la memoria como a sus protagonistas, formas, funciones e instituciones. Ambas obras contienen una reflexión sobre el archivo y sobre su propia funcionalidad literaria y fílmica respectivamente. Sin eliminar los rastros constructivos y performativos de la memoria colectiva, indican la diferencia estética engendrada por la mediación. Rey Rosa tematiza en un tono provocativamente neutral las facetas del sentimiento extraño y siniestro que se puede experimentar en un lugar vertiginosamente ominoso y Stelzner lo pone en escena con imágenes que se inscriben en una genealogía híbrida, en la cual se superponen realismo documental y estetización onírica. La película pone en escena una poética de la noche (Spiller 2000: 279-292) que abarca todas las facetas de la oscuridad con sus claroscurios y crepúsculos. Ambas obras ayudan a comprender mejor la complejidad mediática. Su alto grado transmedial permite distinguir los fenómenos estructurales de la representación de la realidad de los hechos históricos. El fenómeno de la estetización de representaciones traumáticas en novelas y películas no es inocente. Los productos culturales pueden contribuir a diferenciar la percepción de eventos traumáticos colectivos.

La película cumple esta tarea desde lo audiovisual y la novela, disfrazada de diario ficcional, desde la literatura. El diario íntimo utilizado para la escritura novelesca *sobre* el archivo produce un *efecto de realidad* parecido a la escritura *del* archivo. Stelzner y Rey Rosa construyen sus obras con distintas redes mediáticas y las finalizan con referencias a otro medio. La película expone en una secuencia repetitiva las distintas escrituras *en* el archivo. El *parangón* de los medios visuales y la puesta en escena con música final, crea ya durante la película una perspectiva empática, basada en una estética de alta complejidad mediática. El salto medial realizado con la música posibilita el paso transgeneracional de la memoria. El rap, al transculturalizar y recontextualizar el trabajo de la memoria y la evocación de los traumas con nuevas imágenes y sonidos, crea nuevas perspectivas que contrastan con las imágenes cíclicas de los militares cantando que abren y clausuran la película. Queda la esperanza de que la novela y la película al ahuyentar los espectros que se evocan en el archivo creen nuevas formas de historicidad en el presente.

<sup>19</sup> No es suficiente distinguir dos modos de representación como lo propone Wertheimer (1986: 321 s.), que distingue dos modos, la alienación (*Verfremdung*) y la exageración.

## FILMOGRAFÍA

*La isla. Archivos de una tragedia.* Guatemala/Alemania: 2009. Duración: 85 minutos. Dirección: Uli Stelzner.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2005): *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo sacer III.* Valencia: Pre-textos.
- Aprea, Gustavo (2012): “Los usos de los testimonios en los documentales actuales argentinos que reconstruyen el pasado reciente”. En: Aprea, Gustavo (ed.): *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado.* Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento, pp. 122-152.
- Assmann, Aleida (2016): *Shadows of Trauma. Memory and the Politics of Postwar Identity.* (Trad. Sarah Clift). New York, Fordham University Press. [Original alemán: (2006): *Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik.* München: Beck.]
- Blanco, Fernando/Bongers, Wolfgang/Toro, Alfonso de/Gatzemeier, Claudia (eds.) (2013): *Archivo y memoria. Culturas subversivas de la memoria en arte, medios, literatura, ensayo y en la experiencia cotidiana.* En: *Chasqui. Revista de Literatura Latinoamericana*, número especial, 5.
- Bolter, Jay/Grusin, Richard (1999): *Remediation: Understanding New Media.* Cambridge: MIT Press.
- Bowlby, John (2006): *Verlust – Trauer und Depression.* München: Ernst Reinhardt Verlag.
- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History.* Baltimore: Johns Hopkins University.
- (2005): *Trauma: Explorations in Memory.* Baltimore: Johns Hopkins University.
- Derrida, Jacques (1997): *Mal de archivo. Una impresión freudiana.* Madrid: Trotta.
- Dijck, José van (2007): *Mediated Memories in the Digital Age.* Stanford: Stanford University Press.
- Erlil, Astrid (2008): *Film und kulturelle Erinnerung. Plurimediale Konstellationen.* Berlin: De Gruyter.
- Erlil, Astrid/Rigney, Ann (2012): *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory.* Berlin: De Gruyter.
- FAFG (Fundación de Antropología Forense de Guatemala) (2009): *Archivo Histórico de la Policía Nacional.* En: <<http://www.fafg.org/pagTemas/2009Julio.html>> (05.05.2012).
- Farge, Arlette (1989): *Le goût des archives.* Paris: Seuil.
- (2011): *Der Geschmack des Archivs.* Göttingen: Wallstein.
- Felman, Soshana (1992): *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History.* New York: Routledge.
- Foucault, Michel (1997): *La arqueología del saber.* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gatti, Gabriel (2008): *El detenido-desaparecido. Narrativas posibles para una catástrofe de la identidad.* Montevideo: Trilce
- Genette, Gérard (1982): *Palimpsestes.* Paris: Seuil.
- Gremels, Andrea (2015): “Visualizaciones transmediales del trauma: documental (Uli Stelzner), novela (Dante Liano) y poesía (Alan Mills)”. En: Spiller, Roland *et al.* (comps.):

- Guatemala nunca más-Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social.* Ciudad de Guatemala: F&G, pp. 270-298.
- Grinberg Pla, Valeria (2015): "Oralidad, imagen, acción. Intervenciones del cine documental en las batallas por la memoria del genocidio indígena en Guatemala". En: Spiller, Roland *et al.* (comps.): *Guatemala nunca más-Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social.* Ciudad de Guatemala: F&G, pp. 243-265.
- Grusin, Richard (2004): "Premediation". En: *Criticism*, 46, 1, pp. 17-39.
- (2010): *Premediation: Affect and Mediality After 9/11.* Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Hirsch, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust.* New York: Columbia University Press.
- Hofmann, Michael/Patrut, Iulia-Karin (2015): *Einführung in die interkulturelle Literatur.* Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Jelin, Elizabeth (2002): *Los trabajos de la memoria.* Madrid/Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kansteiner, Wulf (2011): "Menschheitstrauma, Holocausttrauma, kulturelles Trauma: Eine kritische Genealogie der philosophischen, psychologischen und kulturwissenschaftlichen Traumaforschung seit 1945". En: *Handbuch der Kulturwissenschaften*, vol. 3. Stuttgart: Metzler, pp. 109-138.
- Koenigs, Tom (2015): "Nunca más". En: Spiller, Roland *et al.* (comps.): *Guatemala nunca más-Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social.* Ciudad de Guatemala: F&G, pp. 13-23.
- Kühner, Angela (2007): *Kollektive Traumata. Konzepte, Argumente, Perspektiven.* Gießen: Berghof Forschungszentrum für Konstruktive Konfliktbearbeitung.
- (2008): *Trauma und kollektives Gedächtnis.* Gießen: Psychosozial-Verlag.
- LaCapra, Dominique (2001): *Writing History, Writing Trauma.* Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Leuzinger-Bohleber, Marianne (2008): "Zum Dialog zwischen Psychoanalyse und Neurowissenschaften". En: Leuzinger-Bohleber, Marianne/Roth, Gerhard/Buchheim, Anna (eds.): *Psychoanalyse – Neurobiologie – Trauma.* Stuttgart: Schattauer, pp. 4-5.
- Mackenbach, Werner (2014): "Los textos como campos de batalla: memoria, escritura y futuro en novelas de América Latina, el Caribe y España". En: *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, 2, pp. 11-37.
- (2015): "Mito y memoria en la obra de Franz Galich. De *Huracán corazón del cielo* a *Tikal Futura*". En: Spiller, Roland *et al.* (comps.): *Guatemala nunca más – Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social.* Ciudad de Guatemala: F&G, pp. 125-155.
- Martínez, Alesia (2014): "Archivo de un genocidio". En: *Periodismo Humano*, 20.04, <<http://periodismohumano.com/sociedad/memoria/la-isla-archivos-de-una-tragedia.html>> (27.10.2016).
- Ortiz-Wallner, Alexandra (2012): *El arte de ficcionar: la novela contemporánea en Centroamérica.* Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert.
- (2013): "Rodrigo Rey Rosa". En: Corral, Will *et al.* (comps.): *The Contemporary Spanish-American Novel. Bolaño and After.* New York/London: Bloomsbury, pp. 136-141.
- Rajewski, Irina (2004): "Intermedialität 'light'. Intermediale Bezüge und die 'bloße Thematisierung' des Altermedialen". En: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (eds.): *Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft.* Göttingen: Wallstein Verlag, pp. 27-77.
- Rey Rosa, Rodrigo (2009): *El material humano.* Barcelona: Anagrama.

- Spiller, Roland (2000): *Tabar Ben Jelloun. Schreiben zwischen den Kulturen*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- (2009): “Memorias en movimiento: la transmisión generacional del saber de vida en la narrativa argentina (1980-2004)”. En: Dalmaroni, Miguel/Rogers, Geraldine (eds.): *Contratiempos de la memoria en la literatura argentina*. La Plata: Edulp, pp. 121-152.
- (2014): “Guatemala en perspectiva transcultural”. En: *Hispanorama*, 144, pp. 8-55.
- (2015a): “‘Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí’. La pesadilla de la historia en Guatemala. Ejemplos literarios de Horacio Castellanos Moya, Dante Liano, Rodrigo Rey Rosa y Carol Zardetto desde la neurobiología”. En: Spiller, Roland *et al.* (comps.): *Guatemala nunca más-Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*. Ciudad de Guatemala: F&G, pp. 167-209.
- (comps.) (2015b): *Guatemala nunca más-Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*. Ciudad de Guatemala: F&G.
- Taracena Arriola, Arturo (2015): “Memoria e historia en torno al conflicto armado en Guatemala”. En: Spiller, Roland *et al.* (comps.): *Guatemala nunca más-Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social*. Ciudad de Guatemala: F&G, pp. 37-46.
- Welsch, Wolfgang (1999): “Transculturality-the Puzzling Form of Cultures Today”. En: Featherstone, Mike/Lash, Scott (eds.): *Spaces of Culture: City, Nation, World*. London: Sage, pp. 194-213.
- Wertheimer, Jürgen (ed.) (1986): *Ästhetik der Gewalt. Ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Frankfurt a. M.: Athenäum-Verlag.

Fecha de recepción: 22.11.2016

Fecha de aceptación: 22.02.2017

El **Roland Spiller** es profesor de Filología Románica en la Goethe-Universität Frankfurt am Main. Sus investigaciones centradas en las literaturas del siglo XIX a la actualidad tratan las temáticas de encuentros interculturales, representación de identidades, memoria colectiva, visualidad y estética. Entre sus últimas publicaciones destacan *Borges-Buenos Aires: configuraciones de la ciudad del siglo XIX al XXI* (2014), *Guatemala: Nunca más-Niemals wieder. Desde el trauma de la guerra civil hacia la integración étnica, la democracia y la justicia social* (coed., 2015) y *Julio Cortázar y Adolfo Bioy Casares: relecturas entrecruzadas* (ed., 2016).