

UNIVERSIDAD NACIONAL
SISTEMA DE ESTUDIOS DE POSGRADO
POSGRADO EN ESTUDIOS DE CULTURA
CENTROAMERICANA

**La mediación de las referencias cinematográficas en la narrativa
testimonial centroamericana: Marco Antonio Flores, Omar Cabezas y
Rodrigo Rey Rosa**

Joseph Stefan Salazar Calvo

Costa Rica, Heredia, 2024

Tesis sometida a consideración del Tribunal Examinador del
Posgrado en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura para optar al
grado de Magíster Litterarum.

**La mediación de las referencias cinematográficas en la narrativa
testimonial centroamericana: Marco Antonio Flores, Omar Cabezas y
Rodrigo Rey Rosa**

Joseph Stefan Salazar Calvo

Tesis presentada para optar al grado de Magíster Litterarum
en Estudios de Cultura Centroamericana con énfasis en Literatura.
Cumple con los requisitos establecidos por el
Sistema de Estudios de Posgrado de la Universidad Nacional.
Heredia, Costa Rica.

MIEMBROS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

Dr. Greivin Rodríguez Calderón

Representante del Consejo Central de Posgrado

Dr. Gabriel Baltodano Román

Coordinador del posgrado

Dr. Mijaíl Mondol López

Tutor

Dr. Carlos Francisco Monge Meza

Miembro del Comité Asesor

M. L. Grethel Ramírez Villalobos

Miembro del Comité Asesor

M. L. Joseph Stefan Salazar Calvo

Sustentante

Resumen

El presente trabajo ahonda, mediante un análisis teórico y contextual acerca de la línea retórica y discursiva de la crítica y la historiografía literaria, en el fenómeno del discurso testimonial en Centroamérica. Se trata de explicar las razones de fondo acerca de por qué los estudios sobre este tema han girado sobre el eje social y político, y han abandonado las perspectivas estéticas y artísticas. A su vez, se trata de mostrar las conexiones existentes entre estética y política para abordar lo testimonial y, así, subsanar un problema epistemológico que se viene acarreado desde la década de los setenta. Por medio de las referencias a la cinematografía en ejemplos de novelas testimoniales centroamericanas como *Los compañeros* (1976), *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) y *El material humano* (2009) se probará las fuertes intenciones artísticas y el profundo sentido estético que el discurso testimonial manifestó durante todas estas décadas; pero que, por intereses políticos e ideológicos, fue silenciado.

Palabras clave: Narrativa centroamericana – Discurso testimonial – Lenguaje cinematográfico – Estética – Marco Antonio Flores – Omar Cabezas – Rodrigo Rey Rosa.

Agradecimientos

Agradezco profundamente a Dios permitirme concluir esta etapa, he puesto mi fe y confianza en él. Además, todas estas páginas no hubiesen sido posibles sin el apoyo incondicional de mi esposa, el cariño de mis padres y la amistad constante de mi hermano menor; ya no es tan pequeño, espero estar brindándole un buen ejemplo.

Quiero reconocer en estas líneas también a mis profesores; fueron imprescindibles en la guía, lectura y tutelaje de este trabajo: don Gabriel, don Carlos, don Mijaíl, doña Grethel; mil gracias por el acompañamiento brindado en la filmación de este producto (si me permiten la analogía). Gracias a ustedes, escribir esta tesis no se convirtió, ni de cerca, en una película de terror.

Finalmente, no quiero olvidarme de mis abuelos: de mis «Nanas», Emilia e Isabel; y de mi abuelo Abel. Mi abuelo Manuel falleció a inicios de este año, me hubiera gustado que él hubiese podido leer su nombre en este agradecimiento. De todas formas, quiero honrar su recuerdo. Gracias por todas sus enseñanzas, bendiciones y buenos deseos.

*A mi esposa Laura,
a cuyo lado la vida ha sido de película.*

Índice

INTRODUCCIÓN	9
1. Enunciación y pertinencia del tema	10
2. Problemas y objetivos	15
3. Estado crítico de los conocimientos	18
3.1 Aspectos preliminares	18
3.2 Línea retórica y argumentativa en los estudios sobre el discurso testimonial centroamericano	20
3.3 Lo político militante y el compromiso ideológico	21
3.4 Las características del sujeto testimonial	23
3.5 El receptor del discurso testimonial	27
3.6 ¿Es literatura lo testimonial?	28
3.7 Una propuesta de análisis de lo testimonial desde la unidad dialéctica estética-política	30
3.8 Estudios previos sobre <i>Los compañeros</i> (1976)	36
3.9 Estudios previos sobre <i>La montaña es algo más que una inmensa estepa verde</i> (1982)	38
3.10 Estudios previos sobre <i>El material humano</i> (2009)	39
4. Marco teórico-conceptual	42
5. Procedimiento de trabajo	55
CAPÍTULO 1 UNA PELÍCULA DE ESCENAS ENTRELAZADAS: LA CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO REPRESENTADO	57
1.1 Aspectos preliminares	58
1.2 Las similitudes entre la experiencia cinematográfica y la expresión de la realidad del mundo representado	60
1.3 La interpretación del entorno a través del mundo del cine	80
CAPÍTULO 2 UNA PELÍCULA DE NOSTALGIA Y FASCINACIÓN: LA CONCEPCIÓN DEL SUJETO ENUNCIATIVO TESTIMONIAL	100
2.1 Aspectos preliminares	101
2.2 El deseo cinematográfico	102
2.3 El sujeto testimonial, un sujeto cinéfilo	118
CONCLUSIONES	142
4. Conclusiones generales	143

4.1 El mundo representado, una perspectiva cinematográfica.....	146
4.2 La concepción del sujeto enunciativo testimonial, vivir como se vive en las películas	148
4.3 Consideraciones finales, no hay sociedad sin arte	150
Bibliografía.....	154

INTRODUCCIÓN

1. Enunciación y pertinencia del tema

El discurso testimonial en Centroamérica ha sido tratado y estudiado por diferentes críticos, académicos e intelectuales a lo largo de varias décadas¹; dadas las circunstancias, podría pensarse, entonces, que el tema se ha agotado y queda muy poco o nada por decir. Este planteamiento podría ser cierto si se tratase de profundizar sobre temas como la memoria, la violencia, la corrupción política, el carácter del guerrillero, la polémica sobre la veracidad de los textos o la definición del género en sí; sin embargo, ninguno de estos elementos, ya explorados y repetitivos, son los que han provocado la creación de este trabajo.

Ha sido tanta la atención a los temas anteriormente mencionados que, pareciera, se ignoraron muchos otros aun cuando existen repetidas menciones en novelas de esta índole. Desde este caso en particular, el foco de atención recae en todas aquellas menciones al mundo del cine, al lenguaje fílmico y a las referencias de lo cinematográfico. Esta temática podría sonar como algo ilusorio, desviado del sentido de estos relatos, de este código discursivo. Sin embargo, ¿cómo podría obviarse algo tan notorio y explícito en la configuración de este tipo de escritura? Tomando en cuenta el tipo de crítica, de comentarios y de análisis que se ha hecho sobre el fenómeno, es sencillo desviar la mirada de algunos aspectos y observar solo lo que se ha resaltado; no obstante, eso no significa que no existan otros planos que contengan la misma o incluso mayor profundidad e importancia.

¿Tendría algún significado específico indagar en aspectos sobre el cine en el discurso testimonial centroamericano? Este trabajo demostrará, a lo largo de todas sus páginas, que

¹ Dentro de los cuales es posible mencionar a Zimmerman, Beverley, Mackenbach, Zavala, Fernández, Peris... La lista es amplia; se desarrollarán argumentos y contraargumentos sobre sus ideas a lo largo de esta tesis.

dicha indagación resulta sumamente provechosa para la comprensión íntegra del fenómeno en la región. Sería absurdo negar que lo ideológico y político no forman parte de este discurso, pero el objetivo aquí es demostrar que esta arista no es la única desde la cual es posible estudiar este fenómeno, como parece que lo ha hecho la crítica durante las últimas décadas.

El discurso testimonial, como bien se ha demostrado, trata de modificar la forma en que se entiende la realidad y el sentido de la percepción del entorno; para muchos, su único propósito es una sublevación política, una necesidad de contar la otra historia. No obstante, eso no es del todo cierto: no es solo mediante luchas revolucionarias, violencia o mensajes ideológicos que se transforma la realidad y se obtiene una significación en este tipo de textos y discursos. La estética, y no solo la política, es necesaria para entender la complejidad que se desprende del pensamiento, representación y visión del mundo que tienen las voces que convergen para la creación de un testimonio.

Conforme a esta lógica, aparece una pregunta muy importante: ¿por qué el cine? La siguiente cita de Furió es muy adecuada para introducir una respuesta:

La imagen no es simplemente una representación de la realidad, semejante a una copia, sino que puede ser entendida como una crítica de lo que representa, por lo tanto, es una nueva imagen, una imagen de pensamiento. Las películas no muestran la realidad sino más bien posibles realidades. (2019, p.23)

El mundo, la forma en que entienden el lugar donde habitan las voces que narran los testimonios, reciben una mediación, una modificación, a partir de los mensajes fílmicos que a ellos han llegado. El cine interfiere en sus pensamientos, en sus ideas, en su vida propiamente; incluso, en algunas ocasiones, tratan de moldear el entorno que observan a partir del influjo que el relato fílmico ha producido en ellos. Tal y como apunta Furió, la

imagen que tienen en sus mentes, los recuerdos de las películas, incitan en ellos una nueva forma de pensamiento, una nueva representación del panorama que tienen ante ellos; las películas, al criticar la realidad, la transforman y provocan nuevas realidades que modifican los discursos, y de esta transformación no queda exento lo testimonial. Todo se resume muy bien con otra cita de Furió: «todas las películas plantean eso, un dilema, un conflicto moral o filosófico que afecta al ser humano» (2019, p. 23).

Ahora bien, la elección del corpus de esta investigación responde a las siguientes tres novelas: *Los compañeros* (1976), de Marco Antonio Flores; *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), de Omar Cabezas; y *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa. La escogencia de estos textos responde a tres factores específicamente: a) la representatividad; b) el peso semántico de las referencias a lo cinematográfico en el relato; y c) el aspecto historiográfico. El porqué de cada uno de estos factores se detallará en los siguientes párrafos.

En primer lugar, la representatividad es un componente muy oportuno ya que esta tesis se propone demostrar que la crítica y los comentarios tradicionales que se han hecho (por ejemplo, en estas obras tan representativas) han abarcado solo una forma de comprender la complejidad de los mensajes que quiere transmitir el discurso testimonial, manifestado a través de novelas en este caso en particular. Que las obras estén dentro del canon tradicional no entorpece el estudio; por el contrario, no es un problema que estos textos ya hayan sido bastante estudiados y comentados. Más bien, resulta en un aspecto positivo: entre tanto de lo que se ha dicho, poco o nada se ha mencionado el tema que este análisis pretende realizar. Tomar obras representativas del género es fundamental para dejar en claro que la mediación

del lenguaje fílmico y las referencias del mundo del cine permean también textos consagrados y que han estado allí, ignorados u obviados por parte de los estudios literarios.

Luego, es evidente que, para realizar un trabajo sobre las referencias al cine, es necesario nutrirse de textos que aporten suficientes alusiones para que la empresa llegue a buen puerto², y no solamente referencias aisladas que se analicen por separado; todo lo contrario, el peso semántico que estas alusiones ejercen sobre el mecanismo de significación

² No obstante, no quiere decir esto que, si se tomara, por ejemplo, novelas como *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, de Burgos o *Un día en la vida*, de Argueta, no se encontrarían suficientes referencias para sostener la tesis planteada. Es cierto que las alusiones a lo cinematográfico no son tan copiosas para escribir un trabajo de esta envergadura; sin embargo, sí que existen referencias de esta índole. Para dar algunos ejemplos, se pueden encontrar las siguientes citas en el testimonio de Menchú escrito por Burgos: «Así es, todo ha pasado como una película en nuestra vida» (2007, p. 142); «Sacamos conclusiones de que lo importante era organizar al pueblo para que el pueblo no tuviera que sufrir lo mismo que nosotros, la película negra que tuvimos con mi hermanito» (2007, p. 206). Es interesante aquí resaltar la forma en que los recuerdos, la imagen que se crea para recrear el entorno y la vida misma son asimiladas como películas; incluso Rigoberta Menchú considera que ciertos factores de su vida podrían pasar perfectamente como una ficción, pueden ser explicados y concebidos como un filme.

En la novela de Argueta también pasa algo similar: «Lo peor son los grandes animalones que cargan en el hombro. “Estos son los famosos automáticos que dicen”. Casco de hierro como las películas de los alemanes» (2013, p. 66); «Lo mejor que hay en el mundo en fusiles; ni siquiera en las películas, Guadalupe, ni siquiera en las películas se ven porque son demasiado modernos y las películas que traen aquí son más viejas que el tufo del culo» (2013, p. 67). En la primera cita, la referencia del mundo tangible es brindada por un antecedente fílmico: conoce el casco porque lo vio antes en una película; de esta forma, cada vez que vea el casco recordará la forma en que se le presentó en el texto audiovisual. Así, el mundo cinematográfico interfiere con el mundo extracinematográfico. La segunda cita es realmente interesante, ya que habla sobre un ideal: el país está en una situación tan crítica que ni siquiera hay buenas películas para ver y el ideal, «lo mejor», como se dice en el texto, proviene de una modernización, que se compara con el tipo de películas que se ofrecen en la nación. Un tema realmente interesante.

El propósito de esta nota es demostrar que las referencias a este tema sí existen, están presentes en el discurso testimonial y es necesario detenerse a reflexionar sobre las implicaciones que esta reflexión produce. En los dos textos anteriormente citados, las alusiones al tema son pocas, podrían funcionar para un artículo; para la elaboración de una tesis, como es el caso, fue necesario seleccionar novelas que ostenten mucho más material para su realización. Las tres novelas del corpus cumplen perfectamente esta condición.

de los textos del corpus seleccionado es tan importante que, sin dichas referencias, los textos perderían gran parte de sus implicaciones comunicativas.

Se demostrará que las constantes menciones al mundo del cine no se deben a situaciones fortuitas, sino que demuestran el tipo de mundo que se desea representar en los testimonios y la visión identitaria que se construye de los sujetos hacia sí mismos en la valoración que tienen de su país, sus circunstancias y su entorno.

Finalmente, el aspecto historiográfico se entiende en tanto la fecha de publicación de estas tres novelas (1976, 1982 y 2009) abarcan un periodo de 33 años, un poco más de tres décadas. Lo interesante es que, en todo ese tiempo, no se ha realizado un solo estudio que haya prestado la suficiente atención a las relaciones entre cine y testimonio para desarrollarlo en profundidad. La intención es demostrar que, en textos de diferentes décadas, dentro del imaginario del discurso testimonial ha perdurado una idea muy interesante: comparar la vida, la realidad, la existencia y el entorno con películas, figuras del mundo del cine y alusiones al lenguaje del séptimo arte.

En pocas palabras, este trabajo se propone demostrar la relevancia la pertinencia epistemológica y disciplinaria de prestarle atención a estos elementos, que a lo mejor refiere a una situación contradictoria; es decir, ¿para qué alguien en medio de una guerrilla, en un conflicto político o en una situación donde su vida peligra querría ver una película? Justo a esa pregunta se tratará de dar respuesta y demostrar el gran aporte que realiza a los estudios sobre los discursos testimoniales.

2. Problemas y objetivos

Para llevar a cabo la propuesta de análisis que se ha presentado en el título de este trabajo resulta necesario seccionar el proceso en problemas y objetivos. En primera instancia, el problema general de investigación es el siguiente: ¿de qué forma median las referencias cinematográficas y las alusiones al lenguaje fílmico en la configuración narrativa del discurso testimonial centroamericano desde la construcción del mundo representado y la concepción del sujeto enunciativo testimonial en *Los compañeros* (1976), de Marco Antonio Flores; *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), de Omar Cabezas y *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa?

A raíz de este problema, se formula también como **objetivo general**: analizar la mediación que ejercen las referencias cinematográficas y las alusiones al lenguaje fílmico en la configuración narrativa del discurso testimonial centroamericano desde la construcción del mundo representado y la concepción del sujeto enunciativo testimonial en *Los compañeros* (1976), de Marco Antonio Flores; *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982), de Omar Cabezas y *El material humano* (2009), de Rodrigo Rey Rosa.

La confección de este problema y del objetivo trata de dar respuesta a la necesidad de crear un diálogo del discurso testimonial hacia un enfoque al que no ha sido expuesto en los vastos estudios que se han realizado sobre él. De esta manera, se sostiene la idea de que las referencias cinematográficas y las alusiones al lenguaje fílmico contribuyen a establecer una nueva configuración acerca de lo que se entiende y percibe como discurso testimonial; ya que, desde el punto de vista social (la forma que se establecen las voces de los sujetos testimonial dentro de la sociedad) y desde el punto de vista cultural (aquello que forma parte de los mecanismos modificadores de lo que conlleva la creación de los pensamientos, prácticas y formas de entender el mundo en distintos contextos) este estudio sobre las

implicaciones del cine contribuye a producir una visión global y menos parcializada acerca de lo que este fenómeno significó para la región y sobre sus implicaciones relacionadas con las epistemes, la historia y las percepciones externas e internas de Centroamérica.

En esta misma línea, este objetivo se secciona en dos problemas específicos que, a su vez, se correlacionan con los dos objetivos específicos que posee este estudio. Los problemas antes mencionados son los siguientes:

- a) ¿Qué efectos poseen las mediaciones de las referencias cinematográficas y las alusiones al lenguaje fílmico en la construcción del mundo representado respecto a la configuración narrativa del discurso testimonial centroamericano del corpus seleccionado?
- b) ¿De qué modo influyen las referencias cinematográficas y las alusiones al lenguaje fílmico en la concepción del sujeto enunciativo testimonial con relación a la configuración narrativa del discurso testimonial centroamericano del corpus seleccionado?

Derivados de estos problemas, surgen los dos objetivos específicos:

- a) Determinar el efecto de la construcción del mundo representado a través de la mediación que ejercen las referencias cinematográficas y las alusiones al lenguaje fílmico en la configuración narrativa del discurso testimonial centroamericano del corpus seleccionado.
- b) Describir la influencia que se ejerce en la concepción del sujeto enunciativo testimonial a partir de la mediación que ejercen las referencias cinematográficas y las alusiones al lenguaje fílmico en la configuración narrativa del discurso testimonial centroamericano del corpus seleccionado.

Cada uno de estos objetivos específicos trata de profundizar sobre la configuración narrativa del discurso testimonial y la forma en que este ha sido entendido y estudiado. Así, el primer objetivo se propone adentrarse y explicar cómo el mundo cinematográfico modifica las percepciones de los sujetos sobre el mundo en el que habitan: su forma de entenderlo, de interpretarlo y de interactuar con él. Todo mediado a través de la experiencia cinematográfica y la forma en que estas voces se hacen presentes en la construcción y elaboración de los discursos testimoniales. En este objetivo se explorará la forma en que el testimonio, por medio del cine, explica el mundo que los personajes tienen ante sí.

Por otra parte, el segundo objetivo traza como meta describir los mecanismos utilizados, a partir de una correlación de la experiencia propia con el mundo fílmico, la concepción que se crea acerca de qué es el sujeto testimonial que se enuncia en estas novelas. Se tratará aquí de desmitificar posturas preconcebidas sobre la visión del sujeto que habla en el testimonio y de lo que puede ofrecer dentro del panorama cultural de los estudios centroamericanos. Luego de estudiar y profundizar sobre el entorno que se observa a través de la mediación del cine en la construcción de la realidad, también se mostrará la influencia que este ejerce en la concepción de los sujetos y su individualidad; además, también los ideales de los sujetos son establecidos mediante experiencias previas y procesos sensitivos que han creado un pensamiento acerca de lo que es lo deseado y la forma de conseguirlo. En este segundo objetivo, el propósito es analizar el entendimiento del mundo que tienen los sujetos enunciativos del testimonio dentro de sí.

Finalmente, y como medida transversal en estos dos capítulos, se unirán dialógicamente dos posturas que, tajantemente, han sido separadas dentro de los estudios sobre el testimonio: la estética y la política. Se mostrará la forma en que las referencias

cinematográficas y el lenguaje fílmico son capaces de amalgamar estas dos posturas que parecen diametralmente opuestos, pero que tienen una relación sumamente estrecha. Claro está, el tema político es fundamental en el testimonio centroamericano, pero el ostracismo que sufrió el tema estético a raíz de su contraparte provocó que el discurso testimonial cayera en encasillamientos prematuros y no permitió un desarrollo crítico y detallado sobre otros temas igual de importantes que también forman parte de todo el entramado retórico, social y cultural que conllevan los escritos de esta rama.

Así, estudiando la construcción del mundo representado en el testimonio, al sujeto testimonial y, transversalmente, a la naturaleza dual de estos discursos, se podrá llegar a una visión más clara, crítica e integral acerca de lo que ha representado este fenómeno en el imaginario centroamericano y la forma en que este se ha visto permeado por muchos más discursos que el meramente ideológico y político.

3. Estado crítico de los conocimientos

3.1 Aspectos preliminares

Una de las razones de mayor importancia que recae en el hecho de establecer un estudio acerca del testimonio en Centroamérica, es la forma en que, en muchas ocasiones, la literatura y las manifestaciones del lenguaje han definido la identidad cultural, social y hasta política de un pueblo. Al entenderse a Centroamérica a través de su literatura; o bien, desde sus discursos, se logra comprender, entonces, diferentes estigmas y prejuicios que se han establecido a través de la forma de vida de la región y el tipo de comunidades que se forman. Si uno de los temas más populares en los estudios historiográficos acerca de los testimonial es «la violencia», ¿cómo entonces podría desligarse a Centroamérica de la generalización

apresurada que la inscribe como una sociedad violenta y peligrosa? Así mismo, si los estudios sobre literatura testimonial más clásicos pretenden mostrar a sus voces como sujetos campesinos, sin estudios formales y personas vulnerables, ¿entonces cómo se podrá desligar esa imagen de la Centroamérica rural y atrapada en el tiempo de las sociedades contemporáneas, tecnológicas y posmodernistas que atañen a la región actualmente?

Todos estos aspectos, que han creado un marco epistemológico e historiográfico sobre el cual han girado la mayoría de los estudios sobre este tema, es en el que se han sentado las bases para la realización de este trabajo

En esta sección se pueden plantear diversos aspectos desde los cuales se pretende profundizar en los entramados de relevancia para la temática: el primero, intenta rastrear y examinar los porqués de los estudios subyacentes a los discursos testimoniales y las insistencias en ciertas temáticas que, al explorarlas de forma tan exhaustiva, provocaron una especie de ceguera epistémica al ignorar, de forma estratégica en primera instancia, a otras posibilidades de análisis e interpretación al que el discurso testimonial pudo haber sido expuesto. Así, en segunda instancia, los estudios posteriores ni siquiera fueron capaces de observar esas ideas oscurecidas al llenar su imaginario de una única idea y estudios que, durante décadas, fueron monotemáticos.

Este trabajo es una respuesta, más contextualizada, a los clásicos estudios anteriores que observaron al fenómeno del testimonio desde una sola perspectiva. Hay que admitir, eso sí, que el discurso testimonial está atiborrado de referencias y mensajes políticos e ideológicos; sin embargo, eso no excluye que muchos de ellos se transmitan, incluso de una forma más profunda, compleja e integral, desde discursos estéticos, con referencias al arte y con construcciones profundamente literarias, simbólicas y connotadas. Por tanto, se

demostrará la fuerte relación epistémica que existe entre estética y política y cómo, a través de esta unidad dialectal, el discurso testimonial puede ser sometido a un nuevo análisis y, así, extraer de este un potencial muchísimo más amplio del que ya se posee. No se postula la idea de que el discurso testimonial ha quedado caduco, sin posibilidades de análisis y explotado en todas las aristas investigativas; más bien, con esto se demostrará que un fenómeno tan importante para el desarrollo de la región fue encasillado sin darle libertad de escuchar todas las manifestaciones del lenguaje que siempre poseyó.

3.2 Línea retórica y argumentativa en los estudios sobre el discurso testimonial centroamericano

Dentro de la comprensión de las posiciones sociales, ideológicas y políticas que se enmarcan en el contexto de la escritura y comentarios en torno al discurso testimonial, no hay que perder de vista un asunto capital y medular en la conformación de dichos pensamientos: en medio del surgimiento de textos ligados al discurso testimonial, estaba en vigor la Guerra Fría. Así, bajo este contexto, todo tipo de mensaje, código enunciativo o discurso en general se veía mediado por el filtro ideológico que rodeaba a la época. Por supuesto, la literatura no escapó de este panorama, y la crítica subyacente tampoco.

Fernández aporta una idea muy valiosa con la que es pertinente comenzar:

La teoría del género testimonial en América Latina se construyó a partir de dos obras (*Biografía de un cimarrón* y *Me llamo Rigoberta Menchú*), basándose en el concepto marxista de la *lucha de clases* y canonizando una sola variante. Todos los demás testimonios que no calzaron en este modelo perdieron importancia o fueron ignorados. (2010, p. 47)

De esta afirmación se desprenden dos grandes ideas: en primer lugar, el carácter militante e ideológico que encierra las perspectivas que se puedan brindar acerca de lo testimonial; y, en segunda instancia, las características que identifican a los sujetos que

funcionan como voces autorizadas en lo que concierne al discurso testimonial. Al mismo tiempo, a partir de este se pueden obtener varias jerarquías desde las cuales se ha construido el discurso en torno al tema testimonial.

3.3 Lo político militante y el compromiso ideológico

Respecto a lo primero, al afirmar que lo testimonial posee un fuerte arraigo marxista, no debería sorprender que la crítica que de este fenómeno se deriva haya realizado sus estudios desde una perspectiva alineada a esta filosofía. De todas formas, ya era esta la tradición historiográfica que estaba poniéndose de relieve entre los años setenta y noventa con el auge de los estudios histórico-sociales. Entonces, claramente, dentro de ese compromiso social e ideológico, con todo el frenesí que había provocado la Revolución cubana, el aura latente del momento respondía a necesidades de orden político; esa urgencia política convierte a la letra escrita en una víctima más de la Guerra Fría.

En *La polis literaria*, Rafael Rojas lo señalaba comentando ejemplos de escritura y posicionamiento de escritores laureados en Centroamérica tales como Carlos Fuentes, Julio Cortázar o Gabriel García Márquez: «La literatura latinoamericana no podía imaginarse entonces al margen de la oposición a las dictaduras y de la lucha de la izquierda por el socialismo o la democracia» (2018, p. 11). Esta cita señala un aspecto que ya se ha venido comentando en varias ocasiones, el momento histórico en el que se inscribe el auge del discurso testimonial interfiere directamente con las intenciones de escritura y recepción de la escritura que se producen al inscribirse este recurso dentro del circuito comunicativo. Es notorio que muchas voces de la literatura testimonial están completamente comprometidas en promover o realizar conciencia acerca de una causa social, ideológica o política. Sin

embargo, ¿esa estela de pensamiento llegó a calar también profundamente en sus lectores, no solo aficionados, sino también especializados? La respuesta parece ser, a todas luces, un gran sí.

De esta manera, no se debe hablar solo acerca de escritores o voces testimoniales comprometidas, sino también de un crítica, historiografía y estudios subyacente también comprometidos. No parece algo lógico que, entre tantas referencias a literatura, música, pintura, fotografía y cine que aparecen en los textos testimoniales, los comentarios especializados, universitarios y académicos hayan obviado, ignorado o, simplemente, no descubierto, un fuerte peso semántico y semiótico detrás de cada, supuestamente, inocente referencia a una canción de infancia o una película popular. Es fácil advertir esto cuando se realiza una revisión bibliográfica acerca de los estudios disponibles acerca del tema; por ejemplo, Ramiro Esteban presenta la siguiente fundamentación acerca de la discriminación que realiza para realizar la selección del corpus de su análisis:

En el caso del testimonio, se han seleccionado obras en las que se puede evidenciar el relato carcelario, la lucha antidictatorial, las contradicciones del discurso izquierdista, las guerrillas, la denuncia, el compromiso, la militancia y la intención de situar al lector en la experiencia de la víctima. (2016, pp. 52-53)

Los estudios relacionados con el análisis de lo testimonial siempre están relacionados directamente con temáticas surgidas a partir de aspectos meramente políticos, tal y como los que selecciona Esteban para la realización de su trabajo. Esto no es un asunto azaroso, ni tampoco perteneciente a un caso aislado; ya que, justamente, esa selección se presenta como un común denominador en la mayoría de los estudios sobre literatura y discurso testimonial de la región. Incluso, cuando pareciera que los estudios en torno a este tema versarán sobre algún aspecto distinto a lo meramente político como, por ejemplo, el tema de la memoria;

inmediatamente, esa memoria, que podría constituir fuertes vivencias personales, construcciones acerca del mundo y la realidad o interpretación del contexto, la crítica siempre lo enfoca desde el punto de vista política. Por ejemplo, en la tesis *Literatura testimonial, refugio de la memoria*, Ana Alvarado comenta lo siguiente: «El testimonio preserva la memoria no solamente con una finalidad histórica, sino con un propósito político e ideológico» (2014, p. 16). ¿Será posible encontrar otras perspectivas de análisis que no recaigan en los mismos temas? ¿Tanto fue el impacto que hubo en panoramas y postulados marxistas y sociopolíticos que imposibilitó la apreciación de cualquier otra temática? La respuesta ya la brindaba Fernández en la primera cita de esta subsección: «Todos los demás testimonios que no calzaron en este modelo perdieron importancia o fueron ignorados» (2010, p. 47). E incluso, los que sí calzaban, según los argumentos expuestos anteriormente, fueron llevados a desvíos epistemológicos que provocaron que el foco se pusiera en una sola perspectiva.

3.4 Las características del sujeto testimonial

Volviendo a la cita de Fernández, el segundo aspecto importante que se extrae de su planteamiento es la concepción de la figura de las voces que se pronuncian en la construcción de los discursos testimoniales. Al tener como referente estos dos textos, *Biografía de un cimarrón* y *Mi nombre es Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, la crítica especializada comenzó a establecer un parámetro desde el cual formular una especie de personaje que sería el encargado de representar la voz de la subalternidad, la opresión, la represión política y la lucha del pueblo: sujetos sencillos, sin estudios, que cometen errores

gramaticales y ortográficos, y no conocen otro panorama que no sea el pequeño contexto rural en el que se ven inmersos.

Uno de los primeros en proponer esta idea fue el estadounidense John Beverley en un breve ensayo denominado «Anatomía del testimonio». Él lo planteaba de la siguiente forma: «El narrador del testimonio en muchos casos es o analfabeto o excluido de los circuitos institucionales de producción periodística o literaria» (1987, p.9). Debido a la lejanía temporal en la que se sitúa la cita, podría pensarse que ese pensamiento ya es un asunto superado que ha sido renovado con ideas frescas y una reestructuración de las bases teóricas desde las cuales se puede abordar un fenómeno del discurso; sin embargo, ese no es el caso, ni tampoco pareciera que fuese un aspecto que vaya a cambiar muy pronto, ya que los estudios contemporáneos insisten en la idea de que la voz testimonial representa mucho más que solo a una persona y trasciende a una comunidad, una región o incluso a un país. Así, se crea una estigmatización acerca de cómo son los pueblos centroamericanos y de lo que en ellos se puede encontrar. Con esta cita queda claro que la creación de un testimonio y sus necesidades provienen solamente de experiencias marginales, donde la voz de los sujetos se alza a partir de la necesidad de concebir una lucha, de manifestar las dificultades y las injusticias que han vivido. No cabría aquí ninguna definición que mostrara al testimonio como un recurso que también tiene la posibilidad de establecer un diálogo con el arte; de mostrar no solo el lado combativo, la fuerza y el espíritu de guerra, sino también una sensibilidad en la voz del narrador que ha sido rechazada y negada de todo el panorama intelectual. Incluso, pareciera que Beverley trata de plasmar una figura del sujeto testimonial completamente separada de la capacidad de formular cogniciones sociales, culturales e históricas de una forma profunda y, además, que logre conexiones con el mundo de la

estética. Con estas primeras definiciones acerca de lo testimonial quedaba muy en claro que los espacios de interés que este discurso podría adquirir quedaban reducido a un espacio muy corto y hermético, sin las capacidades de ver más allá de lo que se señalaba clásicamente sobre él.

Al comenzar la década de los noventa, esta idea reducida sobre las capacidades que ostenta el discurso testimonial no había cambiado en lo absoluto; más bien, se seguían reforzando y consolidando, ya que un rasgo que parecía digno de admirar y tratar de localizar en todas las obras era el «carácter militante revolucionario» (Zavala, 1990, p. 47). Esta idea de buscar lo político y tratar de formular un discurso ideológico latente en los textos testimoniales provocó que la atención no se fijara en absolutamente nada más. A partir de estas valoraciones es donde comienzan a crearse los vacíos de conocimiento y los acercamientos monotemáticos sobre este tipo de discurso.

Mackenbach también lo notó y lo señaló al sintetizar lo siguiente: «se designó como función principal de la literatura testimonial contemporánea la autorrepresentación del sujeto marginalizado y reprimido, del subalterno, del Otro» (2015, p. 417). Se destaca, una vez más, la postura marginal que deben sostener los textos que pretendan brindar un discurso testimonial. Lo interesante aquí es que, tan solo mencionar esos términos de marginalización, otredad, subalternidad, y otros similares, se predispone al pensamiento y al enfoque sociocrítico y sociológico del lenguaje y los discursos. Así, se trata de entender el espacio de estos sujetos como un espacio de rechazo, de lucha; sus prácticas revolucionarias; sus peligros latentes y su promoción ideológica. Sin embargo, ¿acaso las prácticas artísticas y culturales no son también parte de esta percepción y concepción de lo subalterno? No en términos estrictamente políticos; sino más bien en el sentido de demostrar que, a través de

valoraciones estéticas y decisiones acerca del lenguaje figurado y las representaciones que se quiere hacer del entorno y lo que lo rodea (menciones fílmicas, específicamente), se construye parte de este entendimiento del mundo y de la posición que se tiene en él por parte de la voz que ejerce un testimonio.

Una vez más, Mackenbach, en un nuevo análisis, parece ser consciente de que los estudios sobre el testimonio necesitan una renovación: «Este fenómeno se corresponde en la presentación narrativa con una plétora de técnicas y perspectivas de la narración que definitivamente vuelven obsoletos todos los intentos dogmáticos de reducción, exclusión o fijación a la Beverley» (2019, p. 16); «el análisis del testimonio debe operar con categorías de la historia y la ciencia literarias. De ello se deduce que el testimonio debe ser aceptado como parte integrante del corpus literario» (2019, p. 19). Ambas citas demuestran que el pensamiento sobre las características del testimonio debe buscar nuevas posibilidades de interpretación y brindar una relectura que intente separarse de los estudios más antiguos y descontextualizados que giraban sobre un eje monotemático. Sin embargo, la pregunta sigue latente: ¿han sido suficientes los estudios desde esta nueva óptica para dejar de recurrir a los anteriores? Dadas las circunstancias, parece que es algo aún difícil de superar.

Al final, lo que pretende la literatura testimonial, desde la óptica crítica e historiográfica, es que se asimile y represente a todo un colectivo a través de una voz. García lo afirmaba de la siguiente manera: «lo fundamental en el discurso [testimonial] no es el individuo sino la etnia, el pueblo o la clase social» (2003, p. 45). Siempre la representación será el objeto de interés en los estudios que puedan realizarse acerca de este tema. Sin embargo, englobar todo el fenómeno del testimonio a partir de una sola categoría, tomando como referencias los estudios mencionados anteriormente, conlleva a un análisis sesgado y

alejado de la realidad que presentaron los textos testimoniales siguientes. Tratar de seguir comprendiendo a la literatura testimonial de los noventas o los dos mil a partir de lo ya dicho y discutido en los ochentas no es una práctica adecuada para comprender, en profundidad y rigurosidad, la complejidad que representa el estudio del discurso testimonial y todas las vertientes que de este se desprenden.

3.5 El receptor del discurso testimonial

Los temas desde los cuales se ha abordado el discurso testimonial parecen no tener otro propósito que el de promover una campaña ideológica y el de buscar simpatizantes que se sumen a la causa; de tal forma, el público para el que se escribe, el narratario (como decía Genette), no es el intelectual o el académico, sino que es un tipo de texto que busca alcanzar al pueblo, a aquellos que aún no han generado conciencia de la importancia de la causa que defienden las voces que se pronuncian desde el testimonio. Pezzè lo planteó de la siguiente manera: «Las historias testimoniales no se dirigen a la élite urbana o académica, sino que tienen el objetivo de expandir, por ejemplo, un proceso revolucionario o un movimiento social» (2017, p.88). Entendiendo lo anterior, y dada la naturaleza popular y masiva que, entonces, se puede decir que persigue la escritura de los testimonial, parece muy fácil deducir que la retórica y el tipo de narrativa que se debía utilizar debía ser sencilla, directa y sin hacer uso de demasiado vocabulario rebuscado u oscuro, ya que el pueblo entero debía conocer y entender los postulados en que en estos textos se deseaba transmitir. Entonces, con esta perspectiva, es claro que se perdieron de vista todos los recursos retóricos, las figuras literarias, las alusiones a otros textos y las diferentes estrategias discursivas que estos textos empleaban para llevar su mensaje en no solo una dimensión; en pocas palabras, se limitó al

discurso testimonial y no se permitió que de este se extrajeran todas los subtextos y profundidades comunicativas que se derivan del proceso de análisis y revisión del lenguaje artístico.

3.6 ¿Es literatura lo testimonial?

¿Es el testimonio un discurso literario? La crítica pionera sobre el tema, Beverley y Zimmermann, definieron al testimonio como una forma de narración épica no ficticia, que tenía un propósito popular y democrático (1990, p. 174, la traducción es propia de este trabajo). Si el testimonio es literatura catalogada como de «no ficción», entonces era muy evidente que sería tratada como tal y; por ende, no se utilizarían los mismos métodos de análisis estético que utilizan los distintos métodos de interpretación literaria.

Esta intención de atribuirle a lo testimonial el carácter de verídico, de representante fidedigno de los sucesos históricos ignorados u olvidados por parte de la oficialidad, son parte también de ese sistema de militancia político comentado anteriormente. De esta forma, se trata de concebir la idea de que lo testimonial debe ser verdad; por tanto, analizarlo bajo los mismos parámetros en lo que se analizaban los textos de ficción se mostraba como un acto insulso, incluso denigrante para el tipo de discurso que se estaba presentando. A partir de ello, lo testimonial fue mirado con cierto desdén por parte de los estudios literarios y adoptado, fuertemente, por estudios sociológicos o políticos; donde, de forma tajante, los aspectos estéticos, propios de las artes, fueron ignorados o desplazados entendiendo los textos como verdades irrefutables, y no como posibilidades de ficción. Eso derivó en un problema procedimental muy grande; ya que, esencialmente, la literatura es simbólica,

metafórica y referencial. Entonces, al tomar todos estos recursos retóricos como literales, se llegó a generar un concepto erróneo y difuso acerca de la naturaleza del discurso testimonial.

De esta forma, el mensaje que se transmite en el testimonio no se limita a combates políticos, sino que también abarca la forma en que, culturalmente, un pueblo, una región, una comunidad, son capaces de concebir el espacio en el que viven, de modificarlo y representarlo; de la misma manera, también de establecer una identidad e ideales para seguir y mantener cierto grado de esperanza. ¿Eso cómo se demuestra? No a través del lenguaje explícito, sino más bien del connotado, a través de analogías y metáforas. Llama muchísimo la atención que el cine sea uno de esos mecanismos de representación a los que deciden hacer alusión constantemente los sujetos testimoniales en el corpus seleccionado. Sobre la influencia del cine en el testimonio no se tiene más información.

Convendría, pues, replantear la forma en que se abordan los estudios sobre el discurso testimonial y sobre los temas que sus textos pueden abordar y plantear. Alejandra Silva reconoció la amplitud de la autobiografía (realmente muy similar al testimonio) con la siguiente afirmación: «La autobiografía se configura como un género híbrido que navega entre las fronteras de la historia y la ficción, fronteras fluctuantes que buscan o niegan una posibilidad de verosimilitud en la construcción del entorno narrado» (2016, p. 150). La referencia de esta autora alude más a elementos de conciliación sobre las problemáticas radicadas a partir del entendimiento del testimonio como un documento histórico o una mera ficción; aquí se dice que ni es una cosa ni otra, sino una amalgama de ambas. No obstante, lo que es de interés resaltar aquí es la visualización de las múltiples posibilidades que brinda el testimonio, y que no debe este limitarse a estudios de carácter estrictamente social, sino que debe existir la apertura hacia otros campos del saber. Se rescata la idea de la hibridez de

lo autobiográfico, para, al fin, romper la visión monotemática existente sobre la naturaleza de este discurso en Centroamérica.

3.7 Una propuesta de análisis de lo testimonial desde la unidad dialéctica estética-política

¿Podría negarse la gran carga política que se desprende de todos los procesos de comunicación y significación que se enmarcan desde las obras de arte? Sería un completo absurdo contestar de forma afirmativa a la interrogante anterior; el arte y toda la estética que está tras él, son parte de un marco muy grande donde se reproducen, refutan, parodian o ironizan comentarios, pensamientos, ideologías y sistemas de pensamiento en general. No hay una barrera que impida que lo político se mezcle con lo estético, no por tener el discurso testimonial referencias a elementos del arte popular o culto deja de ser menos político; todo lo contrario, más bien, esto demuestra la gran complejidad que hay para representar un tema desde múltiples ópticas, con más capas de sentido, con un subtexto más complejo de lo que se deje ver a simple vista desde el lenguaje directo y literal. Así, es posible afirmar que, entre más complejidad artística exista, entonces, mayor será la fuerza y la carga política que una obra puede ostentar y transmitir. Pensar que el discurso testimonial es un texto llano y simple porque va dirigido al público popular es estigmatizar y reducir las capacidades de aprehensión y entendimiento de códigos artístico de las sociedades y escritores centroamericanos.

Es más sencillo, para evitar toda la complejidad que deriva de estudiar textos artísticos, decir que la literatura testimonial es una paradoja en sí (ya que no es literatura) y estudiar solo lo conveniente para los propósitos políticos e ideológicos, eludiendo y

desechando todo aquello que no se alinee con la agenda que se ha propuesto; así que, dentro de aquella imagen del sujeto testimonial analfabeto, incapaz de comprender la complejidad del mundo donde vive, con situaciones muy folclóricas y rurales; las alusiones a temas complejos, profundos, simbólicos y semióticos no tienen importancia o son solo referencias inocentes; todo lo contrario.

Todavía persisten los comentarios y los debates acerca de la separación de los textos testimoniales de la literatura, como si este tipo de escritura fuese un asunto completamente aparte de la literatura y nada tuviera que ver con ella; un ejemplo de lo anterior es el trabajo «Literatura y testimonio: un debate». En este, Jaume Peris comenta lo siguiente:

Así pues, la escritura de los testimonios no era conceptualizada como literatura por la mayoría de sus autores, sino como una forma de la lucha política: escribir un testimonio era una forma nueva de sumarse al combate y los supervivientes que escribían testimonios se convertían, por el hecho de hacerlo, en valiosos luchadores antifascistas. (2014, p. 12)

Por sí misma, esta idea se convierte en un asunto muy revelador acerca del carácter e identidad que ha permanecido a lo largo de las décadas acerca de la naturaleza e identidad de la literatura testimonial: a sus autores no se les debe resaltar por sus capacidades artísticas o literarias, sino por sus contribuciones a las luchas sociales y su papel como combatientes. No es que solo no se deba considerar al discurso testimonial como literatura; sino que de plano se le cataloga como antiliteratura. Bajo este panorama era difícil que algún crítico fuese capaz de explorar otra dimensión que no fuese esa acerca de este fenómeno.

Sin embargo, en *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Jacques Rancière vino a dar un giro de tuercas a esa posición que trataba de alejar, de forma diametralmente opuesta, a estas dos aristas que convergen en el discurso testimonial centroamericano. El autor francés propone lo siguiente: «El hombre es un animal político porque es un animal literario, que se

deja desviar de su destino "natural" por el poder de las palabras» (2009, p. 50). Esta afirmación es realmente importante y significativa; porque así, destruyendo esa barrera creada por la larga tradición historiográfica del testimonio, se logra dar cuenta de que todo el potencial que ofrece este tipo de discurso no se ha explorado y debe ser analizado desde otra perspectiva.

Al tratar al testimonio como literatura y, por ende, como arte, se abre al abanico de posibilidades para examinar estos textos desde una óptica estética, donde diversos mecanismos confluyen para dar cuenta acerca de temáticas que trascienden a lo meramente social y político, que hablan mucho más acerca de la voz testimonial y no la reducen a solo un combatiente o guerrillero militante cuya única aspiración en la vida es triunfar en causas sociales, sino que se da acceso a un panorama nuevo: un sujeto testimonial capaz de transformar las distintas esferas de la sociedad con lo que producen sus palabras; no es solo un cambio político, sino que también se produce un cambio en el imaginario artístico: ¿cómo crear belleza con una situación tan trágica como la que narran las diversas voces en los textos testimoniales? Es allí donde, no solo su beligerancia, sino su creatividad y su capacidad narrativa se deben poner de relieve y estudiar dentro del marco de las transformaciones de los fenómenos literarios de la región. Se le debe devolver a la literatura testimonial un derecho al que ha sido negada: ser parte del corpus literario y ser tratado como tal.

Paredes ofrece una perspectiva muy interesante acerca de por qué la estética y la política se relacionan: «La estética determina aquello que se presenta, aquello que aparece. Ella interviene en la delimitación del espacio y del tiempo, de lo visible y de lo invisible, de lo que es palabra y de lo que es mero ruido» (2009, p. 96). Una frase muy poderosa en torno de lo que es capaz de construir el arte y la crítica artística; es decir, aquello que se constituye

como canon es lo estéticamente agradable, lo correcto, el modelo que el resto de obras artísticas deberían imitar para considerarse de calidad; de lo contrario, serán solo una obra más del montón, que no perdurará en el tiempo, que será olvidada e, incluso, no podrá tener la misma carga emocional que una grandísima pieza musical y, tal como lo indica Paredes, será únicamente ruido.

Otra cita de Paredes que explica muy bien esto, y que muy pertinente de mencionar y comentar, es la siguiente:

De manera análoga a como el artista le imprime su sello a la materia bruta, dándole forma según su ideal de belleza, el gobernante impone su estilo a las masas sin ninguna otra consideración que su perfección creadora. Las personas se convierten así en material maleable, en masas pasivas esperando ser formadas por el gobernante-artista. (2009, p. 94)

¿Se puede establecer una relación entre las funciones de un político y las funciones de un artista? Sí, y muchas analogías pueden derivar de esta relación: un candidato político no logra imponer cambios desde su posición, solo el político oficialista tiene el poder para realizar esas acciones; *mutatis mutandis*, un artista emergente no revoluciona el mundo estético por más novedosas que sean sus obras, la crítica y los espectadores suelen solo escuchar al artista consagrado y canonizado. El tipo de arte al que se haga alusión en los textos testimoniales habla acerca de lo que los autores quieren que se sepa de ellos, de sus conexiones con la cultura, de sus pensamientos acerca de lo que consideran como estéticamente agradable o lo contrario. Es, en un plano simbólico, un acto político también; ya que no solo se realizan simples comentarios sin valor al mencionar las películas que ven, la música que escuchan o los libros que leen, sino que habría que preguntarse: ¿por qué lo hacen? ¿Qué aspecto de sus realidades quieren representar con eso? ¿Cuál es el valor

simbólico que se establece a partir de esas otras obras artísticas con el mundo representado que se presenta a los lectores en la configuración del discurso testimonial?

Todos estos aspectos se convierten en vacíos que la crítica, la historiografía y los estudios especializados no han sido capaces de resolver. En relación con lo anterior, Fernando Contreras aporta lo siguiente acerca de la estética: «Es el modelo adecuado de normas para la *poiesis* (el modo de hacer) y la *aisthesis* (el modo de ser)» (2017, p. 494). Las acciones, las decisiones y los recuerdos que muchos personajes tienen en los textos pertenecientes al ámbito de lo testimonial tienen un fuerte arraigo hacia motivaciones estéticas: quieren parecerse a un personaje de una película, quieren que sus vidas sean como una canción que escucharon, se sienten inspirados por frases de algún libro que leyeron; en fin, sus experiencias estéticas definen su *poiesis* porque influyen en la forma en que se relacionan con el mundo, pero también se relaciona con la *aisthesis* porque modifica también sus propias vidas, la forma en que aspiran a vivirla y lo que buscan para conseguirla. La estética no se limita al arte, sino que trasciende a la vida de las personas en sus esferas privadas o públicas.

¿Tiene esto alguna relación con la política? Muchísima, ya que, de la misma forma en que los sistemas estéticos tratan de intervenir en la percepción del mundo y de la realidad de los individuos, la política establece un mecanismo similar en la implementación de leyes, expectativas ciudadanas y proyecciones de cómo deben ser las vidas de sus habitantes. El poder, o la represión, no se debe entender solo desde el punto de vista meramente social, sino también se deben abarcar nuevas perspectivas que lleguen a implementar, de forma integral, una línea investigativa que dé respuesta a todas las problemáticas que se generan en torno al discurso testimonial.

Luego de haber analizado la situación en la que se encuentran los estudios acerca del discurso testimonial, queda muy claro que es necesaria una renovación de los postulados teóricos y los enfoques desde los cuales se abordan las temáticas que subyacen de este fenómeno. Es evidente que, desde un punto de visto historiográfico, ha existido una ceguera hacia aspectos en particular por razones políticas e ideológicas. Homogeneizar toda una temática, limitarla en sus capacidades y restringirle las posibilidades de análisis e interpretación es una práctica contraproducente con la naturaleza misma de la construcción del conocimiento y la esencia que deberían tener investigaciones que aporten nuevo conocimiento y no solo que consoliden una línea discursiva repetitiva y agotada.

El estudio de estas prácticas discursivas permite comprender de mejor manera la visión y percepción que se ha creado de Centroamérica desde academias extranjeras y da revela la incapacidad de la crítica especializada de traspasar las fronteras que, muchos años atrás, ya se habían marcado y no han cambiado desde entonces. Debe existir un nuevo replanteamiento de la literatura y el discurso testimonial que permita localizar las conexiones estéticas con los argumentos políticos y así aprovechar todo el potencial que este discurso tan complejo ha generado; por ejemplo, las novelas analizadas en este trabajo: *El material humano*, de Rodrigo Rey Rosa; *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores; y *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, de Omar Cabezas, son textos que, aparte de canónicos dentro de la literatura testimonial, han sido estudiados volviendo siempre desde los mismo temas; sin embargo, las referencias a la fotografía, la literatura, la filosofía y el cine están presentes de formas muy explícitas y repetitivas, por lo que estudios acerca de estos textos parecen ser propuestas muy interesantes y novedosas que puedan ampliar el marco historiográfico construido acerca de la literatura y el discurso testimonial, y por estas

razones es que el estudio aquí presente ostenta gran validez dentro de la crítica y los estudios literarios.

No se puede obviar la marcada tradición que existe en Centroamérica acerca de este tema, pero que en más de cincuenta años no se haya consolidado una posición epistemológica distinta a la inicial habla acerca de la necesidad de volver al tema y comprender a la región desde otra óptica, que sea capaz de mirar el bosque entero y no solo a un árbol en particular.

3.8 Estudios previos sobre *Los compañeros* (1976)

Entrando en materia sobre el corpus de análisis seleccionado, estas mismas ideas se han plasmado en las reflexiones y comentarios realizados sobre estas obras literarias. La siguiente cita hace referencia a la novela *Los compañeros*, de Marco Antonio Flores:

Refleja internamente la angustia, la represión y el temor en el que nace, crece y es aniquilada la juventud de un país que intenta rebelarse y cambiar el orden impuesto, y que no encuentra otra salida más que la violencia armada para transformar su realidad circundante y su propia individualidad. (Rivera, 2001, p. 60)

Resulta de especial interés resaltar dos aspectos aquí: a) se reducen las perspectivas de la novela a luchas sociales que nacen desde la marginalización y la rebelión, donde, una vez más, se invita a entender el contenido del texto desde una perspectiva ya estudiada hasta la saciedad; b) se limita a la violencia como el único mecanismo capaz de transformas en dos aspectos esenciales del testimonio: la realidad y la individualidad.

En primera instancia, este trabajo se distancia de esas dos perspectivas en tanto se entiende que el testimonio ofrece muchos más discursos que no se restringen a campos estrictamente de lucha social; y, por otro lado, respecto al hecho de que no es la violencia la única encargada de transformar la realidad y la individualidad, lo sensible juega un papel

importante en la percepción: la necesidad de representar e idear un mundo se concibe no solo a través de la guerra física, sino también en la liberación estética y la transformación del entorno a través del cine. Además, la violencia que se pueda establecer no se manifiesta únicamente a través de armas; en ocasiones, esa violencia se manifiesta de forma simbólica o artística. Otro aspecto que tampoco ha sido de interés para la crítica especializada.

Está más que claro que una línea temática sobre lo que es posible extraer de los testimonios ha sido trazada y consolidada fuertemente; es decir, cuando ya la palabra «ideología» aparece en el título de trabajos que estudian este género, son claras las dimensiones que el estudio va a tomar. Tal es el caso del trabajo realizado por Lancelot Cowie, cuando, refiriéndose a esta misma obra, escribe: «La praxis de la violencia es la única constante revolucionaria en la obra» (2001, p. 166). Se aprecia claramente que el común denominador de estos estudios se basa en la violencia y sus derivaciones, el tema principal de estos análisis radica en la apreciación de la subversión del orden social a través de las luchas y las guerrillas. Incluso los intentos de alejarse de estas perspectivas sociológicas han caído en ese mismo prisma metodológico de análisis; por ejemplo, Rodrigo Valdés planteó lo siguiente en su tesis de licenciatura: «encuentro agotado y tedioso argumentar la novela bajo el enfoque de la revolución, la guerrilla y el conflicto armado. La novela presenta temas de esta índole, pero sus motivos principales son otros» (2014, p.2). Aparenta ser una posición acérrima y digna de generar, al fin, un cambio en el paradigma de los estudios testimoniales; sin embargo, recae en el discurso de los estudios de género y el feminismo: «En lo que se entiende como un patriarcado rígido y machista se formula la historia de estos cuatro amigos, pero a diferencia del estereotipo de vivir bajo una sociedad patriarcal, estos hombres están regidos por mujeres» (Valdés, 2014, p. 70). El cambio, quizá, está en dejar de lado la guerrilla

y la violencia; pero, en realidad, no se está cambiando el enfoque: sigue siendo un estudio sociológico. Los estudios que aborden temas que sobrepasen estos temas, aparentemente, aún no existen.

3.9 Estudios previos sobre *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982)

Respecto a las otras dos novelas que se propone estudiar esta tesis, no se han dicho comentarios muy distintos sobre ellas de lo que ya se ha mencionado sobre *Los compañeros*. Por lo cual, ahondar en discusiones sobre lo dicho por la crítica y la perspectiva de este estudio parece una labor pleonástica y poco productiva, por lo que este análisis se limitará a mostrar algunos ejemplos para sostener la tesis que se ha planteado desde el inicio.

Las siguientes citas son referentes a la novela *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, de Omar Cabezas. Avendaño, en «Coordenadas geográfico-literarias de la construcción de identidades: *El hombre de Montserrat* de Dante Liano y *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas» afirma: «Es claro que el **activismo social** se extendió de las ciudades al campo y su combatividad se convirtió en un factor determinante del escenario político» (Avendaño, 2016, p. 182, el resaltado es propio). Es claro que lo que se destaca aquí es el factor político, las perspectivas espaciales del combate y la relevancia del tema político.

Sumado a esto, aparece la segunda cita: «A través del testimonio de Cabezas se trató de explicar la revolución desde el punto de vista de la ortodoxia sandinista, de ahí su fuerte compromiso ideológico y político con el proyecto que se estaba promoviendo» (Astorga, 2022, p. 19). ¿Existe algún interés en comentar otros temas que no sean los político-

ideológicos? Parece que no; así, incluso en estudios realizados en 2022, la misma lógica de 1990 sigue vigente. No se ha conseguido una nueva mirada sobre el discurso testimonial en más de treinta años, de ahí la necesidad de buscar nuevas perspectivas y enfoques para abordar su contenido y mensajes.

A pesar de esto, Albino Chacón en «Modelos de autoridad y nuevas formas de representación en la literatura centroamericana» resaltó un aspecto de esta novela que no se había considerado en estudios anteriores:

Se trata de un texto escrito en un estilo espontáneo, vívido, proveniente de la utilización del lenguaje oral, lleno de humor y con un tono a menudo incluso carnavalesco, sobre la experiencia vivida por un guerrillero combatiente del Frente Sandinista de Liberación Nacional durante la lucha contra la dictadura somocista. (Chacón, 2012, p. 22)

Para Chacón, la novela de Cabezas es un caso distinto a lo que ya se había brindado acerca del género testimonial, le aporta espontaneidad, oralidad, humor y hasta utiliza un término muy propio de estudios estéticos: el carácter carnavalesco. Lo que se realiza en esa sentencia es aceptar al texto como parte de lo literario y tratar de entenderlo por los medios que brinda dicha práctica, no meramente por lo sociológico. Parece que esta argumentación es un avance en la perspectiva que se brinda sobre los estudios de esta índole; sin embargo, el aporte de Chacón se limita a la página 22 de su artículo y no se vuelve a mencionar: se resalta una perspectiva de análisis no abarcada, pero no se concretan estudios que la exploren.

3.10 Estudios previos sobre *El material humano* (2009)

Finalmente, se mostrará el caso de la novela de Rey Rosa titulada *El material humano*. Esta novela es del 2009, pero la forma en que se ha estudiado sigue siendo la misma de siempre a pesar de tanta riqueza simbólica, cultural y filosófica que posee. Coto-Rivel sugiere lo siguiente sobre la novela: «La novela nos da la posibilidad de pensar el archivo en un

contexto político determinado, el de América Central, ligado inevitablemente a los conflictos armados y a los crímenes» (2015, p. 1). No es nada distinto a los demás estudios que se han comentado. Se llega a una clara conclusión: al hablar sobre novela testimonial, los escritores se predisponen a observar temáticas clásicas y evidentes, ignorando completamente todas las otras perspectivas que están allí, sin ser detectadas ni analizadas.

Al lado de la formulación de los temas sobre violencia y marginalización, también aparece el de la reconstrucción de la memoria. Esta cita lo ejemplifica muy bien:

Se trata de memorias paralelas que no se entrelazan porque cada una está encerrada en su espacio escritural: fichas y diario se entrecruzan solamente al principio de la novela. Luego, el diario compone la memoria autobiográfica del narrador (sus borracheras, sus relaciones familiares, sus lecturas), mientras las fichas fundan la memoria de la historia violenta de Guatemala. (Jossa, 2013, p. 52)

Ya la literatura testimonial no se aprecia solo como un discurso limitado a mostrar las voces de la otredad revolucionaria; sino también se ha dotado de cualidades que brindan la posibilidad de reconstruir nuevas subjetividades a partir de la reconstrucción de la memoria. Sin embargo, una vez más, esa memoria se filtra a través de recuerdos violentos. ¿No es posible hacer lo mismo a través de referencias al cine? ¿No es un tema de valor o importancia? ¿No tiene significado alguno dentro de los discursos testimoniales? A pesar de que Jossa profundiza y establece mecanismos de conexión entre la ficción y el testimonio, e incluso menciona una referencia que se hace al cine en esta novela³, se dejan desapercibidas las constantes alusiones al séptimo arte que se establecen en esta novela. Al mencionar procesos narratológicos se comienza a comprobar una conciencia por abarcar más temas de

³ Sin embargo, es solo un aporte de una línea en la página 54 del mismo artículo que se tituló anteriormente en el que se escribe «Luego deja el trabajo al cine». No hay una exploración de esta sentencia, la autora no consideró pertinente para su trabajo ahondar en este aspecto.

los tradicionales acerca de lo testimonial; no obstante, es evidente que sigue existiendo una predisposición investigativa al momento de realizar algún trabajo acerca de este fenómeno social y literario.

Al revisar el artículo «La persistencia de la memoria guatemalteca en las novelas *Insensatez* y *El material humano*», Teresa Fallas comprueba el hecho de que los temas de interés en el análisis de esta novela están dirigidos a aspectos referidos a la memoria, a la violencia y las críticas políticas:

Con estas poéticas de la memoria ambos escritores renuevan el debate de las masacres ocurridas en tiempos de guerra en Guatemala y recrean una nueva manera de testimoniar el horror-dolor de los sobrevivientes, premisa con la que exploro las novelas en las cuales la memoria no se negocia y el olvido no se silencia, pese a los intereses y fuerzas que se activan desde los círculos del poder. (Fallas, 2011, p. 70)

A pesar de que se insiste en que existe una nueva forma o nuevas manifestaciones del testimonio, el método que se sigue empleando para su estudio es el mismo: demostrar las estrategias de las cuales se valen las novelas para denunciar los maltratos gubernamentales y los irrespetos a los derechos. Queda en claro que la crítica ha adoptado un discurso del cual es difícil que se desligue; ya que, tal vez incluso más que las propias novelas, los estudios sobre ellas demuestran un gran compromiso social que enfatiza en posiciones tajantes sobre denuncia política y represión social. La estética, propiamente como rama referida al estudio de la concepción de la belleza como ideal y los medios artísticos que lo propician, no es tema en los estudios sobre el testimonio. Las menciones sobre estética se detienen en las formas de escritura; no es un fin, sino un medio.

No se ha logrado encontrar un solo trabajo que plantee algún aspecto en que las referencias al cine sean el objeto principal de estudio; es posible afirmar que la metodología y lógica de los estudios testimoniales han encontrado un punto muerto donde ya no se avanza

más y se termina volviendo siempre sobre los mismos temas sin ninguna postura que logre renovar las perspectivas y los planteamos de este género. No tiene este escrito la idea de que ya se ha dicho todo lo que hay que decir sobre los testimonios; todo lo contrario, queda un gran campo de análisis listo para ser explorado. Las referencias al mundo del cine no solo son cuantiosas en estas novelas, sino también fundamentales para comprender el sentido global de los textos y comprender los mensajes significantes que se plasman, página tras página, en la construcción narrativa de esta manifestación del discurso testimonial.

4. Marco teórico-conceptual

Las bases teóricas en las que se apoya este trabajo buscan crear una armonización conceptual sobre el propósito del objeto de estudio y de las ramificaciones en que este es comprendido. Así, para comprender la importancia de las mediaciones cinematográficas con la percepción del entorno y la realidad, es relevante traer a colación a Arnold Hauser en su libro *Historia Social de la literatura y el arte II*. Aquí, él plantea la idea de que una película es más cinemática cuando un filme describe la realidad; es decir, «cuanto mayor es la conexión en tal descripción entre el hombre y el mundo, la personalidad y el ambiente, el fin y los medios» (2021⁴, p. 518). Esta cita deja varias ideas importantes para considerar; el propósito del cine es mejor conseguido cuando una película se dispone a crear una representación de cómo el hombre, el ser humano, puede comprender su mundo; a mostrar también la forma en que el ambiente que rodea a los individuos influye directamente sobre

⁴ La versión original del libro de Hauser se publicó en 1962; la fecha aquí citada corresponde a la edición que se utilizó para extraer la cita: Hauser, A. (2021). *Historia Social de la literatura y el arte II*. Debolsillo.

el entendimiento de sí mismos, de la personalidad; y, finalmente, tratando temáticas que tengan relación sobre cómo los medios, sean cuales sean, pueden ser razonables o no dependiendo del fin que se persigue. Todas estas ideas se relacionan directamente con el desarrollo de las novelas que aquí se analizarán; ya que, en muchas ocasiones, las decisiones que toman los personajes, la forma de actuar y la manera que estos tienen de comprender el mundo se basan en recuerdos de películas que han visto; realizan mimesis de la ficción que permeó en sus imaginarios. Las películas interpretan el mundo, y luego los personajes de la novela interpretan el mundo a partir de las interpretaciones que las películas ya realizaron con anterioridad.

Sumado a lo anterior, en la *Historia del cine*, José Luis Sánchez plantea una idea muy interesante acerca de las teorías receptivas que tienen los filmes, ya que se dice que el cine muestra «“imágenes para la imaginación”, de proyección especular, de reflejo de los deseos del espectador, está presente no solo en algunos de los teóricos más importantes (Kracauer, Morin, Metz), sino también en la conciencia de los públicos» (2020⁵, p. 74). Esta proyección especular que plantea Sánchez se amolda de gran manera en este corpus porque, justamente, en repetidas ocasiones el actuar y el pensar de los personajes en distintas circunstancias están influenciados fuertemente por los sistemas de pensamiento adquiridos a través del contacto con la ficción fílmica. Es decir, la emulación que realizan los personajes del mundo cinematográfico termina siendo una reinterpretación; la película interpreta la realidad, y ahora los personajes interpretan la realidad a través de la interpretación antes hecha por el filme. No hay un acercamiento directo de los sujetos con el mundo ni el entorno, todo es

⁵ La publicación original de esta obra fue en el año 2002.

mediado a través de los filmes. Es a partir de aquí donde se construye esa representación del mundo que realizan las voces testimoniales para comprender el panorama de las situaciones que están experimentando.

Para una comprensión íntegra de este fenómeno de mediación, donde el cine interfiere directamente en la formulación del testimonio, es necesario sistematizar el proceso por el cual esto sucede. Émil Benveniste, en *Problemas de lingüística general II*, ya había percibido la necesidad que existe de explicar ciertos sistemas comunicativos a través de funciones o formas que aparecen solo en otros de esos sistemas: «se trata de determinar si un sistema semiótico dado puede ser interpretado por sí mismo o si necesita recibir su interpretación de otro sistema» (Benveniste, 1999, p. 57)⁶. En este caso en particular, en el objeto de estudio de esta tesis, sí resulta necesario que el sistema semiótico primario reciba una interpretación de un sistema semiótico secundario representado por la cinematografía.

El mismo Benveniste resuelve esa necesidad al proponer el concepto de «relación de interpretancia». Esta *interpretancia* es definida de la siguiente manera:

Desde el punto de vista de la lengua, es la relación fundamental, la que reparte los sistemas en sistemas que se articulan, porque manifiestan su propia semiótica, y sistemas que son articulados y cuya semiótica no aparece sino a través de la reja de otro modo de expresión. (Benveniste, 1999, p. 65)

Esta idea de que la semiótica del texto principal no logrará ser extraída completamente si no es entendida a través de otro sistema semiótico es medular: confirma el hecho de que los códigos comunicativos en el género testimonial no han sido extraídos completamente en tanto no se ha abordado la perspectiva del sujeto enunciativo testimonial

⁶ La idea ya había sido considerada por este mismo autor en 1969 en el artículo «*Sémiologie de la langue*».

desde una óptica que abarque sus inclinaciones y concepciones del mundo representado y de sí mismos a través de la semiótica que permitiría extraer el análisis de las referencias a lo cinematográfico.

Dick Higgins, en 1965 y luego reformulándolo en 1981, aportó el término «intermedia», el cual se adopta perfectamente a la idea planteada por Benveniste, ya que ambos conceptos hacen referencia al análisis que se hace de una obra a través de la mediación y repercusión que otro sistema comunicativo ejerce sobre ella. Según Higgins, cuando se produce un proceso *intermedial*, el elemento visual se fusiona conceptualmente con las palabras y es posible obtener una caligrafía abstracta, una poesía visual (Higgins, 2001, p. 52, la traducción es propia). El género testimonial, debido a su naturaleza evocativa hacia descripciones textuales de lo visual (los recuerdos son imágenes, pocas veces palabras), fluctúa en un estado intermedial que, según se demuestra en esta tesis, recurre a la cinematografía para suplir esa necesidad de testimoniar esas imágenes que las palabras no logran captar completamente.

Wolfgang Bongers, en un artículo titulado «Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en *Mantra*», aporta otra idea muy valiosa acerca de lo intermedial:

Por otro lado, la intermedialidad se articula como forma estética en las prácticas artísticas modernas y puede asociarse a un giro conceptual: frente a las estrategias de representación en obras que invisibilizan los procesos de mediación y en los que los lenguajes y medios sirven principalmente de vehículo de transmisión de contenidos y códigos culturales, el trabajo intermedial crea formas y relaciones reflexivas y críticas que no ocultan los procesos de mediación. (Bongers, 2018, pp. 103-104)

Los procesos de mediación existen y son tanto explícitos como implícitos en la configuración narrativa del discurso testimonial en Centroamérica; sin embargo, la elusión de los procesos intermediales y de la relación de interpretancia entre el discurso escrito del

testimonio y la cinematografía ocultó las posibilidades de análisis y significación que esta perspectiva puede brindar. Si acaso se estudió la mediación del testimonio con otros discursos se limitó este proceso a lo político, al compromiso ideológico, a los mecanismos de denuncia y temas referidos directamente al espectro estrictamente sociológico. Procesos relacionados a la estética particular del género con otras estéticas de las que recibe insumos no son temas de verdadero interés ya que las miradas hacia este fenómeno fueron dirigidas desde otras aristas.

También aparecen los intertextos como mecanismos capaces de generar ese proceso de mediación, ya que estos son otra manera de reorganizar y replantear las ideas que los textos van dejando en su camino. Para comprender bien el concepto de intertextualidad es necesario referir a Genette y sus planteamientos sobre el tema: «por mi parte, defino la intertextualidad, de manera restrictiva, como una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro» (1989, p. 10). Esta presencia de un texto en otro es justo lo que sucede en las novelas del corpus seleccionado cuando estas hacen referencias a películas específicas ya sea de forma explícita o implícita; la semiosis de este segundo texto interviene directamente en la del primero.

Al lado de esto, para analizar el mundo representando es de suma importancia abordar las ideas de Lubomir Doležel:

Los mundos ficcionales sólo son accesibles desde el mundo real a través de *canales semióticos*, mediante el proceso de información. El mundo real participa en la formación de los mundos ficcionales proporcionando los modelos de su estructura (incluyendo la experiencia del autor), anclando el relato ficcional en un acontecimiento histórico. (1997, pp. 82-83)

Se parte en este trabajo del hecho de que una novela testimonial, tal como su nombre lo indica, es literatura; como tal, la literatura no representa al mundo real directamente, sino que interpreta las posibilidades que este puede ofrecer. A partir de aquí es donde se logra establecer un concepto para referir a este sistema: el mundo representado. Estos mundos representados, estos mundos ficcionales, tal como lo plantea Doležel, se nutren de acontecimientos que pueden haber sucedido en el mundo real, pero que no deben confundirse con esos hechos de forma directa; no lo son, son representaciones de estos. Entonces, es posible afirmar que termina este discurso también bebiendo de la ficcionalidad literaria y no es una práctica viable pensar que todo lo que sucede en su contenido, en la diégesis del texto, debe considerarse como real y tomarse al pie de la letra.

El propio Doležel reafirma la idea de la necesidad de comprender ficcionalidad literaria al hablar de mimesis: «las ficciones (los objetos ficcionales) se derivan de la realidad, son imitaciones/representaciones de entidades realmente existentes» (1997, p. 69); «los particulares ficcionales se toman como representaciones de universales reales» (1997, p. 72). Este proceso mimético es el que surge en la lógica del testimonio: se trata de representar algún aspecto del mundo existente, pero no significa esto que todo lo que sucede en la diégesis del texto debe ser necesariamente cierto. Al final, el proceso no es de una imitación o un calco crudo, sino de una interpretación de la realidad que se ve interferida, mediada, por distintos mecanismos de significación que darán cuenta de subjetividades particulares, específicas y prolíferas, simbólicamente hablando.

Un término que se empleó para definir mejor este proceso de ficcionalización del testimonio o lo biografía fue el de «autoficción». Según Manuel Alberca en su artículo «¿Existe la autoficción hispanoamericana?», la autoficción puede entenderse como «un

relato que se presenta como novela, es decir como ficción, o sin determinación genérica (nunca como autobiografía o memorias), se caracteriza por tener una apariencia autobiográfica, ratificada por la identidad nominal de autor, narrador y personaje» (Alberca, 2005, p. 115). El testimonio, según el código novelístico y narrativa que posee, debería ser considerado como parte de esta autoficción constantemente; la razón de que se le haya excluido se debe a razones meramente políticas, no estéticas. Contar el relato como un testimonio es un medio, no un fin; debe analizarse la retórica, la diégesis, la narratología y demás aspectos pertinentes para comprender en profundidad el peso semántico que los textos aportan al contexto centroamericano.

De esta manera, se comprenden las formas en que las influencias del cine realizan sobre la forma de entender el mundo, la realidad y el entorno; sin embargo, eso no se queda allí, sino que también influye directamente en los ideales que estos sujetos persiguen y la propia forma en que estos se autoperciben. Por ejemplo, en *Lo obvio y lo obtuso*, Roland Barthes plantea una idea sobre la forma en cómo se concibe el cine que resulta sumamente valiosa para la elaboración de este escrito: «¿Qué es la imagen fílmica (comprendiendo el sonido también)? Una *trampa*. Hay que darle a esta palabra su sentido analítico. Estoy encerrado con la imagen como si estuviera preso en la famosa relación dual que fundamenta lo imaginario» (2021⁷, pp. 410-411). Según las ideas de Barthes, el cine es un lugar peligroso, ya que logra aprisionar los sentimientos y la atención de los receptores. Se crea así la sensación de una «estupefacción fílmica, la hipnosis cinematográfica» (Barthes, 2021, p. 410). Parece evidente que, desde esta perspectiva, tiene muchísima lógica que los personajes

⁷ La publicación original de este libro se realizó en francés en el año 1982.

de estas novelas expresen deseos y expectación cuando se les invita a ir al cine, ver una película en la casa o, simplemente, al hablar sobre filmes que conocen.

Para Barthes, «en la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese “otro” imaginario con el que me identifico narcisistamente» (2021, p. 411). Así, queda claro que los sujetos son propensos a querer figurarse o emular a personajes que conocen gracias a las películas, mostrando rasgos importantes acerca de qué es lo que se entiende por sujeto testimonial y las perspectivas desde las cuales debe ser abordado. Esto se relaciona directamente con las ideas de Juan Rivera en *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*:

Después de todo, cuando uno habla de *su* película vital, lo único que quiere decir es que él es el protagonista de ella; pero esa película está hecha también con fragmentos de vidas ajenas, con fotogramas de otras existencias que entran y salen de la cinta en la que uno es el protagonista. (2003, p. 296)

Siguiendo la analogía, la película, la vida misma, está repleta de pequeñas influencias que han llevado a formar la concepción de sujeto que cada quien tiene de sí mismo. Así, se trata de desligar a las voces testimoniales de la idea única de que son individuos violentos, subversivos y desorganizadores del orden social. También hay un aspecto sensible, intelectual y cinéfilo, si se quiere, a partir de la formación del sujeto testimonial que se puede realizar de cada uno de ellos analizando las voces de los que narran y las afirmaciones que hacen sobre sí mismos y el mundo que los rodea.

Finalmente, para abordar los asuntos relacionados a la función que cumple la estética dentro de la política, es necesario plantear ideas importantes acerca de la relación existente entre estas vertientes y de la forma en que ambas trabajan en conjunto para representar y

comprender el entorno que existe en las sociedades. En *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Jacques Rancière plantea la siguiente idea:

Los enunciados políticos o literarios tienen efecto sobre lo real. Ellos definen modelos de palabra o de acción, pero también regímenes de intensidad sensible. Construyen mapas de lo visible, trayectorias entre lo visible y lo decible, relaciones entre modos de ser, modos del hacer y modos del decir. Definen variaciones de intensidades sensibles, percepciones capacidades de los cuerpos. (2009, p. 49)

Es interesante señalar el hecho de que la tesis de Rancière no se limita a buscar soluciones a los visible, a la forma de formular un modo de vivir, hablar, de relacionarse; de comprender la realidad en su totalidad, en resumidas cuentas, en lo político. Más bien, suma lo literario, lo estético, lo artístico a esos procesos complejos de comprensión de la visión del mundo en el que se vive, sus reglas y sus formas de experimentarlo.

Lo estético no está desligado de lo político, no son antípodas; más bien, son aristas del saber que se correlacionan y, en ocasiones, trabajan juntas para generar una nueva significación. Bien lo dice Ticio Escobar en su estudio sobre la estética y la política: «el arte es político en cuanto critica» (2021, p. 57). Si tanto es el afán de observar lo político y lo ideológico en lo testimonial, ¿cómo se discriminaron las referencias a lo artístico cuando el arte mismo posee grandes trasfondos políticos? Es importante retomar esta idea para configurar una nueva propuesta acerca de las posibilidades de significación y replanteamientos de la cultura en los discursos testimoniales centroamericanos.

Finalmente, es importante resaltar también las capacidades sensitivas de los sujetos testimoniales para no encasillarlos en fórmulas clásica, pero necesarias de actualización. Citando una vez más a Escobar, «la política se conecta con la estética, en cuanto instancia determinada por la sensibilidad y regida por la apariencia, y desemboca a menudo en el ámbito del arte, plantado ante el sentido social y sujeto a tiempos posibles o ilusorios» (2021,

p. 56). No es posible concebir a un sujeto político sin antes dilucidar a un sujeto sensible, que también tiene intereses en otras áreas allende a lo ideológico y que manifiesta sus subjetividades a través de referencias al arte.

No existe civilización sin arte, sin deseos de manifestar, estéticamente, sus pensamientos, deseos, anhelos y perspectivas por medio de la expresión artística. Al lado de la edificación de monumentos, edificios y sistemas de gobierno, se erigían también tendencias estéticas y movimientos artísticos que daban forma a las civilizaciones y su cultura.

Las relaciones entre estética y política son profundas y muy fuertes, incapaces de desligarse entre sí en muchas ocasiones. Constituyen un binomio, una unidad dialógica donde lo artístico traspasa lo político a tal punto que los efectos de uno se convierten luego en los efectos del otro, y viceversa. El poder de lo artístico reside en la representación, en la multiplicidad de significados y en la capacidad de generar metáforas, analogías, comparaciones o símiles que doten de mayor peso semántico a una acción o situación que no poseía tal; que, a diferencia del lenguaje denotado, cuya naturaleza es directa y tratando de evitar la anfibología, pierde ciertos componentes del plano de lo sensible que logran llevar a los espectadores a conmoverse y, a su vez, a apropiarse de las ideas que se promulgan. Una idea política, expresada por medio de herramientas artísticas, potencia el mensaje y hace que llegue a más población y de una mejor forma.

Con esta perspectiva en mente, es fácil comprender por qué razón el discurso testimonial posee una fuerte carga estética en su haber y no se limita solo a la construcción de un discurso plano, lineal o sin relieves o matices; todo lo contrario, la literatura de corte testimonial se ve rodeada por grandes cantidades de referencias que maximizan su mensaje

y las intenciones que este trae tras de sí. No es cierto que la única arista del testimonio sea lo social, el componente estético es fundamental para comprender la naturaleza de este fenómeno escritural.

Sumando a lo anterior, una definición interesante de «estética» es proporcionada por Rancière en su obra *El inconsciente estético*: «“Estética” designa un modo de pensamiento que se despliega a propósito de las cosas del arte y al que le incumbe decir en qué sentido éstas son objetos de pensamiento» (2006⁸, p. 22). Esta forma de comprender la estética aumenta el significado que esta pueda tener dentro de las civilizaciones y los imaginarios sociales, ya que no se limitaría únicamente a las esferas de lo bello o al entendimiento de lo estrictamente artístico, sino que se posiciona como una disciplina que modifica los modos de pensamiento, la forma de comprender el mundo y la manera en que este puede ser interpretado.

No debe entenderse a la estética como un ente separado del mundo de lo social, como un órgano independiente dentro de las comunidades culturales; todo lo contrario, el arte influye de gran manera en la forma en que se constituyen las organizaciones, las naciones, las regiones, las culturas, etcétera. Así que, al entender y profundizar en la estética, no solo se consigue conocimiento dirigido únicamente a la comprensión del mundo del arte, sino que, a su vez (y tal como lo apunta Rancière), esta comprensión estética dirige la lógica del porqué de la creación de una obra o pieza artística, sus sentidos y significados. Así, se logra fabricar un imaginario acerca de todos los espacios de la sociedad en las cuales el arte puede

⁸ La publicación original se realizó en francés en el año 2001.

funcionar como gran objeto de reflexión y dar forma a los pensamientos que de esta práctica se derivan.

No es la estética solo «el estudio de lo bello»; de todas formas, ya esta definición es confusa y ambigua por sí sola. La estética es el entendimiento de las formas de agrupación, ordenamiento y manifestaciones del arte a lo largo de la historia, ligado todo esto con un fuerte afluente social, político, económico, ideológico, religioso, etnológico, antropológico, etcétera. El arte se adentra en cualquier arista del quehacer humano; por supuesto, la política también recibe un fuerte impacto del arte en su recibimiento por parte de la población.

Como el otro componente en este entrecruce de caminos, es necesario también comprender qué es, fundamentalmente, la política. En el artículo «De la estetización de la política a la política de la estética» se brinda un concepto sobre esta que resulta pertinente y acertado para los propósitos de este trabajo: «la política es el conflicto sobre la existencia de un escenario común y, por ende, ella es siempre un desafío, un desacuerdo sobre los modos de inclusión de los sujetos en la comunidad» (Paredes, 2009, p. 96). Esta interpretación de la política resulta muy reveladora, ya que refleja de buena manera los propósitos que busca la política: crear vida común.

Las leyes, estatutos y normas escritas en la constitución política de cada nación proyectan de manera muy fiel el tipo de ciudadano que cada país espera tener en sus habitantes, lo que podría denominarse como el espíritu patriótico, la idiosincrasia de cada región. Cuando un ciudadano no se ajusta a esa persona modelo que se espera es cuando recibe reprimendas, castigos o reproches severos, ya que cada Estado debe asegurarse de que sus políticas sean efectivas para así mantener cierto nivel de cohesión social. Así, las prácticas ciudadanas, sus gustos y lo que, en apariencia, parte de un deseo personal, se

convierten en temas políticos. Tal como lo planteaba Carol Hanisch en el título de su famoso ensayo en 1969: «Lo personal es político». Años después, Michael Foucault explicaría esa premisa de la siguiente forma: «las cosas más cotidianas –la forma de comer, de alimentarse, las relaciones entre un obrero y su patrón, la forma de amar, el modo en el que se reprime la sexualidad, las coacciones familiares, la prohibición del aborto– son políticas» (2002⁹, p.162). Entonces, si la política trata de figurar y establecer control sobre todas estas áreas de la vida humana, ¿qué podría hacer pensar que no sucede lo mismo con la estética? Al final; más bien, el arte logra crear esos mecanismos de cohesión social que son tan necesarios para mantener el orden que tratan de establecer los sistemas políticos. Sin embargo, también son capaces de romperlo y atacarlo completamente; los símbolos y mensajes que deja el arte en sus espectadores es peligroso, ya que invita a pensar por cuenta propia y argumentar en contra de ciertas propuestas o ideas que puedan parecer amenazantes, hirientes o coercitivas. Esta amenaza, por supuesto, va en contra del espíritu del orden político establecido, por lo cual es una amenaza latente que, a toda costa, los Estados quieren evitar: por eso se queman libros o se prohíben películas.

Con todo lo anterior, se trata de demostrar las fuertes conexiones existentes entre las prácticas artísticas y las prácticas políticas para dejar sentadas las bases entre el diálogo que se inscribe cuando se trata de comprender las relaciones existentes entre estética y política. El discurso testimonial se vale también de esta interconexión para brindar mayor complejidad a su naturaleza y dotar de mayor impacto emocional el contenido de su mensaje. Lo político se vuelve trascendental cuando logra tocar las fibras más sensibles de las personas y, en

⁹ Publicado originalmente en 1973.

ocasiones, el propio mensaje por sí solo no es capaz de lograr este efecto, necesita asirse de estrategias y herramientas artísticas para conseguir su fin. En política, el arte funge tanto como un recurso que puede ser utilizado a favor, como un peligro inminente que debe ser eliminado.

5. Procedimiento de trabajo

El procedimiento de trabajo seguirá una misma lógica a lo largo de todo el documento que permitirá hilar las ideas de una manera más sencilla y eficaz. El marco teórico y el estado de la cuestión han sembrado la idea de lo que se ha hecho y es necesario realizar sobre el objeto en estudio en esta tesis: el trabajo aquí presentado aportará una perspectiva no analizada aún acerca de la importancia que tienen las referencias a la cinematografía dentro del fenómeno testimonial en Centroamérica.

Este estudio estará dividido en dos capítulos, cada uno de ellos corresponderá a un objetivo específico. Al finalizar estos capítulos, se procederá a brindar algunas conclusiones sobre los resultados obtenidos tras el análisis realizado en las diferentes secciones de esta investigación. Las producciones de ideas se harán mediante la recolección de citas directas del corpus seleccionado; a partir de estas citas se explicará la forma en que cada subtema toma sentido y se establece para dar respuesta a la pregunta general de investigación. Con esto, se asegura veracidad de los argumentos y demostración de la existencia del fenómeno en estudio. Dichas citas responderán a alusiones directas a películas, a actores y directores. También, a la mención de las palabras «película», «filme» o «cinta», directamente. Sumado a esto, también la mención a géneros y subgéneros cinematográficos. Además, se pondrán en diálogo las formas en que cada texto aborda el tema de lo cinematográfico en sus contenidos

y las implicaciones que por sí solos y en conjunto brindan acerca del panorama cultural centroamericano. La división por subtemas es esencial para mantener un orden y una línea de escritura clara que permita el entendimiento adecuado de las ideas aquí brindadas.

La intención es que, sistemáticamente, se vaya comprendiendo la visión aquí expuesta y se genere el replanteamiento sobre las ideas preconcebidas del género testimonial; brindando así, una nueva forma de comprender, analizar y tratar estos discursos dentro de un abordaje sólido, estructurado, detallado y comprensible.

CAPÍTULO 1
UNA PELÍCULA DE ESCENAS ENTRELAZADAS: LA
CONSTRUCCIÓN DEL MUNDO REPRESENTADO

1.1 Aspectos preliminares

El objetivo del que da cuenta este capítulo corresponde a la determinación del efecto que ejercen las referencias al cine en el mundo representado; al analizar esta representación, se analizan las interpretaciones que un texto realiza acerca de cómo se concibe el entorno narrado y cómo interfiere en las perspectivas de los personajes e incluso el narrador. Representar el mundo significa reorganizar una estructura de significación para brindar un nuevo sistema de comunicación del cual aferrarse para exponer los mensajes que emergen a partir de este.

Los referentes desde los cuales se ha decidido dar forma a ese mundo hablan acerca de las intenciones comunicativas y simbólicas que se pretenden transmitir a partir de la narración y las acciones que tomen los personajes de ese mundo en consecuencia. Este proceso de análisis expande los alcances del conocimiento que se pueden obtener acerca del fenómeno testimonial en Centroamérica al comprender los procesos cognitivos del mundo que tratan de moldear los personajes en estas novelas. De esta forma, este capítulo explicará dos mecanismos de los cuales se vale el discurso testimonial manifestado en las novelas del corpus para representar el mundo narrativo a través de las referencias a la cinematografía. Cada uno de estos mecanismos responderá a un subtema de esta sección.

En primera instancia, se explicarán las estrategias de representación que ejercen las similitudes entre la experiencia cinematográfica y la expresión de la realidad del mundo representado; estas similitudes ejemplificarán la manera por la cual se estructura la diégesis del texto cimentándose, en muchas ocasiones, en el paralelismo que se establece entre el texto narrativo y la referencia cinematográfica a la que se alude para fundamentar alguna idea,

motivación, temática o accionar a partir de esa interpretación que se realiza del mundo del cine. Se ha decidido estudiar las similitudes y no las diferencias por una razón muy sencilla, pero muy relevante al mismo tiempo: los textos no rechazan ni pretenden evadir la relación con el mundo del cine; por el contrario, la afirman y se apropian de ella. Es una constante que aparece en diversas situaciones donde los personajes no encuentran respuesta o no son capaces de hilvanar alguna idea; allí, siempre el cine aparece como resguardo referencial desde el cual interpretan el mundo.

En segundo lugar, se desarrollará la interpretación del entorno a través del mundo del cine. Esta segunda perspectiva permitirá comprender esta interferencia del cine en la representación del mundo narrado en una capa más profunda aún; no se trata ya solo de comparar las similitudes entre cine y narrativa, sino que aquí se explicará la forma en que el mundo que los personajes tienen ante ellos solo es posible de entender a través de los mensajes y simbolismos que decodifican gracias a sus experiencias previas con las películas. Los personajes dan forma a lo desconocido, a lo impactante o a lo que no tiene una explicación a través de la interpretación que hacen de experiencias cinematográficas que vivieron; el testimonio y su representación del mundo toman mayor intensidad y potencial comunicativo cuando el discurso se interseca con referencias al cine.

Estudiar estos dos aspectos contribuye a la profundización y resolución del primer objetivo específico ya que permite conocer de forma detallada y minuciosa las estrategias desde las cuales se construye el mundo representado del discurso testimonial en estas novelas a partir de sus constantes conexiones y alusiones a la cinematografía.

1.2 Las similitudes entre la experiencia cinematográfica y la expresión de la realidad del mundo representado

La realidad es un concepto dinámico y difícil de determinar en un momento específico. Lo que se entendía como real hace algunos años puede ser una mentira en la actualidad, este aspecto abre la posibilidad a pensar acerca de la volatilidad que conlleva la comprensión de este término.

En *La construcción social de la realidad*, Peter Berger y Thomas Luckman apuntan lo siguiente:

La aprehensión o interpretación inmediata de un acontecimiento objetivo en cuanto expresa significado, o sea, en cuanto es una manifestación de los procesos subjetivos de otros que, en consecuencia, se vuelven subjetivamente significativos para mí. Eso no significa que yo comprenda adecuadamente al otro: hasta puedo comprenderlo erróneamente. Puede estar riéndose en un ataque de histeria, mientras yo creo que esa risa expresa regocijo. Sin embargo, su subjetividad me resulta objetivamente accesible y llega a serme significativa haya o no congruencia entre sus procesos subjetivos y los míos. (2003¹⁰, pp. 162-163)

Al leer esta cita, queda claro, entonces, que la aprehensión de lo real, el entendimiento del entorno y las situaciones que se tienen ante las personas no es un acto autónomo, que nace de la nada o que no se relaciona con otros acontecimientos. Todo lo contrario, las perspectivas subjetivas del mundo en el que se vive se relacionan directamente con las ideas que otros han inculcado y la forma en que estas mismas ideas son interpretadas y concebidas por los sujetos al momento de darle forma al mundo que tienen al frente.

Se deduce, así, que las influencias ideológicas, políticas, religiosas, sociales, históricas y económicas forman en la mente de los individuos una concepción de lo que observan, les dan herramientas simbólicas para lograr comprender qué es lo que sucede y la

¹⁰ La primera edición en castellano de este libro se realizó en 1968.

forma en que el mundo funciona. Sin embargo, no son esos los únicos insumos de pensamiento que moldean la realidad y le dan forma a lo que las personas interpretan y representan de ella, no se debe olvidar un aspecto muy importante de la humanidad: el arte; y, para mayor especificidad aún, el cine. Desde esa perspectiva, en *El material humano*, el narrador plantea una serie de situaciones y comentarios que llega a brindar significaciones muy importantes acerca de lo que representa para él el cine, la forma en que lo entiende y la posición que tiene este tipo de arte en su vida. Se pondrá la siguiente cita a modo de ejemplo: «Vuelvo a pensar en el sueño fantasmal de anoche. Pocos me han impresionado tanto en los últimos años, tal vez por lo que podrían llamar el esmerado realismo cinematográfico de la producción» (Rey Rosa, 2017¹¹, p. 104).

Lo que se realiza aquí es un proceso semántico, de atribución de significado, de un modo muy interesante e importante de resaltar: el sueño es comparado con un filme. Al realizar esta aseveración, se comprueba la forma en que el narrador, el sujeto testimonial, dentro de su imaginario, de sus pensamientos sobre la vida, de su forma de comprender las situaciones que le acontecen, guarda un lugar para el cine; y lo que se debe resaltar aquí es que el arte fílmico posee la capacidad de dar forma a aquello que, de algún modo, no puede ser explicado mediante razones objetivas o propuestas que no dejan de ser teorías o suposiciones; en este caso, el mundo de los sueños.

La forma en que se describe el sueño, como «fantasmal», brinda una idea acerca de la manera en que el sueño es percibido por el narrador, ya que un fantasma se asocia con el plano de lo desconocido, de lo tenebroso si se quiere. Así, queda claro que el sueño que tuvo,

¹¹ 2009 es el año de publicación original de la novela.

más que sueño, fue una pesadilla. De hecho, así lo describe unas páginas antes: «Una pesadilla inolvidable» (Rey Rosa, 2017, p. 101). Esta cita habla sobre una experiencia importante, un proceso sensitivo que generó sentimientos fuertes en el narrador, él mismo lo confirma al decir que no se había impresionado de esa manera en los últimos años. Muy bien, se ha deducido que el sueño fue una experiencia fuerte, cercana a un episodio de terror, ¿y eso cómo se asocia a la construcción de la realidad mediada por el cine? En el sentido de que esa impresión, esa sublimación de los sentidos, se trata de explicar a través de la comparación con una producción cinematográfica.

El sueño que ha tenido el narrador lo asusta, le preocupa y le lleva a pensar en situaciones que le gustaría evitar; sin embargo, reconoce una calidad narratológica en la «película» que ha visto, hasta el punto de admitir que le ha dejado impresionado; y no solo eso, sino que da las razones de por qué le parece tan bien hecho el sueño que ha experimentado. Según las palabras del narrador, se debe a «lo que podría llamar el esmerado realismo cinematográfico de la producción» (Rey Rosa, 2017, p. 104). El sueño le parece terrorífico porque es como una película que logra sus fuertes sensaciones por el parecido que tiene con la realidad, por su realismo fidedigno. Sin embargo, a pesar de evocar a la realidad, el narrador comprende que el sueño no es parte de ella, pero su cuerpo, al sufrir este proceso sensitivo, no está totalmente seguro, por eso se provoca el miedo, la experiencia fantasmal. De esta forma, el narrador, tratando de moldear la situación que vive, de construir su realidad, recurre al medio cinematográfico para darle sentido a lo vivido; y, al hacer esto, se realiza un proceso de mediación del sujeto con el mundo, con la realidad, que experimenta.

Gilles Deleuze, en *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*, planteó una idea muy interesante acerca de este último aspecto:

Se hablará de indiscernibilidad de lo real y de lo imaginario cuando nos encontramos ante un circuito en el que uno corre detrás del otro, al punto de que ya no se sabe cuál es el primero. Y no solamente lo real y lo imaginario corren uno tras el otro, sino que uno se refleja en el otro, al punto de que no solamente ya no sabe cuál es el primero, sino que tampoco se sabe cuál es cuál. (2018, p. 44)

Relacionando esta cita con el objetivo de esta subsección, es el de afirmar el hecho de que el cine, al mostrar e interpretar un aspecto de la realidad del mundo representado, termina influyendo directamente en los sujetos que lo experimentan al punto de que se genera una doble interpretación; la secuencia de significancia se basa en que el cine interpreta el mundo, y luego las personas interpretan el mundo a través del cine. Esta es la adaptación que se puede realizar del circuito que comenta Deleuze: la realidad persigue a la ficción, pero luego es la ficción quien persigue a la realidad, hasta llegar al punto donde una y otra ya no son posibles de diferenciar. Es, por esta razón, que el narrador utiliza los recursos cinematográficos para intentar plasmar, en una idea visible, aquello que aparenta ser muy abstracto o de difícil resolución.

Un ejemplo de este recurso de visualización de lo abstracto surge en *El material humano* al momento en que el jefe del narrador llega a conversar con este y, para tratar de explicar lo que va a suceder, lo que se utiliza es una referencia a una película:

Mientras comía deprisa un burrito, recordó que en una película futurista que vio hace poco aparece el logo de Taco Bell en un restaurante donde sirven tacos y otros platillos hechos a base de carne humana. No me tenía buenas noticias. (Rey Rosa, 2017, p. 123)

La premonición de las malas noticias es dada a través del recuerdo sobre la película con temática caníbal, lo que se va a expresar, la idea que se quiere transmitir en ese momento se relaciona directamente con esta analogía que se realiza de comer carne humana y explicar

lo que va a suceder con el trabajo del narrador¹². De alguna forma, esos platos de carne humana hablan acerca del desprecio, de la falta de importancia o relevancia que comienzan a tomar los sujetos para las sociedades, donde cada vez son más reducidos y sus dignidades son del todo olvidadas; parece muy evidente que el oficialismo desea ocultar información que puede ser localizada mediante esos archivos. La analogía aquí, con la referencia a esta película, es la poca importancia que tienen las personas para la administración del lugar que, casi en un acto caníbal (de forma simbólica), devoran la información para que nunca se sepa lo que ha sucedido allí. La implantación de esta idea surge a partir de la explicación que el jefe trata de hacer a raíz de la información que ha recopilado de la película, de la subjetividad que trata de interpretar y que le parece adecuada para la situación que explicará. Esta idea se reafirma cuando, una página después, el protagonista cuenta que a su jefe «le ofrecieron “un caldo de jetas largas”» (Rey Rosa, 2017, p. 124). El tema de los platos a base de humanos prosigue, pero se ha transformado; ya que esas jetas largas no son propiamente para destruir a quien se está comiendo, sino al comensal. Esa expresión es un símbolo de desprecio y desaprobación de la administración del Archivo para con el jefe al permitir que el narrador estuviese allí investigando y descubriendo más cosas de la cuenta; se reinterpreta, partir de la película, que este acto antropofágico no está siendo un mal para aquel que está siendo comido, sino para el que está comiendo. La única manera de obtener esta conclusión del mundo que lo rodea es a través de la mediación que una película ha ejercido en la percepción del jefe.

¹² Para este punto es importante tomar en cuenta la situación que vive el personaje principal: visita un centro de archivos policiales, pero conforme va descubriendo información oculta, la administración comienza a limitarle la entrada.

Esta interferencia en el circuito, donde el mundo de lo imaginario, dígase el cine, y el mundo de lo real en el mundo representado, dígase la diégesis de la novela, se entremezclan y borran los límites entre cada plano, se presenta con mucha fuerza también en la novela de Cabezas *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Aquí, en un momento donde están subiendo a la montaña en un automóvil de la marca Jeep, el personaje principal cuenta lo siguiente:

Nadie te va viendo la cara, que nadie sabe lo que vos vas pensando, una va barajando, porque vos sabés que no es una película, como en algunas películas en que al final aparecen todos los actores que participaron en *close-up* congelados, incluso los muertos; nosotros, por el contrario, sabíamos que algunos no íbamos a volver... y claro, tampoco sabíamos cuánto tiempo iba a durar la película. (Cabezas, 1982, p. 62)

Lo primero que hace el narrador en este momento de alta intensidad emocional, de desconocimiento e incluso miedo, es comparar lo que está viviendo con una película. Se podría decir incluso que utilizar el recurso de emular la vida con el séptimo arte se deriva de la necesidad de buscar un refugio y tratar de concebir la situación que se está viviendo con una experiencia ya conocida, que le transmita seguridad, que le brinde esperanza. En este caso, la conexión cognitiva que realiza el personaje para conseguir esos beneficios se realiza a través del recuerdo de un filme. Sin embargo, prontamente su discurso es interrumpido por sí mismo al tratar de tener una mirada realista, de reconocer que no es posible refugiarse en el lenguaje fílmico; por eso, el narrador reconoce que no está en una película, y confiesa que, muy probablemente, sus amigos y compañeros mueran después de este viaje que están teniendo. No obstante, esta segmentación del circuito, que parece incluso que lo interrumpe, es rápidamente reparado, ya que el protagonista, en alguna especie de contradicción, termina

esta cita afirmando que «tampoco sabíamos cuánto tiempo iba a durar la película» (Cabezas, 1982, p. 62). Primero se piensa en la vida como una película, luego se rechaza esa idea, pero esta vuelve para generar la contradicción; que, realmente, es el proceso que explica Deleuze: una mezcla en la configuración del circuito de representación y entendimiento del mundo.

Sumado a lo anterior, es interesante también detenerse en la comparación que se hace de los guerrilleros con actores, ya que el narrador los piensa como parte del elenco que combatirá en la batalla para la que se están preparando. Como se mencionó anteriormente, esta estrategia cognitiva funciona para aplacar el dolor emocional que se pueda sentir al perder a un ser allegado en combate; anudado a lo anterior, se aumenta la intensidad emocional por la forma en que se recordarán a estas personas, ya que el narrador afirma que, tal cual lo recuerda en las películas, se hará por medio de un *close-up*, un primer plano.

Respecto a los primeros planos, un recurso propio del lenguaje cinematográfico, Susana Palés plantea lo siguiente: «Este uso del primer plano como potenciador de las emociones del personaje acabará asentándose en el ámbito cinematográfico de forma definitiva, convirtiéndose en un recurso ampliamente utilizado» (2019, p. 32). Al narrador pensar en que esa despedida de los créditos, en la película de la situación que están viviendo, se realizará por medio de un enfoque donde la pantalla quedará congelada y se mostrará el primer plano de los actores aporta aún mayor dramatismo a lo que está viviendo, imagina su vida como insertada dentro de un filme ya que, desde la perspectiva que se nos brinda, el narrador solo había podido configurar esas imágenes desde un entendimiento cinematográfico: algo así solo lo había visto en películas, y ahora que lo vive, la única manera que tiene de buscar consuelo, alivio, de tener calma, es tratando de configurar su situación con las películas que recuerda.

Es interesante el peso semántico que adquiere el jeep luego de este suceso narrado; ya que, en unas páginas después, cuando se suscita a ese mismo automóvil, parece que, de forma automática, el proceso mental que pasa en el narrador le hace mencionar, una vez más, una alusión al mundo cinematográfico: «pensando en el *jeep*; y era cierto, era demasiado pedir que volviéramos todos vivos, no era película, no era cine... Y efectivamente, sólo volví yo» (Cabezas, 1982, pp. 85-86). Queda implícita la idea de que, desde ese primer episodio, la idea de la vida en la montaña como una película seguía latente en la mente del narrador, seguía guardando esperanza en esta imagen de su representación del mundo como modo de autoprotección emocional, hasta que llegó el momento en que esa ilusión fue destruida al ver morir a sus allegados. Lo interesante aquí es que esta idea vuelve a aparecer al momento en que el protagonista sube de nuevo al auto, ese auto que ya fue asociado al recuerdo cinematográfico que el narrador se repite en varias ocasiones.

Este circuito de representación también ocurre en la novela de Marco Antonio Flores *Los compañeros*. Un ejemplo de la utilización de este recurso se presenta en la primera página del primer capítulo cuando El Bolo baja del avión que lo llevó a Cuba y comienza a describir lo que está viendo a su alrededor; y, para tratar de formar una idea acerca de la realidad que experimenta, recurre a acudir a un recuerdo sobre una película: «Pero alevántate y oye mi dulce canción, que te canta tu amante, que te canta tu amado, que te canto yo: Cantinflas en una película de mi niñez» (Flores, 2000¹³, p. 25). Aquí se puede observar, una vez más, que ante lo extraño y lo desconocido, ante aquello que aún no ha adquirido forma en el imaginario de las personas, se recurre, en muchos momentos, a una experiencia previa para tratar de

¹³ La fecha de publicación original fue en 1976.

entender lo que está sucediendo frente a los ojos de quien observa. El Bolo canta en su mente, pero esta canción proviene del recuerdo de una película; al recordar la canción, recuerda la película, y al recordar la película interpreta el mundo que tiene frente a sí. Acerca de este fenómeno, Henry Salazar aporta la siguiente idea:

Lo cinematográfico convierte en ficción la realidad y le da una forma específica que permite su lectura como resultado de una construcción simbólica. Pero simultáneamente, en este proceso, también es capaz de convertir ese objeto simbólico en objeto de experiencia directa que cerrará su ciclo una vez sea *presentado* al espectador. (Salazar, 2011, p. 149)

Es realmente importante la forma en que los sujetos, al tratar de interpretar el mundo por medio de recuerdos de películas que han visto, plantean la existencia como una ficción, buscando que las circunstancias que suceden en la película sean las mismas que sucedan en la situación que están viviendo. No se llega al mundo de forma directa, como lo plantea Henry Salazar, sino que existen mecanismos de mediación que predisponen a los sujetos a observar ciertos aspectos debido a las influencias cinematográficas a las que han sido expuestos. El personaje de Cantinflas es lo primero en lo que piensa el Bolo al llegar a un territorio desconocido, una película es su punto de referencia para tratar de comprender lo que está sucediendo al frente de sus ojos. Es allí donde el objeto simbólico se convierte en objeto de experiencia directa.

Un ejemplo de esta ambigüedad del arte se aprecia claramente en las primeras páginas de *El material humano*; aquí, el narrador explica el porqué de sus acciones al emprender la tarea de recopilar información en el Archivo: «Cuando me entrevisté por primera vez con el jefe del Proyecto de Recuperación del Archivo, mi intención era conocer los casos de intelectuales y artistas que fueron objeto de investigación policíaca» (Rey Rosa, 2017, p. 12).

Cuando el cuerpo policial recibe una orden de profundizar e investigar la vida de un artista es porque se reconoce que sus acciones, su trabajo y su forma de comprender y expresar las ideas que tiene acerca de la sociedad pueden resultar inadecuadas según los parámetros y leyes establecidas.

La represión policial es uno de los más antiguos recursos que los estados modernos han utilizado para frenar el auge y reproducción de obras artísticas que no son solo una pieza estética en sí, sino el detonante que podría generar un efecto masivo en los ideales, imaginarios y formas de comprensión del entorno por parte de los habitantes de estas naciones. La novela de Rey Rosa plantea constantemente la idea de que la vida del personaje principal corre peligro por tratar de sacar información a la luz que se ha mantenido oculta durante mucho tiempo, el porqué de la opresión hacia figuras relacionadas con el mundo del arte son temas que el gobierno no quiere compartir. En el fondo, una estrategia política para restarle importancia al valor del arte es hacer como si sus mensajes fueron nimios, laxos o superfluos; sin embargo, al hacer esto, se reconoce automáticamente que el tipo de comunicación que puede desprenderse de una obra artística es tan potente que es necesario sepultar la estela que esta haya sido capaz de crear.

Es relevante señalar el tipo de archivos que el personaje de Rosa¹⁴ decide destacar cuando habla acerca de personas que fueron detenidas por delitos políticos, entre las que

¹⁴No confundir con el autor de la novela. Se deduce que el personaje es de apellido Rosa debido a esta cita: «Leo a De Quincey: *Ensayos sobre la retórica, el lenguaje y el estilo*, y por él llego a Salvator Rosa, el «pintor bandido y autor satírico del siglo XVII» (**¿posible antepasado nuestro?**)» (Rey Rosa, 2017, p. 144, la negrita es propia del autor de este trabajo).

El pacto testimonial que se ha establecido desde sus orígenes, donde se suponía que todo lo que se contaba en este tipo de textos era una situación completamente real tomado de una fuente primaria (en muchas ocasiones el autor mismo) debe ser removida al comprender que la literatura que deriva del discurso testimonial no es un documento histórico, sino una obra de ficción que, si bien, puede

menciona aparecen varios tipógrafos¹⁵, un dibujante¹⁶ y un filarmónico¹⁷. Profesiones relacionadas al mundo de las artes visuales y la música que, por razones relacionados con lo anteriormente expuesto, son de interés para los gobiernos por su potencial riesgo político e ideológico, máxime cuando se les tacha de comunistas como es el caso del músico.

Una idea relacionada a todo este planteamiento se presenta en el artículo titulado «Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales». Aquí, Fernando Contreras expone lo siguiente: «El objeto visual tiene vida social El significado del objeto además es dialógico. La interpretación solo puede realizarse en el diálogo entre el objeto y el espectador» (2017, p. 493). El objeto visual, la obra artística, no se queda solamente en una mera exhibición, reposando en una pared llevando polvo u olvidada entre los archivos de una filmoteca; todo lo contrario, una obra artística que haya sido capaz de llegar a impactar a sus espectadores se convertirá en un recurso poderoso de cambio significativo en algún aspecto del pensamiento de las personas que hayan sido expuestas a esta. Por eso, se debe comprender que el arte no llega a ser comprendido sin que exista una unidad dialógica: sin interpretación, el arte no cobra ninguna relevancia en la vida de nadie

apoyarse de acontecimientos reales, se nutre de estrategias discursivas, figuras retóricas y construcciones en la prosa propias de la literatura y de los elementos estéticos que la rodean. No es el testimonio un discurso fidedigno de la historia, sino una construcción artística, una representación e interpretación de datos y situaciones que podrían ser reales o no; debido a lo anterior, deben tomarse como textos de ficción.

¹⁵ «Molina López Efraín. Nace en 1932. Tipógrafo. Fichado en 1960 por ser presunto responsable de estallido de bomba» (Rey Rosa, 2017, p. 24); «Rosales Vidal Francisco. Nace en 1925. Tipógrafo. Fichado en 1940 por jugar pelota en la vía pública» (Rey Rosa, 2017, p. 25); «Nila Martínez Otto. Nace en 1937. Tipógrafo. Fichado en 1952 por vago y por frecuentar prostíbulos siendo menor de edad» (Rey Rosa, 2017, p. 29).

¹⁶ «Lorenzana Marcio Iván. Nace en 1935. Vive con su mamá y hermanos en la zona 1. Dibujante. Fichado en 1960 por tenencia de pertrechos de guerra» (Rey Rosa, 2017, p. 24).

¹⁷ «Nadal Chinchilla Manuel de Jesús. Nace en 1930. Soltero. Filarmónico. Fichado en 1955 por filocomunista» (Rey Rosa, 2017, p. 24).

y será fácilmente olvidado, pero cuando un mensaje ha sido aprehendido, su permanencia será fortísima y capaz de propagarse como una llama de fuego.

En *Los compañeros* se realiza una aseveración muy reveladora sobre lo que los personajes piensan acerca de su propio país expresada por el tipo de películas que logran ver en esa nación: «Este país lo acaba a uno no hay nimier que hacer no hay parques ni buenas películas la censura no se deja nada sólo el chingo de cantinas es una ciudad de cantinas y de iglesias» (Flores, 2000, p. 182). Esta cita realmente es muy interesante porque revela muchos factores por los cuales solo se transmitían «malas películas» a través de los descontentos manifestados por El Rata. En primer lugar, se entiende que el país donde habita El Rata, Guatemala, es una nación sin futuro, desesperanzadora y de pocas oportunidades a partir de las películas que proyectan en sus cines. Al ser películas «malas», puede comprenderse que el nivel de calidad que estas presenten será muy bajo: guiones con tramas repetitivas, sin riesgos narrativos, personajes acartonados y situaciones que no propician el pensamiento crítico o la capacidad de profundizar en el contenido.

Entonces, ¿de qué forma estas situaciones se relacionan con el crecimiento y nivel de vida de un país? Se relaciona directamente con el nivel de importancia que un Estado da a los aspectos artísticos y culturales: si un país no muestra interés en brindar las herramientas para que sus ciudadanos estimulen sus capacidades críticas y de análisis abstracto a partir de insumos que provoquen estos efectos, eso habla acerca de la nula disposición que estos tienen hacia la apertura ideológica y el diálogo constante. Si solo hay malas películas, es porque no interesa que el pueblo reflexione; más bien, el cine, en ese caso, se convierte en un mecanismo de mero entretenimiento evasivo, donde se trata de mantener a la gente alejada

de lo analítico para que se sumerja en lo superficial y no sea capaz de percibir los problemas que circundan sus contextos.

Otro aspecto que se extrae de esta cita es el escape de la monotonía. La queja de El Rata deriva directamente de las nulas opciones que posee para realizar alguna actividad que resulta significativa para su vida, se ve obligado a existir en una especie de círculo vicioso del cual no es capaz de escapar. No hay posibilidad de cambio, no hay posibilidad de estímulo; por lo tanto, su pensamiento, su statu quo seguirá siendo el mismo, situación que le enfada ya que se trata de demostrar que este personaje tiene conciencia sobre el mundo en el que habita, conciencia sobre su situación social y conciencia sobre la forma en que se ve perjudicado debido a decisiones que provienen directamente del ámbito de lo político.

Se deja un contraste muy interesante en el concepto de nación que se está tratando de construir al mencionar tanto lo que se tiene como lo que no, se aprecia lo anterior de la siguiente forma: mientras no se cuenta con buenas películas, sí se poseen cantinas. Las cantinas son lugares donde se pierde completamente conciencia del espacio, es una evasión clásica de los sentidos y de la percepción, cuando alguien ha entrado en un estado de ebriedad no puede utilizar sus funciones cognitivas como normalmente lo haría; si el Estado posee cantinas, pero no buenas películas, es una señal directa de que no le interesa que el pueblo esté alerta, de que no posee relevancia la formación intelectual, estética, sensible o artística de los individuos: es más sencillo que se emborrachen y así, supuestamente, olviden sus problemas.

La crítica social en estas líneas nace a partir de esa idea: se necesita mantener al pueblo alejado de la realidad social para que no se percaten de los abusos y malestares que

sufren los habitantes de la nación a raíz de la mala praxis política que se ha implementado durante muchos años.

Lo mencionado se termina de complementar con la mención que se hace de las iglesias, ya que las sitúa casi en el mismo lugar que a las cantinas; las iglesias también han servido como aliadas del Estado en diversos momentos históricos, tratando de contener, de apagar la llama que pueda detonar en el golpe de realidad que muchas personas han estado cerca de experimentar. El dominio y control que se puede establecer sobre fieles creyentes con el uso de la fe puede contribuir a esa cohesión social que las naciones desean preservar; sin embargo, siempre hay que comprender que esta cohesión que se ha mencionado en distintas ocasiones no necesariamente es algo positivo, sino el estándar, el modelo a seguir que las diferentes naciones esperan conseguir.

De esta forma, cuando se piensa que se ha comprendido el límite entre ficción y realidad, ciertamente no se ha hecho del todo. Los personajes de *Los compañeros* suelen mezclar estos dos planos constantemente. Un ejemplo de la hibridez mencionada anteriormente se localiza en esta misma novela en el capítulo dedicada a Teresa; aquí, el narrador cuenta una de las preocupaciones que ella tiene de la siguiente forma: «Quizá fue cuando vieron *Sayonara*, en la que Marlon Brando deja a la japonesa que adora, entonces tú lloraste y él te preguntó por qué y nunca le quisiste decir que estabas segura que eso les iba a pasar» (Flores, 2000, p. 134). La preocupación de Teresa respecto al abandono de su pareja se deriva de una emulación de los acontecimientos de una película; es decir, la idea de que todo puede acabar mal en su relación sentimental existe mediada por el hecho de que eso fue lo que le sucedió a la pareja en la película *Sayonara*. Las especulaciones del destino de su

romance toman forma a partir de lo experimentado en un filme, las posibilidades de la realidad son condicionadas por la interpretación del mundo por medio de películas.

Teresa emula su situación con otra que ha visto en una película, no es ella, sino que ahora es la japonesa, y su novio no es ya su novio, sino que es Marlon Brando. Es interesante la forma en que Teresa asimila lo que está sucediendo, porque al pensar que su relación podría terminar de la misma forma en que sucede en esta película, se realiza un proceso comunicativo donde la idea se transmite es que Teresa siempre pensó que su noviazgo era como una película, donde cada acción que realizaba desemboca en otra que mejoraba el panorama daba continuidad al supuesto guion que siempre estuvo escrito, pero del cual Teresa siempre estuvo esperando que fuera un buen final, que fuese uno que termina en un «felices para siempre»; sin embargo, lo que sucede es que, al ver el panorama tan desalentador que le espera, se preocupa, porque ya no es una película feliz lo que vaticina el final de su historia, sino que es otra donde hay problemas políticos de por medio, donde asuntos de índole social y bélicos interfieren en su romance, al punto de que su hombre, su Marlon Brando, deba dejarla por todo este contexto que les rodea. Toda esta maquinación es producida por el circuito donde confluyen el mundo de lo real con el mundo de lo ficcional, donde uno se nutre del otro, al punto donde es difícil establecer cuál es cuál. En ocasiones, sencillamente, se debe a las ansias de aferrarse a una esperanza, a una situación que no es la que se tiene, pero que es la que se desea.

Otro ejemplo de la asociación de su realidad a una experiencia fílmica sucede también en el momento donde El Bolo tomará un vuelo que lo llevará a México. Cuando realiza los procesos migratorios para subir al avión, este personaje es insistente en mencionar el hecho de que lo están revisando demasiado y haciéndole preguntas excesivas. De esta forma, El

Bolo asocia directamente lo que está viviendo con una experiencia fílmica previa que ha tenido: «miró mis huellas digitales y me vio otra vez con ojos profundos, escudriñadores: Sheroc Jolmes: “Elemental mister uatson”» (Flores, 2000, p. 40). La referencia al detective británico no es sacada de las novelas de Conan Doyle, al menos no en este caso, se afirma lo anterior porque la famosa frase «*Elementary, my dear Watson*»; o, realizando la traducción, «Elemental, mi querido Watson», es una frase que no aparece en ninguna de las narraciones del célebre detective, sino que se inserta cuando este personaje es llevado a la gran pantalla. Así, queda claro que la referencia a Holmes no es ya una referencia literaria, sino una referencia fílmica. Una vez más, el cine acapara el foco de atención cuando una situación del mundo que se experimenta puede ser entendido y asimilado de la misma forma en que una película ya lo ha hecho anteriormente.

Esta referencia a un aspecto que, a todas luces, conforma parte de la cultura popular muestra que, constantemente, los sujetos asocian las situaciones que viven con filmes por la necesidad de sentir familiaridad con las circunstancias que tiene frente a ellos; y, aquí, el interrogatorio, el escrutinio, la desconfianza, genera en El Bolo la sensación de que el oficial de migración se comporta del mismo modo en que se comportaría el personaje de Sherlock Holmes; sin embargo, en esta caso no se percibe como una señal de respeto o admiración. Más bien, parece ser un asunto sarcástico, trayendo el humor en el recuerdo de la película que vio para tratar de mantenerse con calma y superar la, básicamente, prueba psicológica a la que está siendo sometido en el aeropuerto.

También, El Bolo se coloca a sí mismo en el papel de criminal al que persigue Holmes, pero el proceso que realiza tiene sentido solo desde la perspectiva de una ironía: si él quisiese replantear las referencias a las películas de Holmes sin realizar cambio alguno, El

Bolo comprendería que está completamente perdido y no tiene nada que hacer ante el ingenio del detective londinense; sin embargo, esta referencia fílmica alude a otra perspectiva, a una reinterpretación que le permite salir airoso de esta revisión a la que está siendo sometido. Intenta el personaje modificar el mundo al modificar las acciones de la narrativa tradicional de un personaje de cultura popular ampliamente conocido por sus versiones cinematográficas.

Otro aspecto por tener en cuenta sobre esta cita también es la forma en que se utiliza el lenguaje. Al decir «Sherloc Jolmes» en lugar de «Sherlock Holmes», y «mister uatons» en lugar de «*míster* Watson» se realiza un proceso de representación y apropiación simbólica muy interesante: al conocer los personajes, al tener conciencia sobre la existencia de las películas y hacerlas parte de la experiencia de vida y de mundo que tiene el personaje, reafirma la importancia que tiene la figura citada para los individuos. La escritura incorrecta de los nombres y los términos en inglés no refiere a un asunto de desconocimiento o ignorancia; todo lo contrario, estas construcciones emula la forma en que se pronuncian las palabras en los contextos hispanos y formula una visión de este personaje a través del contexto al que pertenece. La película interpreta la vida, pero el sujeto interpreta la vida a través de la interpretación de la película que ya ha realizado previamente.

Por otra parte, el personaje de El Rata también realiza una construcción de la realidad mediada por las referencias al mundo del cine; ya que, en un pasaje de la novela, este personaje describe la atracción que siente hacia su vecina, pero la repulsión que tiene hacia su pareja actual, La Chayo. Expresa este desprecio de una forma muy interesante, ya que dice que su pareja está por venir y comenta lo siguiente:

Va a ser como película de miedo que cuando uno abre la puerta rechinante allí está la bruja con un camisón hasta el ojo del pie sin dientes con cheles toda despeinada hedionda con unos bostezotes que ya se lo traga a uno con los brazos cruzados. (Flores, 2000, p. 184)

La aversión que este personaje tiene por su paraje que llega el punto donde este equipara el aspecto de La Chayo con lo más nefasto, horrible y terrorífico que puede evocar: una película de miedo. Citando una vez más a José Luis Sánchez y su *Historia del cine*, el cine de terror «adquiere un significativo desarrollo con la llegada del sonoro, sobre todo con las películas de “monstruos”, es decir, de animales malignos, hombres lobo, vampiros, zombis, momias vivientes y otros seres animados que amenazan a los humanos»; (2020, pp. 153-154), pero también hay un aspecto muy relevante de resaltar para analizar la cita expresada por El Rata, ya que otra manifestación del terror también es «la deformación física que provoca miedo o repugnancia» (2020, p. 154). El Rata asimila de muy buena manera las características del terror para comparar a este género con el repudio que tiene hacia su mujer: el abrir la puerta rechinante, sin saber lo que estará atrás, cumple con la amenaza que pueden surgir los seres humanos; describe a su pareja como una bruja, una especie de monstruo y ser maligno; y, finalmente, comenta sobre la falta de dientes, el mal olor y el pelo poco cuidado, hablando acerca del terror que provoca la repugnancia. Definitivamente, este personaje conocía muy bien las especificidades del género y es capaz de interpretar lo que ve frente a sí utilizando los recursos que podrían aparecer en una película de terror.

Un asunto muy similar sucede también en la novela de Cabezas con la siguiente cita:

El ambiente en el local bien denso, la atmósfera pesada. Se entraba de la calle empujando una celosía como las que se ven en los bares de las películas de vaqueros, sentías en la cara y en el cuerpo todo un golpe caliente sobre la temperatura que llevabas encima. (1982, p. 20)

Aquí el género suscitado ya no es el terror, sino que se asemeja al cine *wéstern*. Al entrar a este lugar, que es una sala de billar, al narrador le produce la misma sensación que percibe en las ocasiones que ha presenciado una película de vaqueros. Una vez más, en Sánchez plantea lo siguiente sobre este género en su *Historia del cine*:

Si el territorio son valles disputados, desiertos y montañas peligrosos o accidentes que señalan la frontera; si los conflictos surgen a partir de la conquista de la tierra, al robo de ganado, un forastero de pasado dudoso, la amenaza de cualquier tribu india... no hay duda de que estamos ante un wéstern. (2020, p. 146)

¿Cuál es común denominador de todas estas descripciones acerca de los posibles escenarios del género? Pareciera que es la violencia. ¿La crítica se empeñó durante tantos años a hablar de la violencia en la literatura testimonial y dejó desapercibidas citas que muestran esa violencia desde una perspectiva simbólica? La respuesta es sí. El mundo que expresa el narrador, la realidad que él vive, está mediada por las referencias a películas que ha conocido; al ver las puertas del billar solo puede pensar en las películas de vaqueros. Al entrar allí, al atravesar esas puertas, en una especie de umbral simbólico, el protagonista de la novela asume que lo que sucede dentro de esa localidad tiene una relación directa con los acontecimientos que ha experimentado a través de las influencias fílmicas a las que ha sido expuesto; recuerda el bochorno asfixiante que provocan estas películas, habla sobre el ambiente pesado y tenso que se generan en las películas de este género; incluso, de alguna manera, hasta la forma en que se debe entrar al local es una violencia simbólica; las puertas se deben abrir con cierta dosis de fuerza por el efecto de rebote que producen. El narrador asume una posición ante el mundo que está experimentando, lo equipara a una película de vaqueros, así lo asume. A partir de esta asimilación, incluso el personaje tratará de comportarse de esta forma, intentando aplacar el miedo y mostrándose como un hombre

fuerte con todos los entrenamientos y situaciones difíciles que experimenta en la montaña durante su estadía en ese sitio. Estas frases no son solamente citas aisladas, sino que aportan muchísima información acerca del funcionamiento del discurso testimonial y la forma en que este se configura y de las imágenes que brindan acerca del mensaje que se quiere transmitir.

Para ir finalizando esta subsección, también aparece otra cita importante en *El material humano* cuando el narrador decide ir a hablar con Benedicto Tun para seguir recopilando la información necesaria para su investigación. Al llegar al despacho de este sujeto, el narrador describe a una familia kakchiquel de la siguiente manera: «Instalada en un banco bajo altos ventanales, por donde la luz del sol entra filtrada por una película de polvo y suciedad» (Rey Rosa, 2017, p. 166). Hasta para describir algo simple se utiliza el término «película» en una de sus acepciones. Es claro que los personajes de estas novelas tienen un fuerte arraigo en su construcción de la realidad derivado del cine que han visto y lo que este ha significado para ellos. Hasta en un aspecto que, pareciera banal, el cine media para que los sujetos observen el mundo que les rodea y la interpretación de este a través del foco cinematográfico, asimilando a la vida como un fenómeno que puede aparecer, en ocasiones, en forma de película. Cuando finalmente aparece este Benedicto Tun, el narrador ofrece la siguiente cita: «Me hace pensar en un Humphrey Bogart guatemalteco un poco pasado de peso» (Rey Rosa, 2017, pp. 166-167). Este actor Bogart es reconocido mundialmente por películas como *Casablanca* o *El halcón maltés*, películas donde interpreta personajes con moral dudosa, personajes que están involucrados en secretismos y hasta, podría decirse, conflictos éticos. Tun es un sujeto que estuvo al frente de los organismos policiales, conoce mucha información y, hasta donde se sabe, su lealtad no está en ningún sitio en particular. Más allá de los parecidos físicos entre estas personas, el énfasis de esta comparación debería

estar no con la persona que es Humphrey Bogart, sino con los personajes que ha interpretado. El protagonista de *El material humano* recurre al cine para comprender al sujeto que observa, para tratar de buscar una forma de interactuar con él, de entender cuál es el panorama al que se deberá enfrentar. Los personajes no solo encuentran similitudes entre el mundo que observan y el mundo que han interpretado en sus imaginarios a través de las experiencias fílmicas, sino que dan forma al mundo, a la realidad que tienen ante ellos, a partir de alusiones al mundo del cine.

Esta formación es, a todas luces, una interpretación de la realidad que tienen ante sí mediada por las referencias cinematográficas; gracias a este mecanismo, es posible dar pie a la siguiente subsección de este capítulo.

1.3 La interpretación del entorno a través del mundo del cine

En *Cine y experiencia*, Miriam Bratu brinda la idea acerca de «una teoría del cine como esfera pública dentro de la cual existen dispositivos estéticos que instan a los espectadores a movilizar su propia existencia» (2019, p. 17). Este planteamiento resulta fundamental, ya que los personajes de estas novelas, en la construcción de sus mundos representados, recurren a una estrategia muy particular: explicar la situación que están viendo frente a ellos a través de referencias al mundo del cine. Ya no se trata, entonces, solo de comparar la situación que viven con una película, sino que ya de lleno es el propio cine el ente que da forma y sentido a los acontecimientos que suceden dentro de las experiencias que los narradores cuentan. De este modo, el mundo que está frente a ellos, el acontecimiento que quieren narrar no puede concebirse, no puede entenderse o no posee el mismo peso y fuerza semántica sin la aparición de algún recurso fílmico que apoye lo que desean transmitir.

Así, la construcción de la memoria en función de la recreación del entorno en el cual se pretende adentrar a los receptores de los testimonios debe pasar primero por un filtro fílmico, ya que sin este no se comprenderá en profundidad todo el trasfondo de significado que sus discursos pretenden aludir.

El narrador en *El material humano* plantea una idea muy significativa que funciona muy bien para introducir todas las temáticas propuestas a desarrollar en este capítulo, la cita es la siguiente: «“Nadie sabe expresarse enteramente en artes” —alguien lo dijo; agrego yo: *ni en la realidad*» (Rey Rosa, 2017, p. 90). Esta frase «nadie sabe expresarse» resulta realmente importante para comprender las manifestaciones del discurso testimonial y todo lo que estas implican; en ella se refleja la naturaleza propia de esta manifestación del pensamiento y de las ideas: este discurso pretende generar una comprensión del pasado para que las personas que lo leen o lo escuchan puedan ser sensibilizadas ya sea en la esfera de lo social o de lo político; esta tarea pareciera que requiere de una precisión quirúrgica, ya que se trata sobre situaciones peligrosas, complicadas, emotivas, de momentos profundamente dolorosos o difíciles de recordar. Ante lo complejo que puede resultar manifestar las ideas y emociones en estas circunstancias, parece claro que el personaje narrador de *El material humano* avala la idea de que nadie sabe expresarse, de que es un asunto sumamente complejo, que la reconstrucción de un recuerdo, de una memoria, y más aún, del entorno donde esta experiencia sucedió parece ser una tarea demasiado exigente para el lenguaje denotado y para las expresiones literales carentes de significados que puedan equipararse a las sensaciones que se vivieron en su momento.

Nadie sabe expresarse enteramente en artes, se afirma, pero tampoco nadie sabe expresarse en la realidad. Ante la necesidad de expresar el mundo que se considera real para

los personajes, el mundo construido a través de las narraciones, y reconocer que los recursos del código del lenguaje tradicional no son suficientes para expresar el entorno, la fuerza y el mensaje íntegro de lo que se quiere decir, se debe recurrir a otros medios. No es el arte perfecto, pero al menos brinda más posibilidades. Aquí es donde comienza a tomar sentido el hecho de que se exprese el mundo a través de referencias al plano de lo cinematográfico.

Un ejemplo de la idea anterior se presenta en esta misma novela en un momento donde el personaje principal está cenando con una mujer llamada Claude Thomas y, al hablarle acerca de su trabajo en el Archivo, en la narración se resalta la siguiente frase: «Lo que le cuento tiene los elementos de un *thriller*» (Rey Rosa, 2017, p. 132). La situación compleja en la que se ve expuesta el narrador, según su propia perspectiva, tiene las características propias de un género cinematográfico: un *thriller*. Si bien, esta expresión es una referencia sobre lo que le dice su interlocutora, el narrador decide incorporar este comentario dentro de su discurso y se apropia de él porque le parece adecuado.

Según Sánchez, este tipo de género, que en algunas ocasiones también se le conoce como *suspense* o cine de intriga, presenta a sus personajes como investigadores, siguiendo una especie de trama policíaca y siendo muy importantes, haciendo un especial énfasis para los intereses de este trabajo, las «reacciones en situaciones límite» (2020, p. 159). Todas estas características están presentes en la situación que vive el personaje de esta novela; incluso, podría decirse, el propio texto cumple muy bien con los principios básicos que rigen el género. Así, resulta muy valioso, desde el punto de vista semántico y simbólico, que su propia experiencia, que el entorno que el personaje trata de construir, sea definido a través de la referencia a una ficción, a un género del cine y la literatura. Se equipara aquí a la circunstancia en la que se inscribe el personaje al realizar su investigación en el Archivo a

una interpretación de lo artístico. Quizá contar solo la anécdota o la experiencia no transmitiría eficazmente las sensaciones y emociones que vivió el narrador en ese entorno; así que, describirla como un *thriller* es mucho más significativo. La razón de fondo en esta interpretación del mundo representado a través de distintos géneros cinematográficos se debe a la forma en que se asocian y construyen las ideas: no es lo mismo tratar de explicarle a alguien una situación desde cero que hacerlo mediante un filtro, ya que ese proceso de mediación provoca que el receptor construya el mensaje tomando como referencia el parámetro que se le ha señalado. Así, pareciera que el personaje de esta historia invita al lector a pensar la novela como un *thriller*: ¿les es difícil concebir las emociones que se tratan de explicar? Piensen la historia como un *thriller*; ¿no entienden muy bien el ambiente en el que se circunscriben los hechos? Piensen todo como un *thriller*. Es una invitación directa, una forma muy poderosa de crear el tono y el entorno en el cual se rige esta manifestación del discurso testimonial: no basta solo con lo que la lectura y el papel pueda generar en los sujetos, sino que es necesario agregar más elementos que no son posibles solo a través de la palabra, sino que requieren de la imagen, pero no de una imagen estática, se necesita una imagen en movimiento, acompañada por matices, por diferentes perspectivas, por situaciones que hagan comprender el tipo de ambiente que se genera. Dentro de todo el marco de lo político que posee el discurso testimonial, esta dimensión de la expresión de las memorias mediadas por referencias cinematográficas permite trascender y edificar un aspecto de este código que le brinda aún más fuerza, aún más peso: si se trata de comprender el entorno de los mundos representados a través de sus alusiones a lo cinematográfico, deberá también entonces pensarse estos textos con la intensidad de las referencias que se insertan; es decir, no solo es que la narración sea como un *thriller*, un *wéstern* o una película de terror, sino que

los matices de estos géneros deben acompañar al momento en que los narradores, explícita o implícitamente, los sacan a colación para que sea posible una lectura llena de la misma intensidad propia de esa experiencia cinematográfica.

Por otra parte, haciendo referencia a la frase de Barthes acerca del aprisionamiento metafórico de la atención de los espectadores y citada en la sección teórica de la introducción de este escrito, resulta muy importante recordar esa «estupefacción fílmica, la hipnosis cinematográfica» (Barthes, 2021, p. 410). Parece evidente que, desde esta perspectiva, tiene muchísima lógica que los personajes de la novela expresen deseos y expectación cuando se les invita a ir al cine. De igual manera, también es muy interesante observar la forma en que se utiliza la locución adverbial «de película» para referirse a una situación que sea muy buena, desde la perspectiva de esos mismos personajes. Por ejemplo, al inicio de la novela *Los compañeros*, cuando se narran los recuerdos del Bolo, es posible leer la siguiente expresión: «de película, mi socio» (Flores, 2000, p. 29). Esta cita refiere a las memorias de este personaje cuando se dispone a partir hacia Cuba. De ese viaje hacia el aeropuerto resulta relevante señalar la forma en que su expectativa, su visión y su mente se redirigen directamente hacia un filme. Pero se deduce que esa experiencia que está a punto de vivir no se relaciona con algo negativo; todo lo contrario, porque califica la situación como algo que será «de película». Esa expresión se convierte en un superlativo de lo bueno: algo no es muy bueno, sino que algo es «de película». El estado ideal de las situaciones, el nivel último o máximo al que se puede aspirar es emular la ficción fílmica, el séptimo arte se convierte así en el modelo a seguir. Los entornos de los personajes son transformados a partir de, lo que podría denominarse, una utopía cinematográfica; todo aquello que aparezca frente a una pantalla bajo el apelativo de «una película» corresponderá a un objeto deseable, incluso necesario

para el entendimiento del entorno, ya que nada expresa mejor la intensidad de la sensación de satisfacción que se posee que la comparación a un filme.

Otro ejemplo de la idealización a través del cine se percibe cerca de las últimas páginas, también siendo el Bolo el personaje que dice la siguiente frase: «Este baño está topadísimo, a todo meter, de película» (p. 270). Ya resulta importante subrayar el hecho de que el mismo personaje repita una frase para resaltar las características positivas que percibe; ante este escenario, queda claro que no se trata de un mero hecho fortuito, sino que esta forma de comprender la vida, de observar la realidad, está interiorizada y forma parte de la manera en que el Bolo forma su imaginario existencial; para él, las cosas buenas tienen que ser aquellas que se relacionen con los filmes, ya que es en ellos donde se consigue el máximo bien, la belleza final. Ya no solo una situación puede ser de película, no solo los acontecimientos, sino que también el espacio puede poseer esas características. No solo se quiere que las situaciones de la vida se asemejen a los entramados narrativos de las películas, sino también que los bienes y los artículos del entorno deben emular la escenografía de un filme, en su disposición y decoración. Se manifiesta, una vez más, que la gran pantalla es el referente por el cual las personas construyen muchos de sus ideales y, en consiguiente, la percepción que estas tienen del entorno al momento de construir ese mundo que tratan de representar.

Siguiendo esta misma línea, otro personaje de esta misma novela que también hace una referencia de este estilo es el Rata; sin embargo, las palabras de él marcan un nuevo tema que aún no se ha tratado: el cine como ideal en lo referente al erotismo y los cuerpos: «ésa que va allí tiene unas nalgas de película» (Flores, 2000, p. 173). El tema aquí es la forma en que se describe el cuerpo utilizando la locución «de película» que ya ha sido analizada; sin

embargo, esta nueva alusión refiriéndose a características físicas resulta importante dentro del desarrollo del texto. La novela por sí misma ya presenta personajes que son groseros en su modo de expresar, violentos y hasta misóginos; son recurrentes los abusos y las cosificaciones que se realizan sobre las mujeres; sumado al aspecto anterior, que el cuerpo de la mujer que describe el Rata sea «de película» siembra la idea de que también los estándares de belleza y erotismo son impartidos por los esquemas cinematográficos. Partiendo de esa misma idea, se comprende entonces que muchos de los pensamientos y comportamientos sociales que existen en las culturas tienen que ver con emulaciones de las interpretaciones de la realidad que se dan en los filmes. Son las películas el parámetro para saber qué tan buena es una situación, una locación o, incluso, el físico de una persona.

Una situación similar también sucede en la novela de Cabezas, específicamente en un momento donde, luego de mucho tiempo en la montaña, el personaje principal comienza a tener pensamientos acerca del erotismo: «me puse a pensar en mi mujer, pensando cuando hacía el amor con ella, me fui poniendo erecto, y pensaba en películas de mujeres bonitas, y la mente comenzó a galopar» (Cabezas, 1982, p. 114). De esas citas se extrae una idea muy interesante: el ideal acerca de la belleza, acerca del erotismo, acerca incluso de las relaciones íntimas y sentimentales, desde las perspectivas de estos sujetos testimoniales, tiene un filtro bien establecido a partir de las referencias y las imágenes previas a las que se han expuesto a través de sus experiencias frente a la gran pantalla. El Rata, al visibilizar de forma sexual el cuerpo de una mujer, a este le parece tan atractivo y provocador por una razón: es similar a aquellos que ha visto en las películas; y, siendo los filmes la representación de la belleza máxima, es muy coherente entonces que este personaje se sienta tan atraído por esta mujer. Dentro de la lógica del personaje y de los rasgos de la sociedad que con este se pretenden

ejemplificar, la expresión «de película» demuestra también las influencias de la ficción que ha consumido, del tipo de espectador que es y de la mediación que ejerce el cine sobre él.

En una situación paralela, el guerrillero de la montaña no queda exento de vivir una condición similar en la novela de Cabezas, ya que, en un intento de catarsis, de sobrevivencia ante la situación tan violenta y extrema que enfrenta, el recurso al que recurre el personaje es al de liberarse por medio de fantasías, en primera instancia con su mujer, pero luego con películas, películas de mujeres bonitas, como dice él mismo. ¿De dónde se obtiene el ideal de placer y belleza? Se dirige directamente hacia recuerdos de filmes, y esos recuerdos se convierten en los promotores de esa liberación simbólica que obtiene el personaje principal de la novela por medio de este acto sexual mediado por las imágenes que logra obtener por medio de las películas que ha visto. Una vez más, la construcción del entorno vivido y las experiencias que de este se cuentan han sido elaborados a través de una mediación del cine: no se refiere el sujeto testimonial directamente al mundo representado, sino que lo hace por medio de instrumentos y herramientas que le faciliten y posibiliten dicha labor; en este caso, las alusiones fílmicas.

Otro tema que converge en todo este panorama de representación e interpretación del entorno del mundo que se construye en estas novelas es el que tiene que ver con las sensaciones y percepciones que generan las películas ya no solo en el personaje narrador, sino también en las personas que rodean a esta figura, dentro del mundo que este narra. Un ejemplo del argumento anterior aparece en la novela de Omar Cabezas cuando el personaje principal cuenta la siguiente anécdota acerca de un amigo suyo llamado Prío:

Ponía a todo volumen las canciones de *Jesucristo Super Estrella*, una película que exhibieron en el Teatro González que queda en la otra esquina del parque; las monjitas del Colegio «La Asunción», que viven en la tercera esquina del parque fueron a ver la

película y se salieron a media función porque dijeron que eso era herejía y falta de respeto. (1982, p. 19)

Resulta particularmente interesante la inclusión de esta cita dentro de la novela dadas las razones ideológicas que, según la crítica, promovieron la creación de este texto. Es decir, el personaje principal es un guerrillero, un sujeto que está dispuesto a sacrificar muchísimo por cambiar el *statu quo*, incluso daría la vida por el convencimiento que tiene en los postulados que defiende. Todas estas descripciones suenan muy similares a diferentes análisis que se han hecho acerca de la figura de Jesús, poniendo incluso a esta figura tan trascendental y sagrada para muchas culturas al mismo nivel en que está un guerrillero, subvirtiendo el orden y mostrándose escéptico ante las reglas promovidas por el sistema imperante. Es decir, se acerca la figura de Jesús a la del pueblo que lucha y promueve el cambio.

Acerca de esta película, Higuera aporta lo siguiente:

La resurrección no se incluye en el filme, de manera que podríamos pensar que nos encontramos ante un Jesús de carne y hueso que nada tiene que ver con el ser divino que se presenta en las Escrituras. De esta manera, se consigue distanciar al espectador de una narración neotestamentaria tradicional, para cuestionarse la mortalidad del rebelde apodado como el «rey de los judíos». (2020, p.99)

La película recae sobre un subtexto lleno de referencias a la condición del sujeto guerrillero, Jesús es un rebelde y esa es la característica que se quiere demostrar. Se podría decir, incluso, que esa es la característica que se admira de él. El hecho de que no resucite no parece ser un problema, porque no es el propósito del narrador ni de sus pares seguir los ideales de un sujeto que promete una vida mejor cuando se abandone esta, sino de aquel que lucha en la vida presente por transformarla y conseguir esa vida mejor justo ahora, dando su vida si es necesario.

La ofensa que perciben las monjas recae en esa interpretación de un Jesús más cercano al pueblo y menos cercano al cielo; la idea implícita acerca del entorno cultural del mundo representado en esta cita tiene una relación directa con la idea de lo repulsi vo y chocante que puede resultar el cambio del paradigma tradicional, de las ideas asentadas y arraigadas en una sociedad, pero necesarias de renovación y modificación. Al poner Prío la música fuerte, sabiendo que molestará a sus vecinos, es un claro ejemplo de cómo una película logra manifestar sus pensamientos e ideas acerca de un tema y la forma en que, el entorno y los sujetos que forman parte de él, son receptores de algún tipo de sensación y cambian su situación actual al recibir el estímulo que les genera la construcción de sus valoraciones acerca de lo que ese filme representa para ellos y para la sociedad. No se comprende completamente el entorno sin existir una mediación de este por medio de esta referencia cinematográfica.

Continuando con lo anterior, el tema de la figura de Jesús y el cine se repite en la novela de Flores para brindar una perspectiva acerca de lo religioso muy significativa e importante para la comprensión del mundo representado del Bolo al momento de este ser un niño. El sujeto narrador comienza a contar la ilusión que le hace ir al cine con su abuela; y, en esa ocasión en particular, cuenta «hoy me va a llevar a ver a Jesús de Nazaret. Ayer me enseñó el anuncio, estuve leyéndolo un montón de tiempo» (Flores, 2000, p. 77). Lo relevante de la asociación de esta cita con la construcción del mundo representado a través del cine es la forma en que un sujeto comienza a edificar su percepción acerca de quién es y cómo se entiende una figura religiosa, histórica y cultural tan importante como ha sido el Jesús bíblico. No obstante, dicho entendimiento y comprensión se fomentará a través de una película, a través de los textos y subtextos a los que el Bolo se vea expuesto al presenciar en una sala de

cine esta interpretación de la figura de Jesús. Sin embargo, ese proceso de descodificación del mensaje no es tarea sencilla para el Bolo, ya que se siente un tanto confundido al leer la información que contiene el cartel publicitario de la película:

Jesús de Nazaret con José Cibrián. Cómo será eso de que Jesús es José Cibrian. Por más que me explicó mi mamá no entendí nada. Jesús está en la iglesia y ahora resulta que se convirtió en otro señor. /Es un artista/ dice mi mamá. Lo único bueno es que ese José Cibrián es más guapo que el Jesús de la Iglesia. Ahora resulta que está en el cine. Eso es lo único malo. Siempre que pasamos por el cine va saliendo o entrando el montón de gente. Yo nunca logro mirar a la gente con tanta oscuridad. Cómo será la cosa. Lo único que no puedo explicarme es cómo va a salir **Jesús Cibrián** aquí, si Jesús está en la iglesia. ¿Qué va a estar haciendo en el cine? (Flores, 2000, p. 78, el resaltado es propio de este trabajo)

Trayendo de vuelta aquella idea de Deleuze acerca del circuito en el que confluyen los planos de lo real y lo imaginario, queda de manifiesto en esta cita la forma en que realmente este planteamiento sucede al intentar el Bolo organizar el sistema de pensamiento desde el cual abordará lo que verá en pantalla: para este personaje no tiene sentido que un actor sea Jesús si ese Jesús está en la iglesia; siendo así, ¿cómo es que ahora está en el cine? Y más complejo aún, ¿cómo que ahora se llama José Cibrián? La mediación que ejerce el cine en el momento que el personaje trata de comprender el entorno representativo en el que se encuentra envuelto al exponerse ante una obra de ficción resulta verdaderamente importante en la configuración de lo que conlleva el discurso testimonial, ya que la construcción de la memoria y de los espacios requiere de diversos mecanismos que permitan realizar esta acción mostrando, con mucha más intensidad, las experiencias que estos personajes vivieron y el mensaje que quieren transmitir a partir de la narración de diversos acontecimientos.

Es claro que el Bolo ha sido llevado en frecuentes ocasiones a la iglesia, ya que es capaz de asociarla a la figura de Jesús, seguramente en una pintura o en una escultura, y

comparar esa imagen con el rostro del actor Cibrián. Lo que sucede aquí es que, luego de ver la película, el Bolo no podrá desasociar la figura de este actor con la figura de Jesús que observa en las ocasiones que va a la iglesia; dicho en otras palabras, José Cibrián se transforma en la representación de Jesús para el entendimiento del Bolo. Incluso el Bolo se siente triste al pensar ahora que el lugar donde puede encontrarse con Jesús es un cine por el hecho de que allí siempre está oscuro, y así no es posible distinguir a las personas. De alguna forma, le preocupa no lograr encontrarse de nuevo con Jesús; y, reforzando la idea, para este personaje ya Jesús no puede comprenderse de forma autónoma, sino que necesita de la caracterización de Cibrián para lograr darle forma a la idea que este tiene acerca de cómo es Jesús y la forma en que puede imaginarlo; y, en consiguiente, acercarse a este personaje religioso. Incluso, volviendo a la comparación con el Jesús que él vio en la iglesia, el rostro de Cibrián le parece mucho más agradable para atribuírselo. Queda claro, entonces, que cada vez que el Bolo piense en la figura de Jesús pensará en José Cibrián. Y más aún, dentro de esta narración de la experiencia el Bolo llega a mezclar los nombres de los dos sujetos en cuestión, para decir, como se ha resaltado en la cita, que no entiende cómo va a aparecer Jesús Cibrián en el cine si él está en la iglesia. No es ya Jesús de Nazaret ni José Cibrián, ahora hay una figura híbrida denominada Jesús Cibrián, que habla también acerca de la forma en que el narrador da forma al entorno en el cual se mantiene inmerso.

Continuando en esta línea, unas cuantas páginas después de que el Bolo cuenta esta experiencia cinematográfica, narra un suceso traumático que vive a raíz de dicha vivencia: «Anoche tuve un sueño refeo, soñé que Jesús se desclavaba de la cruz y agarraba un garrote y agarraba a garrotazos a José Cibrián y a mi abuela y toda la gente corría como cuando salen del cine, en montón» (Flores, 2000, p. 82). Tal y como se analizó en la primera sección de

este capítulo con la comparación del sueño con una película en la novela de Rey Rosa, en el texto de Flores sucede una situación similar ya que el Bolo sufre una pesadilla mediada, a todas luces, por la película que vio unas páginas atrás. Lo que sucede aquí es que esa mezcla de lo sagrado con lo popular, de una figura religiosa entremezclándose con una obra ficcional proyectada en un cine y la violencia misma de esa representación, un Jesús siendo lacerado, torturado, crucificado hasta llevarle a la muerte. Es un entorno violento que llevan al niño a tener sueños relacionados, por supuesto, con esa misma violencia que, quizá, fue el aspecto que más le impactó al momento de ver la película. Esta experiencia cinematográfica, que tal y como se explicaba acerca de la cita de Bratu al inicio de esta sección, que es capaz de movilizar la experiencia propia, desemboca en un entorno traumático, terrorífico, desesperante, el cual debe afrontar el Bolo siendo un niño que aún no conforma del todo su imaginario acerca del mundo que le rodea.

No obstante, esa pesadilla con Jesús, esas escenas tan impactantes que vivió en la película y posteriormente en sus sueños permanecerán allí como un parámetro en los momentos en que, tiempo después, este mismo personaje pueda ver de nuevo la película o pensar en la figura de Jesús. Lo cierto del caso es que el discurso del personaje narrador sugiere que, interpretando a Jesús, haciéndose pasar por él, José Cibrián ha cometido un acto deshonesto, pecaminoso si se quiere, y por eso Jesús, con su furia, golpea vehementemente a este actor. De la misma forma, su abuela también es merecedora de un castigo por propiciar la idea de ir a ver esa película, por eso ella también sufre. El cine puede lastimar, provocar reacciones dolorosas en las personas y generarles situaciones que pueden llegar a convertirse en traumas. La percepción que el Bolo pudo generar acerca de Jesús, la espiritualidad y la religión no pudo haber sido la misma desde el encuentro que tuvo con esta película.

Es claro que las películas son importantes en estas novelas para comprender el panorama completo, ya que son estas de las que se valen los personajes para tener una referencia, una imagen y salir de la situación abstracta y difusa en la que se encuentran. Este proceso de interpretación llega a su clímax en la siguiente cita de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*: «Es como que te hayan apretado por un momento el botoncito de la historia, el botoncito que echa a andar la película de la vida» (Cabezas, 1982, p. 113). Aquí ya no se sugiere que la realidad del mundo representado es como una película, sino que se acepta explícitamente que la vida misma es una película. La situación que ha vivido el narrador en la montaña, las peripecias, las hambrunas, el dolor, la desesperación, la extrema adrenalina, etcétera, no son situaciones que puedan darse en la vida cotidiana, no son experiencias comunes, no es el pan de cada día, se convierte en algo sumamente extraordinario, que lleva a los sujetos a vivir tan al límite, que la única forma de darle sentido al entorno, al mundo en el cual están, a la circunstancia que les rodea es, de lleno, asimilar que su vida es una película. Esta situación parece ser un asunto honroso, porque lo fílmico, lo cinematográfico, requiere de historias apasionantes, novedosas, que logren inspirar para convertirse en películas que valgan la pena; los personajes al equiparar su vida al mismo nivel que un filme están aceptando que sus circunstancias poseen el mérito que una obra de ficción del séptimo arte pueda poseer, se sienten bien con eso.

La ejemplificación de esta idea se presenta también con el personaje del Patojo en la novela de Flores, ya que él mismo, al referirse a su propia vida, utiliza la siguiente analogía: «la película está casi intacta todavía» (2020, p. 212). Ni siquiera se trata aquí el tema de cuánto los individuos tratan de imitar a las películas, sino que aquí de lleno la vida misma es una película. Mientras lo torturan, sus pensamientos son dirigidos hacia lo fílmico, hacia lo

ficcional. Quizá recordando alguna película donde los personajes son amenazados, pero estos quedan como héroes al no delatar a sus pares, el Patojo, a pesar de las torturas y castigos físicos que le infligen, está decidido a no soltar ni una sola palabra, a convertir su vida en una historia digna de contarse en una sala de cine, pensando todo desde la perspectiva fílmica; así, puede pensarse a sí mismo como un héroe. El cine le da fuerza para resistir.

Finalmente, cuando ya no pudo soportarlo más, se narra que «ya no sintió nada sólo que el carrete de la película se había acabado que ya estaba muerto» (2020, p. 228). Al final, el Patojo recibe la recompensa que había estado buscando, finalmente se acepta que su acto ha sido digno de asimilarse al que pudiera transcurrir en una película, el entorno en el que se ha desenvuelto ha sido glorificado y elevado gracias a su actuar cinematográfico para, finalmente, tal y como pasa en una película, cuando se ha llegado al último plano, las últimas tomas, y la historia ya ha sido contada, aparecen los créditos y todos salen de la sala. El capítulo ha acabado, siguiendo la lógica que podría tener una película.

Por último, en un ejemplo final donde el entorno del mundo representado es entendido a través de la mediación de las referencias cinematográficas, es el que aparece cerca del final de la novela de Rey Rosa. Aquí, el personaje principal está conversando con su padre y sucede la siguiente situación:

Luego hablamos sobre la película *Capote*. Mi padre ataca al escritor. «Un verdadero hijo de puta interesado», dice. María Marta y yo lo defendemos, con el argumento de que la conducta amistosa (aunque interesada) de Capote hacia el desdichado y terrible Perry Smith debió de ser para éste, después de todo algún consuelo. —A ver si no te pasa a vos lo mismo que a Capote y por estar investigando criminales no volvés a terminar un libro— dice mi padre hacia el final de la conversación. (2017, P.183)

La película sobre Capote hace pensar al padre del protagonista la idea de que la situación que vive su hijo puede convertirse en una muy similar a la de este personaje fílmico,

y que, por el hecho de estar profundizando demasiado en temas relacionados al crimen, puede terminar sufriendo alguna calamidad. El personaje protagonista no podrá, a partir de ese momento, desligar su propia experiencia de los recuerdos que acarreará acerca de la película sobre Truman Capote, este filme modificará la percepción que él tiene del entorno y las formas en que este se expresa y manifiesta.

El personaje es consciente de los peligros en los que se ha introducido al realizar toda esta investigación; pero ahora, con referencias fílmicas que pueden ser utilizadas de parámetros y con situaciones que pueden resultar no del todo bien, la presión, el miedo y la angustia que puede sentir el personaje narrador aumenta, ya que el tono de las películas sobre criminales acompañará la forma de pensar e imaginar lo que puede enfrentar si alguna situación sale mal o llegue a saber demasiado. El cine intensifica la carga representativa y significativa en el discurso testimonial centroamericano; se trata el tema político, pero desde una perspectiva muy estética.

Otro ejemplo de las conexiones entre estética y política aparece en la siguiente cita de la novela de Rey Rosa: «traté de leer un poco mientras Pía veía una película (*Niñera a prueba de balas*). Pedimos pizza a domicilio. “Todo texto es ambiguo”, digo en voz alta, semidormido. Lo creo» (2017, p. 80). No se debe tomar a esta ambigüedad que señala el narrador como un aspecto negativo, donde el sentido de un mensaje es confuso o no queda claro. Más bien, esa ambigüedad es la que brinda la capacidad de que un texto pueda ser comprendido de múltiples formas, mostrando la doble, triple o hasta cuádruple significación que deriva de la combinación de elementos y estrategias escriturales.

Esta ambigüedad funge como antesala para explicar la alusión a la película de Disney que menciona el narrador que su hijo observa. En esta película, un militar llamado Shane es

designado para cuidar a la familia de Howard Plummer, este trabajó en un proyecto gubernamental de alta confidencialidad. A raíz de lo anterior, es asesinado por un grupo de serbios para conseguir la información secreta. De esta forma, a Shane se le encarga proteger a la familia de este hombre y también encontrar ese archivo secreto en el que Howard estuvo trabajando.

Lo interesante en este aspecto es la manera en que el soldado trata de relacionarse con los hijos adolescentes e infantiles de la familia en esta misión; en primer lugar, su relación comienza como si de militares se tratara: les exige disciplina al mismo nivel del ejército, les demanda acato riguroso de instrucciones y trata de implementar medidas coercitivas en personas que no han terminado de comprender estos extraños protocolos derivados del mundo de la política y el patriotismo. Sin embargo, conforme transcurre la película, Shane descubre que, mediante métodos que apelan a la fuerza, no será posible establecer ningún tipo de vínculo o relación con estos menores de edad y descubre que otros métodos son más efectivos; un ejemplo clave: cantarle una canción de cuna al hijo menor. Otra situación interesante es cuando uno de los muchachos de la familia se inscribe en la participación de un musical y el director renuncia a mitad de los ensayos; es aquí donde Shane decide tomar el rumbo de este espectáculo.

Estos dos episodios son muy interesantes porque refuerzan los argumentos que se han expuesto a lo largo de estas páginas: el poder de lo artístico y la fuerza intrínseca de lo estético logran ser más efectivos y potentes que el poder político para conectar con la sensibilidad de las personas; es importante porque es esa sensibilidad la que mueve a las personas a tomar decisiones y generar cambios significativos en sus vidas.

Todo llega a su punto cúlmine cuando Shane descubre que la clave para descubrir la localización del archivo secreto en el que estuvo trabajando Plummer tenía una relación directa con la canción de cuna que este último les cantaba a sus hijos. Ahí es donde reside la ambigüedad que todo texto posee, según las palabras del narrador de esta novela: el mundo de lo político fue revelado a partir de los códigos de lo estético. Lo mismo sucede con el personaje de Rosa en esta novela, ya que la mención de esta película no es azarosa, sino que logra establecer las conexiones que hacen evidente la gran complejidad que el discurso testimonial posee en su haber, validando cada vez más la idea de que el testimonio no es una construcción llana de lo «verdadero» sin más; sino que trasciende lo meramente mimético para generar grandes capas de significación que confieren un enorme peso semiótico y semántico dentro de la escritura de este tipo de discurso.

Rosa trata de fabricar alguna especie de investigación detectivesca con sus visitas al Archivo, un documento formal y objetivo que aporta a la historia de su país. Sin embargo, este descubre que tiene mucho más potencial convertir su escrito en novela que en informe: el arte logrará llegar más lejos que la política. El mundo de la estética vence al mundo de lo político cuando en temas de impacto social se refiere. Se demuestra claramente con los ejemplos brindados gracias a la alusión a esta película y también con las circunstancias que transcurren dentro de la novela propiamente.

Como último ejemplo interesante entre la relación latente de estética y política, aparecen las menciones a la creación de un documental acerca de esta isla donde está localizado el Archivo. Aquí, Uli Stelzner, el documentalista alemán, le comenta a Rosa sobre sus intenciones de crear un documental relacionado con la investigación que el personaje narrador realiza: «Yo quiero hacer un documental sobre La Isla, pero sobre la gente que

trabaja ahí, en el Archivo» (2017, p. 180). Este intento de plasmar como arte los secretos estatales, la información que no se quiere transmitir a la luz pública, habla acerca de las capacidades que el arte posee para desenmascarar los engaños de la política, de seguir combatiendo contra los sistemas injustos y de valerse de otro frente para dar pelea en la causa.

No tiene sentido que se separe el componente artístico de la lucha ideológica, cuando este es fundamental para comprender las motivaciones de aquellos que luchan. Las palabras no son suficientes, otros recursos deben ser aprovechados para llegar a la aspiración de ese «hombre nuevo» que tanto eco produjo en las luchas revolucionarias.

El propio personaje narrador de la novela de Rey Rosa abandona su idea de seguir la investigación del Archivo cuando Stelzner comienza, de forma seria, su trabajo documental sobre el mismo tema: «Las cámaras harán mejor trabajo que yo» (2017, p. 193). El sujeto político debe rendirse ante el sujeto estético, el impacto que el segundo tiene es muy superior al del primero. El cine posee capacidades que el discurso oral, que los estatutos políticos y que el lenguaje directo nunca podrá tener. No es posible competir contra la cámara, su mensaje trasciende, enfoca y desenfoca, transforma y desfigura; pero, sobre todo, moldea la comprensión del sistema político y de la vida en sociedad.

Como se ha demostrado a lo largo de este capítulo, el cine cumple una función muy importante al momento en que los personajes logran darle forma y sentido al mundo que les rodea, a sus propias experiencias y lo que sucede a su alrededor al momento de asimilar lo que está frente a ellos como una película, al tratar de configurar las circunstancias de la misma forma en que lo realizan los filmes. Todas estas referencias y construcciones del mundo representado dejan algo muy en claro: el sujeto testimonial es un ser conocedor del arte y la

estética. Esta característica fundamental del discurso testimonial da pie al segundo capítulo de esta investigación.

CAPÍTULO 2
UNA PELÍCULA DE NOSTALGIA Y FASCINACIÓN:
LA CONCEPCIÓN DEL SUJETO ENUNCIATIVO
TESTIMONIAL

2.1 Aspectos preliminares

El objetivo del que da cuenta este capítulo se relaciona con la descripción de la influencia que ejercen las referencias cinematográficas en la concepción del sujeto enunciativo testimonial; tratar de entender al sujeto representado y concebido en los discursos testimoniales es una tarea complicada que no puede, ni debe, ser explicada desde una sola óptica; todo lo contrario, realizar esa interpretación implicaría ignorar elementos claves en la construcción de su imagen, motivaciones, ideales y percepciones del mundo que están experimentando.

El sujeto testimonial, el ser que se proyecta en esta manifestación del discurso, resulta complejo en muchos aspectos: sus aspiraciones, su proyecto de vida, sus modelos a alcanzar y muchas figuraciones de su entendimiento del contexto no se explican solo desde una única perspectiva; es necesario poner la atención en analogías, comparativas, metáforas, y alusiones al mundo del cine con las cuales el autor del testimonio, su intérprete o los personajes dentro de estos relatos se refieren a la realidad que se describe en la obra. Con esto en mente, la lógica que se ha establecido para la escritura de este capítulo reside en la organización de esta nueva concepción del sujeto testimonial desde dos órdenes: en primer lugar, se presenta al cine como un deseo y una aspiración; en segundo lugar, se comprueba que el sujeto del testimonio es un ser con conocimientos profundos del arte, del cine en específico, que lo convierten, como se discutirá más adelante, en un cinéfilo.

El primer subcapítulo analizará la forma en que el cine se presenta como un lugar deseable para los personajes y voces narrativas de estas novelas, un lugar que funciona, en ocasiones, como un ideal a seguir, el cual se le aprecia y se le tiene en alta estima. Se

demostrará que, dentro de los intereses de estos personajes, el cine construye un modelo que se quiere replicar y por el cual es digno luchar y proseguir en la causa.

En el segundo subcapítulo, el eje focal estará puesto en cómo lo testimonial desarrolla sus tópicos desde una perspectiva de alto conocimiento cinematográfico proporcionado por los personajes; estos comprueban que sus aficiones por el cine no se quedan en el mero gusto pasajero o la distracción del entretenimiento, sino que es posible extraer de estas referencias reflexiones profundas que dan forma a su mundo y su propia identidad.

Adentrarse en estos aspectos permite desarrollar el segundo objetivo específico al describir, explicar, analizar y contrastar la concepción del sujeto testimonial desde una nueva perspectiva que logra robustecer las capacidades de entendimiento que se poseen sobre esta temática.

2.2 El deseo cinematográfico

La figura del sujeto testimonial ha estado marcada por diferentes etiquetas y estigmatizaciones que han tratado de homogenizar el sentido del mensaje que se desea transmitir; sin embargo, estas ideas no responden, necesariamente, a las cualidades y características que se logran desprender de sus palabras y las estrategias retóricas que utilizan para contar las experiencias que vivieron y la forma en que las vivieron. La imagen de lo rural, lo folclórico, lo campesino; por un lado, y los aspectos ideológico-políticos, bélicos y violentos, por otro, han creado una lectura predispuesta que es difícil ignorar, ya que cuando se piensa en un texto testimonial se piensa en esos aspectos. Han enfocado un aspecto del que, desde los continuos estudios sobre el fenómeno testimonial, no ha sido posible desarraigarse y continúa tomando mucho peso epistémico al momento de abordar

investigaciones o escritos acerca de lo que significa y representa el discurso testimonial y el sujeto que de este se desprende para la región. Ante esto, es importante resaltar un aspecto: no se puede rebajar lo testimonial a lo meramente folclórico o lo estrictamente militante. El sujeto testimonial, la voz que comenta y narra los hechos que suceden en estos textos, conjuga una serie de temáticas y discursos muy complejos conforme su relato transcurre. No se limita a comentar aspectos regionales únicamente, no es adecuado concebir la idea de que el sujeto testimonial no tiene conocimientos sobre aspectos relacionados a la estética y el arte; mucho menos decir que no tiene una sensibilidad hacia estos temas. Si bien, es cierto, muchas voces en el testimonial son militantes y muchas otras pertenecen a grupos sociales excluidos o marginados, no por eso sus mensajes deben girar hacia un solo tema.

El sujeto testimonial no es objeto de una única visión e interpretación, debe complementarse su papel de guerrillero, militante o perteneciente al colectivo subordinado con otro aspecto esencial: es una figura sensible a lo estético, a la ensoñación, a la utopía. Todo esto, representado y ofrecido por medio de la figura del cine. Así, el cine no se debe comprender como un mero centro de entretenimiento, sino como un espacio en el cual las identidades y las autoconcepciones pueden cobrar forma y moldear la situación particular de cada sujeto.

Laverde, Ligia, Montoya, Uribe y Tobar, en su artículo «Cine y literatura: narrativa de la identidad», aportan un planteamiento muy interesante acerca de esta idea del cine como un mediador en la concepción de las identidades y la autopercepción. Ellos afirman, acerca del cine y la televisión, que «ambos tienen su parte en la construcción de los gustos y las imágenes sociales; se podría decir que más allá de la idea de informar, está la idea de formar» (2010, p. 131). La información y la formación distan en muchos sentidos: mientras la primera

se relaciona con la adquisición de conocimiento, la segunda conlleva un proceso más complejo, ya que habla acerca de la interiorización y aceptación del conocimiento para integrarlo en el modo de actuar y vivir de las personas. El cine tiene justamente esa función: no solo funge como un espectáculo que será olvidado una vez se abandona la sala; más bien, ante el ojo de la persona que lo aprecia, posee sensibilidad ante este y adquiere una experiencia significativa por este medio, modifica su forma de pensar, los ideales a los que aspira y aquello que, puede afirmar, «le gusta».

Este tema del gusto es un asunto muy fuerte simbólicamente hablando, ya que define la concepción de agradable, de deseable, de bueno y de aquello que se quiere conseguir. Entendiendo esto, es posible establecer una relación entre la forma que tienen los sujetos de ver el mundo y de verse a sí mismos con las películas a las que han sido expuestos. Se puede comprender que, ante una buena experiencia o, en dado caso, una que logró marcar el pensamiento y la sensibilidad de un individuo, el recuerdo del lugar donde esto sucedió; el cine, en este caso, no podrá dejar de asociarse a ese espacio físico y simbólico. El cine fungirá como un potenciador de las emociones, pero también como un catalizador de estas: todo este complejo proceso desemboca en la formación de un imaginario social mediado e intervenido a través de la experiencia cinematográfica.

Ejemplos de lo mencionado anteriormente son recurrentes en las tres novelas que se analizan en esta investigación. El cine no es solo un lugar al que se quiere ir, sino algo que es tan importante que no se quiere perder ni un solo minuto de lo que dentro de sus salas transcurrirá; así, se presentan algunas citas muy interesantes que se relacionan con la necesidad de llegar rápidamente al cine, lo que habla de un deseo exacerbado, un frenesí.

En *El material humano*, el narrador, luego de reflexionar un poco acerca de toda la situación agobiante que fue el secuestro de su madre, comenta que encuentra el diario que perteneció a su progenitora y, dentro de sus escritos, aparece lo siguiente: «Voy de prisa, quiero cenar antes de que comience una película que anuncian en Canal 3 para las 8.00» (Rey Rosa, 2017, p. 115). Las películas generan una gran fascinación en varios personajes de estas novelas, logran capturar fuertemente la atención y el interés de los individuos y los llevan a producir en sí mismos estímulos que les obligan a acelerar su paso, a ir más rápido. ¿Por qué razón se produce esto? ¿De dónde viene tanto deseo de ver una película?

Roldán planteaba la siguiente idea acerca de esa «trampa cinematográfica», como decía Barthes y que fue comentada en el capítulo anterior: «[las películas] mediante la concordancia de imágenes, personajes verosímiles y diálogos, pretenden sumergir al espectador en el flujo de una narración, explotando una falsa inmediatez» (2022, p. 207).

De la anterior cita de Roldán pueden extraerse cuatro ideas muy valiosas que, también, ayudan a responder las preguntas que se plantearon anteriormente. En primer lugar, el tema de las imágenes parece que es el eje principal sobre el cual el cine logra manifestar todas sus posibilidades comunicativas y significativas, en la propia novela de Rey Rosa ya el personaje narrador comentaba acerca de la imposibilidad de explicar con palabras el sentido y la percepción que existe sobre la realidad y el entorno. Entonces, las imágenes, lo visual y lo gráfico, llegan a proponer una forma de subsanar este vacío en el circuito para llegar a generar un impacto mayor en su audiencia.

En segundo lugar, la inclusión de personajes verosímiles y su presentación ante el receptor provoca todo un sistema de ideas, abstracción y aprehensión complicado que llega a generar muchos pensamientos, ideas y reflexiones en aquel que observa las imágenes; es

decir, lo verosímil no es necesariamente lo realista, podrían estar dos ardillas conversando entre sí en esa película que, siempre y cuando se respeten las reglas y estatutos establecidos en ese mundo representado, la historia podría seguir siendo verosímil. Entonces, sea algún animal parlante, un extraterrestre, un ser humano ordinario o un superhéroe, es esa búsqueda de conexión con la audiencia e identificación con los personajes lo que crea esa sensación de verosimilitud que llega a emocionar e impactar al público.

En tercer lugar, una vez que los puntos anteriores han surtido efecto, el tema del sumergimiento del público en la narración ya es el sello que confirma la consolidación del proceso emotivo y sensible que la película trata de provocar en sus receptores. La metáfora de «sumergirse» parece muy apropiada, ya que equipara a una película con un río, un mar o un lago. Lo cual, desde una perspectiva simbólica, es muy apropiado: el agua no es estática, es dinámica; no deja inmune a su interlocutor, provoca cambios en él; y, finalmente, no es un ente rígido, es posible sumergirse en él. Cuando esto sucede es cuando el receptor ha cumplido completamente con el pacto de ficción y ha sido, consciente o inconscientemente, afectado por él. El flujo de la narración, la necesidad de conocer historias, de conocer nuevas perspectivas, es un asunto medular para comprender por qué el fenómeno del cine es tan mencionado en este tipo de textos.

Finalmente, como cuarto punto, aparece esta mención de la explosión de la falsa inmediatez. En primera instancia, es cierto: en una película es posible experimentar una vida completa en cuestión de dos horas, la sensación de inmediatez es completamente falsa; no es posible vivir tanto en tan poco tiempo. Sin embargo, representar esa vida en pocos momentos y llevarlos a sus límites sí. No obstante, ¿es acaso eso un problema? ¿No es más bien por eso que se desea ir al cine? Conocer la vida que no es posible vivir, experimentar aquello que no

se ha logrado sentir. Es por esa misma condición de inmediatez que, al perderse un fragmento de la película, es difícil comprender en profundidad lo que ha sucedido. Esto porque nunca será lo mismo que alguien explique qué ha pasado a verlo y sentirlo por cuenta propia.

Cuando la madre del narrador de la novela de Rey Rosa decide ir más rápido para atender sus deberes antes de que comience la película y así no perderse ni un solo detalle, muestra el interés que existe por saciar el deseo de experimentar los procesos cinematográficos, de disfrutar con una película, de sumergirse en una falsa inmediatez narrativa. Esto demuestra que el protagonista no estuvo exento de la observación de películas en su vida, sino que su madre, apurada por ver la película, y su padre, con cierto bagaje cinéfilo al conocer y comparar la vida de su hijo con lo sucedido en la película *Capote* (como se comentó en el capítulo anterior) son personas que frecuentan la visualización del séptimo arte y, por consiguiente, heredaron esta práctica a su hijo que, como se ha demostrado, suele hacer muchísimas referencias a este tema de diversas índoles y aspectos. El circuito comunicativo, de significación y, si se quiere, de encarcelamiento estético se ha completado y ha propiciado cambios en la forma de comprender el entorno por parte del sujeto testimonial que, desde la óptica crítica que se hace, deja entrever que su concepción no puede ser reducida a los parámetros clásicos y deben agregarse nuevas categorías que permitan comprender de forma integral todo el complejo mecanismo que engloba a este fenómeno.

Otro ejemplo de esta situación se presenta en *Los compañeros*, justo en el episodio donde el Bolo narra la salida al cine con su abuela cuando este es aún un niño. Dicha situación fue analizada mostrando la hibridez que existía entre el plano de lo ficticio y el plano de lo que considera real a través de la figura de Jesús y el actor Cibrián; sin embargo, lo que se

quiere resaltar ahora de ese momento son algunas citas que reflejan el carácter de deseo y fascinación que genera el cine en el joven personaje.

En primer lugar, el Bolo resalta la bondad de su abuela a través de la siguiente cita: «ella es buena, me compra cosas, me trae dulces y me lleva al cine» (2000, p. 77). En esta sencilla frase se conjugan varios elementos que muestran la aceptación y el imaginario de lo bueno desde la perspectiva de un niño: que le den regalos, que le brinden golosinas y, muy importante, que lo lleven a las salas de cine. El personaje de El Bolo es el que, cuantitativamente hablando, más referencias y alusiones al cine presenta de todos los personajes de *Los compañeros*; así que, el hecho de que se narre esta fascinación que posee acerca de ir al cine no es un elemento fortuito o gratuito, sino que refuerza la idea de que el sujeto testimonial, desde su crianza y formación, ya presentaba una inclinación hacia el séptimo arte y se convirtió en algo que no podría olvidar jamás al llegar a su edad adulta, aun cuando participa de procesos políticos y militares; y esto no debería ser un asunto que pareciera contradictorio, porque el sujeto guerrillero y el sujeto sensitivo y emocional pueden convivir, el uno no aplaca al otro ni viceversa, sino que se da un proceso donde convive una unidad dialógica que da pie a tratar de descifrar a individuos presentes en estos textos que van más allá de ser únicamente herramientas políticas e ideológicas.

En esta misma línea, este joven Bolo reitera su intenso deseo de asistir al cine, de no perderse ese momento tan especial que ha estado esperando, casi atesorando, y que nada le impida vivir esa experiencia tan significativa para él. Incluso está dispuesto a realizar sacrificios para conseguir tal fin: «Ya viene mi mamá a levantarme. Qué fregadera. Pero mejor sí me levanto rápido porque la abuela se puede arrepentir y ya no me lleva al cine» (Flores, 2000, p. 83). A pesar de lo tedioso, agotador y aburrido que puede resultar para un

niño levantarse temprano, el Bolo está dispuesto a hacerlo con el único propósito de que su viaje al cine no sea truncado; la fascinación, la pasión y las ganas de ir al cine son tantas que no importa el precio que se deba pagar. Hay una sensibilidad, fuertemente arraigada, en este personaje que le lleva de forma exacerbada a concebir el acto de ir al cine como una situación privilegiada, inmensamente superior a otras que podría experimentar en su vida cotidiana, que le llevan a buscar esa potencialización de lo sensible que se logra conseguir solamente frente a una pantalla en una sala de cine.

Todo esto llega a su clímax cuando se muestra ya la actitud inquieta del Bolo ante la tardanza que hay para salir del hogar y emprender el camino que lo llevará a traspasar el umbral del mundo ordinario: «El cine se va a llenar y nos vamos a tener que quedar hasta atrás» (Flores, 2000, p. 87). Este tema es algo realmente interesante, la preocupación de quedarse hasta atrás parece ser una especie de castigo; le obliga al espectador a mirar de lejos, no sentir con la misma intensidad. Sobre esto, Barthes también aporta lo siguiente: «dicen que los espectadores que prefieren ponerse lo más cerca posible de la pantalla son los niños y los cinéfilos» (2021, p. 411). A esa cita hay que agregarle otra del mismo autor para comprenderlas en conjunto, también comentada en el capítulo introductorio de este trabajo: «en la sala de cine, por lejos que esté, estoy aplastando mis narices contra el espejo de la pantalla, ese “otro” imaginario con el que me identifico narcisistamente» (2021, p. 411). Estas ideas son verdaderamente importantes debido a las implicaciones semánticas y semióticas que otorga la idea de que el elemento responsable de la estupefacción del receptor en una proyección cinematográfica es la visión de un «otro»; otro que se muestra en la diégesis fílmica, pero también otro que observa la película; es decir, no solo se fantasea con la vida del personaje de ficción que se esté viendo en la pantalla, sino también con la

invención de «otro yo», el otro que se es cuando se presencia una película. La fascinación y el nerviosismo que se produce ante la idea de ir al cine es por encontrarse con ese otro que se es cuando se está ante el código fílmico.

Esto parece coincidir de forma perfecta con el aporte de Barthes sobre la fascinación que tienen los niños de acercarse lo más posible a la pantalla de proyección, y deja la idea de que aquel que aún se conmueva y se deja envolver por la experiencia cinematográfica que ve frente a él es una persona que no ha dejado de percibir de la forma en que lo hace un niño, no ha dejado de imaginarse y encarnarse en la piel de ese «otro yo», allí es donde alguien obtiene el membrete de «cinéfilo», cuando no ha dejado de vivir una experiencia estética cada vez que ingresa a una sala de cine. Se comprueba así que el cine es un lugar al que emociona ir, donde se siente satisfacción y algarabía al entrar. Un lugar que genera estas emociones en los receptores es capaz de trascender las barreras de la ficción y crear estructuras de pensamiento y comportamiento que se reproduzcan en el mundo fuera de la película.

El cine en sí mismo representa un espacio deseable, algo que los personajes de estas novelas anhelan, algo que buscan, incluso algo que extrañan y les produce nostalgia. Tal es el caso del personaje narrador en la novela de Cabezas; ya que, estando en la montaña, entre las muchas circunstancias, recuerdos y situaciones que podría añorar, uno de los que menciona es el cine. Hay dos citas que refieren a esto en la novela: «la soledad de no poder ir al cine» (1982, p. 96); «ya no ves el cine, ni sus carteles» (1982, p. 216). Este deseo de recobrar las alegrías que en un momento le brindó el cine y la nostalgia que provoca no estar en el sitio donde se experimentaron tantas emociones habla acerca de la intensidad del

sentimiento que se genera dentro del personaje narrador acerca de sus recuerdos relacionado con las películas.

Esa nostalgia que se ha expuesto debe ser comprendida desde varias esferas; así, Cecilio Paniagua, en un artículo denominado «Psicología de la nostalgia», plantea la siguiente idea acerca del concepto en cuestión: «La nostalgia siempre implica una yuxtaposición de sentimientos de gozo y de aflicción» (2010, p. 40). Esto es muy interesante, ya que logra revelar dos aspectos fundamentales acerca de la concepción del sujeto testimonial al mencionar y añorar los momentos donde asistió a una sala de cine: en primer lugar, habla acerca del gozo que vivió el personaje al estar frente a una película, las sensaciones tan intensas que logró experimentar, las que, al mirar hacia atrás y recordar, le traen gratas sensaciones e imágenes satisfactorias; y, en segundo lugar, la aflicción que le provoca esto al ahora no poder repetir dichas acciones por encontrarse lejos de esa experiencia. No ir al cine produce aflicción en el personaje, le provoca un dolor emocional.

Según esta misma investigación psicológica, la nostalgia crea recuerdos «muy ajenos a un propósito de fidelidad histórica» (Paniagua, 2010, p. 40); y, cuando se trata de generar un discurso relativamente fiel a circunstancias reales (como ha sido estudiado tradicionalmente por los primeros intentos de catalogar el fenómeno) pareciera entonces que se llega a una contradicción conceptual cuando el recuerdo es mediado por la nostalgia; y, peor aún, cuando esa nostalgia es mediada por otro sistema de interpretación y representación, como es el cine. Esa tesis de que el discurso testimonial es un fiel representante de la memoria histórica de la subalternidad pierde fuerza cuando se pase por filtros de diversas índoles, ya sean psicológicos o estéticos, sin olvidar, por supuesto, que

este discurso sufre un proceso de transformación muy significativo al ser transmitido a partir de un código de escritura muy particular, como es el caso de la literatura.

En primera instancia, la idea de testimoniar por medios escritos surgen como la forma más directa de transmitir su mensaje, el medio por el que se distorsionará menos la comunicación; sin embargo, tal y como se ha discutido, la palabra no es suficiente para la transmisión de información cargada de implicaciones semánticas y simbólicas a tal punto que, en un intento de llegar a la magnitud del sentimiento y la experiencia, se debe recurrir a otras artes, como el cine, para que, de forma conjunta, los diferentes códigos de comunicación logren dar forma a las sensaciones y emociones que se encuentran en el proceso dialógico. Así, tratar de reducir a la figura del sujeto testimonial como un mero documentalista y una especie de archivista de la otredad produce sesgos interpretativos muy notorios, ya que limitan el panorama y las posibilidades de análisis que se puedan producir tras las lecturas detenidas y detalladas de este tipo de textos. Incluso, en el momento donde los narradores hacen mención de la importancia que ha tenido la música o el cine en sus vidas, ya se puede reconocer allí el carácter sensible que poseen, no solo como máquinas entrenadas para dar muerte al enemigo, sino también como figuras deseosas de una experimentación estética profunda; y, en este caso en particular, el narrador de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, al generar sus procesos de nostalgia, revela muchos aspectos acerca de sí mismo, de sus motivos internos, según se dice en el artículo de Paniagua; además, «esta serie de motivos obedece a la necesidad de crear *mitos personales* que repriman las representaciones mentales negativas y expresen, por otra parte, fantasías inconscientes de bondad y bienestar» (Paniagua, 2010, p. 40). El recuerdo del cine, esa sensación de querer volver allí, son parte de un circuito más grande en el que convergen las ideas de bienestar

que brinda el cine con la situación desfavorable y extrema que vive ahora en el montaña para tratar de subsanar el dolor emocional en pro del bienestar mental del sujeto; en pocas palabras, el cine es una herramienta que permite al personaje no rendirse o caer un estado mental deplorable, es alguna especie de protección psicológica, ya que, al funcionar la nostalgia con motivos intrincados en necesidades y experiencias personales, se revela que el cine forma parte fundamental del narrador y que su concepción, como individuo y persona, no puede ser entendida al eludir este aspecto: el cine forma parte de la identidad de este.

Estas aproximaciones del sujeto testimonial como sujeto cinéfilo pueden también confirmarse cuando los personajes de estas novelas mencionan momentos donde estuvieron viendo películas y hasta comentan exactamente de qué película se trató. El narrador en la novela de Rey Rosa lo suele hacer constantemente: «En casa de Miquel, con su hija Marcela, vemos tarde por la noche *Short-Cuts* de Altman» (2017, p. 143)»; «Anoche vimos con Miquel *Notes from the Underground*, una curiosa e interesante adaptación del relato de Dostoievski, trasplantado a Los Ángeles» (2017, p. 144). La mención de estos filmes implica un conocimiento por parte del narrador que no se limita a generar comentarios como un mero aficionado, sino que denota cierta conocimiento y profundización en el tema que no se vislumbraría ante los comentarios de alguna persona no especializada o con algún conocimiento previo del tema. Por ejemplo, la mención a la primera película, *Short Cuts* revela el conocimiento cinematográfico que tiene el personaje narrador por una razón en particular: la mención al director del filme. Por lo general, el espectador promedio presta nula o poca atención a los créditos que aparecen al finalizar una película y los detalles técnicos, como el guionista, el director de fotografía o el director, quedan reservados a las personas interesadas en la esfera cinematográfica e ignorados por el público general. Esa mención a

Altman demuestra que la figura de la voz testimonial no es un sujeto ajeno a las prácticas y minucias del séptimo arte; más bien surge todo lo contrario, es conocedor de la materia e, incluso, por la forma en que demuestra conocimiento del filme que presencia y la seguridad que tiene en atribuirle una autoría, podría decirse que ya la había visto anteriormente.

La segunda película que se menciona es *Notes from the Underground*. Lo interesante en este fragmento es la aclaración que el personaje considera necesario realizar acerca de la naturaleza de esta película: una adaptación de la novela de Dostoievski. Con esta segunda cita sobre películas se reafirman varias ideas que se derivaban de la primera: a) el narrador es un sujeto conocedor del arte y no es ajeno a estos medio, primeramente por la mención al director Altman y, ahora, por el conocimiento de que la película que está viendo en realidad es una adaptación de un autor de la talla de Dostoievski; b) la acción de ver películas es un acto común dentro del círculo social del narrador y Miquel, un asunto que se realiza frecuentemente y toma cierta relevancia estética y temática, ya que no son cualesquiera las películas que visualizan, sino que pertenecen a cierto tipo de cine que exige mayor atención y criticidad por parte de sus espectadores, no recae en un simple entretenimiento y una forma de eludirse de la realidad; más bien, representa a esa realidad y trata de modificarla a través de sus enunciados, mensajes y reflexiones.

Este es un tema que se ha trabajado a lo largo de varios siglos y que las artes han logrado llevarlo de la mano en todo ese lapso; es evidente que la estética ofrece panoramas de análisis social, filosófico y cultural muy profundos y complejos; y esto ya data de una muy larga tradición, por lo que el hecho de que parte de la crítica acerca de lo testimonial lo haya ignorado no tiene mucha coherencia. La idea que se brinda desde este trabajo es que estos temas se opacaron debido a las necesidades y afluencias políticas propias del contexto en el

que emergió el auge del discurso testimonial, pero generalizar y homogeneizar todo un fenómeno de escritura limita las capacidades de investigación y las perspectivas desde las cuales se puede abordar el tema y no permite adentrarse en enfoques como el que se propone en este trabajo. Además, estas características del sujeto testimonial que se desprenden a través de la mención a la visualización de filmes hablan acerca de los conocimientos estéticos, pero también de los temas complejos e intrincados que se desprenden de estos actos comunicativos. Que una obra artística trate de conseguir un alto nivel estético no la hace menos profunda o más banal; más bien, los grandes niveles estéticos requieren también grandes niveles intelectuales y críticos de las circunstancias. Astudillo y Mendinueta plantean esa idea de la siguiente forma:

El cine moviliza no sólo al intelecto y al afecto, sino a varios sentidos a la vez porque el sentido del mundo sólo es captable a través de una combinación estratégica y amorosa— de *sense* y *sensibility*— (sentido y sensibilidad) como diría Jane Austen y es que la racionalidad, no está excluida, sino mediada por el impacto emocional. (2008, p. 133)

El mundo racional, consciente y lógico debe entremezclarse también, en ocasiones, para ser comprendido en profundidad y de forma integral por procesos de sensibilidad que llevarán a los sujetos pensantes a explicar de una mejor forma los procesos complejos en los cuales se ven inscritos y dar cuenta del mundo en el que viven, su propia experiencia y el sentido de identidad que pueden generar a partir de estos elementos. No excluye el carácter militante del guerrillero su posición y actitud sensible ante los temas artísticos; de igual forma, el descontento o la desconfianza ante políticas gubernamentales, como es el caso en *El material humano*, no implica que el sujeto testimonial debe ser únicamente consciente de situaciones sociales o de alguna especie de espionaje, sino que su conocimiento en temas complejos de estética o arte también colaboran en la comprensión del mundo que tiene frente

a sí, brindándole más herramientas y posibilidades de desencriptación de todo el panorama que observan frente a sí.

Finalmente, como últimos ejemplos de esta subsección, se comentarán algunos acerca de la novela *Los compañeros*. En esta novela, como ya se ha demostrado, las referencias a asuntos cinematográficos cobran especial relevancia por la forma en que definen el mundo representado, pero también los ideales y las identidades de los sujetos, lo cual contribuye con la formación de su percepción y, más importante aún, su autopercepción.

A mediados de la novela, cuando los amigos, en un momento de su juventud, deciden salir a celebrar comienzan a ofrecer distintas posibilidades sobre la actividad a realizar: «El Chino siempre majé/ podemos ir a tomar un helado ¿qué les parece? / Chucha Flaca iluso: /O **al cine**» (Flores, 2000, p. 148, el resaltado es propio del autor de este trabajo). Que ir al cine figure dentro de las opciones de la reunión social ya habla acerca de un aspecto cultural: salir a ver una película con los amigos forma parte de las costumbre propias de estos colectivos; pero el adjetivo que se utiliza para el Chucha Flaca de «iluso» podría representar únicamente la idea de que él está muy confundido con las posibilidades reales de la idea que se tiene acerca de la celebración, pero no dejar de ser ese comentario, en apariencia inocente, un indicador acerca de las cualidades que el cine posee intrínsecamente y que, además, lograr transmitir a sus espectadores: generar una ilusión. Esa ilusión deriva en la necesidad de conocer otro mundo, otra idea, otra perspectiva, de dejarse atrapar por las posibilidades que ofrece esa nueva realidad.

Además, ligado a esta última idea, el entendimiento del cine por parte de los personajes de la novela ya se ha visto como una experiencia que trasciende los límites de lo meramente referencial y se inmiscuye en el plano de lo simbólico y lo pragmático para

generar nuevas concepciones e ideas que no son posibles de inferir sin una lectura profunda y crítica de los temas que se presentan en estos discursos; así, el cine entonces afecta diferentes aristas del comportamiento social y en la definición de la identidad de los sujetos por medio de la forma de expresarse y las acciones que estos realizan. Por ejemplo, el Rata se molesta muchísimo con su pareja la Chayo por el hecho de que ella no se encuentre molesta con él aun cuando este primero ha realizado muchas acciones para que ella cambie su actitud para con él. Dentro de estas acciones él menciona la siguiente: «no sabe lo jodido que está uno la llevo al cine por lo menos» (Flores, 2000, p. 183). Llevar a su pareja al cine constituye un acto que debería agradecerse en demasía, una acción que se representa como un enorme gesto de cariño y amor, ya que el cine es el lugar donde se puede ser feliz, donde se consiguen experiencias únicas e inimaginables, donde es posible desprenderse de sí mismo para identificarse con otro que sentirá, experimentará y vivirá todo aquello que el sujeto no puede hacer. Ir al cine es algo positivo, algo extraordinario; el hecho de que la Chayo lo desprecie se toma de una manera muy malagradecida por parte del Rata.

Lo anterior se conecta directamente con una situación similar que narra el Chucha Flaca; sin embargo, aquí, a diferencia de la situación anterior, el personaje sí aprecia el gesto de que lo llevan al cine y lo acepta como un acto de amor: «Ella me mimas, me consiente, me da mota, **me lleva al cine**» (Flores, 2000, pp. 259-260, el resaltado es propio de este trabajo). Parte de esos mimos que Chucha Flaca considera que le da su pareja se encuentra el hecho de que le lleva a experimentar el acto cinematográfico; el cine resulta, entonces, en un acto digno de agradecimiento, porque presenciar una película es una acción que se desea, se quiere conseguir, es algo muy positivo y forma parte de los intereses particulares de cada uno de los sujetos testimoniales que se han expuesto en esta sección. No solo es un lugar agradable, sino

que uno deseable; y, constantemente, se hace énfasis en la necesidad que tienen los personajes de explicar sus ideales a través del cine, de encontrar respuestas a sus problemas a través de este y de mencionar las películas que han visto como parte de la identidad que han conformado. El sujeto testimonial, a todas luces, es también un sujeto cinéfilo.

2.3 El sujeto testimonial, un sujeto cinéfilo

Afirmar que el sujeto testimonial es un sujeto cinéfilo parecería, en primera instancia, una contradicción conceptual acerca de la esencia y naturaleza de quien escribe un testimonio. Sin embargo, negar esta característica de los personajes narradores de estas novelas sería invisibilizar un aspecto que brinda muchísima profundidad y complejidad en el entendimiento del fenómeno testimonial en Centroamérica.

No es apropiado pensar que el único propósito del testimonio sea generar conciencia y empatía con una causa, mostrar deficiencias de los sistemas ideológicos o ganar adeptos en las luchas políticas. Dentro de todos los discursos que se encuentren inmersos dentro del proceso escritural de los testimonios, surgen muchos temas, aspectos, y argumentos que, perfectamente, pueden ser llevados a distintos niveles de análisis que trasciendan lo meramente político-ideológico. El sujeto testimonial no es solo un comprometido más con la causa, un guerrillero inquebrantable o un vocero de la lucha colectiva; inmersas en sus características, se encuentran algunas que están ligadas estrechamente con conciencias y actitudes estéticas, llenas de complejidad retórica y develadoras de pensamientos e ideas referidas al mundo del arte que, en segunda instancia, sumarán también para su vida personal y la forma en que interactúan con el mundo y sus pares.

De esta forma, la pregunta que engloba toda esta sección podría resumirse de la siguiente manera: ¿qué implicaciones se adjudican al sujeto testimonial al definirlo como un ente cinéfilo? Para dar una respuesta integral a este interrogante habría que subrayar un aspecto fundamental que es inherente a los discursos testimoniales: al tratarse, en apariencia, de memorias y recuerdos, este discurso se convierte en un tipo de maquinación cognitiva que recurrirá, irremediablemente, a una construcción dirigida desde lo visual, y no tanto de lo lingüístico. Ese proceso de transformación de códigos, donde la imagen deben explicarse con palabras, es lo que se conoce, y se aplica en estos discursos, como la *écfrasis*. Para profundizar en esta idea de la *écfrasis* es importante rescatar la siguiente cita de Pimentel:

El texto efrástico surge de un impulso que se resuelve en la práctica textual que conocemos como *descripción*; un deseo de **de**-scribir (nótese el sentido etimológico de la palabra: *describere*— escribir *a partir de*), de **re**-presentar, de volver a presentar al otro no verbal. (2003, p. 206, las palabras en itálica y negrita son propias del texto original)

Este planteamiento resulta realmente interesante al tener una relación directa con la reconstrucción de la imagen memorial a través de las palabras. Lo cual, podría denominarse, produce un doble efecto efrástico: el narrador realizar una primera *écfrasis* al describir con palabras las imágenes de los recuerdos que pasan por su mente; y, a su vez, estas descripciones invitan al lector a imaginar y pensar su narración no solo de forma verbal, sino también visual. Así, se produce una especie de *écfrasis* inversa: el lector comienza a crear imágenes en su mente sobre la narración a la que está siendo expuesto. A partir de ello, el discurso testimonial está estrechamente relacionado con los aspectos visuales y del estudio de las imágenes. Entonces, tomando esto en cuenta, se puede establecer una relación muy lógica y clara entre los componentes de la cinematografía de los que se valen los narradores de los textos testimoniales para construir el discurso que pretenden plasmar en estos textos.

Además, de las inclinaciones que estos sujetos manifiestan hacia lo fílmico y de las múltiples ocasiones en que dejan muy en claro su latente gusto hacia las películas y de todo lo que estas conllevan.

Así, no se debe pensar al personaje del testimonio como un ente que solo está empeñado en enfatizar discursos de lucha social; el componente estético y artístico es un aura latente transversal a la configuración del discurso testimonial en Centroamérica; tanto así, que llega a afectar su autopercepción e identidad. Un ejemplo de este aspecto cinematográfico referido a la esencia del sujeto testimonial aparece en la novela de Flores, cuando el personaje del Rata comenta lo siguiente acerca del origen de su apodo:

El Bolo ese bolatín se echaba unos apodos a toda madre él fue el que me puso Rata qué hijo de la chingada me jodió para toda la vida todo por una película de Richard Wirmac que fuimos a ver al Palace allí me clavó Rata hasta en el pueblo me dicen así. (2000, pp. 169-170)

Para empezar, el simple hecho de que el nombre del Rata sea sustituido durante toda la novela y la única forma de apelar a este personaje sea mediante su apodo ya expresa la importancia que tienen estos en el entendimiento y construcción de la novela. Sumado a esto, que este apodo nazca a partir de una experiencia cinematográfica también expresa la importancia que el cine tiene en el imaginario de este tipo de personajes. El apodo adjudica una carga semántica muchísimo más fuerte al momento de definir a alguien que su propio nombre; esto porque el nombre ha sido elegido por sus padres y no se asignó a partir de características, falencias o habilidades que la persona ha manifestado a lo largo de su vida; por otra parte, un apodo no nace de la nada, sino de una serie de circunstancias que definen a su portador.

Sobre los apodos, Cárdenas comenta lo siguiente:

Los apodos, entonces, son construcciones lingüísticas poseedoras de identidad y significado de focalización cultural, diferenciadores personales para bien o para mal. Constituyen una forma de identidad adquirida y no se transmiten del modo como los apellidos, no es la familia la que decide o determina el apodo, a diferencia del nombre civil que es adscrito. (2015, p. 161)

Tomando en cuenta esta idea se puede reforzar el planteamiento acerca del valor social y cultural que un apodo posee, además de todas las implicaciones simbólicas que este puede constituir para definir la identidad de un individuo. Tomando en cuenta todo lo anterior, es posible analizar distintos aspectos acerca de la cita de la novela de Flores que muestran aspectos muy interesantes acerca de la naturaleza de los sujetos testimoniales.

La identidad del Rata en *Los compañeros* tiene un fuerte arraigo en lo cinematográfico; sin embargo, esto no es un asunto inocente o ajeno a posibles interpretaciones; ya que, naturalmente, un apodo puede surgir de la analogía con un personaje de ficción; pero el hecho de saber qué actor interpretó el papel del personaje que ahora ha adoptado como parte de su identidad habla acerca de la conciencia y el interés que este personaje manifiesta hacia lo fílmico. No es solo un espectador que vio la película por mero entretenimiento sin más, sino que a partir de la visualización del filme se ha generado una experiencia que marcó un aspecto fundamental en la concepción de la identidad del individuo.

La adaptación lingüística es un tema importante también en esta novela; de esta forma, cuando se comenta que en la película aparece el actor Richard Wirmac, en realidad se trata de Richard Widmark. Además, la película a la que se hace referencia es *Pickup on South Street*, cuya traducción en algunos países de habla hispana fue *El Rata*. La película versa acerca de un ratero muy hábil que se hace con la billetera de una joven; sin embargo, esta

mujer está involucrada en un tema gubernamental. Así, cuando este personaje descubre la importancia que este artículo tiene, trata de sacar el máximo provecho a su situación.

Cuando el Rata recuerda el nombre del actor revela cierta afinidad hacia el mundo cinematográfico, ya que ese recuerdo demuestra interés hacia lo fílmico y datos que, en su mente, se vuelven importantes para recordar y mencionar. Incluso afirmar que la película la vieron en el Palace demuestra que la visualización de la película significó una experiencia importante, mostrando la relevancia que el cine posee en la vida de los personajes de estas novelas. Además, la implantación del apodo no deriva de un asunto aislado o sin conexión aparente; más bien, se relaciona de forma muy adecuada con las actitudes y personalidad del Rata. Tal como el carterista de la película, el personaje de la novela de Flores manifiesta, en diversas ocasiones, oportunidades en las cuales él trata de sacar ventaja a una circunstancia fortuita. Un ejemplo de lo anterior se presenta nada más comenzar el capítulo dedicado a este personaje: «no tengo lana según yo siempre baboso la Alicia no me iba a cobrar los tragos hasta más caros me los metió la cabrona ni porque le hablé del Patojo patojo pingón dijo la reputa pero me cobró los tragos» (2000, p. 163).

Aquí se puede apreciar la forma en que el Rata pretende conseguir los tragos gratis y se enfada cuando sus bebidas le son cobradas; es fácil generar una hipótesis, que el mismo texto sugiere, de que por distintas situaciones de esta índole el personaje recibe el apelativo de «el Rata»; lo interesante es que ese apodo deriva de una experiencia cinematográfica previa. El cine no solo modifica las experiencias de los personajes y sus formas de comprender el mundo, sino que, directamente, afectan a su identidad y la forma en que son conocidos por los otros.

¿Cómo obviar estos aspectos en la configuración del entendimiento del sujeto testimonial cuando forman una parte fundamental en la construcción de sus propias autoconcepciones? Entender el interés que el cine genera dentro del discurso testimonial es entender también la complejidad de variables que este presenta y las posibilidades de análisis e interpretación que de estos textos es posible realizar.

Otros ejemplos de esta apropiación de la identidad a partir de referentes fílmicos se aprecian en la novela de Rey Rosa, tanto del personaje principal como de uno de sus allegados. Siguiendo también con el tema de los apodos, el personaje narrador en este relato comenta lo siguiente: «Almuerzo con Guillermo Escalón, *el hombre cámara*» (2017, p. 135). Llamar a este personaje, Guillermo, con el apelativo de «hombre cámara» lleva tras de sí una serie de factores que influyen en el entendimiento y comprensión de la complejidad del individuo y de qué características y aspectos lo definen. Aquella idea de que el sujeto testimonial es un ser guerrillero, únicamente preocupado por su entorno político y, en ocasiones, analfabeto o sumamente marginal es transformada por un tipo de personajes que tienen inclinaciones hacia la estética y una disposición a llevar las obras narrativas más allá de lo meramente referencial, entrando también al plano de lo simbólico.

La unidad dialéctica hombre-cámara implica una serie de configuraciones que dotan de mayor profundidad al contexto del fenómeno testimonial. El hombre se convierte en un artefacto capaz de plasmar momentos y memorias a través del lente de su perspectiva; brinda un aspecto de la realidad enfocado en una situación muy específica; habla también acerca de la capacidad de reproducir una alternativa a la historia o voces oficiales; pero al mismo tiempo, una foto o un video no puede capturarse de forma fortuita, debe tener coherencia y lógica interna, una buena técnica y, por supuesto, un alto sentido de la estética.

Este apodo del hombre cámara muestra la naturaleza dual del discurso testimonial: entre la memoria y el arte. La capacidad de Guillermo Escalón está más orientada a una expresión artística de comprensión de la realidad, el entorno y la identidad, y menos como una simple documentación visual. Entonces, aún de forma más clara, se demuestra que una gran herramienta en la comprensión del estudio del fenómeno testimonial es el estudio de las imágenes. Sobre esto, Barbe-Gall aporta lo siguiente:

La imagen tal como nos llega es el resultado de las elecciones, de las decisiones o de las renunciaciones de un artista frente al vacío de una tela. Prestarle auténtica atención significa concederle la oportunidad de descubrirnos lo que la imagen aporta al espacio visible que se extiende ante nosotros. (2021, p. 5)

Este tema de las elecciones, de la intencionalidad de la imagen, es realmente importante, ya que revela un aspecto fundamental inmerso en la esencialidad de lo testimonial: lo que se cuenta no es aleatorio ni inocente. Las imágenes que se tratan de transmitir a través de sus retóricas siempre dirigen la mente del lector hacia un lugar en específico y la repetición de signos y huellas semióticas hablan acerca de la capacidad de este tipo de discurso de orientar la mirada y la fabricación de imágenes con un fin en particular. De esta forma, es fácil comprender por qué los narradores de este tipo de novelas son tan insistentes en mencionar aspectos relacionados al cine dentro de sus escrituras: es lo más parecido a lo que buscan, crear imágenes en movimiento.

Así, los insumos del séptimo arte estarán muy presentes en la retórica testimonial revelando, a su vez, el gran conocimiento que sus voces poseen de este y de la forma en que sacan partida de los recursos y estrategias estético-discursivas que este tipo de arte brinda; tomando, por supuesto, importancia onomástica y redefiniendo la forma en que los personajes de estas novelas perciben de sí mismos.

El personaje principal en *El material humano* demuestra un ejemplo de lo anterior al comentar acerca de un apodo que se le ha asignado en el Archivo. Se aprecia con la siguiente cita:

Hace unos días me enteré de algo que no deja de hacerme gracia. En el Archivo tienen un apodo para mí: «el Matrix». Tengo que reconocer que en ese lugar me siento como «*un'oca in un clima d'áquile*»¹⁸. ¿Es posible que mis hallazgos allí estuvieran dirigidos, es decir *previstos*?, me pregunto a veces. «Te dejan ver sólo lo que quieren que veás, ¿no? —me dijo un día B+—. ¿Entonces, qué podés esperar?». (2017, p. 155)

Resulta muy relevante la forma por la cual el personaje narrador en esta novela recibe el apodo: sufre un engaño tal cual sufrió Neo en la película de las hermanas Wachowski. El personaje cinematográfico descubre que el mundo en el que vive es una simulación digital fabricada por computadoras; es decir, todos los acontecimientos dentro de este han sido programados y, aun lo fortuito, no lo es, ya que todo es controlado por un ente externo según las necesidades del momento.

Este otro Neo, el sujeto testimonial, atraviesa una situación muy similar: tras muchas largas sesiones de investigación archivística ha encontrado una serie de documentos que le lleven a obtener conclusiones acerca del actuar de la policía y de todo el trasfondo que puede haber en la necesidad de ocultar algunos papeles; sin embargo, ¿no fueron estos mismos hallazgos colocados a propósito? ¿No se está buscando dirigir al investigador hacia cierto camino donde él crea que ha llegado por su propia cuenta para confundirlo y, en realidad, alejarlo cada vez más del camino correcto?

Todos estos planteamientos pasan por la mente del protagonista al enterarse del apodo que le han brindado, lo cual funciona para establecer conexiones muy claras entre los

¹⁸ Un ganso en un clima de águila (la traducción es propia del autor de este trabajo).

acontecimientos de ambas obras: la manipulación de la verdad, la lucha contra un sistema que busca que predomine la ignorancia y producción de acontecimientos que, tal cual sucede en un guion cinematográfico, son guiados y dirigidos para llegar a puntos determinados.

Desde este intertexto al mundo del cine, se comprueba el conocimiento fílmico que posee el protagonista de la novela al comprender perfectamente las implicaciones que conlleva ser comparado con la película *The Matrix* al poseer suficiente información sobre los temas, argumentos e ideas que este filme plantea. Pero no se limita solo a eso, sino que resulta muy apropiado, para este punto de la novela, realizar este tipo de comparación debido a la situación en la cual se encuentra el personaje narrador: considera que su mundo ha sido completamente manipulado y dirigido.

Como se estaba comentando, ese es el mismo proceso que se realiza en una producción cinematográfica: la vida del personaje Rosa, según su propia perspectiva, se encuentra, de alguna forma, inmersa en una producción cinematográfica; y, esto, lejos de ser una circunstancia agradable, desde la cual se pueda sacar partido, termina convirtiéndose en una desventaja: si la vida ya está guionizada, significa que las decisiones que los individuos toman, en realidad, ya han sido tomadas por alguien más. Simplemente se ha predisposto a los sujetos a pensar que son sus propias acciones, pero estas ya habían sido coordinadas, guionizadas, anteriormente.

Rosa sabe que es muy posible que toda su investigación sea errada o manipulada, por lo que luchar contra un sistema y tratar de desenmascarar aspectos de corrupción y violencia política se convierte en una tarea sumamente difícil y compleja cuando no es posible ni siquiera saber si los datos que ha recopilado son fidedignos y sus interpretaciones objetivas.

Todo derivado del hecho de comparar al personaje principal con un personaje cinematográfico.

Otro ejemplo de estas conexiones directas entre el cine y el testimonio se encuentra en esta misma novela en un momento donde el personaje principal recibe una llamada y cuenta lo siguiente:

Por la mañana, llamada (que dejé al contestador) de Uli Stelzner, «el documentalista alemán», como él mismo se describe en el mensaje que dejó. Es el realizador de un largometraje *Testamento*, sobre la vida de Alfonso Bauer Palz, activista político sobreviviente de más de un atentado y todavía activo a los casi noventa años— espléndido y raro ejemplo de buen hombre de izquierda guatemalteco del siglo XX. Alguien le contó a Uli que he estado trabajando en el Archivo. Quiere que platiquemos. (Rey Rosa, 2017, pp. 177-178)

Una vez más, la identidad de los sujetos es adaptada según referentes cinematográficos y, en este caso en particular, se le otorga un referente onomástico derivado de su profesión y su trabajo dentro de los medios audiovisuales. «El documentalista alemán» es un apelativo que habla acerca de la conexión intrínseca que tiene este sujeto con el mundo del cine, el mundo de las cámaras y el mundo de lo visual. Muchos de los amigos y conocidos del personaje principal a lo largo de esta novela tienen una relación directa con lo cinematográfico y, como se ha expuesto, esto no es un asunto azaroso; todo lo contrario, a lo largo de la novela el protagonista demuestra sus múltiples y vastos conocimientos acerca del séptimo arte y la fascinación que este siente ante este tipo de producciones.

El tema del documental se presenta como un aspecto medular en la comprensión de este discurso. Sobre lo anterior, Luis Dufuur comenta lo siguiente: «el documental es parte de un mundo cinematográfico que se ha empañado en mostrarnos otros mundos posibles. Mundos o realidades que siempre han estado ahí y que nuestra miopía social o cultural nos impedía apreciarlos» (2010, p. 321). A partir de esta cita, pueden establecerse múltiples

enlaces entre la naturaleza del discurso testimonial y de la propuesta fílmica del cine documental: ambos tratan de mostrar una realidad alterna con un enfoque inclinado a enviar mensajes de índole social o político. De esta manera, se hace cada vez más evidentes que las estrategias discursivas de las cuales se vale el discurso en la literatura testimonial tienen un fuerte arraigo en técnicas cinematográficas, tanto así que estos dos subgéneros (el documental y el testimonio) se atraen entre sí.

La razón de la llamada que el documentalista alemán hace al personaje principal de la novela tiene que ver con la intención de Uli Stelzner de crear un documental basado en la investigación que el personaje narrador está realizando¹⁹, este acto demuestra uno de los puntos de esta tesis: el discurso testimonial es susceptible también a contarse en forma de película; incluso, podría afirmarse, quizá obtendría aún más fuerza si se transmitiera por este medio, y no solo por la palabra²⁰.

Esta cultura cinéfila que manifiestan los personajes de los textos testimoniales también se manifiesta mediante la evocación al deseo de estar una sala de cine. Tal como se mostraba en la primera sección de este capítulo, la nostalgia y la añoranza por asistir a una función fílmica es un tema recurrente que forma parte de la identidad de los sujetos testimoniales; sin el cine, muchos momentos que narran en sus novelas no podrían ser

¹⁹ Este documental sí fue realizado en el mundo real. Se puede localizar fácilmente en el canal de Youtube de Uli Stelzner bajo el nombre de *La isla*.

²⁰ Como se ha comentado en diferentes secciones de este trabajo, el testimonio es un género que necesita fervientemente un peso dramático, ya que trabaja arduamente con las emociones y los sentimientos de sus lectores; el acompañamiento de música, efectos visuales, contrastes de luz y angulación de la cámara son herramientas que dotarían de mucha más fuerza el discurso que emerge de los personajes narradores. Ante la imposibilidad de obtener estos recursos mediante el código escritural, las voces narrativas tratan de asimilar situaciones del cine a su entorno para lograr una semejanza entre la potencia emocional que pretenden transmitir con su traslado a la letra escrita.

comprendidos de la misma forma y no se obtendrían los relieves necesarios para dotar de profundidad y carga estética a este tipo de textos.

Rodowick plantea una idea similar de la siguiente forma:

Al igual que esos viudos que aún no han aprendido a maravillarse ante un nuevo amor digno y atrayente, buscamos en las imágenes digitales una experiencia imposible de sustituir. El cinéfilo melancólico nunca dejará de lado su avidez de un objeto perdido (puede que incluso haya olvidado o perdido la sensación de esta experiencia como algo que una vez percibió o vivió). (2013, p. 38)

La nostalgia es poderosa, ya que esta habla de la añoranza del objeto o el ser querido. Al lado de la nostalgia se encuentra la melancolía, la cual Rodowick asigna como una característica de los cinéfilos: este tipo de persona disfruta inmensamente estar frente a una proyección cinematográfica y sufre mucho cuando es apartado de ella. El sujeto testimonial no vive solamente en función de una lucha social, es susceptible al arte y muestra deseos de estar donde este se encuentre, de experimentar nuevamente los efectos que el cine le brinda y configurar su mundo a partir de mediación que lo fílmico ha influido sobre ellos.

En *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*, mientras realiza este ascenso a la montaña, el personaje principal comienza a enumerar su melancolía, a pensar en todas las cosas que le producen nostalgia y una fuerte sensación de añoranza del siguiente modo:

Y entonces la gran incertidumbre, adónde me iban a ubicar, y las ciudades y la luz eléctrica, y de nuevo los colores, los carros, y el ruido de los radios, ver televisión, y azúcar siempre, azúcar todos los tres tiempos y comer helados y el *Pop's* y el *Chip's* y **alguna vez al cine**. (Cabezas, 1982, p. 155, la negrita es propia de este trabajo)

El cine es un espacio de comodidad, de fascinación, de encanto; una prisión del ensueño, como se comentaba anteriormente de las ideas de Barthes. Así que no debe resultar extraño que el sujeto testimonial muestra tanta inclinación hacia las artes fílmicas cuando la circunstancia que vive es tan compleja de entender, tan difícil de procesar, que debe buscar

recursos en los cuales escudarse y protegerse; en este caso, pensar las circunstancias como una película.

También es fundamental profundizar en el campo asociativo que realiza el narrador acerca de las circunstancias que añora y que, por consiguiente, le hacen feliz. Lo interesante es que todos los elementos que menciona el personaje se pueden englobar en el cine: cuando habla de las ciudades tiene una relación con la compañía social, en el cine se presenta; cuando habla acerca de la luz eléctrica, tiene que ver con un sentido de la orientación, de una guía, que en muchas ocasiones, los personajes de estas novelas las toman también del cine; el tema de los colores también es un aspecto posible en las películas; los carros, su adrenalina y sensaciones, son traducibles en imágenes en movimiento proporcionadas por una película; el ruido de las radios habla acerca de la comunicación y los mensajes, elementos medulares en la práctica cinematográfica; ver televisión es una actividad similar al cine, incluso en la programación habitual de algunos canales lo que se hace es incluir películas; y el tema del azúcar y los helados tienen que ver con la sensación de placer y satisfacción, que también se producen en una sala de cine.

La cita anterior es muy significativa ya que habla acerca de los gustos y deseos personales del personaje, mostrando que es mucho más que un simple guerrillero, más que una máquina violenta o solo una fabricación ideológica: es un sujeto con sensibilidad y gustos muy variados, donde se incluyen algunos que no tienen, necesariamente, nada que ver con la política o las luchas socio-ideológicas.

El cine se concibe como un ideal, como una utopía: una especie de utopía política: la ciudad perfecta, trayendo la herencia que la filosofía griega más clásica pudo dejar. Sin embargo, lo interesante en este planteamiento es que esta utopía, dirigida desde los hilos de

la política, se entrelaza también con otra utopía que es motivada, más bien, por una cámara de video: el sueño o el deseo cinematográfico. La idea del cine como utopía se relaciona con la idea del hombre nuevo de Ernesto Che Guevara gracias a la mención que se hace de este concepto en la novela de Omar Cabezas: «Y empezamos a subir. Y a mediodía yo llevaba en la mente la película del hombre nuevo, ser como el Che, ser como el Che» (1982, p. 107). En primera instancia, si se revisan los postulados de Guevara acerca de esta idea del «hombre nuevo», pareciera que comparar su figura a la de una película, símbolo por antonomasia de la cultura hollywoodense y, a su vez, del capitalismo, es una contradicción completa. Sin embargo, cuando se leen en profundidad, se logre generar una serie de ideas sumamente interesantes acerca de la naturaleza de estos pensamientos en la mente de guerrilleros como el personaje principal de *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*.

Un ejemplo de esta idea es la siguiente cita de Ernesto Guevara:

En este período de construcción del socialismo podemos ver el hombre nuevo que va naciendo. Su imagen no está todavía acabada; no podría estarlo nunca ya que el proceso marcha paralelo al desarrollo de formas económicas nuevas. Descontando aquéllos cuya falta de educación los hace tender al camino solitario, a la autosatisfacción de sus ambiciones, lo hay que aun dentro de este nuevo panorama de marcha conjunta, tienen tendencia a caminar aislados de la masa que acompañan. Lo importante es que los hombres van adquiriendo cada día más conciencia de la necesidad de su incorporación a la sociedad y, al mismo tiempo, de su importancia como motores de la misma. (1978²¹, p.12)

La idea de lo que llama Guevara «incorporación a la sociedad» parece que queda latente en el imaginario del personaje principal en la novela de Cabezas, ya que muestra al Che como su modelo a seguir y, a pesar de las dificultades y el dolor físico, sigue su rumbo hacia esa conversión hacia el hombre nuevo; sin embargo, es el elemento fílmico el que verdaderamente llama la atención en este fragmento. Guevara recomienda a ese hombre

²¹ Su publicación original fue en 1965.

nuevo alejarse de «la autosatisfacción de sus ambiciones», ya que esto provoca el egoísmo, aleja al hombre de su comunidad y le aísla de su conciencia colectiva. No obstante, la figura ejemplarizante del Che cobra más fuerza en la mente del personaje narrador cuando lo asocia con una película. Lo anterior pareciera ser discordante, ya que el cine representa los gustos personales, es preferible para las personas ver lo que les gusta que ver lo que le gusta a la mayoría; además, la experiencia cinematográfica suele ser solitaria durante la proyección, en tanto no se desea recibir distracciones cuando se ve trata de vivir una experiencia inmersiva con un filme.

Según este panorama, sumado al hecho de que el cine que recibe Latinoamérica proviene, mayoritariamente, de Estados Unidos, que el sujeto testimonial, como sujeto subversivo del sistema, aprecie o guste del cine se podría tomar como una traición a la causa que está defendiendo. Con el conocimiento de lo anterior, es posible considerar entonces que, a forma de hipótesis, una de las razones por las cuales la crítica no quiso observar o resaltar estos aspectos de los textos testimoniales fue por el tipo de sujeto que deseaban fabricar: la crítica fue más comprometida que la propia literatura testimonial.

Mostrar estos aspectos del sujeto testimonial como un amante del cine, como un sujeto que posee mucha inclinación por este tipo de prácticas donde se veían muy beneficiadas las grandes casas productoras hollywoodenses, destruía un horizonte de expectativas que habían construido en un período de guerra ideológica. Al final, la crítica se encargó no solo de construir un sujeto testimonial, sino también de un lector de lo testimonial: lecturas posteriores de estos textos se centraron en los mismos aspectos y no fueron capaces de ir más allá de los temas agotados.

La utopía perfecta del Che Guevara es en una película, imaginarse a sí mismo siguiendo sus ideales como si fuese el personaje de un filme. No hay contradicción en esa visualización; más bien, se refuerza la idea al producir el cine un impacto emocional muchísimo más grande que lo que un discurso o un tratado podría ocasionar. Además, si se piensa en detalle, dentro de ese papel que Guevara establece para el hombre nuevo como motores de la sociedad, puede funcionar muy bien al propagar la idea de visualizarse en la causa como los héroes de una película épica que será recordada por muchísimos años.

Nicolás López lo plantea de la siguiente forma: «las mercancías culturales representan simultáneamente una forma codificada del deseo colectivo» (2022, p. 54). Lo cinematográfico, el deseo y la ensoñación del cine, derivan de un anhelo colectivo: se ve en pantalla lo que se quiere ver en la realidad. Se trata de modificar el mundo por medio de la elaboración de los ideales en obras de ficción que logran llegar de gran manera a las masas. Así que idealizar al Che al poner sus ideas en una sucesión cinematográfica se explica por medio de la implantación de ese deseo colectivo que comparten los guerrilleros y simpatizantes que están en ese momento en la montaña. Entonces, al elevar lo fílmico al punto de ser considerado el modelo máximo a seguir, considerar la propia vida como digna de aparecer en un relato fílmico se convierte en todo un honor, en un privilegio tan grande que incluso entregar la vida por esa causa se volvería algo magnánimo y difícil de igualar en cualquier otra experiencia que los seres humanos puedan apreciar.

Un ejemplo claro de esa inspiración fílmica sucede en la novela de Flores también con el personaje de El Patojo, que luego de ser golpeado y torturado para conseguir información sobre sus compañeros militantes, no cede, imaginándose a sí mismo como un personaje cinematográfico heroico, hasta que se narra lo siguiente: «y ya no sintió nada sólo

que el carrete de la película se había acabado y entonces quiso llorar y ya no pudo quiso hablar y ya no pudo quiso pensar entonces se dio cuenta que ya estaba muerto» (2000, p. 228). Para soportar el dolor, se imaginó a sí mismo como inmerso en una película, así quería ser recordado y con esa meta decidió guardar su fidelidad hacia los compañeros hasta el punto de perder su propia vida.

Este acto de valor, que podría tomarse como una rebeldía política; en realidad, fue motivado más por aspectos estéticos que por aspectos puramente ideológicos. Por supuesto que el papel de la militancia es muy grande en esta escena, pero este mismo fue motivado y llevado a la práctica por circunstancias estéticas que potenciaron el sentimiento y lo llevaron a sufrir hasta las últimas consecuencias. La política por sí sola quizá hubiese cedido, y quizá El Patojo hubiera dado la información que se le solicitaba con tal de no sufrir más de la forma inhumana en que estaba siendo tratado; mas, luego de hallar fuerzas en el componente fílmico, decide aferrarse a sus ideales hasta el último instante con el propósito de, en el fondo, darle un sentido artístico a su propia muerte, dotarla de valor estético, de realizar una subversión política que podría considerarse, incluso, bella.

Sobre esta búsqueda de la belleza, Ospina y Botero rescataban algunas ideas de Kant que suman a los planteamientos que aquí se han expuesto:

Justamente cuando Kant analiza el juicio estético es cuando descubre el presupuesto trascendental de la comunicabilidad, y es en ese juicio, no en el del conocimiento ni en el moral, donde se descubre la esencial sociabilidad del ser humano, sin la cual no sería posible una comunidad política. (2007, p. 830)

Es la estética, lo que atrae, lo que produce emoción en los ciudadanos, el mecanismo capaz de producir fervor en los ciudadanos. Los mensajes más poderosos, la verdadera comunicabilidad se produce no por medio de vociferaciones y discursos que, fácilmente, son

olvidados por los ciudadanos; sin embargo, el impacto que logra generar una buena canción, una película cargada de símbolos y códigos emotivos o una pieza literaria de calidad permanece durante muchísimo tiempo; incluso, en ocasiones, para siempre. En sí misma, la política debe ser estética, si no logra captar al público, los ciudadanos, pierde adeptos y se aleja de los objetivos que se trató de conseguir en un inicio.

Otro tema fundamental acerca de la cinefilia lo comenta muy bien Hagener en la siguiente cita: «Considero la cinefilia como una práctica que siempre sobrepasa la fijeza y la estabilidad de los significados; una forma activa de apropiarse del mundo y sus imágenes de una manera idiosincrásica» (2014, p. 7). Esta idea es muy compleja ya que adjudica valores dinámicos a la práctica cinematográfica que, incluso, sobrepasan el mundo diegético y se inmiscuyen en el plano extradiegético. De esta manera, las distintas referencias a ficciones que se realizan dentro de la propia ficción del testimonio se sobreponen en una especie de juego de muñecas rusas o cajas chinas para manifestar las circunstancias en que el mundo del cine interfiere con el mundo del observador. Un ejemplo de este juego de ficciones aparece en la novela de Cabezas: «También me acuerdo que en ese tiempo era el único que usaba pantalones de vestir con paletones, que en aquel tiempo ya eran antiguos (ahora es la moda de John Travolta)» (1982, p. 13).

Para empezar, ¿no es extraña la mención de John Travolta en una novela que versará, aparentemente, sobre la Revolución Sandinista? ¿Por qué razón es importante traer a este personaje a colación, como un dato adicional, encerrado entre paréntesis, cuando ya se ha dicho lo que se necesitaba? Incluso, ¿no es contradictorio mencionar a personajes de esta índole, representantes de una cultura disco, materialista o plástica en contraposición de los

postulados socialista que se pretenden defender?²² El tema aquí es que a John Travolta se le reconoce, principalmente, por sus conexiones con el mundo del cine; así que, comparar una moda, un estilo de vestimenta, con la forma en que se viste este actor deja en claro el conocimiento que posee el personaje principal acerca de las películas en las que ha visto actuar a Travolta; además, al mismo tiempo, se justifica y legitima una moda por el simple hecho de que un actor reconocido la promueva con el ejemplo. Ese tipo de pantalones, explica el narrador, eran antiguos y casi nadie los usaba; en otras palabras, no respondían al imaginario deseado en el mercado de la moda. No obstante, el mundo del cine y todos los elementos que de él derivan son tan fuertes que pueden restituir un código de vestimenta que, en el supuesto, ya había sido superado. Implícitamente, está la idea de la aceptación cultural y el rechazo derivado de las vestimentas: utilizar un tipo de ropa podría parecer anticuado para una persona común, pero cuando lo hace un actor o un personaje reconocido del mundo del cine, esta celebridad marca tendencia y lo vuelve una moda. Además, la situación no queda allí: esta moda que se impone repercute directamente en el público que consume este tipo de producciones cinematográficas y se apropian de estos sistemas de representación para autodefinirse.

Por estas razones, las ideas de Hagener son apropiadas: las imágenes fílmicas no pueden concebirse como entes estáticos; inclusive, desde su naturaleza se entiende que no lo son (el cine es arte en movimiento). Entonces, los significados que se pueden extraer del lenguaje fílmico son multiformes y cambiantes dependiendo de la experiencia de la audiencia

²² Las películas, como productos hollywoodenses y representantes de toda la cultura que se quiere atacar, paradójicamente, sirven también como modelos que ayudan a comprender cuáles son las aspiraciones políticas o las opiniones acerca de la visión que los sujetos testimoniales tienen de sus propias naciones. El arte es político, negarlo sería un absurdo.

y el contexto histórico en el cual se encuentren. Aquí es donde entra la segunda parte de la cita que también es valiosa; Hagener hace hincapié en el hecho de que las imágenes cinematográficas llegan a calar tanto en el imaginario del cinéfilo, que incluso comienzan a formar parte de su idiosincrasia.

Para el caso específico del ejemplo de Travolta, la idea de Hagener tiene una relación directa con la vestimenta, pero en otros casos se ha hablado de la personalidad, de la toma de decisiones o de ideales de vida. En dado caso, los textos testimoniales dejan muy en claro la apertura que la región ha tenido hacia los filmes y el espacio que estos se han hecho dentro de la construcción cultural e identitaria.

Tal como lo plantea Ramos:

La cinefilia es amor por el cine, pero es ante todo poder decir yo en este amor; poder marcar, de forma indeleble, la instancia enunciativa: el espectador se erige autor de una determinada forma de recepción, intransferible, unida así a su propia biografía. (2015, p. 39)

Si el testimonio se basa en contar acontecimientos que, supuestamente, son de la vida propia, no hay que perder de vista que todas las referencias a lo cinematográfico demuestran lo que hay en el imaginario, la identidad y la cultura que cada persona ha construido a lo largo de sus vidas. No es un tema únicamente de circunstancias que se dicen solo de forma impensada; cuando se quiere contar una experiencia de vida se trata de utilizar los aspectos y elementos más precisos para expresar lo que realmente se está sintiendo y que se logra comprender completamente la interpretación que el sujeto realiza acerca de su entorno. El cine se constituye como un cimiento muy fuerte desde el cual se erigen las bases para comprender la formulación y configuración de lo testimonial, ya no solo como un discurso

directo, plano o denotado; sino como uno mediado, interferido, matizado, connotado y lleno de relieves.

En la novela de *Los compañeros*, Marco Antonio Flores utiliza frecuentemente este tipo de recursos donde se deja muy en claro la filiación fílmica de los sujetos tanto con los personajes que aparecen en filmes como en las canciones que se popularizan a partir de apariciones en películas. Este es el caso, por ejemplo, del actor y cantante Jorge Negrete, donde una de sus canciones, «México lindo y querido», se presenta como una especie de *leitmotiv* en distintos momentos para el personaje de Chucha Flaca.

Esta canción toma una relevancia significativa cuando Jorge Negrete la interpretó en la película de 1952 *Siempre tuya*, donde Ramón, el personaje de Negrete, y su esposa Soledad son campesinos que deben mudarse a la capital debido a las condiciones económicas y a la necesidad de encontrar una mejor vida. Uno de los temas medulares de esta película es el exilio, la lejanía con la patria y la nostalgia; la canción que interpreta el personaje de Ramón se relaciona con esos mismos temas, ya que es una añoranza por volver al lugar donde se ha sido feliz. En este mismo sentido, el personaje de Chucha Flaca, tras el fracaso en su intento de cambio del sistema político, debe marcharse de Guatemala, en una especie de autoexilio conociendo las consecuencias de no irse de forma expedita, pero cantando repentinamente esta canción, una especie de mantra, donde, de forma jocosa o paródica, realmente se demuestra una nostalgia acerca de su casa, mediada a partir del intertexto cinematográfico.

El ejemplo que se está mencionando aparece en este fragmento de la novela:

Es la primera vez en muchos años que duermo tan profundamente. En cinco minutos me deshago de este coyón, de ahí volar hasta “Méjico lindo y querido, si muero lejos de ti, que digan que estoy dormido y que me traigan aquí”. (Flores, 2000, pp. 64-65)

Las palabras pronunciadas por Chucha Flaca van acompañadas directamente del plan que este tiene para escapar de su país y encontrar una nueva libertad que está tratando de construir, el mismo personaje lo dice así: «De todos modos no voy a regresar nunca» (Flores, 2000, p. 65). Siempre que se presenta el tema de la huida, del exilio, aparece la canción de Negrete que recuerda a la película *Siempre tuya*; donde, tal cual se hacía la analogía entre el personaje de la novela de Rey Rosa y Neo de *The Matrix*, se puede realizar entre Chucha Flaca y el Ramón de la película mexicana.

Ramón debe salir de su tierra a buscar una mejor situación laboral, ya que, en su contexto actual, no podrá sustentarse a sí mismo ni a su familia; es un asunto de supervivencia. Lo mismo sucede con Chucha Flaca, él sabe que su vida peligra dentro de Guatemala y que por eso debe salir de esa nación, también es una búsqueda de mejor vida. Ambos personajes salen por necesidad, decepcionados de la situación que les ha obligado a partir, pero siempre con el deseo y la añoranza de alguna vez regresar. Estas emociones no son posibles de catalizar por medio de la palabra escrita; al menos no en su totalidad, por eso se utiliza otro recurso para potenciar los sentimientos y encontrar alguna catarsis a través de la canción, del recuerdo que tiene del momento en que la escuchó y lo que significó para él; muy posiblemente, mediado por los códigos de la película y el contexto en la cual presentó la música. El sujeto testimonial tiene un fuerte sentido de la estética, utiliza el arte como un mecanismo de defensa, desahogo y neutralizador de las circunstancias que le rodean y de toda la complejidad de lo que quiere expresar.

Unos cuantos capítulos después de este suceso, se presenta otro momento que agrega aún mayor profundidad a este intertexto de la canción: Chucha Flaca, ya instalado en México, necesita un trabajo para poder llevar adelante su vida cotidiana; sin embargo, se encuentra

con trámites engorrosos y complejos de procesar para obtener un permiso laboral. Así, luego de muchos intentos, Chucha Flaca se encuentra, una vez más, en las oficinas respectivas para realizar el trámite y narra la siguiente situación:

Debía firmar el acta que habían preparado para legalizar mi instancia en México (lindo y querido si muero lejos de ti que digan que estoy dormido y que me traigan aquí) en la cual se hacía constar, que por encontrarme perseguido y condenado a muerte por organizaciones terroristas del gobierno guatemalteco que presidía el honorable Jesús Méndez Montenegro, y por padecer persecución (bienaventurados los perseguidos porque de ellos será mexiquito lindo y querido) que ponía en SERIO peligro mi vidurria. (Flores, 2000, p. 103)

Con cada paso que da Chucha Flaca en su proceso de normalización laboral y los papeles necesarios para mantenerse de forma legal en México, más viene a su mente el recuerdo de la canción y de la situación social y personal que está viviendo: se encuentra lejos de su patria y ahora ese lugar que, en algún momento, le brindó tranquilidad, paz y descanso, se ha convertido en un sitio lleno de peligro, persecución y amenazas.

Es en este momento cuando Chucha Flaca mezcla dos intertextos muy significativos; en primera instancia, el verso bíblico del libro de Mateo capítulo 5, versículo 10: «Bienaventurados los que padecen persecución por causa de la justicia, porque de ellos es el reino de los cielos»²³; y la canción interpretada por Negrete. Aquí el personaje de la novela de Flores se interpreta a sí mismo como uno de esos justos que son perseguidos, pero que verán una recompensa muy pronto a causa de su dolor; sin embargo, el cielo que él imagina, ese reino celeste, no responde al de las escrituras cristianas, sino a la promesa de un hogar dulce y tranquilo, el idilio de un «México lindo y querido» que, seguramente, sonaría mucho mejor cambiando la palabra «México» por «Guatemala». No obstante, este personaje se

²³ La versión citada corresponde a la Reina-Valera 1960.

encuentra en un difícil proceso de comprensión y entendimiento de las circunstancias que acaba de pasar: un proceso militar fallido, un intento de cambio en el statu quo que obtuvo resultados negativos, y ahora se encuentra ante la increíble circunstancia, casi como en una película, de tener que buscar vida en un territorio ajeno, de llegar al punto de añorar lo foráneo. Chucha Flaca estaba convencido de que la causa que defendía era la correcta, pero ahora se ha dado cuenta que su propia nación le ha dado la espalda y ahora se encuentra huérfano, un extranjero en tierra desconocida. A partir de esto es cuando se comienza a notar una postura del guerrillero, del combatiente y del sujeto testimonial que no tiene que ver con la lucha apasionada y la efervescencia en la defensa de la causa, sino un sujeto desencantado, decepcionado y golpeado por, los que creía, su propio pueblo. Esta decepción del sujeto abre el comentario y el análisis a otro factor realmente interesante: cómo la estética funciona como un ente que pone de manifiesto las carencias y deficiencias de los sistemas político-ideológicos y de las estrategias discursivas, derivadas del mundo cinematográfico, de las que se valen los sujetos testimoniales para expresarlas.

CONCLUSIONES

4. Conclusiones generales

Desde el inicio de este trabajo se propuso una visión alternativa a la vasta cantidad de estudios que versan acerca del testimonio y todos los componentes que rodean este fenómeno. Ha existido, a lo largo de estas páginas, un constante énfasis en mostrar las posibilidades estéticas de interpretación y análisis que el discurso testimonial es capaz de brindar cuando se tiene un panorama más amplio y libre de prejuicios conceptuales, teóricos y metodológicos acerca de este.

Se utilizaron tres obras que han sido consideradas como canónicas dentro de la literatura de este género: *Los compañeros* (1976), *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* (1982) y *El material humano* (2009). En este lapso de 33 años no hubo suficientes estudios significativos que ahondaran en otros aspectos del testimonio que no fuesen aquellos referidos a la sociología, la política, la ideología, la reconstrucción de la memoria u otros similares. Esto habla acerca del nulo interés y la ceguera epistemológica que ha existido y la necesidad de subsanar un vacío que se ha creado acerca de la naturaleza del género testimonial.

El empleo de estas tres novelas resultó particularmente beneficioso, ya que reafirmó la hipótesis que se planteó desde la introducción: el testimonio contiene una profunda conexión con las artes visuales y el cine es un exponente que, lejos de minimizar el mensaje que este desea transmitir, lo potencia y le brinda complejidad. Estas tres novelas han sido objeto de estudio por diferentes críticos, comentaristas y estudiantes de literatura; sin embargo, nunca se puso sobre la mesa un tema esencial: las manifestaciones y configuraciones estéticas que se presenten en la escritura de los testimonios.

¿No hubo precisión analítica? ¿Se consideró como un tema demasiado trivial? Realmente, la respuesta más acertada ante la interrogante de la exclusión de las temáticas de índole estética en los estudios testimoniales se debe a la predisposición que la crítica especializada realizó acerca de la forma en que se debía entender y leer este tipo de discurso. Ese sesgo historiográfico provocó que los estudios subsiguientes no apreciarán el panorama completo y se dedicaron a estudiar, únicamente, lo que ya había sido estudiada hasta la saciedad.

No obstante, este trabajo ha demostrado que ha perdurado una estela muy larga, al menos en ese lapso de 33 años, donde las estrategias discursivas del testimonio poseen un fuerte arraigo hacia el discurso estético mostrado, particularmente, a través de sus múltiples referencias e intentos de asimilar la cinematografía dentro de su código escritural. Lo anterior se demuestra no solo con novelas que se pueden considerar como excepciones a la naturaleza del discurso, sino con referentes hegemónicos dentro de la literatura de este tipo para evidenciar que este fenómeno ha estado dentro de la naturaleza del testimonio desde sus inicios.

Por otra parte, ¿es realmente posible afirmar que el cine ejerce una mediación en la configuración narrativa del discurso testimonial en Centroamérica? La evidencia lo confirma. El cine o sus referencias no aparecen únicamente como un elemento aislado o desvinculado de la narrativa de las novelas; más bien, estas se construyen a medida que los sujetos son capaces de recordar momentos de alto impacto, momentos dignos de ser mencionados en el discurso, momentos que no pueden explicarse de otra forma, son de película.

En los procesos de reconstrucción de la memoria, el recuerdo nunca aparece exonerado de mediaciones por las cuales atraviesa para convertirse en el código escritural

con el cual es posible leer los testimonios planteados en forma de novelas. Lo interesante está en descubrir que en ese intento de reinterpretar la situación vivida o configurar el contexto del momento, los narradores utilizaron procesos propios del cine para generar un mayor impacto emocional y sensitivo en su audiencia.

De esa forma, esas mediaciones impactan al mundo representado en todo lo referido a la percepción: la forma en que entienden y experimentan su entorno se relaciona de forma directa con los esquemas fílmicos o recuerdos de películas a los que ya han sido expuestos. Por eso, al vivir una situación de alto impacto emocional, de fuerte carga psicológica, tratan de brindar mayor fuerza a su discurso a través de la analogía de su situación con la del otro que observaron en una pieza cinematográfica.

En ese mismo sentido, las mediaciones al cine influyen en la concepción del sujeto testimonial ya que estas revelan características muy particulares que no fueron observadas o analizadas por la crítica especializada: el sujeto testimonial no era solo un ente bélico dispuesto a dar todo por la causa, sino que también había una gran afinidad hacia las artes y un alto sentido estético hacia el cine propiamente, lo cual abre el debate para reconsiderar cuál es, en esencia, la naturaleza del sujeto testimonial en Centroamérica.

Es importante resaltar el peso semántico que estas referencias poseen en las implicaciones que rodean la unidad dialógica que se plantea entre la estética y la política en este fenómeno. Indagar en este aspecto permite comprender la forma en que estos dos polos, supuestamente alejados y no aparentados entre sí, poseen muchísima relevancia para comprender la totalidad del mensaje que se transmite en cada escrito. Sin estética, la política no funciona, pierde fuerza y se agota; es el arte el que la revitaliza.

Estas dos ideas planteadas anteriormente (las mediaciones en el mundo representado y en la concepción del sujeto enunciativo testimonial) responden directamente a los dos objetivos específicos planteados en el capítulo introductorio de este estudio. Resulta imprescindible, para el orden, la coherencia y la cohesión, explicar por separado las conclusiones a las que se logró llegar en cada capítulo.

4.1 El mundo representado, una perspectiva cinematográfica

Este trabajo partía de una premisa: las perspectivas del mundo tienen que ver con lo que otros han inculcado sobre este en los ojos de quien mira. Entonces, a partir de allí, es sencillo comprender que los sujetos narradores o los personajes de las novelas testimoniales en general fueron expuestos a muchas proyecciones cinematográficas y que gran parte de su entendimiento de la realidad se relaciona con analogías que son capaces de realizar a través de su mediación con el mundo del séptimo arte.

Cuando las situaciones son extrañas, cuando se está enfrentando a lo desconocido, o incluso las premoniciones, aquello que se vaticina que es posible que suceda, están estrechamente ligados al papel de las películas en este discurso e, incluso, dan forma y sentido al contexto que se está viviendo. Sin el cine, sin ser capaces de asimilar el panorama a una película de terror, de vaqueros o un *thriller*, el recuerdo de aquello que estuvo frente a sus ojos no tendría el mismo significado, la asociación emotiva, semántica y semiótica no se hubiese procesado con el mismo impacto. Por ende, esto lleva a una idea muy reveladora acerca de la naturaleza del testimonio: el lenguaje por sí mismo no es suficiente, se debe recurrir a otros medios para comprender la complejidad de lo que se desea transmitir. Las palabras por sí solas no cumplen el objetivo de quien escribe, de quien imagina, de quien

conjuga posibilidades narrativas, de quien recuerda. El sujeto testimonial siente que su historia necesita acompañamiento artístico: tomas en primer plano, secuencias de persecución, tomas tensas que demuestren la agonía del sujeto acompañadas de música de fondo.

Estos aspectos dan pie a algo fundamental: el testimonio siempre tuvo una intención dialógica con sus lectores; sin embargo, no solo desde el punto de la conciencia social, sino también como una pieza de arte que genere emoción, suspenso, drama. Invita al lector a pensar cada testimonio de un modo distinto, y son estos textos los que dejan las huellas de aquello que se debe rastrear. Para comprender las sensaciones que se desean transmitir desde la propuesta narrativa, es necesario imaginar al testimonio como una película; si no se hace así, se pierde completamente el sentido de su enunciación.

De esta forma, se deja de manifiesto el hecho de que contar la historia desde el referente estético es más eficiente que desde el meramente social. Se debe acudir a ambos para lograr el efecto deseado, ya que el mundo en el cual se circunscriben los relatos, el lugar donde los acontecimientos toman lugar, no son representaciones exactas del mundo real, son interpretaciones de este. No se trata de contar de forma puntual una circunstancia vivida en el pasado, sino de lograr transmitir las mismas emociones, sensaciones y experiencias que estos sujetos pudieron haber vivido, que experimentó alguno de sus conocidos o, sencillamente, alguna circunstancia ajena de la que decidieron inspirarse. Todas estas representaciones del mundo y el contexto son mediadas a través de las referencias a lo cinematográfico; tiene más peso utilizar ese referente, ya que contiene todos los elementos necesarios: imágenes, sonidos, palabras. El uso del cine no es fortuito.

Incluso, podría afirmarse que, entre tanto desastre, violencia, dolor y convulsión social que se mueve en el ambiente a raíz del contexto social, la única forma de comprender lo que sucede, de buscar un sentido a la tragedia, es, por más surrealista que pueda sonar, que todo lo que se viva sea como una película. De otra manera, sería reconocer que toda esperanza ha desaparecido. Una idea similar a la que se planteaba ya desde el siglo XVII con el tópico del *Theatrum mundi*; la vida no puede ser tan mala, debe ser solo una película de terror. Todo es como una gran pieza teatral (o cinematográfica, en este caso), se debe esperar al desenlace de la obra para que todos vuelvan a sus lugares y termine el espectáculo.

4.2 La concepción del sujeto enunciativo testimonial, vivir como se vive en las películas

El sujeto testimonial no es exclusivamente militante o folclórico, señalar eso es un error a todas luces; lo único que demuestra es un desconocimiento de fondo de todos los aspectos que rodean a esta figura cuando se ha leído con seriedad y criticidad los diferentes ejemplos de novelas de este corte que se encuentran disponibles. El sujeto testimonial está profundamente interesado por la estética y las artes.

El cine genera gran fascinación y expectativa en los personajes de estas novelas; y no es solo un pasatiempo, sino que produce un genuino goce estético el observar las películas que se mencionan en distintas ocasiones en el corpus seleccionado. Hay un deseo profundo por encontrarse con ese «otro yo» de la pantalla que comenta Barthes. Ese sujeto que está allí en el cine, en la película, no es un sujeto ajeno, sino que también es capaz de identificar al sujeto testimonial, de darle forma, de revestirlo de identidad cultural e idiosincrásica.

A tal grado llega este goce estético que, incluso en la montaña, preparándose para un conflicto armado a lo interno de su nación, el sujeto testimonial añora estar en una función de cine, añora presenciar esas historias con las cuales construye la propia, se activa un factor nostálgico profundo que le define como sujeto, que hace que su vida pueda enfrentarse ante la adversidad y logre conseguir un motivo para seguir luchando.

Se comprobaron en algunos ejemplos comentados en esta investigación que algunos personajes de estas novelas no se sacrificaban solo porque eran muy fieles a una ideología, sino porque mantenían un ideal en sus mentes: ser como el personaje de la película que admiran. Una vez más, parece que esta idea ha perdurado durante muchísimos años y que este juego en el que la ficción inspira a la realidad es recurrente y vigente en esta época; el mayor ejemplo, por supuesto, es el Quijote: este personaje realiza todo su teatro porque desea parecerse a los caballeros de sus novelas, porque añora en obtener el reconocimiento que posee el Amadís de Gaula.

Un asunto similar ocurre aquí: han permeado tan fuerte las películas en estos sujetos que incluso sus acciones y decisiones están mediadas por lo que en estas han visto. Esta acción no se debe solo a un fanatismo desmedido; más bien, debe entenderse como una referencia explícita a demostrar la conciencia fílmica y estética que en sus haberes existe, esto se logra afirmar a través de los conocimientos detallados que estos personajes tienen acerca de la materia cinematográfica: no es que mencionan al cine solo como una referencia circunstancial; sino que conocen al director, el nombre de la película, si fue inspirada en un libro, tienen amigos relacionados al mundo del cine, etcétera. Se demuestra, así, que el sujeto testimonial de la región centroamericana no se reduce a un puñado de descripciones referidas al mundo de la guerrilla y la violencia armada, sino que también existe una faceta

rotundamente ignorada que otorga mayor complejidad al fenómeno y que es capaz de influir en la autodeterminación de quien se denomina cinéfilo.

Inclusive, los apodos que muchos de ellos poseen derivan de personajes o actores, y este juego onomástico otorga mayor peso semántico, ya que los nombres no son elegidos por las personas; sin embargo, el apodo sí posee cierta carga de voluntad en quien lo posee al permitir que le llaman así o sentir orgullo por la misma circunstancia.

4.3 Consideraciones finales, no hay sociedad sin arte

La imagen violenta que ha envuelto a Centroamérica históricamente también tiene relación con la forma en que es representada a través de su literatura. El testimonial se enarboló como una bandera que, supuestamente, representa el sentir centroamericano y es una muestra fidedigna de cuál es la situación que rodea a la región. Sin embargo, cuando se realiza este análisis epistémico, es sencillo evidenciar las falencias y los errores que han influido en crear esa perspectiva de Centroamérica y sus testimonios. Es cierto que esta región se ha visto envuelta por diversos enfrentamientos armados, pero no por eso se debe crear un epítome del istmo a partir de esa información. Además, es necesario ir más allá de lo obvio, lo evidente y lo tradicional. Lo anterior ya ha sido repasado, poco o nada aporta volver a ello. Es necesario una renovación investigativa que vuelva a los temas ignorados o silenciados a partir de quienes oficializaron su discurso como el discurso válido y académico.

Esta investigación sostiene la idea de que el género testimonial fue un prisionero de la Guerra Fría; en ese contexto del mundo bipolar, donde todo tenía tintes políticos, la literatura que se produjo a raíz de ella fue también objeto de estudio sociológico y político,

dejando de lado y sin importancia el factor estético que, cuando se analiza en profundidad, también poseía una fuerte carga política más eficiente que el discurso plano o tradicional.

No fue tanto el compromiso ideológico por parte de los autores de los testimonios, sino que el mayor compromiso estaba en las voces que teorizaron y crearon un esqueleto acerca de lo que era, de cómo debía ser y de las características de la naturaleza del testimonio en Centroamérica.

Se dijo que esta clase de literatura estaba destinada a un público sencillo y de clase social baja; así que, dadas las circunstancias, la escritura debía ser plana, no literaria, y que fuese comprensible para cualquier público. Sin embargo, cuando se leen novelas de Manlio Argueta, donde realiza juegos de palabras para generar ironías y sátiras hacia sistemas políticos con referencias complejas; cuando se leen textos de Marco Antonio Flores con un estilo de narración polifónico; o cuando se lee el trabajo de Cabezas que está repleto de metáforas, analogías, personificaciones y otros recursos literarios la pregunta que queda es: ¿de qué discurso «sencillo» se está hablando? La literatura testimonial es sumamente compleja.

Se estableció en algún momento, incluso, que el testimonio era todo lo contrario a la literatura porque buscaba brindar un efecto de veracidad que la ficción no se propone; pero, en su esencia, el discurso testimonial necesita acoplarse a las normas narratológicas, estilísticas, escriturales y editoriales que tendría cualquier otro relato; el testimonio recurre a la literariedad para conseguir el efecto que se desea transmitir en sus lectores. No hay forma de negarlo, el testimonio es literatura.

Además, las relaciones que existen entre estética y política son innegables: al igual que la política, la estética establece esquemas de comportamiento que se ocupan de establecer

y dar forma a la vida pública. La estética es capaz de modificar la forma en que una persona concibe una idea, hace que los sujetos reinterpreten sus contextos y traten de modificarlo a partir de esa nueva visión. Tanto la política como la estética buscan llegar a conectar con las fibras sensibles de las sociedades, pero la estética triunfa por encima de la política en este aspecto.

El objeto estético, representado por el filme en estos relatos, tiene una gran vida social. En estos textos se compara al nivel de vida que tiene un país (ya sea en términos económicos, de salubridad o educación) con la calidad de películas que se proyectan en sus salas de cine. Si un país no avanza con el arte, no avanza de ningún modo. La repetición, la monotonía artística, habla acerca de la nula posibilidad de cambio e intensidad de mejora en un proyecto político.

El cine y las películas terminan convirtiéndose en la utopía de una sociedad, es el deseo colectivo que se manifiesta a través del séptimo arte. Es la necesidad de transformar una nación a partir de lo que se ha visto en determinadas películas; sin estética no hay política, ya que esta determina las condiciones de la vida pública.

Este trabajo ha logrado lo que se propuso: ha abierto la posibilidad a nuevos estudios, interpretaciones, debates y opiniones acerca de un tema que parecía ya caduco. Es necesario renovar la forma en que leemos y entendemos los hitos literarios de la región, ya que estos han sido los que han dado forma a lo que podría denominarse la literatura centroamericana, la cual es presentada de forma universal y dan un rostro a este sector del planeta.

Trabajos sobre música y testimonio, pintura y testimonio, u otras artes y su relación con este fenómeno discursivo son capaces de recibir una apertura cuando ya se ha

comprobado la profunda conexión que existe entre estos textos y los sistemas estéticos con los que fueron escritos.

La extensión de un corpus novelístico o temático para continuar una investigación de esta envergadura es una tarea pendiente para el autor de este trabajo, porque el material es abundante y la evidencia textual aún más. Es importante seguir encontrando las conexiones que se logran establecer en los sistemas de pensamiento de quienes desean escribir sus recuerdos, pero no solo para apreciar un aspecto meramente social, sino que también logre captar la profundidad emocional, sensitiva y estética. El arte, como promotor de la sensibilidad, el deseo y la fascinación (incluso, y, sobre todo, en el testimonio) hace un mejor trabajo que el factor exclusivamente político.

Bibliografía

- Alberca, M. (2005). ¿Existe la autoficción hispanoamericana? *Cuadernos de Cilha*, 115-127.
- Alvarado, A. (2014). *Literatura testimonial, refugio de la memoria*. Universidad del Valle de Guatemala.
- Argueta, M. (2013). *Un día en la vida*. UCA Editores.
- Astorga, L. (2022). Testimonio y revolución. Un análisis de la novela *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas. *Revista Estudios*, 1-19.
- Avendaño, I. (2016). Coordenadas geográfico-literarias de la construcción de identidades: El hombre de Montserrat de Dante Liano y *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde* de Omar Cabezas. *Repertorio Americano*, 169-194.
- Barbe-Gall, F. (2021). *Cómo mirar un cuadro*. Lunwerk.
- Barthes, R. (2021). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Benveniste, É. (1999). *Problemas de lingüística general II*. Siglo Veintiuno.
- Berger, P., & Luckmann, T. (2003). *La construcción social de la realidad*. Amorrortu.
- Beverley, J. (1987). Anatomía del testimonio. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 7-16.
- Beverley, J., & Zimmermann, M. (1990). *Literature and politics in the Central American revolutions*. Texas University Press.
- Bongers, W. (2018). Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en Mantra. *Cuadernos de literatura*, 101-122.
- Burgos, E. (2007). *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*. Siglo XXI Editores.
- Cabezas, O. (1982). *La montaña es algo más que una inmensa estepa verde*. Casa de las Américas.
- Cárdenas, B. (2015). Los apodos: individualizadores conceptuados. *Alpha*, 159-176.
- Chacón, A. (2012). Modelos de autoridad y nuevas formas de representación en la literatura centroamericana. *Letras*, 13-26.
- Contreras, F. (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 483-499.

- Coto-Rivel, S. (2015). Ficción de archivos: memoria y heterotopía en *El material humano* de Rodrigo Rey Rosa. *Istmo. Revista virtual de estudios literarios y culturales centroamericanos*, 1-14.
- Cowie, L. (2001). El arte de escribir: lenguaje e ideología en *Los compañeros* de Marco Antonio. En G. Hernández, *Los compañeros: texto fundador de la nueva novela guatemalteca* (págs. 160-168). Universidad Rafael Landívar.
- Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Cactus.
- Doležel, L. (1997). Mímesis y mundos posibles. En A. Garrido, *Teorías de la ficción literaria* (págs. 69-94). Arco/Libros.
- Dufuur, L. (2010). Tendencias actuales del cine-documental. *FRAME*, 312-349.
- Escobar, T. (2021). *Aura latente: Estética. Ética. Política. Técnica*. Tinta Limón.
- Esteban, R. (2016). El discurso testimonial y el pasado latinoamericano. *Boletín GEC*, 52-64.
- Fallas, T. (2011). La persistencia de la memoria guatemalteca en las novelas *Insensatez* y *El material humano*. *Centroamericana*, 69-84.
- Fernández, H. (2010). "The moment of testimonio is over": problemas teóricos y perspectivas de los estudios testimoniales. *Íkala*, 47-71.
- Flores, M. (2000). *Los compañeros*. Piedra Santa.
- Foucault, M. (2002). Prisiones y motines en las prisiones. En J. Varela, & F. Álvarez, *Estrategias de poder* (págs. 159-167). Paidós.
- Furió, A. (2019). *El cine como pensamiento, representación y construcción de la realidad, educación y cambio social*. Universidad Complutense de Madrid.
- García, G. (2003). *La literatura testimonial latinoamericana: (Re)presentación y (auto)construcción del sujeto subalterno*. Editorial Pliegos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- Guevara, E. (1978). *El hombre nuevo*. Coordinación de Humanidades, Centro de Estudios Latinoamericanos, Facultad de Filosofía y Letras, Unión de Universidades de América Latina, Centro de Estudios sobre la Universidad, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Hagener, M. (2014). La cinefilia en la época de la poscineematografía. *L'Atalante*, 7-16.
- Hausser, A. (2021). *Historia Social de la literatura y el arte II*. Debolsillo.
- Higgins, D. (2001). Intermedia. *LEONARDO*, 49-54.

- Jossa, E. (2013). Transparencia y opacidad. Escritura y memoria en "Insensatez" de H. Castellanos Moya y "El material humano" de R. Rey Rosa. *Centroamericana*, 31-58.
- Laverde, A., Ligia, M., Montoya, A., Uribe, Y., & Tobar, M. (2010). Cine y literatura: narrativa de la identidad. *Anagramas*, 129-148.
- López, N. (2022). ¿Sueñan las masas con ratones animados? Mickey Mouse en la obra de Walter Benjamin. *Imagonautas*, 52-66.
- Mackenbach, W. (2015). El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia. *Avatares del testimonio en América Latina*, 409-434.
- _____ (2019). El testimonio en Centroamérica: entre memoria, historia y ficción. Avatares epistemológicos e históricos. *Cátedra Humboldt*, 1-30.
- Ospina, C., & Botero, P. (2007). Estética, narrativa y construcción de lo público. *Revista latinoamericana de ciencias sociales*, 811-840.
- Palés, S. (2019). La introducción del primer plano en el cine de orígenes. Los primeros intentos de una fragmentación espacial en la escena cinematográfica. *Revista Sonda. Investigación en Artes y Letras*, 23-34.
- Paredes, D. (2009). De la estetización de la política a la política de la estética. *Revista de Estudios Sociales*, 91-98.
- Peris, J. (2014). Literatura y testimonio: un debate. *Puentes*, 10-17.
- Pezzè, A. (2017). Recorridos en la literatura testimonial de Centroamérica. En A. González, & A. Sagi-Vela, *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*. 87-101: di/segni.
- Pimentel, L. (2003). Écfrasis y lecturas iconotextuales. *Poligrafías IV*, 205-215.
- Ramos, F. (2015). Cinefilia entre la pasión, el análisis y el discurso desplazado. *EU-topías*, 35-45.
- Rancière, J. (2006). *El inconsciente estético*. Del Estante Editorial.
- _____ (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Rey Rosa, R. (2017). *El material humano*. Alfaguara.
- Rivera, J. (2003). *Lo que Sócrates diría a Woody Allen*. Espasa.
- Rivera, L. (2001). Una novela violenta. En G. Hernández, *Los compañeros: texto fundador de la nueva novela guatemalteca* (págs. 58-65). Universidad Rafael Landívar.

- Rodowick, D. (2013). Una brújula para un mundo en movimiento (sobre los géneros y las genealogías de la teoría). *EU-topías*, 37-50.
- Rojas, R. (2018). *La polis literaria: El boom, la Revolución y otras polémicas de la Guerra Fría*. Taurus.
- Salazar, H. (2011). ¿Realmente real? Realidad, realismo y representación. *Mediálogos*, 148-158.
- Sánchez, J. (2020). *Historia del cine*. Alianza.
- Silva, A. (2016). Literaturas del yo: reflexiones teóricas y perspectivas de autor en el género autobiográfico. *Káñina*, 149-158.
- Valdés, R. (2014). *El dominio de la mujer. El escape y la búsqueda por tomar el control en Los compañeros de Marco Antonio Flores*. Universidad del Valle de Guatemala.
- Zavala, M. (1990). *La nueva novela centroamericana. Estudio de las tendencias más relevantes del género a la luz de diez novelas del período 1970-1985*. Université Catholique de Louvain.