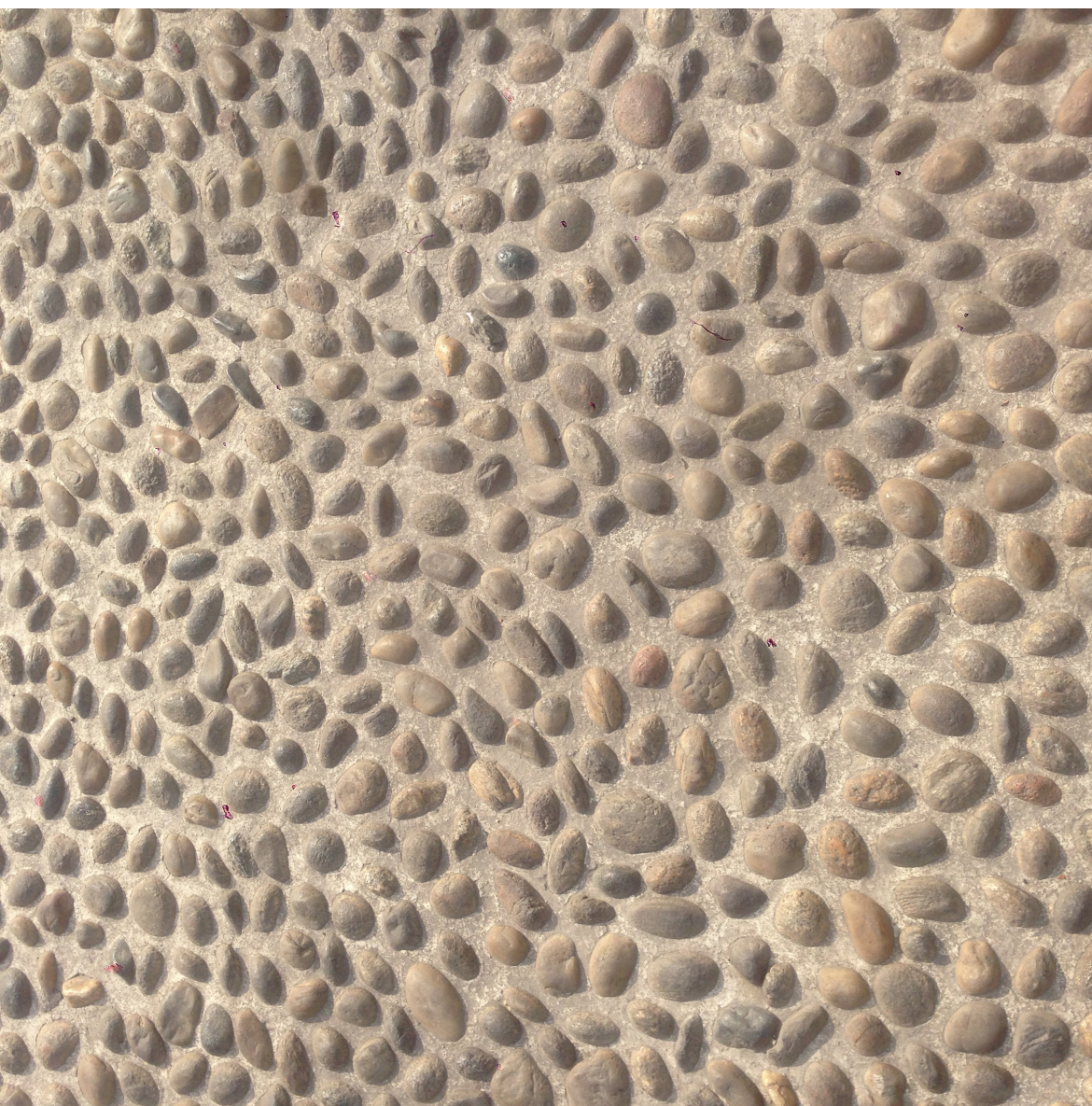


DONDE NO HABITE EL OLVIDO

Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

Ana María González Luna y Ana Sagi-Vela (eds.)





DONDE NO HABITE EL OLVIDO

Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica

Ana María González Luna C. y Ana Sagi-Vela González (eds.)

di/segni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere
Facoltà di Studi Umanistici
Università degli Studi di Milano
Ledizioni

La presente publicación ha sido realizada en el marco del proyecto PRIN 2015: *La letteratura di testimonianza nel Cono Sur (1973-2015): nuovi modelli interpretativi e didattici*, finanziado por el Ministerio Italiano para la Educación y la Investigación (MIUR).

© 2017 Ana María González Luna C., Ana Sagi-Vela González
ISBN 978-88-6705-614-9

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:
Progetto fotografico di Serena Cappellini

n°22
Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:
Raúl Díaz Rosales

Composizione:
Ledizioni

Disegno del logo:
Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2017

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Alamanni 11 – 20141 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Direttore

Emilia Perassi

Comitato scientifico

Monica Barsi	Francesca Orestano
Marco Castellari	Carlo Pagetti
Danilo Manera	Nicoletta Vallorani
Andrea Meregalli	Raffaella Vassena
Giovanni Iamartino	

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel)	Sabine Lardon (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería (Universidad de Zaragoza)	Aleksandr Ospovat - Александр Осповат (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder (Emeritus, University of Reading, UK)	

Comitato di redazione

Nicoletta Brazzelli	Simone Cattaneo
Sara Sullam	Margherita Quaglia
Laura Scarabelli (coordinatrice)	

Índice

<i>Presentación</i>	13
---------------------------	----

LITERATURA, POLÍTICA Y TESTIMONIO

<i>Sentidos políticos del testimonio en tiempos de miedo</i>	23
PILAR CALVEIRO	

<i>De naufragios y balbuceos o el inútil testimonio</i>	33
SANDRA LORENZANO	

EL TESTIMONIO EN LA NARRATIVA

<i>Dos hitos en la tradición de la literatura testimonial en México</i>	47
ANTHONY STANTON	

<i>Narrativa de la violencia y testimonio del ‘destierro’ en los cuentos de Eduardo Antonio Parra</i>	57
ANA MARÍA GONZÁLEZ LUNA C.	

<i>La violencia en México en el siglo XXI: dos ciudades, dos generaciones, dos testimonios.....</i>	77
ANA ROSA DOMENELLA	

<i>Recorridos de la literatura testimonial en Centroamérica</i>	87
ANDREA PEZZÈ	

VOCES FEMENINAS DEL TESTIMONIO

<i>Un testimonio guerrillero desde la óptica femenina: Rosa Albina Garavito.....</i>	105
EDITH NEGRÍN	

<i>México: narrativa contemporánea contra el olvido. El periodismo narrativo, desde la protesta hasta la propuesta</i>	117
EMANUELA BORZACCHIELLO	

<i>Memoriando la reflexión: el diario de campo desde una escritura etnográfica feminista</i>	131
AMARANTA CORNEJO HERNÁNDEZ	

EL TESTIMONIO Y LA IMAGEN

<i>Logros del cine comprometido. Los documentales de Pamela Yates sobre Guatemala</i>	143
VALENTINA RIPA	

<i>Estrategias discursivas, testimonio y memoria en el film Digna, hasta el último aliento, de Felipe Cazals (2004)</i>	161
ALESSANDRO ROCCO	

<i>Memoria, arte y renuncia al olvido: de Rosario Castellanos a los artistas de hoy frente Ayotzinapa</i>	179
LUCÍA RAPHAEL DE LA MADRID	

<i>Memorial de agravios: la impunidad en México, una política del olvido.....</i>	203
ANA DEL SARTO	

DOSIER ANA GUADALUPE MARTÍNEZ

<i>Ana Guadalupe Martínez: la fuerza del testimonio</i>	221
ANA MARÍA GONZÁLEZ LUNA C.	

<i>Herencia y palabra: el caso de El Salvador</i>	229
ANA GUADALUPE MARTÍNEZ	

«El testimonio fue fundamental para hacer conciencia.»
Conversación con Ana Guadalupe Martínez249

PRESENTACIÓN

Donde no habite el olvido evoca un espacio en el que real o simbólicamente se vive. A lo largo de su elaboración este volumen ha sido un lugar de encuentro, debate y reflexión; se ha ido transformando paulatinamente en la casa de los textos que la han ido habitando y en la que dialogan en torno a un tema común y un territorio compartido: *Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*.

Muchos de los ensayos que moran en este espacio fueron concebidos en ocasión del I Congreso Internacional de Literatura y Derechos Humanos, *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en América Latina*, que tuvo lugar en Gargnano, Italia, del 29 de junio al 4 de julio de 2015. Convertido en un momento privilegiado de encuentro, discusión constructiva y estimulante, impulsó sin duda el esfuerzo común en el trabajo de investigación y en la profundización de los temas tratados.

Esta casa, construida con cimientos sólidos como las ideas que la sustentan y muros levantados con palabras, imágenes y sentimientos, ha sido proyectada con una arquitectura sencilla que distribuye el espacio en cinco amplias y luminosas habitaciones: *Literatura, política y testimonio*, *El testimonio en la narrativa*, *Voces femeninas del testimonio*, *El testimonio y la imagen* y *Dossier Ana Guadalupe Martínez*. Cada una de estas da a un patio central y común donde se escucha una fuente, la fuente de la memoria.

Apenas se entra, Pilar Calveiro y Sandra Lorenzano nos salen al encuentro en *Literatura, política y testimonio* para iniciar el recorrido por nuestra casa. Ambas de origen argentino y con una dolorosa experiencia de dictadura que las obligó al exilio, hicieron de México su nueva patria de elección. ¿Quién mejor que ellas para introducirnos en el tema del testimonio? Calveiro, en su ensayo *Sentidos políticos del testimonios en tiempos de miedo*, señala la dimensión ética y política a partir de la multiplicidad de significados que la palabra del testimonio puede tener, desde la indiscutible demanda de justicia que lleva a denunciar una violencia hasta los efectos que ese término puede

ocasionar al desafiar y violentar el orden existente. Estos tiempos de miedo —un miedo sembrado y generado como instrumento político de control en el sistema neoliberal— exigen la resistencia de un ejercicio de la memoria responsable que asigne en el presente nuevos significados a la experiencia antigua. Una memoria virósica y viva que contradiga el discurso estructurado desde el dogma político o académico; una memoria involuntaria que irrumpa inesperadamente iluminando con nueva luz tanto el pasado como el presente. Calveiro reflexiona sobre la memoria y la justicia a partir del testimonio de los perseguidos, los abandonados, los indígenas, para demostrar cómo la posibilidad de testimoniar ayuda a los actores —víctimas de las políticas del miedo— a reconocerse como sujetos de palabra y de derecho, a dignificar su práctica, transmitirla y hacerla comprensible. Así, el testimonio recogido por periodistas y académicos sobre el caso de los 43 estudiantes desaparecidos de Ayotzinapa (Guerrero) atestigua la política del terror aplicada en la desaparición forzada de activistas, en la que redes delictivas y gubernamentales se asocian facilitando el ocultamiento de responsabilidades. La misma complicidad entre autoridades y redes mafiosas se vislumbra en el testimonio casi inaudible de los migrantes, un testimonio que da cuenta del miedo que los mueve a desplazarse y de su función de ‘alcancías’ en el mercado criminal. Una posibilidad real de resistencia a las políticas del miedo, con una memoria comunitaria y viva que se articula a las necesidades del presente, se plasma como alternativa en los testimonios del municipio indígena de Cherán K’eri, ejemplo de un uso de la memoria colectiva que hace justicia a la idea de identidad narrativa de las comunidades a las que pertenecemos¹.

Del mismo modo, es una forma de resistencia la memoria fragmentada de lo que queda de la experiencia, la palabra rota, encarnada en los ocho fragmentos que constituyen el testimonio personal de exilio en México de Sandra Lorenzano. *De naufragios y balbucesos o el inútil testimonio*, eco de las voces de Walter Benjamin y Giorgio Agamben y de los versos de Paul Celan, enlaza la experiencia doliente de la dictadura argentina con la actual realidad violenta de México. Su voz, pronunciada en primera persona, se vuelve nuestra, plural, en un relato que se hunde en la historia de la Argentina del siglo XX, marcada por profundas heridas concentradas en una fecha simbólica: 24 de marzo de 1976. Le sigue el naufragio de las pérdidas, la desorientación, el miedo, el exilio; un naufragio del que se salvará gracias a una balsa llamada México, su segunda patria. Desde aquí Lorenzano confiesa su largo y doloroso proceso que la llevará a optar por la palabra poética, la lengua quebrada en la escritura fragmentada, como único camino para testimoniar su propia experiencia de la dictadura y el exilio nacido de «las fisuras de la aporía del arte y el horror». Así, la cuestión central sobre la relación entre estética y ética fundamenta la concepción del testimonio como donación y herencia, siempre presente en las lecturas y la producción poética y narra-

1 Paul Ricoeur, *Respuesta a mis críticos*, «Fractal» 13.4: 129-137, 1999.

tiva de Lorenzano, expresión de la conciencia y de la responsabilidad social del testigo en la transmisión de la memoria.

Las mismas ideas sobre la memoria, el testimonio y su transmisión nos acompañan a la segunda habitación de la casa, *El testimonio en la narrativa*, tanto mexicana como centroamericana, donde cuatro estudiosos dialogan con autores de los siglos XX y XXI desde distintas perspectivas.

Anthony Stanton nos abre la puerta con dos textos fundacionales de la literatura testimonial o documental no solo mexicana, sino latinoamericana: *Juan Pérez Jolote*, de Ricardo Pozas, y *La noche de Tlatelolco*, de Elena Poniatowska. El primero, escrito en 1948, anticipó la obra de Walsh, inspiró a Barnet y a Poniatowska en su escritura testimonial y ha sido también modelo de numerosos textos posteriores como *Me llamo Rigoberta Menchú*, de Elizabeth Burgos (1982). Afirmando la reinención literaria como sobrevivencia del testimonio, Stanton se mueve en dos niveles: por un lado, traza una línea que hunde las raíces del género testimonial en el trabajo de Fray Bernardino de Sahagún y las Crónicas de Indias, para concentrarse en el siglo XX con Pozas. Por el otro, focaliza la atención en la condición de testigo no presencial, que en el caso específico de Poniatowska no le impidió ser cronista. De hecho, en *La noche de Tlatelolco* (1970) registró y ordenó los testimonios de los allí presentes construyendo un mosaico por medio de una escritura fragmentada e intertextual, en la que incluye una variedad de puntos de vista y posiciones ideológicas sin perder la suya. Un modelo de escritura que lleva a Stanton a interrogarse sobre la historia reciente de México y la pervivencia del mal, como en el caso de los 43 de Ayotzinapa. Si se ha tratado de evitar que no habite el olvido registrando la memoria, ¿por qué no se ha escrito aún *La noche de Iguala*? ¿Por qué se repite el mal?

Ese mal que en el norte de México adquiere rasgos particulares encuentra en la pluma de Eduardo Antonio Parra una cruda representación literaria de la condición humana, crítica social que es manifestación de una realidad dolorosa, violenta, generada y aniquilada por los mismos males. Ana María González Luna propone el análisis de la colección de cuentos *Destierro* de este autor como ejemplo de una narrativa poética de la violencia y como testimonio que muestra los efectos horroríficos del sistema neoliberal encarnados en los habitantes de la frontera, del desierto, de las ciudades del norte, que miran hacia Estados Unidos desde el mito, el temor y la nostalgia. Historias de desterrados —migrantes, vagabundos, mujeres, soldados— protagonistas de una realidad cotidiana e invisible marcada por esa política del miedo que expone Calveiro, miedo que se respira y se cuela por los resquicios de una realidad que se va resquebrajando.

Entre el norte y el centro de México encontramos, en el texto de Ana Rosa Domenella, dos autores, dos ciudades y dos generaciones testigos de la violencia del siglo XXI: Carlos Velázquez y Ester Hernández Palacio. Centrándose en el lenguaje y la eficacia del discurso narrativo del testimonio, Dome-

nella sigue la pauta de Piglia, Link y Arfuch. Con *El karma de vivir al norte* presenta el reto del género de la autobiografía acometido por Velázquez a través de una serie de crónicas de sus experiencias en Torreón, su ciudad natal, transformada en los últimos años por la violencia del crimen organizado. Dichas crónicas tienen como hilo conductor la relación del autor con su hija de cinco años. Se trata de un testimonio sembrado de referentes intertextuales —televisión, música, literatura, cine— que refleja el estilo y el lenguaje cultural norteño del autor. Y siguiendo en esta misma línea del testimonio de la experiencia, más que de la verdad, en el que se escucha el eco de Agamben, Domenella nos propone *México 2010. Diario de una madre mutilada*, de Hernández Palacio, testimonio puntual que denuncia el crimen que quiebra a su familia: el asesinato a manos de sicarios de su hija de veintiséis años y de su yerno en Xalapa, Veracruz. Se trata del diario escrito a lo largo de un mes donde se respira la convicción de que solo la memoria da continuidad a la experiencia del pasado en el presente. Un diario en el cual la poesía señala el inicio y el final de cada día, versos que toma prestados para decir lo indecible de su dolor.

Esta habitación dedicada a la narración guarda un espacio particular al género testimonial centroamericano que Andrea Pezzè coloca en el contexto latinoamericano, iluminando tanto el aspecto teórico como el de su función social, no sin cuestionar su relación con el canon occidental. Es el testimonio el lugar donde la especificidad literaria latinoamericana satisface su demanda de centralidad, como modalidad de narrativización de la realidad y también como escritura contrahegemónica *in moto perpetuo*. Un marco teórico y crítico abre el diálogo del testimonio con otras narrativas que forman parte del mismo género. La heterogeneidad permite encajar lo policial en lo testimonial, como lo demuestra en su análisis de *Insensatez*, de Castellanos Moya, y de *El material humano*, de Rey Rosa, en el que aparece Piglia con su concepto de ficción paranoica del policial en cuanto procedimiento ficticio de determinación de la verdad. La relevancia histórica, ideológica, moral y política de los acontecimientos narrados en estas dos novelas llevan al cruce entre el género testimonial, que se mueve por la política de la verdad y la verdad de una política, y el género policial, que busca la determinación de la verdad.

En esta casa construida con palabras hay una habitación donde se escucha un coro de tres voces, *Voces femeninas del testimonio*, que protestan y proponen, reflexionan y denuncian. Toma la palabra Edith Negrín para filtrar la voz de Rosa Albina Garavito, testimonio guerrillero en un periodo convulso y difícil de la historia de México como lo fueron los años sesenta y setenta. En el testimonio plasmado en su libro *Sueños a prueba de balas. Mi paso por la guerrilla* —escrito en 2002 y publicado apenas en el 2014— cuenta la historia de su experiencia en grupos armados utilizando el yo como colectividad. En su relato de luchas y represiones se detiene en aquel famoso asalto al cuartel militar Madera (1965). Recuerda el balazo recibido en el estómago

en medio de una irrupción policiaca, una herida infligida no solo a su cuerpo, pues es vivida como metáfora de la lesión causada al sistema político mexicano y, a su vez, al movimiento armado. Resulta interesante la evolución personal de Garavito, quien pasó de la lucha armada a la lucha por la vía pacífica y que aparece en su testimonio acompañada de una autocritica madura. La intención política de la narración la lleva a evitar a cualquier costo todo tipo de sentimentalismo. Invitación a la reflexión —añadiría yo—, a pensar más que a sentir.

Como instrumento de comunicación, el periodismo narrativo en la voz de Emanuela Borzacchiello se torna arma de lucha en su esfuerzo por decodificar los actos violentos e interrumpir el proceso de normalización de la violencia; se vuelve así recurso textual que desenmascara las formas de la invisibilización de las vidas más vulnerables, como la de las mujeres. Mientras lo dice, parece asomarse Stanton desde la segunda habitación para recordarnos que Poniatowska con *La noche de Tlatelolco* es una de las fundadoras de ese género literario en México. Explica y fundamenta el uso de diferentes herramientas de denuncia y crítica que está generando nuevos registros narrativos, mediante un enfoque interdisciplinario, para que la memoria no desaparezca. Los diferentes lenguajes, el teórico de Rivera Cusicanqui y el periodístico de Marcela Turati, se unen para evitar que las muertes y la violencia se normalicen, con la intención responsable de pasar de la denuncia a la propuesta. Dos significativos trabajos de Turati, *Fuego Cruzado* (2014) y *Los universitarios en la Montaña* (2015), muestran un trabajo de investigación y análisis en el que los datos suelen volverse peligrosos y ponen en serio riesgo la vida de los periodistas.

El diario de campo de Amaranta Cornejo Hernández, realizado como reflexión autoetnográfica, alterna la primera persona femenina singular del testigo con la forma plural del planteamiento en torno a una memoria anclada en la subjetividad desde lo emocional. Una reflexión capaz de generar conocimiento como acción colectiva. Se trata de un trabajo de campo que involucra al sujeto que investiga en la investigación misma y se nutre de las propuestas feministas construidas a partir del giro emocional que produce objetividad dinámica, según la teoría de Fox-Keller. Un conocimiento ‘implícado’ que se aleja de las universalizaciones y lleva a la deconstrucción de la dicotomía entre teoría y práctica. En cuanto académica y activista feminista, Cornejo Hernández hace una politización de lo emocional en un camino de ida y vuelta, que la lleva de la práctica a la reflexión dando un valor analítico a la cotidianidad. Etnografía móvil y multilocal, posible gracias a las tecnologías de la información y la comunicación.

Aquí se abren las puertas de otra estancia donde encontramos obras de arte, libros y documentos audiovisuales. Cuatro estudiosos —dos italianos y dos mexicanas que transitan entre ambos lados del Atlántico— se reúnen en torno a *El testimonio y la imagen* para delatar la violencia: Valentina Ripa

y Alessandro Rocco nos comparten la mirada honesta, comprometida y crítica de algunos documentales latinoamericanos sobre Guatemala y México; Lucía Raphael de La Madrid nos conduce por un viaje mexicano entre la literatura y el arte contemporáneo que rebasa fronteras geográficas y disciplinarias; Ana Del Sarto, a su vez, planta los pies en la impunidad en México como política del olvido. Entremos en algunos detalles.

Valentina Ripa estudia a fondo la elaboración y el significado de los documentales de la norteamericana Pamela Yates sobre Guatemala como expresión del cine testimonial, género que va especializándose cada vez más. Analiza la trilogía guatemalteca, la cual guarda una estrecha cohesión temática de innegable función política: *Cuando las montañas tiemblan*, *Granito de arena* y *Cómo atrapar a un dictador*. El valor del testimonio presente en estos tres documentales cobra mayor sentido en los apuntes, declaraciones y comentarios de los cineastas, citados por la autora, que se conjugan con el aspecto artístico y explican, asimismo, su intención político-social. Al aspecto técnico se une el necesario marco histórico que contextualiza el trabajo de Pamela Yates y su equipo, un trabajo cinematográfico caracterizado por la intertextualidad como técnica de realización, lo cual permite escuchar no solo la voz de los testimonios principales y protagonistas, sino también las voces ‘menores’ de quienes no tienen nombre.

Otro testimonio cinematográfico importante es el del argentino Felipe Cazals en su documental *Digna... hasta el último aliento* sobre el caso emblemático de Digna Ochoa y Plácido, abogada defensora de los derechos humanos en México, cuya muerte, al haber sido declarada por la procuraduría de justicia «suicidio simulado», generó un amplio debate. Alessandro Rocco, después de exponer y documentar el caso, analiza las estrategias discursivas utilizadas por el cineasta para refutar la tesis de suicidio y reivindicar la imagen y la labor de Digna. La narración, realizada en una modalidad ficcional que dialoga con fragmentos documentales de diferente tipo, tiene la fuerza ética y política de la denuncia y la urgencia de la demanda de justicia.

Lucía Raphael de La Madrid, por su parte, se desplaza con flexibilidad en diferentes espacios de los géneros artísticos y en los laberintos de las disciplinas humanistas para reflexionar, desde una perspectiva femenina, sobre la compleja realidad mexicana que se bate entre el reconocimiento de la alteridad y una identidad en crisis. La novela de Rosario Castellanos publicada en 1957, *Balún Canán*, expresión del indigenismo mexicano, y la obra visual colectiva *Ayotzinapa an antology/una antología* —realizada por un grupo de artistas chicanos como denuncia y testimonio de la desaparición forzada de los 43 estudiantes de Ayotzinapa en 2015— son testimonio de una radicada cultura de la violencia.

La violencia que se alimenta de la impunidad y es manifestación de la evidente política del olvido llevada a cabo desde hace decenios en México es documentada por Ana del Sarto a través de un abundante y seleccionado material periodístico, interpretado como memorial de agravios. Los testimonios

que denuncian la grave crisis de los derechos humanos confirman la ausencia del estado de derecho en México y exigen una seria y responsable reflexión que tenga presente las políticas de la memoria con respecto a la víctimas.

El último de estos cinco cuartos, pero no por ello arrinconado u oscurecido, sino espacio luminoso digno de concluir nuestro recorrido por esta casa de la memoria, es el que dedicamos al *Dossier Ana Guadalupe Martínez*, testimonio de la lucha armada en los años setenta en El Salvador y de la transición hacia la lucha legal y política en un país que ha conquistado con grandes sacrificios la democracia. A la fuerza de su testimonio dedico unas breves palabras como reconocimiento de la trayectoria política y social de Ana Guadalupe Martínez. Es su voz la que habita este espacio. Una voz definida, de quien mide las palabras porque conoce su peso, se escucha con claridad en dos tonalidades distintas, las que exigen los dos registros de su testimonio: un ensayo escrito para la biblioteca de esta casa donde no tiene cabida el olvido, en el que asume formalmente la herencia del testimonio salvadoreño para transmitirlo, y una generosa entrevista en la cual subraya la fuerza de la autenticidad del testimonio, no solo salvadoreño y centroamericano, sino latinoamericano y universal. Consciente de formar parte de una tradición nacional, se considera un eslabón más de esa cadena testimonial que es ya parte de la historia de El Salvador. En este sentido y de forma implícita, en su voz se puede percibir el eco de las muchas otras que conforman ese cuadro general del testimonio centroamericano en el que Pezzè da la palabra a Castellanos Moya y a Rey Rosa y Ripa la cede al cine testimonial de Pamela Yates. En una perspectiva más amplia, comparte con Rosa Albina Garavito, que escuchamos gracias a Negrín en el cuarto de *Las voces femeninas del testimonio*, la capacidad de autocritica que permite testimoniar la evolución de la lucha armada como guerrilleras a la actual y constante lucha pacífica por los derechos humanos en sus respectivos países.

Hilos aparentemente sueltos se van tejiendo en la lectura y la reflexión de una temática común como es la del testimonio en México y Centroamérica. La lectura de todos los textos mencionados nos confirma que en esta casa no habita el olvido, sino la transmisión responsable y consciente del testimonio, la memoria fragmentada pero viva, obligada en cuanto necesaria, de una dolorosa historia reciente de violación de los derechos humanos en América Latina. Memoria y testimonio dan sentido y restituyen el pasado que ya no es pero que ha sido, ese pasado que, como afirma Certeau, reclama el decir del relato desde el fondo mismo de la propia ausencia².

Ana María González Luna C.

2 Michel de Certeau, *L'absent de l'histoire*, Tours, Mame, 1973.

ESTRATEGIAS DISCURSIVAS, TESTIMONIO Y MEMORIA EN EL
FILM *DIGNA, HASTA EL ÚLTIMO ALIENTO*, DE FELIPE CAZALS
(2004)

Alessandro Rocco
UNIVERSIDAD DE BARI

El 19 de octubre de 2001 la abogada Digna Ochoa y Plácido, conocida a nivel internacional por su empeño en la defensa de los derechos humanos en México, fue encontrada muerta en un despacho situado en la Colonia Roma de la Ciudad de México. El 18 de julio de 2003, la fiscal especial de la Procuraduría General de Justicia del Distrito Federal (PGJDF) hizo público su dictamen de «suicidio simulado», según el cual la abogada se había suicidado simulando su propio asesinato (Bolaños Sánchez 2003). Se trató de una sentencia anunciada, puesto que la tesis del suicidio ya se había filtrado en la prensa desde marzo de 2002 (Diebel 2006: 395), y por consiguiente ya se había generado un amplio debate al respecto, en el que no eran pocas las voces que ponían el acento en las deficiencias de la investigación¹. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de los familiares y asociaciones de derechos humanos por cambiar el veredicto, el 12 de septiembre de 2011 la PGJDF dio por cerrado el caso Digna Ochoa, confirmando la resolución de suicidio y ordenando archivar el expediente como «asunto totalmente concluido» (Cruz Flores 2011).

En respuesta a esta decisión, los abogados de la familia de Digna optaron por llevar el caso ante la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH), que el 16 de julio de 2013 hizo pública su admisión, abriendo así la posibilidad de que se demuestre que la abogada no se suicidó, sino que

1 Por ejemplo, el Informe de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, presidida por el criminólogo Pedro Díaz, planteaba serias críticas a las investigaciones de la Procuraduría del Distrito Federal (Petrich 2003).

fue asesinada (Camacho Servín 2013)². Durante una conferencia en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), el abogado de la familia Ochoa, David Peña Rodríguez, mencionó el que considera uno de los objetivos principales de dicha acción, a saber, «la reivindicación de la imagen de Digna», ya que «Digna no solo fue presentada como suicida, sino que fue presentada como una loca que se simuló el atentado», en base a una suerte de «necropsia psicológica» (Peña Rodríguez 2014). Se refiere a los «peritajes en sicología» y al «estudio psicodinámico» del perfil de la abogada que se realizaron como parte de la investigación de la Procuraduría de Justicia, basados sobre todo en el análisis de los escritos de Digna Ochoa. En ellos se afirma que los ‘especialistas’ encargados del caso pudieron identificar en la personalidad de la abogada una larga serie de «trastornos con rasgos paranoides [y] esquizoides», que van desde la «impulsividad, con manifestaciones de autoagresión física» hasta los «actos auto lesivos físicamente, sentimientos crónicos de vacío y aburrimiento cuando no recibe la retribución afectiva o de atención de sus objetos valorados», pasando por «la manipulación de otros para satisfacer sus fines», «la ira inapropiada» y «la inestabilidad afectiva con cambios notorios y abruptos en los estados de ánimo (alegría, depresión, ansiedad, enojo)», entre otros (Cazals 2012: 230-231).

No sorprende, al leer tan abrumadora lista de lo que pretende ser un diagnóstico psiquiátrico, que el informe de la fiscal Margarita Guerra haya sido interpretado como una verdadera segunda muerte de la abogada Digna Ochoa. Como escribe John Gledhill:

As a result of the Special Prosecutor’s labours, a woman originally described as a brave and internationally recognized defender of human rights could now be portrayed as a delusional fantasist whose professional contributions to the defence of human rights were of negligible significance (2004: 1-2).

De hecho, la estructura del film que nos proponemos analizar a continuación obedece principalmente al imperativo de refutar la tesis del suicidio elaborada por la PGJDF, mostrando desde un principio cómo Digna había sido víctima de persecuciones y amenazas, en un relato cuyo desenlace, como afirma el director, ya es conocido (Lira Hartman 2004).

La historia está narrada en modalidad ficcional, con la participación de la actriz Vanessa Bauche interpretando al personaje de la abogada en lo que pudo haber ocurrido el 19 de octubre de 2001, día de su asesinato. Sin embargo, la narración también está entrelazada con un discurso audiovisual propiamente documental, conformado por un conglomerado de materiales diversos, desde fotografías, recortes de prensa, material de archivo y

² En el momento de escribir estas líneas, la CIDH todavía no ha emitido dictamen sobre el caso. Una amplia discusión sobre el papel de la CIDH en Petrich (2013).

fragmentos de telediarios, pero sobre todo de una amplísima sucesión de testimonios, resultado de la edición de «más de 75 horas de entrevistas» (Cazals 2015). Estas estuvieron basadas en cuestionarios elaborados por un «severo equipo de contenido formado por periodistas con experiencia en esa fuente» bajo la supervisión del mismo Cazals, cuya línea general «ofrecía distintas opciones del asesinato pero reforzaba que la tesis del suicidio era indiscutiblemente falsa e irresponsable» (*ibidem*). *Digna... hasta el último aliento* es, entonces, un film que combina las formas del documental y de la ficción para responder, a través de los recursos y las modalidades propios de ambos géneros, a un cometido ético y político claro, es decir, el de reivindicar la imagen y la labor de la abogada Digna Ochoa y Plácido.

I. DOCUMENTAL Y DOCUDRAMA

En un célebre artículo en el que reflexiona sobre el género documental o de no ficción, Carl Plantinga propone concebir

the typical or usual documentary film [...] as an asserted veridical representation, that is, as an extended treatment of a subject in one of the moving image media, most often in narrative, rhetorical, categorical, or associative form, in which the film's makers openly signal their intention that the audience (1) take an attitude of belief toward relevant propositional content (the "saying" part), (2) take the images, sounds, and combinations thereof as reliable sources for the formation of beliefs about the film's subject [...] (2005: 114).

Como han notado otros críticos, de acuerdo con la tesis de Plantinga, «el significado del cine de no ficción no es independiente de la historia y las circunstancias en que se utiliza» (Torregrosa 2008: 307). El mismo Plantinga advierte que lo que estamos dispuestos a aceptar como una 'representación verídica' puede cambiar según las épocas, los contextos y los hábitos de recepción del género. Así, por ejemplo, en la producción de documentales de la primera mitad del siglo XX se aceptaban las reconstrucciones y las puestas en escena como procedimiento de 'representación verídica' de realidades que no podían documentarse de manera directa, mientras que en los años sesenta estas fueron desplazadas al campo de la ficción. Hoy en día, cuando un texto audiovisual presenta una recreación ficcional no suele considerarse como un documental propiamente dicho, sino que se inscribe en otra tipología textual, normalmente clasificada como docudrama. Como recuerda Lipkin, según uno de los teóricos más influyentes en el estudio del género documental, Bill Nichols, el docudrama debe entenderse sencilla-

mente como ficción: «Nichols's efforts to define documentary preclude any consideration of the truth 'value' of docudrama, since its re-creations relegate the form without mitigation to the realm of fiction» (Lipkin 2002: 4).

Sin embargo, para Lipkin, la cuestión no se resuelve tan fácilmente, puesto que los docudramas, aun si se conciben como ficciones, establecen con el mundo real un vínculo que pretende ser tomado en serio:

Docudrama argues with the seriousness of documentary to the extent that it draws upon direct, motivated resemblances to its actual materials. As fictions, docudramas offer powerful, attractive persuasive arguments about actual subjects, depicting people, places, actions, and events that exist or have existed» (5).

Una cuestión importante es que el docudrama suele representar acontecimientos y situaciones que de alguna manera ya forman parte de un conocimiento compartido sobre algún tema, a veces también a través de la existencia de textos previos, como reportajes periodísticos, testimonios y entrevistas, novelas. Entonces, afirma Lipkin:

[...] the existence of prior text/narrative warrants the choice of material for filmic treatment: these events 'really' happened and were important enough for reportage. We are asked to consider that they might have happened 'this' way, in the version now offered as feature film docudrama (*ibidem*).

Además, añade Lipkin, el docudrama interviene para representar hechos que de otra forma no pueden ser adecuadamente representados, pues no existe suficiente material documental acerca de ellos: «The choice of the docudramatic mode of presentation itself offers a second warrant. 'Actual' documentary materials either do not exist or by themselves are incomplete or insufficient to treat the subject adequately» (*ibidem*).

En el caso del film sobre Digna Ochoa, la decisión de realizar un docudrama se basó en una reflexión puntual sobre la recepción del documental en México, tanto respecto de su aceptación como representación verídica como del involucramiento emocional que es capaz de provocar. Escribe Felipe Cazals:

Mi experiencia profesional me ha confirmado que lo que se nombra como DOCUMENTAL está prácticamente condenado al desinterés del espectador mexicano, sea de cine o en su versión de televisión. El público mexicano considera ese género como un formato didáctico o propagandístico. El espectador mexicano rehúye *los documentales* y en nuestro caso al contrario, el obje-

tivo era precisamente lo contrario: lograr el mayor número de ciudadanos con el conocimiento de otra nueva injusticia y de un craso error judicial. De modo que el contenido tenía que tener un *plus* (por llamarlo de algún modo). En una palabra, teníamos que tomar el riesgo de ilustrar el drama con una suerte de suspense sin alterar de ningún modo la realidad propuesta o denegada por las múltiples y a veces contradictorias versiones obtenidas (2015).

La reflexión apunta a una cuestión pragmática relacionada con el público mexicano, a quien en primera instancia estaba dirigido el film: su desconfianza por un género descalificado incluso desde el punto de vista cognoscitivo, debido al carácter propagandístico que se le atribuye. Pero más allá de esto, la clave de la opción de Cazals de asumir un «riesgo narrativo» en su realización es la reflexión acerca del desinterés del público por un género considerado frío y didáctico. Por lo tanto, la decisión de «ilustrar el drama» a través de la recreación ficcional pretende involucrar al espectador en una experiencia directa de suspense, con el fin de suscitar su interés y aumentar así el poder y el efecto comunicativo del film.

El énfasis sobre la capacidad de la ficción de hacer vivir al espectador la recreación de los hechos como experiencia propia caracteriza también la reflexión de otro director mexicano, Diego Quemada-Díez, a propósito de su película sobre la migración de Centroamérica a EE. UU., *La jaula de oro*. En su intención, el discurso ficcional puede articularse de manera que resulte, al mismo tiempo, una representación verídica de los hechos, sustentada en una firme base testimonial, y una experiencia emotivamente eficaz, gracias a los recursos y procedimientos propios de la narración fílmica (Quemada-Díez 2013). Asimismo, las secuencias que ponen en escena distintos momentos de la vida de Digna Ochoa en el film de Cazals se proponen suscitar la emoción del espectador, pero al mismo tiempo pretenden que se las acepte como reconstrucción verídica de lo ocurrido: «ilustrar el drama», pero «sin alterar la realidad» (Cazals 2015). Precisamente con el objetivo de poner una sólida base documental al discurso narrativo, el trabajo de Cazals se basó en «una referencia inobjetable y comprobada», que «no dejaba dudas como sustento de nuestro argumento de base», es decir, «las persecuciones sufridas por Digna Ochoa y los testimonios de las mismas como piezas fundamentales», así como «los anónimos recibidos durante largas etapas» (*ibidem*). Este aspecto nos parece aquí especialmente relevante, ya que establece un vínculo claro y directo entre los testimonios sobre algunos acontecimientos y el material audiovisual que los muestra. De esta forma, la reconstrucción ficcional puede apoyarse en un antecedente textual que garantiza su veracidad, activando dos de los procedimientos del docudrama estudiados por Lipkin, la alternancia (o *sequences*) y la interacción (1999: 69).

Veamos cómo funciona esta estrategia discursiva en el film de Cazals. Este está dividido en once capítulos de duración desigual, señalados con títulos sobre fondo negro, después de una introducción inicial sin título. El primer capítulo, *Los antecedentes*, se abre con un material de archivo que se puede considerar un testimonio directo de la misma Digna Ochoa sobre las persecuciones y amenazas recibidas antes de su muerte. Se trata de una transmisión radial emitida por Radio Misantla (la ciudad natal de Digna), en la que la misma abogada denuncia las agresiones sufridas y menciona sin ambigüedades a las autoridades como probables autores (Cazals 2012: 149-150). Inmediatamente después, un título nos traslada al año 1987, y la voz que se escucha es la del hermano de Digna, Jesús Ochoa, quien está contando un episodio de violencia sufrido por su hermana ese año (150-151). La presencia simultánea de dos tiempos y dos modalidades narrativas se hace evidente. Las imágenes en blanco y negro, rodadas en 35 mm, sitúan al espectador en la fecha indicada por el título, mostrando el cuerpo y el rostro golpeado y sangrante de Digna/Vanessa, amarrada en la parte trasera de una *pick up*. La voz, en cambio, establece un tiempo presente que corresponde al de la enunciación, el momento de la entrevista documental, y un pasado al que se accede a través del relato de la memoria. Ambas modalidades se refuerzan mutuamente: en primer lugar, en el sentido de la veracidad, puesto que no hay contradicción entre el relato testimonial y la imagen, que conserva un efecto de realidad a pesar de su naturaleza ficcional. En segundo lugar, en el sentido de la emotividad: el impacto emotivo del relato del testimonio se fortalece gracias al poder de la imagen y a su efecto de realismo, que coloca al espectador ante la percepción sensible del cuerpo sufriente de la víctima, aunque se trate de una secuencia reconstruida.

El simple procedimiento de establecer este tipo de relación entre una secuencia ficcional y una entrevista documental se convierte, a través de su reiteración a lo largo del film, en una verdadera estrategia discursiva, cuyo efecto es el de otorgarle a todas las secuencias de ficción un estatuto semejante al del material de archivo. Dicho efecto se logra cabalmente gracias a un mecanismo de analogía que se activa cuando, por lo menos en una ocasión, el film propone un nexo entre el relato de un testimonio entrevistado y un material auténtico. Esto ocurre de manera patente en el capítulo *Los defensores de derechos humanos*, cuando el abogado Adolfo Hernández recuerda una experiencia muy tensa por él vivida en ocasión de su visita a la comunidad de El Bosque, en Chiapas, después de la terrible masacre allí ocurrida en 1996 (min 13:55). El entrevistado recuerda que al asistir a la ceremonia fúnebre de las víctimas de la masacre fue confundido por un enviado del gobierno, corriendo el riesgo de sufrir agresiones. Entrelazadas con su relato, las imágenes del material de archivo muestran lo que el testimonio está recordando, activando un vínculo casi natural entre dos modalidades discursivas situadas ambas en el campo del documental: la entrevista y el

material audiovisual auténtico. Cabe destacar que este último es presentado en blanco y negro, al igual que las secuencias ficcionales referidas a Digna Ochoa, lo que puede entenderse como una manera de reforzar la semejanza entre los dos tipos de materiales. Esto sin duda influye en la recepción general del film, otorgándole a las secuencias de ficción un valor semejante al del material de archivo, en relación con lo recordado y/o relatado por un testimonio; o en otras palabras, confiriéndole al material ficcional un mayor grado de veracidad.

Este mecanismo puede extenderse incluso a las secuencias ficcionales del film que no presentan un vínculo directo con el recuerdo o el relato de un testimonio. Es este el caso de las secuencias que, mostrando la persecución a la que fue sometida Digna el día su muerte, y el momento mismo de su asesinato, no ofrecen testimonio posible, no habiendo testigos ni otros documentos que los registraran. Como recuerda McLagan, si bien «human rights abuses are not usually witnessed and do not take place on camera», existe la posibilidad del testimonio del sobreviviente: «we *are* witnesses to stories of atrocity by their survivors. These stories take the form of testimony and we often regard them as evidence of ‘what really happened’» (2003a: 608). Sin embargo, en el caso de la muerte de Digna esta posibilidad no se da: el relato de los hechos puede ser solo el objeto de las hipótesis que reconstruyen la dinámica de lo ocurrido el 21 de octubre de 2001. Esto es lo que se muestra en la mayoría de las secuencias ficcionales del film de Cazals, constituyendo, de hecho, su columna vertebral narrativa. Pero, como hemos dicho, se trata de una reconstrucción que no dispone de un texto previo validador, sino que se basa en una labor de reconstrucción investigativa, y que además tiene un valor altamente polémico, surgiendo en contraposición directa a la tesis del suicidio elaborada por la Procuraduría del Distrito Federal. A propósito de esto, el mismo Felipe Cazals recuerda que la realización del film había empezado alrededor de siete meses antes de la sentencia del «suicidio simulado», anunciada el 18 de julio de 2003. Tomando en cuenta que la tesis del suicidio comenzó a circular públicamente ya a partir del mes de marzo de 2002, queda claro que la película empezó a realizarse cuando ya el rumbo de las investigaciones de la Procuraduría era conocido y, probablemente, también por esta razón, como recuerda Cazals: «para nadie era sorpresa el dictamen de Margarita Guerra y lo registramos tal cual para insertarlo en el montaje final» (2015).

Pero ¿cómo resolver el problema de no contar con un testimonio directo que sustentara la versión de los hechos propuesta por el film? Lo que sostengo aquí es que la imposibilidad del testimonio de la víctima se logra compensar en la película a través de una serie de textos y materiales que, aunque de manera indirecta o simbólica, asumen el valor de testimonio de Digna Ochoa, y le muestran al espectador su presencia viva, rescatando su pasión, su labor y su saber en el campo de la defensa de los derechos huma-

nos en México. Me refiero a los materiales en los que escuchamos su propia voz en un programa de Radio Misantla denunciando las violencias sufridas (min 4:22-min 5:42), o explicando el sistema de impunidad en México al recibir el premio de Amnistía Internacional en Los Ángeles en septiembre del 2000 (min 10:25-min 71:40) o, finalmente el más importante, en el que podemos verla además de escucharla, en un material audiovisual realizado en parte por ella misma y concebido con claros objetivos de acción comunicativa en defensa de los derechos de los campesinos ecologistas del estado de Guerrero (min 87:42-min 89:56)³.

2. DIGNA OCHOA: ENTRE RECREACIÓN FICCIONAL Y TESTIMONIO POLÍTICO

La primera secuencia de *Digna, hasta el último aliento* establece el eje narrativo del film, es decir, la persecución de la abogada el día de su muerte. Se trata de una serie de secuencias que, a lo largo de toda la película, presentan un constante aumento en la intensidad emotiva con que se narra el acoso al que fue sometida Digna, culminando con su asesinato, y que por lo tanto están dotadas de todos los recursos aptos para producir efectos específicos en el espectador, como la ausencia de diálogos, el uso del sonido y de la música, la alternancia del color y el blanco y negro, y hasta un especial método de filmación que el director ha descrito en varias ocasiones:

El juego dramático y la puesta en escena fue particularmente diferente a las filmaciones tradicionales. Cito un ejemplo: Vanesa/Digna tenía comunicación de audio con el Director durante el rodaje pero ignoraba los emplazamientos de las Cámaras y desconocía a los personajes (actores también) que la seguían o la espiaban. De este modo la actriz solo sabía por conducto de la voz del Director que era perseguida sin cesar y debía encontrar el modo de poder escapar. El rodaje (en video) resultó agobiante para Vanessa Bauche —también activista social— logrando un trabajo convincente y en ocasiones conmovedor (Cazals 2015).

El uso de una música claramente orientada a generar suspenso se percibe ya mientras aparecen los créditos sobre pantalla negra. Al terminar estos, el contenido narrativo se va definiendo rápidamente: alguien está espiando y hostigando a Digna/Vanessa, quien, consciente de ello, trata de escapar. La cámara propone un acercamiento progresivo a la ventana de un edificio en la que vemos al personaje de Digna asomarse. La toma está connotada por una marca que no deja dudas acerca de su significado amenazador, pues

3 Amplios fragmentos de este material pueden verse también en el video de Canal Seis de Julio (2007).

aparece una mira telescópica, que tanto podría ser la de una cámara como la de un arma de precisión. Esto propone una identificación del punto de vista de la secuencia con la mirada de los perseguidores, mientras la indicación de la fecha («OCT.19.2001») sitúa al espectador en el día del asesinato. Finalmente, el sonido de una llamada telefónica hace entender que quien está espionando conoce directamente a la víctima y tiene el control de la situación. El timbre del teléfono sirve también como enlace para un cambio de punto de vista, pues a través de un corte la narración nos lleva al interior del departamento donde se encuentra Digna. La toma es ahora en colores, lo que indica que el personaje no está en este momento en el campo visual del perseguidor. Esto es importante, en primer lugar, para que el espectador perciba el significado de los cambios del color al blanco y negro en esta serie de secuencias: el blanco y negro para los momentos en que Digna/Vanessa está bajo la mirada y la amenaza directa de sus perseguidores, el color para indicar cuando está, al menos momentáneamente, a salvo.

Pero este segundo punto de vista tiene la función, sobre todo, de activar la identificación afectiva con el personaje, a través de una mirada que le permita al espectador compartir la vivencia de la protagonista, excluyendo, aunque sea por breves instantes, la presencia de los perseguidores. De hecho, queda claro que la identificación óptica con el punto de vista de los que espían a Digna, señalada por la presencia de la mira telescópica, tiene la función de enfatizar la sensación de peligro; mientras que las secuencias en color, poniendo al espectador ‘del lado’ de la protagonista, dejan clara la orientación emotiva del relato a favor de la víctima. El mecanismo de estas secuencias seguirá manteniendo *grosso modo* el mismo funcionamiento a lo largo de todo el film, pero aumentando la tensión. Por ejemplo, en la segunda secuencia de la serie (min 7:50), vemos en una toma en color al personaje de Digna entrando en un supermercado y caminando por los pasillos como queriendo escapar de alguien. Inmediatamente la imagen vuelve al blanco y negro, y aparecen otra vez la mira y la fecha en el momento en que entra la música de tensión. La cámara, identificada con el perseguidor, parece perder y volver a encontrar a Digna/Vanessa varias veces, hasta casi toparse con ella de frente —en una llamativa mirada a cámara de la protagonista— registrando su reacción de susto y la huida en dirección opuesta. El aumento de la tensión se da, entonces, gracias a la alternancia entre momentos en que el personaje parece escapar y otros en que es nuevamente enfocado por la cámara/perseguidor. El procedimiento es muy claro en la tercera secuencia de la serie, que presenta la fecha del día anterior («OCT.18.2001»), y muestra por primera vez al perseguidor, también encuadrado a través de la imagen con la mira para subrayar un significado general de amenaza. La protagonista logra entrar en el metro y salir rápidamente cuando las puertas se están cerrando, dejando adentro a su perseguidor. La cámara muestra entonces a Digna respirando con gran agitación y susto, y la imagen regresa

al color para indicar que, por lo menos por ahora, el peligro ha pasado.

Más adelante, el film se centra en la narración del delito y, por lo tanto, aumenta el *pathos* y el dramatismo de la acción, puesto que ahora la víctima está acorralada y asistimos a su fría y calculada ejecución. Pero, además, se hace ahora mucho más relevante el problema de la verosimilitud de la dinámica propuesta, es decir, la hipótesis de cómo se desarrollaron los hechos. El relato se construye entonces combinando con mucha destreza varios objetivos y estrategias discursivas simultáneas. Por un lado, una acción narrativa en la que el espectador sigue experimentando tensión y conmoción, pero quedando a salvo de todo exceso traumático en la representación visual del crimen. Digna aparece tensa, pero no aniquilada, y esto provoca que el asesino dispare una primera vez, quizás para amedrentarla. Luego la protagonista se avienta contra su agresor, en una reacción de rabia y orgullo desesperado que enfatiza su carácter luchador, y obliga al asesino a disparar una segunda vez, causándole la herida en el muslo derecho. La banda sonora también subraya el dolor y la rabia de la víctima, de la que, como notamos antes, nunca escuchamos palabras, pero sí gemidos de dolor y desesperación. Finalmente, el asesino le dispara el tiro mortal en la sien, pero la acción queda fuera de cuadro, mitigando así el horror de la muerte de Digna, que queda visible solo a través de las sombras proyectadas en la pared.

Por otro lado, aspecto fundamental de la estrategia discursiva del film es el sustento de una base documental e investigativa en la puesta en escena del crimen. En la edición del guion la referencia principal es el *Informe especial* de la Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal (2004). Sin embargo, en el film el procedimiento principal es el de ir entrelazando las imágenes con las entrevistas sobre la dinámica del delito, estableciendo correspondencias significativas entre las dos modalidades del discurso. Por ejemplo, cuando en la secuencia ficcional vemos al asesino entrar en el despacho, el movimiento de cámara orienta la atención hacia el arma con la que este apunta a Digna, dejándola en plano detalle largos instantes. Inmediatamente después, el montaje presenta imágenes del despacho a color (lo que significa que estamos en un tiempo posterior, correspondiente al de las investigaciones), mientras la voz en *off* del subprocurador Arceo Corcuera habla precisamente del arma, y una imagen de esta aparece en la pantalla (min 102:37). Más adelante, la dinámica del delito reconstruido se desarrolla manteniendo en la banda sonora la voz en *off* del mismo subprocurador, estableciendo así un claro nexo reflexivo entre la reconstrucción investigativa del delito y la ficcional. Este tipo de relación queda especialmente enfatizada en secuencias posteriores, en las que no solo se repite el recurso de dejar en *off* la voz de personas que reflexionan sobre la dinámica y la escena del crimen mientras se ven imágenes del mismo —como en la entrevista al abogado Víctor Brenes (min 107:47-min 109:57) o al psiquiatra Giuseppe Amara, quien comenta el significado de la posición en que fue dispuesto el cadáver de Digna (min 109:57-min 110:03)—, sino que, además, la acción se

concentra claramente en mostrar cómo los asesinos se esmeraron en manipular y fabricar la escena del crimen, poniéndole los guantes a Digna, esparciendo el polvo blanco, empujando con los zapatos los proyectiles, colocando el arma y el cuerpo mismo en determinada posición, etcétera, antes de salir y cerrar la puerta, incluso volviendo a colocar en la ranura del marco de la puerta las cartas que habían caído al suelo al entrar Digna en el despacho. Se trata, en síntesis, de una serie de detalles sensibles y relevantes en la discusión sobre la reconstrucción del delito y la refutación de la tesis del suicidio⁴.

Finalmente, hay otro tipo de relación fundamental que se establece entre los testimonios y las secuencias de ficción, y que atañe tanto a la esfera emotiva como a la de la reflexión política, que en esta dimensión del discurso parecen ser sin duda inseparables. Se trata de los testimonios de cuatro mujeres muy cercanas a Digna Ochoa: las abogadas Pilar Noriega y Adriana Carmona, y las luchadoras sociales Silvia Mariñelarena y Emiliana Cerezo. Esta última, quien subraya la importancia de la carga de humanidad que le ponía siempre Digna a su labor, alcanza en su testimonio uno de los momentos más dramáticos del film. Su reacción de llorar, en efecto, además de resumir el sentir común ante la visión y el recuerdo de la muerte de Digna, rompe con la modalidad de presentación de los testimonios en el film, basada en la ausencia de la cámara y del entrevistador, ya que, como ella misma confiesa, es la primera vez que llora desde la muerte de su abogada. La entrevista funciona, entonces, como momento de desahogo emotivo y rememoración afectiva de Digna Ochoa, por supuesto con un efecto comunicativo muy fuerte para el espectador (min 105:16-min 106:11)⁵. El testimonio de Pilar Noriega, que también transmite una carga emocional muy fuerte, no logrando contener el llanto al recordar la muerte de la amiga, está colocado inmediatamente antes de la representación del crimen, preparando al espectador, desde el punto de vista dramático, para su recepción (min 98:31-min 99:04). Por su parte, tanto Adriana Carmona (min 103:05-min 104:36) como Silvia Mariñelarena (min 104:45-min 105:08), también profundamente involucradas en sus sentimientos y emociones personales, plantean un problema crucial relacionado con el asesinato de Digna: el miedo de quien, compartiendo los mismos ideales y sintiéndose privado de cualquier protección, se siente igualmente amenazado y llega a dudar que la labor de defensa de los derechos humanos valga el sacrificio de su vida. Este fue uno de los efectos que provocó el asesinato de Digna en el ambiente del activismo por los derechos humanos, como subraya Diebel (2006: 450-451).

4 Una síntesis más reciente de los puntos que sirvieron de base para la demanda de reapertura del caso de Digna Ochoa ante la CIDH en Peña Rodríguez (2014) y en Subcomandante Marcos (2005). Para una reconstrucción puntual del caso véase también Noriega (2009 y 2011).

5 Sobre las modalidades de presentación de testimonios en el género de no ficción puede verse Moriconi (2012).

3. EL TESTIMONIO DE DIGNA

La importancia de la dimensión subjetiva y emotiva en el género documental ha sido varias veces señalada con respecto a distintas facetas del género (Rubio Marco 2006 y 2007). Sin embargo, es oportuno considerar su importancia en el caso específico de la comunicación sobre derechos humanos y sobre el rol del lenguaje audiovisual en dicha comunicación, asumiendo que la capacidad de conmover es un elemento esencial de la función política del documental en este campo. McLagan propone definir el testimonio como «first person narratives in which an individual's account of bodily suffering at the hands of oppressive governments or other agents come to stand for the oppression of a group» (2003b). Los testimonios pueden ser de tipo diverso y vehicularse a través de distintos medios y situaciones de comunicación, pero McLagan distingue básicamente entre los que enumeran los hechos y los que presentan «emotionally laden narratives of suffering». La reflexión parte de uno de los principios guía de las políticas tradicionales de Derechos Humanos, es decir, que la circulación de información sobre abusos y violaciones «through specific forms of realism» genera la acción política, ya sea en la forma de presión a los gobiernos o multinacionales, ya sea como movilización de los individuos a un nivel de base.

Por lo tanto, puesto que se trata de entender cómo los testimonios pueden generar acción fuera del evento textual, estos son entendidos como una auténtica forma de comunicación política que llama a la movilización, o bien como «important vehicles through which ethical arguments are made. They use symbols, images, and accounts of individual experiences of suffering in such a way as to affectively engage and persuade their audiences of a cause's moral worth». La referencia al sufrimiento es importante, porque el dolor, concebido como experiencia universal, constituye un lenguaje de comunicación que supera fronteras y barreras culturales, y una herramienta eficaz para provocar respuestas de solidaridad: «Essentially testimony functions as a medium through which identification with a suffering 'other' can take place. Through our identification, we become connected to a political project and can be moved to action». El testimonio, entonces, actúa a un nivel afectivo presentándole al público historias de dolor con las que se puede identificar sobre la base de una común condición humana. De esta forma, sugiere MacLagan citando a Nichols, el testimonio audiovisual (el documental que hace uso de testimonios) produce un efecto de realidad tan contundente que hace olvidar que se trata de una construcción discursiva, conocimiento que más bien se suspende durante la visión (*ibidem*).

Está claro que la elección de Cazals de darle importancia a la respuesta emocional y a la identificación del espectador en su film sobre Digna Ochoa se debe a la exigencia de movilizar al espectador como ciudadano y como sujeto de acción. Pero para hacerlo, el énfasis no se dirige solo a caracterizar

a Digna como víctima en la forma ya arriba analizada, sino que también tiene el objetivo de rescatarla como sujeto de acción política. Como se ha venido reflexionando a propósito de la praxis testimonial en el ámbito de las sociedades que han sufrido los traumas de la dictadura, no se trata solo de representar la condición de víctimas, sino también la de «un nuevo sujeto que aspira a una nueva correlación de fuerza y convoca a la solidaridad», es decir, que no solo llama a solidarizarse por lo que ha sufrido, sino también por las motivaciones de su lucha (Vich-Zavala 2004: 110).

El asesinato de Digna ocurrió en un momento histórico en el que, aparentemente, las esperanzas de cambio y renovación democrática del país —a raíz de la histórica derrota electoral del PRI con la elección de Vicente Fox (del PAN) como presidente de México en el año 2000— podían tener un efecto concreto también sobre la política de Derechos Humanos a nivel nacional. Por ejemplo, como apunta Alejandro Anaya Muñoz, «On the first day of his presidency, Fox appointed Mariclaire Acosta, a long time human rights activist, as Special Ambassador for Human Rights and Democracy» (2009: 41). Sin embargo, todo ello demostró ser nada más que una ilusión y el asesinato de Digna, con la consiguiente impunidad de sus responsables, fue la luz roja que alertaba que las cosas no iban a cambiar, sino más bien lo contrario (González 2009: 21).

El caso que probablemente marcó el destino de Digna fue el de los campesinos ecologistas de la Sierra de Petatlán, en el Estado de Guerrero; una organización en lucha por preservar los bosques de la región contra la tala efectuada por caciques locales y grandes multinacionales, cuyos integrantes fueron torturados por el ejército e injustamente encarcelados (Centro Agustín Pro Derechos Humanos 2011). Digna Ochoa se había dedicado a defender a dos activistas de esta organización durante su colaboración con el Centro Agustín Pro Derechos Humanos. También después de la dramática separación con dicho centro, la abogada veracruzana se dedicó a prestar su ayuda a la lucha de los campesinos de Guerrero. De hecho, poco antes de morir asesinada, había realizado un viaje a la sierra de Petatlán con el objetivo preciso de contribuir a hacer circular a nivel internacional la información sobre lo que allí estaba ocurriendo. Para ello contaba con la ayuda de Harald Ihmig, un activista alemán que la acompañaba en el viaje, y se realizó un video expresamente concebido como documento de información e instrumento de sensibilización de la opinión pública fuera del país sobre el caso. Así recuerda Cazals los hechos relacionados con aquel viaje crucial:

Digna Ochoa fue interceptada por una patrulla militar en las cercanías de Petatlán y se levantó un testimonio en video del encuentro y en general de todo el recorrido por la zona. Dedujimos, en base a una lógica válida, que este recorrido inquietó a alguno o varios de los grupos en pugna y que, más aún, al ir

Digna en compañía de un extranjero, se preparaba un informe que resultaría problemático (por decir lo menos) para los ya citados grupos en pugna y sus intereses. [...] A nuestro juicio este acontecimiento desencadenó el asesinato de Digna Ochoa unas semanas después en la Ciudad de México (2015).

Es importante destacar que el testimonio de Digna, que Cazals retoma del video realizado en la sierra guerrerense durante su último viaje, está centrado básicamente en las declaraciones de Digna sobre la estrategia de información internacional que se puede y se debe adoptar en la lucha por los Derechos Humanos en México, lo que constituye, a nuestro parecer, una manera muy eficaz de rescatar la labor y el saber de Digna como defensora frente a los intentos de descalificarla que se han venido sucediendo después de su muerte:

Es muy importante para nosotros el hecho de que la información salga. El Gobierno mexicano desde hace muchos años [...] se ha preocupado mucho por tener una buena imagen al exterior [...] Los otros países se empezaron a dar cuenta de que hay otro México [...] con rostro y caras, comunidades con mucho sufrimiento, con mucha carencia, con mucha miseria (min 87:42-min 89:56)⁶.

En cierto momento el film muestra a Harald Ihmig «de espaldas a cámara con el video de él y Digna delante, como si lo estuviese viendo» (Cazals 2012: 209). Esto porque, como observa el director, «era indispensable que hubiese una doble mirada sobre los hechos del pasado inmediato y una reflexión actual de un testigo presencial» (Cazals 2015). De esta forma, el valor del video como testimonio y memoria se realiza plena y profundamente, ya que el espectador comparte la reacción de quien estuvo con Digna en Guerrero, y al ver las imágenes, vuelve a recordar: «Harald Ihmig: *se da vuelta hacia la cámara* [...] Lloré... y escribí una carta a ella y otra carta a los asesinos» (Cazals 2012: 209).

Lamentablemente, la muerte de la abogada no fue un caso aislado, sino uno de los tantos casos de violencias y violaciones que ya se estaban viviendo en el país y que no harían sino aumentar en los años siguientes, culminando recientemente en hechos tan terribles como la desaparición de 43 estudiantes de la escuela normal rural Ayotzinapa el 26 de septiembre de 2014 en la ciudad de Iguala, Guerrero. A pesar del horror que representa, y quizás precisamente por eso, este último crimen vuelve a demostrar la importancia del saber y del testimonio político de Digna que Cazals recoge

6 Sobre la estrategia de Digna Ochoa para la difusión internacional del caso de los campesinos ecologistas de Guerrero véase Diebel (2006: 207-209).

en su film: la importancia de la información a nivel internacional como estrategia de defensa de los Derechos Humanos en México⁷.

Bibliografía

- Anaya Muñoz A., 2009, *Transnational and domestic processes in the definition of Human Rights policies in Mexico*, «Human Rights Quarterly» 1.31: 35-58.
- Bolaños Sánchez A., 2003, *Diez 'hechos irrefutables' comprueban el 'suicidio simulado' de Digna Ochoa*: PGJDF, «La Jornada» 19/07/2003, <http://www.jornada.unam.mx/2003/07/19/010101pol.php?printver=0&fly=1> (última consulta 10/01/2017).
- Camacho Servín F., 2013, *Acepta la CIDH investigar el caso de Digna Ochoa*, «La Jornada» 14/08/2013, <http://www.jornada.unam.mx/2013/08/14/politica/014101pol> (última consulta 10/01/2017).
- Canal Seis de Julio, 2007, *Digna Ochoa*, 59'.
- Cazals F., 2004, *Digna... hasta el último aliento*, 116'.
- , 2012, *Digna... hasta el último aliento* (guion cinematográfico), en *Cuatro guiones para cine*, México, UNAM-Dirección General de Actividades Cinematográficas: 137-240.
- , 2015, *Entrevista personal*, Correo electrónico, 18/11/2015.
- Centro Agustín Pro Derechos Humanos, 2011, *Campesinos ecologistas, el documental. La historia de Rodolfo Montiel y Teodoro Cabrera*, 33', <https://vimeo.com/13912428> (última consulta 10/01/2017).
- Chamorro Pérez A.-Donoso Allende J. P., 2012, *Antropología visual y testimonio en la postdictadura chilena*, «Íconos. Revista de Ciencias Sociales» 42: 51-70.
- Comisión de Derechos Humanos del Distrito Federal, 2004, *Informe especial sobre las irregularidades en la averiguación previa iniciada por la muerte de la licenciada Digna Ochoa y Plácido*, México, <http://cdhdfbeta.cdhdf.org.mx/wp-content/uploads/2014/06/informe-digna-ochoa.pdf> (última consulta 10/01/2017).
- Comisión Interamericana de Derechos Humanos, 2013, *Informe No. 57/13, Petición 12.229, Admisibilidad Digna Ochoa y Otros*, México, 16/07/2013, <http://www.oas.org/es/cidh/decisiones/2013/MXAD12229ES.doc> (última consulta 10/01/2017).
- Cruz Flores A., 2011, *Cierra la PGJDF el caso de la muerte de Digna Ochoa*, «La Jornada» 17/11/2011, <http://www.jornada.unam.mx/2011/09/17/capital/032n1cap> (última consulta 10/01/2017).
- Diebel L., 2006, *Betrayed: the assassination of Digna Ochoa*, New York, Carroll and Graf.

7 En el caso de la desaparición de los 43 normalistas de Ayotzinapa la presión internacional garantizó la actuación del Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes de la CIDH (GIEI 2015).

- Grupo Interdisciplinario de Expertos Independientes (GIEI), 2015, *Informe Ayotzinapa. Investigación y primeras conclusiones de las desapariciones y homicidios de los normalistas de Ayotzinapa*, México, 11/2015, <http://redtdt.org.mx/wp-content/uploads/2015/09/Informe-ayotzi.pdf> (última consulta 10/01/2017).
- Gledhill J., 2004, *The two deaths of Digna Ochoa: a window onto the violences of power in neoliberal Mexico*, <http://jg.socialsciences.manchester.ac.uk/The%20Two%20Deaths%20of%20Digna%20Ochoa.pdf> (última consulta 10/01/2017).
- González O., 2009, *Derechos Humanos en la administración Fox (2000-2006)*, en J. E. González Ruiz (ed.), *Balance de los Derechos Humanos en el "sexenio del cambio"*, Universidad de la Ciudad de México, Programa Derechos Humanos: 19-43, <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3461/3.pdf> (última consulta 10/01/2017).
- Lipkin S. N., 1999, *Real emotional logic: persuasive strategies in docudrama*, «Cinema Journal» 4.38: 68-85.
- , 2002, *Real emotional logic: film and television docudrama as persuasive practice*, Carbondale and Edwardsville, Southern Illinois University Press.
- Lira Hartman A., 2004, *Con aplausos, recibe la Berlinale a la cinta Digna*, hasta el último aliento, «La Jornada» 07/02/2004, <http://www.jornada.unam.mx/2004/02/07/09aniesp.php?printver=0&fly=2> (última consulta 10/01/2017).
- McLagan M., 2003a, *Principles, publicity and politics: notes on Human Rights media*, «American Anthropologist» 3.105: 605-612.
- , 2003b, *Human Rights, testimony and transnational publicity*, «The Scholar and Feminist Online» 2.1, <http://sfonline.barnard.edu/ps/printmmc.htm> (última consulta 10/01/2017).
- Moriconi L., 2012, *Voces filmadas: cine documental, testimonio y dictadura (Argentina 1983-2002)*, «Cine documental» 6, <http://revista.cinedocumental.com.ar/6/teoria.html> (última consulta 10/01/2017).
- Nichols B., 1997, *La representación de la realidad*, Barcelona, Paidós.
- Noriega P., 2009, *El caso Digna Ochoa, las premisas falsas y los problemas de ética en la procuración de justicia*, en J. E. González Ruiz (ed.), *Balance de los Derechos Humanos en el "sexenio del cambio"*, Universidad de la Ciudad de México, Programa Derechos Humanos: 243-256, <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3461/10.pdf> (última consulta 10/01/2017).
- , 2011, *Caso Digna: insulto a la razón*, <http://www.ini-mex.org/main/wp-content/uploads/2011/10/CASO-DIGNA-INSULTO-A-RAZ%C3%93N.pdf> (última consulta 10/12/2015).
- Peña Rodríguez D., 2014, *Litigio estratégico*, Conferencia, Diplomado de DDHH, México, UNAM, 23/01/2014, <https://www.youtube.com/watch?v=vNN56kNsFFQ> (última consulta 10/01/2017).
- Petrich B., 2003, *Errores en las indagatorias impiden aclarar la muerte de Digna Ochoa*, «La Jornada» 09/07/2003, <http://www.jornada.unam.mx/2003/07/09/012nipol.php?printver=0&fly=1> (última consulta 10/01/2017).
- , (Conductora), 2013, *El caso Digna Ochoa*, «Rompeviento TV» 25/03/2013, <https://>

- www.youtube.com/watch?v=PkxTyenOUfQ (última consulta 10/01/2017).
- Plantinga C., 2005, *What a documentary is, after all*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 2.63: 105-117.
- Quemada-Díez D., 2013, *Conferencia de prensa*, 35 Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, La Habana, 14/12/2013.
- Rubio Marco S., 2006, *Documentalidad y subjetividad: la imagen verídica (una aproximación al nuevo documental desde la estética analítica)*, «Daimon: Revista de filosofía» 39: 169-179.
- , 2007, ¿Existe una emocionalidad específicamente documental?, «Enrahonar: Quaderns de filosofia» 38/39: 37-44.
- Subcomandante Marcos, 2005, *Digna y Pável, memoria enlodada*, «La Jornada» 07/01/2005, <http://www.jornada.unam.mx/2005/01/07/014n3pol.php> (última consulta 10/01/2017).
- Torregrosa M., 2008, *La naturaleza del cine de no ficción: Carl R. Plantinga y la herencia pragmatista del signo*, «Zer» 24.13: 303-315.
- Vich V.-Zavala V., 2004, *Oralidad y poder. Herramientas metodológicas*, Bogotá, Grupo editorial Norma.