

**La democratización del pasado: silencios afectivos, historias subalternas y la transmisión de la memoria en *El codo del diablo* de Antonio y Ernesto Jara Vargas**

Por Jared List\*

**Resumen:** Este ensayo analiza el papel del cine documental en la transmisión de la memoria histórica y del afecto en el contexto de la nación. Argumento que *El codo del diablo* (Antonio y Ernesto Jara Vargas, 2014) es un acto de intervención política que da espacio a y recuerda de forma pública memorias subterráneas y subalternas que no formaban parte ni del pasado ni del presente del imaginario nacional. El documental ejemplifica el poder instrumental y afectivo del cine documental. El género puede ser una estrategia de descentralización y resistencia a la dominancia y la hegemonía. No obstante, mantengo que la cinematografía se abre a varias posibilidades dialógicas y (trans)discursivas a la hora de transmitir la memoria y la afectividad, por ejemplo, a través del silencio, de la corporalidad y de la manipulación de la imagen.

**Palabras clave:** cine documental, memoria, afecto, subalternidad, representación.

**Resumo:** Este ensaio analisa o papel do cinema documentário na transmissão da memória histórica e do afeto no contexto da nação. Argumento que *El codo del diablo* (Antonio e Ernesto Jara Vargas, 2014) é um ato de intervenção política que dá espaço e recorda publicamente memórias subterráneas e subalternas que não faziam parte nem do passado, nem do presente do imaginário nacional. O documentário exemplifica o poder instrumental e afetivo do cinema documentário. O gênero pode ser uma estratégia de descentralização e resistência à dominação e à hegemonia. Sustento também que a cinematografia está aberta a varias possibilidades dialógicas e (trans)discursivas para transmitir memória e afetividade, por exemplo, através do silêncio, da corporeidade e da manipulação da imagem.

**Palavras-chave:** cinema documentário, memória, afeto, subalternidade, representação.

**Abstract:** This essay examines the role of documentary film in the transmission of historical memory and affect within the context of the nation. I argue that *El codo del diablo* (Antonio and Ernesto Jara Vargas, 2014) is a political act and intervention that, in a public manner, gives space to and remembers subterranean and subaltern memories that did not form part of neither the

present or the past in the national imaginary. The documentary film exemplifies the instrumental and affective power of documentary film. The genre can be a strategy of decentralization and resistance to dominance and hegemony. Nevertheless, I maintain that cinematography opens to various dialogical and (trans)discursive possibilities in transmitting memory and affectivity, for example, through silence, corporality and the manipulation of the image.

**Key words:** documentary film, memory, affect, subalternity, representation.

**Fecha de recepción:** 16/01/2018

**Fecha de aceptación:** 21/04/2018



Edwin Alpízar Vaglio, nieto de Tobías Vaglio Sardi, en el monumento que honra a los asesinados del Codo del Diablo<sup>1</sup>

“Los vencidos no cuentan su historia y esta historia es una historia que debía conocerse”

Edwin Alpízar Vaglio, *El codo del diablo*.

---

<sup>1</sup> Las imágenes son cortesía de Producciones La Pecera. Les agradezco por permitir el uso de las imágenes en este ensayo.

---

El silencio. Esos ojos te miran. Tienen que contar algo más allá de lo que sale entre los labios. Imploran que escuches. No sabes lo que dicen. Te están gritando. Hay una urgencia en esos ojos. Intentas desviarte. Vuelves a las palabras en la página. Mejor. No hay esos ojos que te hablan, que te testifican, que te gritan, que se fijan en ti. No obstante, hay algo atrayente en esos ojos; vuelves a la pantalla. Otra vez esos ojos. Transmiten algo. Te piden algo. No hay nada más íntimo que clavarse los ojos. Tus ojos reconocen y heredan el dolor, la alegría, la humanidad, la memoria de esos ojos que te miran fijamente. Seguro, algo se transmite que va más allá de las palabras. Tu cuerpo lo reconoce, pero no lo entiendes. Hay una aprehensión mutua, una humanidad compartida, una transmisión de algo. Esto es el poder de la imagen, el poder del cine, el poder del afecto.

En Centroamérica, en las últimas décadas la producción cinematográfica ha proliferado hasta tal punto que usar el término “boom cinematográfico” no sería exageración. Desde 2010, se han producido más de 80 películas y, en las dos últimas décadas, más de 130 películas en total. No sorprende, entonces, que la representación del cine documental haya aumentado también. En los últimos años, los festivales de cine centroamericanos incluyen selecciones que se originan en la región. En mi campo de estudios—los estudios de memoria—varios documentales con vínculo a Centroamérica se han estrenado en los diez últimos años: *Invasión* (Abner Benaim, 2014), *Los ofendidos* (Marcela Zamora Chamorro, 2016), *El cuarto de los huesos* (Marcela Zamora Chamorro, 2015) y *María en tierra de nadie* (Marcela Zamora Chamorro, 2011), *Heredera del viento* (Gloria Carrión Fonseca, 2017), *abUSado: la redada de Postville* (Luis Argueta, 2011) y *El codo del diablo* (Antonio y Ernesto Jara Vargas, 2014).

Todos estos documentales modulan y hacen presente el afecto para transmitir su mensaje. En este ensayo, además de explorar el uso del afecto, abordo la cuestión de memoria en *El codo del diablo*. Parte de mi propósito es examinar

---

cómo se puede entender *El codo del diablo* en el contexto de los estudios de memoria, el pasado y la producción cinematográfica reciente. Argumento que *El codo del diablo*, como acto o intervención de memoria, es ejemplo de la capacidad democratizante que el cine documental puede ocupar. El documental de los hermanos Jara Vargas es un acto político que rompe con el control de la memoria e historia nacional, haciendo presente un momento en la historia costarricense que quedaba por el olvido. La exteriorización de memorias íntimas a través de los familiares de los asesinados cuenta la historia de los muertos en su ausencia y, como resultado, vuelve a interpretar el pasado desde abajo. En este sentido, modificando el término propuesto por los grupos de estudios subalternos surasiático y latinoamericano, se puede usar el término el *cine desde abajo* o incluso, el cine democratizante.<sup>2</sup>

Para este análisis, exploro cómo los testimonios y el silencio afectivo de los protagonistas y la imagen en pantalla son un instrumento de resistencia contra el olvido, la invisibilidad, la marginación y la dominancia. A través del caso de *El codo del diablo*, parto desde la pregunta de cómo el cine documental es herramienta de poder. En este sentido, ¿a qué conclusiones podemos llegar sobre las funciones del cine documental? Además, en este ejemplo particular, ¿cómo el cine documental puede brindar un fin democratizante? Mantengo que el documental es una intervención de poder a través de su circulación en la esfera pública y cuyo contenido representa y recuerda historias subterráneas.

Por último, examino cómo el documental emplea varias técnicas fílmicas a través de la transmisión del afecto para facilitar la recepción e internalización de su contenido por parte de los espectadores. En particular, analizo cómo el silencio y corporalidades ‘afectan’ a los espectadores. Este análisis se informa desde las siguientes preguntas: ¿Cómo las técnicas fílmicas registran y

---

<sup>2</sup> Véase el capítulo de Ileana Rodríguez “Reading Subalterns Across Texts, Disciplines, and Theories: From Representations to Recognition” para más información sobre el concepto de la historia desde abajo y los objetivos de los estudios subalternos (2001: 5-8).

---

representan el silencio y de qué forma se oye el silencio en el cine? Finalmente, ¿qué fines y efectos puede tener la presencia del silencio como estrategia fílmica?

### Hechos sobre el asesinato en el Codo del Diablo

Pocos textos históricos narran con tanto detalle lo que sucedió aquel domingo 19 de diciembre de 1948 en el Codo del Diablo como *Casos celebres: casuística criminal* de Enrique Benavides. El último capítulo se dedica al trato del crimen, recopilando datos, procesos judiciales, informes forenses y noticias de aquel momento. El crimen político sucedió tras la guerra civil que tuvo lugar unos ocho meses antes. Había seis presos que sufrieron un fin trágico en aquella línea férrea: Federico Picado Sáenz, Tobías Vaglio Sardi, Álvaro Aguilar Umaña, Octavio Sáenz Soto, Lucio Ibarra y Narciso Sotomayor. Todos eran costarricenses menos Sotomayor que era nicaragüense. Benavides explica que los seis se encontraban presos en el Cuartel Militar en Limón por unos días o semanas, siendo el último, Sotomayor, detenido el 13 de diciembre. Bajo el pretexto de trasladar a los reos a San José, el capitán Manuel Zúñiga Jirón, que era el comandante del Cuartel, dirigió el traslado. Pidió el uso de un carro-motor y se alistó la tripulación que incluía al conductor, Clarenco Auld Alvarado, a un investigador del departamento de extranjeros y subteniente, Luis Valverde Quirós, y a un ayudante, Hernán Campos Esquivel. Salieron para San José por la noche. Los reos políticos estaban esposados en parejas. En ruta a la capital, el *motocar* empezó a disminuir la velocidad por un lugar conocido como el Codo del Diablo—una curva en la vía férrea cerca del Cerro del Diablo—. Eventualmente el carro-motor paró (Benavides, 1968: 139-144).

El capitán Zúñiga Jirón ordenó que los presos se bajaran—todavía esposados—. A unos pasos del vehículo, el capitán y Valverde abrieron fuego,

---

matando a los seis hombres. Los cuerpos se cayeron en la línea del ferrocarril menos uno; el de Aguilar se cayó de la vía férrea. Colgando por la muñeca esposada y sostenido por el cuerpo de Sotomayor que se había caído en la vía ferrocarril, las esposas se rompieron y Aguilar se cayó sobre la maleza. Los tripulantes fueron a buscar al cadáver, pero no lo pudieron encontrar. Les quitaron las esposas a todos los cadáveres menos el cuerpo de Aguilar. El cuerpo sería otra llave del crimen político, la evidencia que cuestionaría la versión de eventos según el capitán y el investigador. Sin embargo, había otros problemas con su historia. Testificaron que fueron emboscados en el sitio del crimen por un grupo desconocido en la alcantarilla. Tras el combate, todos los reos resultaron heridos mortalmente y los tripulantes (e incluso el tren) evitaron el daño de las balas. Como el ayudante Campos Esquivel testificó al juez durante el juicio, “eso de que no resultáramos heridos nosotros es cosa de Dios” (citada en Benavides, 1968: 151). Lo de las esposas encontradas en Aguilar tenía una explicación también. Según Campos Esquivel y Auld Alvarado en su declaración judicial, sólo Aguilar cuyo apodo era ‘Matatigres’ las llevaban (Benavides, 1968: 142-155).

A pesar de sus declaraciones que los reos políticos murieron a manos de un enemigo desconocido, la corte declaró culpables de homicidio calificado a Zúñiga Jirón, a Valverde Quirós y a Auld Alvarado y los condenó a una sentencia de treinta años de encarcelamiento. Campos Esquivel evitó tal sentencia. Retractó su primera declaración y dio otro testimonio donde contó otra versión—una que culpó a los otros tres—. Declaró que los reos iban esposados y que bajo la amenaza de muerte por Zúñiga Jirón y por Valverde Quirós, Campos Esquivel en su primera declaración judicial se mantenía conforme con la historia inventada por los otros. En teoría, el testimonio del ayudante sería la llave de justicia. No obstante, la impunidad imperaría. A pesar de la retracción y la evidencia en contra de los condenados, no sirvieron la condena. Zúñiga Jirón y Valverde Quirós huyeron del país y, aunque fueron

detenidos en los países extranjeros y regresados a Costa Rica, encontraron otra manera de escaparse del país. Respecto a Auld Alvarado, no se sabía su ubicación después de la sentencia (Benavides, 1968: 155-162). Como Benavides concluye su reporte, “El caso de El Codo del Diablo, quedó impune” (1968: 162). Parecía que la justicia no se realizaría nunca y respecto a la índole judicial, Benavides tenía razón. Entonces, surge la pregunta: ¿Es posible conseguir otra forma de justicia?

Además de gozar la impunidad, los condenados se beneficiaban del olvido. Salvo las noticias en aquel entonces, unos discursos por parte de funcionarios políticos, el texto de Benavides y pocas otras fuentes, el crimen quedaba por el olvido. No formaba parte de la narrativa histórica costarricense de un país pacífico, democrático y no violento y, en este sentido, el estado falló doblemente a las víctimas; primero, por la impunidad de los victimarios y, segundo, por el olvido histórico. Entonces, si no se puede recuperar la justicia legal después de casi setenta años, habrá otra manera de obtener la justicia histórica. El documental de Antonio y Ernesto Jara Varas rectifica esta segunda índole.

### **Los ojos que testifican: Presenciar la ausencia, transmitir la memoria, oír el silencio**

En su crítica fílmica, William Venegas usa el término “docufilme” para describir el filme de los hermanos Jara Vargas (2015: n.p.). El largometraje se estructura principalmente según las entrevistas con los parientes de las víctimas. Sin embargo, hay una historia que sobresale de las otras, la de Federico “Sético” Picado.<sup>3</sup> Los cineastas la escenifican desde la perspectiva de su hijo que lleva el mismo nombre. Aunque él está entrevistado en el documental, se

---

<sup>3</sup> A lo largo del ensayo, uso mayormente su apodo Sético para referirme al Picado, para evitar confusión. Tiene el mismo nombre de su padre y el hermano de Sético está en el documental también.

---

representan en carne y hueso las memorias y los archivos que describen el suceso. Se ve la puesta en escena del pasado. Imágenes del niño actor que descubre que su padre ha sido asesinado acompañan el testimonio del hijo verdadero. El documental tiene un objetivo doble: contar la historia de los asesinatos del Codo del Diablo e incluir voces marginadas que ofrecen otro registro del acontecimiento. Lo que une los dos objetivos es la necesidad de preservar y presenciar la memoria y la humanidad de las víctimas e instrumentalizar la memoria para fines humanizantes.

Al final del filme, los espectadores escuchan el impacto de las muertes en las vidas de los hijos y las familias de las víctimas. Todos los testimonios son poderosos. A través de la afectividad, transmiten las consecuencias en carne y hueso del crimen. Un discurso sobresaliente viene del hijo de Sotomayor, Narciso (que lleva el mismo nombre de su padre). La cámara lo graba en primer plano mientras recuerda brevemente cómo la muerte afectó su niñez:

Los restos de mi padre nunca aparecieron. [...] Entonces mi madre anduvo con su cuñado, después de tumba en tumba buscando los restos para ver las dentaduras y todo esto para ver si lo podían encontrar pero nunca aparecieron. Siempre tenía la ilusión de que se escapó y que iba a regresar. Y yo también, por siete años. Ya cuando yo tenía ocho años, ya no, ya habría aparecido [...] *(El codo del diablo)*.

El peso de las palabras llega a los espectadores. El asesinato de Sotomayor privó que su hijo lo conociera, que le hablara, que recibiera consejos, que lo abrazara, que conviviera con él. Por siete años, tenía la esperanza de que un día llegara cuando pudiera hacer todo esto; sin embargo, eventualmente la esperanza e inocencia se derrumbaron. No sólo es el peso de las palabras sino también el peso de los ojos silenciosos, es decir, la mirada que conmueve a los espectadores. La cita de arriba incluye corchetes con puntos suspensivos.

Representan las pausas, las brechas entre enunciaciones, la inexpresabilidad del lenguaje. Tanto las enunciaciones como los silencios cuentan una historia.



Narciso Sotomayor al hablar de su padre

En su obra *Los trabajos de memoria*, Elizabeth Jelin explica que el trauma puede afectar la narración de una memoria. Los efectos y el trauma mismo pueden resultar en vacíos o brechas en la expresabilidad e incluso en el acto de recordar el suceso. El narrador no logra expresar discursivamente las memorias (Jelin, 2002: 28-29). La cinematografía tiene mayor capacidad que otros medios de comunicación—como la escritura—de registrar el silencio y las brechas narrativas. En este sentido contradictorio, los silencios cuentan otra historia. Aunque los silencios evaden o trascienden la discursividad, los espectadores pueden aprehender la precariedad humana en ese silencio. En *Marcos de guerra: las vidas lloradas*, Judith Butler expande su concepto de la precariedad de la vida. Parte de su argumento incluye que, para que la vida exista, hay que aprehender y reconocer la vida y su precariedad. Esto implica la posibilidad de llorarla. Su distinción entre aprehender y reconocer es la discursividad. La vida reconocida es la vida cuya existencia y significado se basa en los marcos discursivos que la engendran. Es decir, la vida está constituida simbólicamente. Aprehender la vida es notar la presencia de la vida pero tal aprehensión puede trascender un significado simbólico. En otras

palabras, aprehender la vida implica la inexpresabilidad discursiva de ella, pero alguna conexión (afectiva, por ejemplo) que registra su presencia. “La ‘aprehensión,’ por su parte, es un término menos preciso, ya que puede implicar el marcar, registrar o reconocer sin pleno reconocimiento. Si es una forma de conocimiento, está asociada con el sentir y el percibir, pero de una manera que no es siempre—o todavía no—una forma de conocimiento” (Butler, 2009: 18).

No obstante, en este ejemplo, el silencio tiene que ser dialógico, pero no necesariamente dialógico discursivamente como elaboro en los siguientes párrafos. Por dialógico, se entiende el modelo de comunicación donde el emisor transmite algo y hay alguien que lo recibe, es decir, el receptor. Jelin nos dice que “el testimonio incluye a quien escucha, y el escucha se convierte en participante, aunque diferenciado y con sus propias reacciones [...]” (Jelin, 2002: 85). Esto significa que el oyente—el recipiente—no sólo tiene que escuchar, pero oír lo que dice. Siguiendo la distinción butleriana, esto sería no sólo escuchar (reconocer) sino también oír (aprehender). El acto de escuchar está constituido discursivamente. Hay un mensaje que el emisor transmite al recipiente. Hay un marco que encuadra la enunciación que la hace inteligible. Tanto la aprehensión como el oír dan espacio para otras formas de percibir y registrar la transmisión de algo. En el caso del silencio, los recipientes tienen que estar dispuestos a oír. Oír el silencio significa sentir, percibir, aprehender, aceptarlo. En el caso del testigo, por una parte, el silencio puede marcar la brecha entre la expresabilidad, es decir, la discursividad, y la inexpresabilidad que trasciende el significado.

Por otra, el silencio puede admitir algo, expresar algo sin una enunciación verbal acompañante; opta por transmitir el mensaje por otro medio, el lenguaje corporal, por ejemplo. En este caso, el silencio es un silencio discursivo. El silencio se entiende dentro de un sistema de significación: encogerse los

hombros como signo de confusión o falta de conocimiento, por ejemplo. Es decir, en cierto contexto, el silencio se constituye socialmente y tal performance del silencio o la evasión de la palabra hablada o escrita tiene un significado particular. El silencio también puede implicar la intimidad, por ejemplo, mantener guardados una memoria, conocimiento, una experiencia personal que otros no conocen o saben. El silencio puede señalar el acto de ni escuchar ni oír. Jelin dice que “la necesidad de contar puede caer en el silencio, en la imposibilidad de hacerlo, por la inexistencia de oídos abiertos dispuestos a escuchar” (2002: 82). Finalmente, el silencio puede resultar de fines de protección, de violencia exterior o de volver a vivir un trauma que queda atrapado en la psiquis. Habrá otras formas de sentir o percibir el silencio y la lista de arriba no pretende ser una exhaustiva. No obstante, dada la ambigüedad del silencio, argumento que oír es el término más apto de usar cuando se habla de percibir el silencio.

Los estudios del afecto hacen más clara esta relación entre el silencio y su aprehensión (oír). Definir el afecto ha sido una tarea laboriosa. Si el afecto existe más allá de la discursividad, es decir, si evade la significación, ¿cómo se puede definir? Gregory Sieghworth y Melissa Gregg definen el afecto como algo sinónimo de “fuerzas o fuerzas de encuentro” y usan la palabra “intensidades” para definirlo (2010: 1-2). Integral a su entendimiento es el afecto como potencia donde el cuerpo tiene la capacidad de “afectar y ser afectado” (Sieghworth y Gregg, 2010: 2). Para Eric Shouse, su definición es que el afecto es el flujo de intensidades entre cuerpos. El afecto evade la discursividad a través de su incomprendibilidad dentro de lo social y lo biográfico. En este sentido, como Shouse apunta, el afecto es prepersonal (2005: n.p.). “El cuerpo tiene su propia gramática que no se puede capturar dentro del lenguaje” (Shouse, 2005: n.p.).<sup>4</sup> El problema que rodea el concepto

---

<sup>4</sup> “The body has a grammar of its own that cannot be fully captured in language” (Shouse, 2005: n.p.)

es que, si no se puede definir de forma concreta dado su carácter trascendental, ¿cómo se puede usar el concepto como base de análisis tales como análisis fílmicos? Eugenie Brinkema reconoce la ambigüedad y la desorientación teórica y analítica que puede resultar como consecuencia y propone la siguiente definición:

“El afecto”, como recurrió a, se dijo a: perturbar, interrumpir, reinsertar, exigir, provocar, insistir a, recordar de, agitar para: el cuerpo, la sensación, el movimiento, la carne y la piel y los nervios, lo visceral, los dolores estresantes, los frenesíes salvajes, siempre raspando contra: lo que deshace, perturba, esa cosa que no puedo nombrar, lo que queda resistente, lejos de (abrumador, y tan hermoso); indefinible, se dice que es lo que no se puede escribir, lo que se descongela en el frío crítico, desordenando todos los sistemas y sujetos (Brinkema, 2014: 268).<sup>5</sup>

Lo que Brinkema añade es un esquema para analizar el afecto en medios diferentes como el cine.<sup>6</sup> Aunque no se puede nombrar el afecto, se puede examinar cómo el afecto interrumpe, provoca, recuerda entre otras acciones. Entonces, en este sentido, es cómo entiendo oír el silencio. Oír o aprehender el silencio (i.e. el afecto) provoca, requiere, modifica e interrumpe al sujeto, el cuerpo, la sensación y más allá. Entonces, ¿cómo se oye el silencio relacionado a la cinematografía? ¿Y qué fines puede tener el silencio?

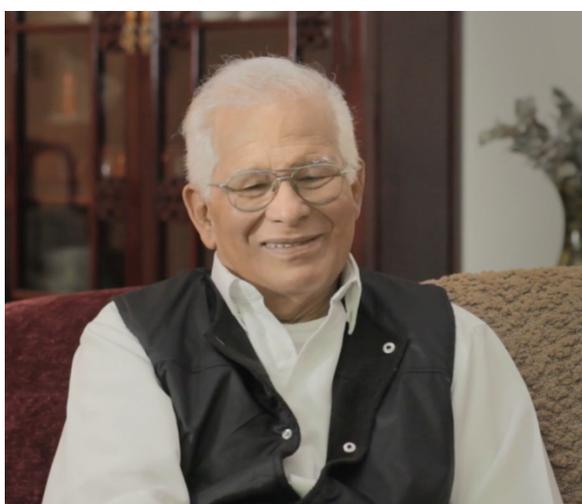
En los momentos concluyentes del documental, los espectadores escuchan las memorias y el impacto de los seis hombres en sus hijos, esposa y parientes.

---

<sup>5</sup> “‘Affect,’ as turned to, is said to: disrupt, interrupt, reinsert, demand, provoke, insist on, remind of, agitate for: the body, sensation, movement, flesh and skin and nerves, the visceral, stressing pains, feral frenzies, always rubbing against: what undoes, what unsettles, that thing I cannot name, what remains resistant, far away (haunting, and ever so beautiful); indefinable, it is said to be what cannot be written, what thaws the critical cold, messing all the systems and subjects up” (Brinkema 2014: 268).

<sup>6</sup> Para ver ejemplos de análisis, véase *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico* de Laura Podalsky y “Affect, Bodies, and Circulation in Contemporary Latin American Film” de Vinodh Venkatesh y María del Carmen Caña Jiménez.

Fotos acompañan las memorias expuestas. La entrevista con Sético se presta bien a mi argumento. Se encuentra en plano medio corto. Habla de las memorias de su padre y al mismo tiempo se presenta la foto de la cual habla en la pantalla. De voz en *off*, Sético recuerda aquel día cuando se tomó la foto. Dice esto: “Y cuando veo fotos de cuando yo tenía cuatro, cinco, seis años, siete años me producen mucha alegría, verdad. Porque son buenos recuerdos esas fotos” (*El codo del diablo*). De allí describe a su padre: “su bondad [bondad], siempre cariñoso con nosotros. Siempre me dio un ejemplo modelo de ser un hombre que amaba la justicia y que decidía hacer el bien a los que podían [...] Para mí, no hay hombre que no me pueda modelar mejor que el recuerdo de mi padre. Claro” (*El codo del diablo*). Para Sético las fotos suscitan memorias de su padre. Para los espectadores, el montaje —el entretrejimiento de las fotos y la entrevista al sujeto— provoca una respuesta afectiva y emocional. Mantengo que es el silencio al final de la cita de arriba que pide esta aprehensión del otro. Sético termina diciendo, “Claro.” Aunque deja de hablar, la cámara se detiene por unos segundos más. No hay corte todavía. Los espectadores tienen la oportunidad de ver y oír el silencio del narrador.



Un Federico “Sético” Picado sonriente al recordar a su padre

El momento se oye como si el narrador se interiorizara, volviendo a estos recuerdos de su padre. Sético mira hacia abajo y la cara lleva sonrisa. La memoria corporalizada les “habla” a los espectadores. El silencio parece venir de la alegría. Esta transmisión de silencio hace más impactante el momento y, por ende, el montaje facilita una relación empática entre los actores sociales y los espectadores. Deja oír lo que trasciende el lenguaje.

En su análisis del documental *Tres semanas después* (2010) de José Luis Torres Leiva, Irene Depetris Chauvin explora cómo la materialidad y el afecto producen un vínculo entre el documental y los espectadores. Examina en el documental cómo detener la imagen fílmica a través del uso de fotografías propicia la contemplación de los espectadores del paisaje después del sismo que sucedió en Chile en 2010:

Torres Leiva recupera paisajes que podemos *contemplar*. Permitir una pausa que dé lugar a la contemplación es también una forma de apelar al afecto como modo de vincularnos con el espacio. Este giro afectivo se refuerza por la larga duración de las tomas que instalan una atmósfera afectiva, un impulso a reconocer la ausencia, al mismo tiempo que nos deja buscando una respuesta para algo que no está ahí (Depetris Chauvin, 2016: n.p.).

En lugar de la materialidad del paisaje antes de y después del sismo y su relación con el afecto, en *El codo del diablo*, la relación afectiva se manifiesta a través de la corporalidad y la transmisión de los silencios de los sujetos. Los hermanos cineastas dejan espacio a través de estas pausas de la cámara y tomas que capturan el silencio para la contemplación y el establecimiento de esta atmósfera afectiva.

Muchas veces el silencio y la memoria van codo con codo. Otra entrevista al hijo de Sotomayor establece este vínculo. Éste dice: “[...] Él es mi padre aunque nunca lo conocí y no me conoció a mí, pero siempre está muy presente

---

conmigo. [...] Es un gran vacío, por supuesto, pero [...] yo siento su presencia [...]” (*El codo del diablo*). Tal declaración parece ser una contradicción. Nunca se conocieron, pero lo conoce. Es una presencia, no-presencia. Presente por el ADN, por las historias de su madre, presente por la historia que sabe. Es decir, está presente a través de la memoria a pesar de no conocerlo. En su libro *Centroamérica: Filibusteros, estados, imperios y memorias*, Víctor Hugo Acuña explica que “Así, memoria es tanto recuerdos propios como recuerdos adquiridos o heredados. La memoria es un conjunto de representaciones sociales, articuladas siempre en el presente. [...] La memoria es más específicamente la conciencia del pasado” (2014: 181). El documental es este ejercicio de memoria que supera el silencio del olvido. A través de la imagen en pantalla y los testimonios de sus sujetos, tanto Sotomayor como los espectadores heredan la memoria de las víctimas y sus parientes. Los espectadores se identifican con la humanidad en la pantalla y, en su caso, esta precariedad: los hijos sin padres, las esposas sin maridos, los padres sin hijos. La memoria es de otra y esta transmisión de memoria es un acto político.

Pilar Calveiro argumenta en su ensayo “Los usos políticos de la memoria” que “*la memoria es sobre todo acto* [su énfasis], ejercicio, práctica colectiva, que se conecta casi invariablemente con la escritura” y en el caso del documental, es un acto político que busca registrar los silencios y el olvido en la historia del país (2006: 377). A través de lo familiar y lo íntimo, *El codo del diablo* se enfrenta con la narrativa dominante que dio lugar a y apoya la representación de una Costa Rica no violenta y democrática. Como el nieto de Tobías Vaglio Sardi, Edwin Alpízar Vaglio, explica en el documental: “Los vencidos no cuentan su historia y esta historia es una historia que debía conocerse” (*El codo del diablo*). El acto de exteriorizar, de poner en discurso, las múltiples memorias es una articulación de poder porque, como Acuña y Calveiro explican, las memorias son selectivas y múltiples (Calveiro, 2006: 378; Acuña, 2014: 190-195, 218). Por eso, Calveiro dice que “*no existen las memorias*

*neutrales* [énfasis de la autora] sino formas diferentes de articular lo vivido con el presente” (2006: 377). Acuña enumera varios modos que el pasado está articulado con el presente a través de la multiplicidad de la memoria: memorias fuertes, memorias hegemónicas, memorias activas, memorias oprimidas, memorias silenciadas, memorias latentes, memorias subterráneas, memorias invisibilizadas o memorias escondidas —tantas articulaciones de memorias— (2014: 186). “La memoria siempre se nos presenta adjetivada, ya sea en razón de sus agentes o vectores o en razón de su posición en los sistemas de relaciones de poder y dominación” (Acuña, 2014: 194).

Tomando esto en cuenta, el título del documental *El codo del diablo* capta bien esta multiplicidad y selectividad de la memoria que viene a constituir y representar realidades. El documental es una articulación de memorias escondidas, invisibilizadas, privadas, silenciadas y subterráneas que se exteriorizan a través de la cámara. La puesta en escena, es decir, la performance de las memorias revela un discurso o historia alternativos que rompe con la supuesta historia democrática y no violenta del pasado. Como Antonio Jara Vargas explica en una entrevista con Daniela Muñoz Solano, “queremos ver el fenómeno en toda su complejidad, la violencia como algo más recurrente en la historia, y evidenciar los efectos posteriores, porque no todo es paz, felicidad y desarme. Teníamos que ir más allá de la reivindicación política y encontrar otra dimensión: la humana [...]” (2015: n.p.). La exteriorización de memorias íntimas a través de los familiares de los asesinados cuenta la historia de los muertos en su ausencia y, como resultado, vuelve a interpretar el pasado desde la historia desde abajo. El Codo del Diablo es tanto el sitio del crimen político como el sitio de articulación —o el codo— entre la memoria histórica y el silencio. Como Sético Picado dice frente a la cámara: “Pensando en el acto del crimen, y lo que es la historia patria, fue toda la historia política en Costa Rica, yo he creído que este es un lunar que nunca podrá ser borrado” (*El codo del diablo*). Juan Pablo Gómez sostiene en “Interrogar el pasado:

historia, memoria, archivo *El codo del diablo*” que el trabajo del documental “es mostrarnos una parte olvidada por el discurso de la Costa Rica cívica y no violenta,” es decir, mostrarnos este lunar (2014: 134).

### **Coporalizando el silencio: la transmisión y la democratización de la memoria**

No obstante, el documental permite más flexibilidad en contar esta historia. Por ejemplo, la corporalidad tiene una función narrativa. Cada historia tiene cuerpo. Los espectadores ven a sujetos múltiples que cuentan sus historias, pero los relatos no son necesariamente de primera mano. En la ausencia de los seis hombres, los cuerpos, todos hijos y nietos salvo la esposa (Gloria Rivas) de Octavio Sáenz, vienen a representar este conocimiento sobre el asesinato. A veces se escuchan sus voces en *off* mientras se ven imágenes o representaciones de los acontecimientos, pero sus cuerpos dan peso a sus palabras. Bill Nichols argumenta que el cine documental adquiere poder a través del conocimiento situado o, en otras palabras, del conocimiento “corporalizado” (2003: 188). Los cuerpos también añaden otra dimensión afectiva por la cual los espectadores ven la humanidad —cara a cara—. Uno de los poderes del cine documental como medio es su habilidad de provocar una respuesta afectiva y emocional y establecer un lazo afectivo e íntimo entre los espectadores y los actores sociales.<sup>7</sup> Por ejemplo, al final del documental, los espectadores escuchan el testimonio de Sético Picado. Hay una corte y allí los

---

<sup>7</sup> En su análisis del documental *Tierra en movimiento* (2014) de Tiziana Panizza, Depetris Chauvin argumenta que el documental es “un intento de entender la pérdida como una forma de intimidad que comparten los que han sobrevivido al sismo y un modo de potenciar, desde la materialidad misma del registro audiovisual, cierta intimidad del espectador con esa pérdida” (2016: n.p.). En el mismo sentido, la presencia de las corporalidades y la transmisión de las memorias juegan un papel parecido en *El codo del diablo*. Potencian una intimidad que provoca la transmisión de afecto (tomando en cuenta la definición de Brinkema). También en esta frase, uso dos términos: el afecto y la emoción. Entiendo la diferencia según las definiciones de Shouse. Para él, las emociones son una proyección o representación de una sensación. El origen de la emoción puede ser o construido y contingente socialmente, o una expresión directa del afecto. El afecto es el flujo de intensidades entre cuerpos sin una interpelación discursiva (Shouse 2005: n.p.).

espectadores lo ven con su familia. Hay sonrisas, risa, conversaciones, convivencia. Esta escena juntada con la banda sonora —una melodía atrapante— les suscita emociones a los espectadores. No hay comentario o palabras. Sólo se “oye” a Picado disfrutando del tiempo con sus hijos y nietos, y a sus hijos y nietos haciendo lo mismo. La alegría y la inocencia que caracterizan este momento al mismo tiempo lo hace melancólico mientras los espectadores piensan en la situación de Picado. Esta identificación empática establecida cinematográficamente es un ejemplo del poder intersubjetivo que el cine puede potenciar, como Lisa Cartwright examina en su trabajo (2008: 4-5). Para usar las palabras de Nichols, “un objeto perdido persigue el filme” (2016: 36).<sup>8</sup> Es decir, el silencio lo persigue. Nunca habría un momento así con su padre después de su asesinato. El silencio se debe a su ausencia. El crimen político eliminó cualquier oportunidad en el futuro. Es aquí donde se ve de forma implícita el poder del cine documental y de los cineastas.



Federico “Sético” Picado con su familia

Entonces, ¿cómo es democratizante el cine documental? *El codo de diablo* es un ejemplo apto para ilustrar el poder del género fílmico. Primero, el documental les hace conocer memorias subterráneas que nunca llegaron a la

<sup>8</sup> “A lost object haunts the film” (Nichols, 2016: 36).

esfera pública de gran escala y tal puesta en escena se articula con la historia del país, cuestionando la narrativa dominante de la historia pacífica costarricense. Da voz a los que no tenían una plataforma así para contar sus historias. Segundo, la representación y la imagen establecen un vínculo afectivo con los espectadores y tal relación tiene el poder de persuadir, identificarse con los sujetos en pantalla y, en última instancia, crear el consenso político, es decir, la hegemonía. Tercero, el cine documental es otro medio donde se puede situar el conocimiento. Por esto, quiero decir que es otro vehículo donde se exponen historias y memorias-otro. El cineasta tiene la posibilidad de cuestionar o afirmar relaciones de poder que rigen nuestras realidades. Además, tiene la posibilidad de opinar y postular a través de un medio estético. Como Renov dice, un documental tiene “la habilidad de evocar respuestas emocionales o inducir placer en el espectador a través de medios formales, de generar poder lírico a través de matices de sonido e imagen de una manera exclusiva de verbalización o de entablar las cualidades poéticas del lenguaje mismo [...]” (2003: 35).<sup>9</sup>

### **El estado del cine: el testimonio, la subalternidad y el cine documental social**

Entonces, ¿cómo se entiende *El codo del diablo* en un contexto más amplio del cine documental centroamericano? Y, ¿a qué conclusiones se pueden llegar sobre las funciones del cine documental? Es decir, ¿de qué forma sirve el cine documental como herramienta de poder? Antes, argumenté que *El codo del diablo* se coloca en una tendencia cinematográfica democratizante. Para Nichols, “el cine documental afirma, o contesta, el poder del estado” (2016:

---

<sup>9</sup> As Renov says, a documentary has “the ability to evoke emotional response or induce pleasure in the spectator by formal means, to generate lyric power through shadings of sound and image in a manner exclusive of verbalization, or to engage with the musical or poetic qualities of language itself must be seen as mere distractions from the main event [...]” (2003: 35).

---

15).<sup>10</sup> La tradición documentalista latinoamericana tiende a implicar el Estado siendo que, en las primeras décadas del género, el cine documental era extensión del Estado (Burton, 6: 16). El cine documental era otra fuente de propaganda. *El codo del diablo* no pertenece a esta categoría. No afirma el Estado, pero a la vez no explícitamente contesta o cuestiona el Estado actual costarricense. Mejor dicho, contesta la hegemonía y la dominancia de la memoria que el Estado impone sobre lo que se acuerda y no. Y en este sentido, es una crítica del Estado o la sociedad actual porque, como Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk argumentan, “toda memoria está primariamente relacionada con la nación, con un sistema político y situada dentro de un contexto ideológico” (2008: 10).

*El codo del diablo* emplea mayormente el modo participativo o interactivo para lograr su objetivo. A menudo los actores sociales se sientan frente a la cámara y cuentan sus historias, sus recuerdos de sus padres o esposo. No se escuchan las preguntas de los cineastas para dar entrada a tales historias y declaraciones y, de esta forma, el documental sigue una aproximación indirecta entre los cineastas y los actores sociales. Da a entender que los sujetos no se dirigen a los directores sino a los espectadores. Sus testimonios son para ellos. Los directores facilitan la transmisión de sus relatos y memorias, o para usar el término de Elizabeth Jelin, los cineastas son “emprendedores de memoria” (2002: 48-49). Otros cineastas centroamericanos han ocupado papeles similares en sus largometrajes recientes, por ejemplo, *Invasión* (2014) de Abner Benaím, *Los ofendidos* (2016), *El cuarto de los huesos* (2015) y *María en tierra de nadie* (2011) de Marcela Zamora Chamorro y *Heredera del viento* (2017) de Gloria Carrión Fonseca.

El cine documental implica cuestiones de la representación, de la veracidad, de la objetividad, de la subjetividad y de las relaciones de poder. Puede dar voz a

---

<sup>10</sup> “Documentary film affirms, or contests, the power of the state” (Nichols, 2016: 15).

los sin voz y, por eso, es instrumento de poder. Las siguientes cuestiones emergen también: la política de ubicación, la representación y hablar a favor de una colectividad, el acto de auto-constitución y sobrevivencia y la resistencia contra discursos y epistemologías dominantes —todos elementos que se ven en el género literario *testimonio* que emergió durante los sesenta del siglo XX en América Latina—. <sup>11</sup> Nichols argumenta: “En general la política de la ubicación apunta a la importancia de la literatura testimonial y del rodaje en primera persona. Lo testimonial es en primera persona, oral más que literario, personal más que teórico. Es una forma de representación que explora lo personal como lo político tanto a un nivel de organización textual como a un nivel de la experiencia vivida” (2003: 183). <sup>12</sup> Todas estas vertientes juegan un papel fundamental en documentales como *El codo del diablo* que buscan dar espacio a voces poco representadas.

En el filme, se entiende la representación de dos formas. Por una parte, debido a la ausencia de las víctimas, sus representantes son sus seres queridos. Son el medio de la memoria; guardan y enuncian las memorias de sus padres y del suceso en 1948. En este sentido, habla a favor de los seis hombres. Por otra, representan un sector más amplio de la sociedad que se encontraba en una situación precaria dado el contexto nacional y global. Acuña explica en su artículo “Las memorias del Codo del Diablo” que “el crimen se inscribe dentro de las acciones de represión y persecución arbitraria de los vencedores de la guerra civil de 1948 en contra de quienes ellos llamaron los “caldero-comunistas”, de las cuales, por ejemplo, fueron instrumento los denominados tribunales de probidad y de sanciones inmediatas” (2014: n.p.).

---

<sup>11</sup> Para leer sobre el género literario, puede consultar las obras de Ileana Rodríguez, George Yúdice y John Beverley. Todos los conceptos mencionados aquí se desarrollan en sus obras.

<sup>12</sup> “The politics of location points to the importance of testimonial literature and first-person filmmaking generally. Testimonials are first person, oral more than literary, personal more than theoretical. It is a form of representation that explores the personal as political at the level of textual organization as well as the level of lived experience” (Nichols, 2003: 183).

A nivel nacional, durante los treinta y cuarenta se vio una mayor conflictividad entre los partidos políticos costarricenses. Dadas las condiciones difíciles y el sueldo bajo para los trabajadores de la *United Fruit Company* y las empresas cafetaleras además de las consecuencias de la Depresión estadounidense en las exportaciones, un grupo de líderes del Partido Comunista protagonizó una manifestación de obreros urbanos y trabajadores bananeros en San José en 1933 y las huelgas bananeras en 1934. En el segundo caso, miles de trabajadores hicieron huelga, deteniendo la producción bananera de la *United Fruit Company*. Resultaron en condiciones más favorables para los trabajadores. Lograron un sueldo mínimo, una jornada de doce horas y mejores condiciones para la vivienda (Molina y Palmer, 2014: 100-101; Longley, 1997: 25).

En aquel momento histórico, el comunismo todavía tenía un lugar legítimo en la sociedad costarricense. A pesar de la perspectiva desfavorable de su vecino al norte de la ideología política, la estabilidad democrática costarricense no le dio la oportunidad a los Estados Unidos de intervenir en nombre del comunismo del modo como había hecho en otros países centroamericanos. En Costa Rica, el Partido Comunista se fundó en 1909, siendo un partido relativamente pequeño hasta la Depresión. Las peores condiciones económicas además del éxito de las huelgas bananeras aumentaron la membresía. A principios de los cuarenta, el partido tenía gran influencia en la política nacional y el líder del partido Manuel Mora formó una alianza con el presidente de aquel entonces, Rafael Ángel Calderón Guardia. Inicialmente opuesto al y crítico del Partido Comunista, Calderón aceptó el partido de Mora cuando el líder comunista denunció algunos aspectos del movimiento internacional como, por ejemplo, la lucha de clases. Bajo la alianza entre Calderón y su partido —los Republicanos Nacionales— y el Partido Comunista, Mora cambió el nombre del Partido Comunista a el de la Vanguardia Popular. Calderón unió los dos partidos para formar el Bloque Victoria en 1942 (Longley, 1997: 24-26).

---

Hasta finales de la década, los vanguardistas ocupaban un lugar legítimo sin persecución política en la democracia costarricense a pesar de la amenaza percibida del comunismo a nivel internacional. En la segunda mitad de la década el mismo partido político extendió su reino de poder a través de la presidencia de Teodoro Picado Michalski. Cuando empezó a entrar la inestabilidad política durante su presidencia, los Estados Unidos comenzó a presionar a Picado para que disolviera la alianza con los vanguardistas (Longley, 1997: 43).<sup>13</sup> Tras la mayor conflictividad de la guerra civil a principios de 1948 y la victoria de los figueristas, el Partido Vanguardista Popular sufrió más persecución a manos del anticomunismo de la Junta Fundadora de la Segunda República encabezada efectivamente por José Miguel Figueres Ferrer. En junio de 1948, la Junta anunció la ilegalización del Partido Vanguardista Popular y sus líderes comunistas. El comunismo ya no tenía lugar en el ámbito político costarricense, muy a gusto de los Estados Unidos (Longley, 1997: 86-89; Molina y Palmer, 2014: 112-115).

El crimen político en el Codo del Diablo se ambienta en este contexto. Vale destacar que cuatro de las víctimas, Ibarra, Picado, Sáenz y Vaglio, eran dirigentes vanguardistas antes de que fueran asesinados (Acuña, 2014: n.p.). Como Acuña señala, el crimen se inscribe en un contexto político represivo en la historia del país. El documental destaca este “lunar” en la historia costarricense. Cuenta otra historia desde lo íntimo, desde lo personal, que representa de otra forma a las víctimas. Como Antonio Jara Vargas dijo en la entrevista con Muñoz Solano,

---

<sup>13</sup> Vale mencionar que el embajador estadounidense en Costa Rica desde 1945 hasta 1947, Hallet Johnson, era defensor de Teodoro Picado y Manuel Mora. Apaciguaba el miedo de los Estados Unidos de que el partido vanguardista buscaba unirse al movimiento internacional comunista e instalar el comunismo en el país (Longley, 1997: 43-44). No obstante, la administración de Truman retiró a Johnson de su puesto en 1947 e instaló a un embajador nuevo, Nathaniel P. Davis, que se alineaba más con la preocupación estadounidense por el comunismo, interviniendo más en la política costarricense para evitar tal destino (Longley, 1997: 70).

Y es que esa hegemonía tiene un lado, que es la desmilitarización, que tiene sus áreas grises; pero tiene otro, que es la represión política. Pensar en la función de esa represión es importante, porque nos habla de cómo se construyó –después de la Guerra Civil– lo político, lo que marcó la segunda mitad del siglo XX y que aún nosotros recibimos el eco de esa construcción, y me refiero específicamente a la ilegalización del Partido Comunista y a la desarticulación del movimiento sindical (2015: n.p.).

*El codo del diablo* no sólo es este acto de auto-constitución y su sobrevivencia, sino también de la constitución exterior y sobrevivencia de la memoria de los asesinados.

Tal marco interpretativo es rasgo del giro subjetivo del cine documental que se vio emerger en el siglo XXI como María Guadalupe Arenillas y Michael Lazzara notan. Para ellos, este giro se caracteriza por el modo reflexivo en primera persona con una preocupación ética (2016: 5-7). El marco interpretativo también se inscribe dentro de la postmodernidad —una descentralización y desacralización de discursos dominantes que se abre a epistemologías, ontologías, historias-otro— (2016: 5-7). Otra vez en la entrevista con Muñoz Solano, Jara Vargas explica que

Podríamos primero preguntarnos la importancia de la memoria histórica, de enfrentarnos con la historia, que es algo que tratamos de hacer en el *docu*. La idea de confrontar a la gente con esto es lograr una distancia crítica con el discurso oficial. No decimos a la gente que no le crea a la historia oficial, tampoco que nos crea a nosotros. Decimos: “cuestione todo lo que le han dicho”, invitamos a que la gente se interese y busque más. No buscamos brindar conclusiones, buscamos hacer preguntas (2015: n.p.).

Lo que Jara Vargas describe es uno de los aportes que la postmodernidad ha brindado: el cuestionamiento de historias oficiales y discursos dominantes. El

---

documental nace de esta aproximación postmoderna y subjetiva. Ambos dependen de la subalternidad, es decir, una política de ubicación, para encontrar estos discursos alternativos.<sup>14</sup> En otras palabras, esto significa no sólo cuestionar los discursos dominantes sino también el silencio, las brechas y las ausencias.

El cine documental no sólo puede preservar y dar voz a las historias subyugadas o silenciadas, sino que también puede interrogar y reflexionar sobre el testimonio a través de los elementos de cine: la imagen, la banda sonora, la toma, el montaje, la corporalidad. Es decir, el cinematógrafo tiene más oportunidades de intervenir en la transmisión de la historia y de la memoria. Michael Renov reconoce esta cualidad del cine: “Pero la historia pública no puede ser simplemente una suma de historias privadas juntadas o alternadas ágilmente. Estas historias orales permanecen valiosas por su habilidad de llevar conocimiento público de los relatos sumergidos de gente y movimientos sociales. Pero su preferencia por la preservación sobre la interrogación le quita el valor de su poder como vehículos de entendimiento” (Renov, 2003: 27).<sup>15</sup> En este sentido, los cineastas son “emprendedores de memoria” (Jelin, 2002: 48-49). Narran memorias, descentralizan historias y cuestionan el silencio. Esta descentralización social, histórica y política ha dado lugar a una mayor representación de sujetos o grupos marginados en la esfera pública a través de la pantalla.

---

<sup>14</sup> Es aquí donde convergen los estudios subalternos con el cine documental y con el testimonio, particularmente si se piensa en la hegemonía y la dominancia. En su libro, *Debates culturales y agendas del campo*, Ileana Rodríguez traza los varios entendimientos de los estudios subalternos. Para pensar la relación entre la subalternidad y el cine documental, pienso con la primera noción que Rodríguez identifica: el concepto gramsciano que Ranajit Guha usa para repensar la historia y la historiografía (2011: 74-84).

<sup>15</sup> “But public history cannot simply be an aggregate of private histories strung together or nimbly intercut. These oral histories remain valuable for their ability to bring public notice the submerged accounts of people and social movements. But their favoring of preservation over interrogation detracts from their power as vehicles of understanding” (Renov, 2003: 27).



El monumento de las víctimas en el Cementerio Obrero en San José

Para concluir, este ensayo buscaba examinar el papel del cine documental en la construcción de la memoria histórica en la nación. Argumenté que el documental de los hermanos Jara Vargas es un acto de intervención político que da espacio y recuerda de forma pública memorias subterráneas y subalternas que no formaban parte ni del pasado ni del presente en el país. *El codo del diablo* ejemplifica el poder instrumental del género de cine documental. El género puede ofrecer una estrategia de descentralización y resistencia a la dominancia y la hegemonía. La cinematografía se abre a una variedad de posibilidades dialógicas y (trans)discursivas de transmitir la memoria y la afectividad, por ejemplo, a través del silencio, de la corporalidad y de la manipulación de la imagen. Dada la expansión y accesibilidad amplia de la tecnología, se ha aumentado la producción del cine documental, hasta tal nivel que se dice que el género está en su edad de oro. Centroamérica no es excepción. Tal democratización de la cámara ha dado paso a la democratización de la memoria tal y como se ve en *El codo del diablo*. Para vivir la democracia, esto implica volver al pasado, interrogarlo, identificar la injusticia y recordarla para que no vuelva a pasar.

### Bibliografía:

Acuña, Víctor Hugo (2014). *Centroamérica: Filibusteros, estados, imperios y memorias*. San José: Editorial Costa Rica.

\_\_\_\_ (2014). "Memorias del Codo del Diablo" en *Revista paquidermo*, 12 de abril. Disponible en: <http://revistapaquidermo.com/archives/11199> (Acceso: 15 de enero de 2018).

Arenillas, María Guadalupe y Michael J. Lazzara (2016). "Introduction: Latin American Documentary Film in the New Millennium" en María Guadalupe Arenillas y Michael J. Lazzara (editores), *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. New York: Palgrave Macmillan.

Benavides, Enrique (1968). *Casos celebres: casuística criminal*. San José: Fotorama de Centroamérica.

Beverly, John (1996). "The Margin at the Center: On *Testimonio* (1989)" en Georg M. Gugelberger (editor), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.

Brinkema, Eugenie (2014). *The Forms of Affects* (Kindle). Durham: Duke University Press.

Burton, Julianne (1990). "Toward a History of Social Documentary in Latin America" en Julianne Burton (editora), *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Butler, Judith (2010). *Marcos de guerra: Las vidas lloradas*. Barcelona: Paidós.

Calveiro, Pilar (2016). "Los usos políticos de la memoria" en Gerardo Caetano (compilador), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO.

Cartwright, Lisa (2008). *Moral Spectatorship: Technologies of Voice and Affect in Postwar Representations of the Child*. Durham: Duke University Press.

Depetris Chauvin, Irene (2016). "Sobre la destrucción. Materialidad y afecto en dos itinerarios por una geografía sísmica" en *Mora*, volumen 22, número 1. Buenos Aires. Disponible en: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2016000100002](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2016000100002), (Acceso: 3 de abril de 2018).

Gómez, Juan Pablo (2014). "Interrogar el pasado: historia, memoria, archivo *El codo del diablo*" en *Revista de historia*, número 32. Managua: Instituto de Historia Nicaragüense y Centroamérica.

Jelin, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Nichols, Bill (2016). *Speaking Truths with Film: Evidence, Ethics, Politics in Documentary*. Berkeley: University of California Press.

\_\_\_\_ (2003). "Getting to Know You...": Knowledge, Power, and the Body" en Michael Renov (editor), *Theorizing Documentary*. London: Routledge.

Podalsky, Laura (2011). *The Politics of Affect and Emotion in Contemporary Latin American Cinema: Argentina, Brazil, Cuba, and Mexico*. New York: Palgrave Macmillan.

Muñoz Solano, Daniela (2015). "Antonio Jara, codirector de *El Codo del Diablo*: 'La historia oficial deja por fuera tanto que deja por fuera todo'" en *Semanario Universidad*, 18 de marzo. Disponible en: <https://semanariouniversidad.com/cultura/antonio-jara-codirector-de-el-codo-del-diablo-la-historia-oficial-deja-por-fuera-tanto-que-deja-por-fuera-todo/> (Acceso: 15 de enero de 2018).

Renov, Michael (2003). "Towards a Poetics of Documentary" en Michael Renov (editor), *Theorizing Documentary*. London: Routledge.

Rodríguez, Ileana (2011). *Debates culturales y agendas de campo. Estudios Culturales, Postcoloniales, Subalternos, Transatlánticos, Transoceánicos*. Providencia, Chile: Editorial Cuarto Propio.

\_\_\_\_\_ (2001). "Reading Subalterns Across Texts, Disciplines, and Theories: From Representations to Recognition" en Ileana Rodríguez (editora), *The Latin American Subaltern Studies Reader*. Durham: Duke University Press.

Rodríguez, Ileana y Mónica Szurmuk (2008). "Intersecciones entre la Memoria y la Ciudadanía" en Ileana Rodríguez y Mónica Szurmuk, *Memoria y ciudadanía*. Providencia, Chile: Editorial Cuarto Propio.

Shouse, Eric (2005). "Feeling, Emotion, Affect." *M/C Journal*, volumen 8, número 6. Kelvin Grove: Queensland University of Technology. Disponible en: <http://journal.media-culture.org.au/0512/03-shouse.php> (Acceso: 31 de enero de 2018).

Gregory J. Sieghworth y Melissa Gregg (2009). "An Inventory of Shimmers" en Melissa Gregg y Gregory J. Sieghworth (eds.), *The Affect Theory Reader*. Durham: Duke University Press.

Venegas, William (2015). "Crítica de cine: 'El codo del diablo'" en *La Nación* en 1° de febrero. Disponible en: <https://www.nacion.com/viva/cine/critica-de-cine-el-codo-del-diablo/JGOZL73Q35GV3EM33KW7KSCYM4/story/> (Acceso: 15 de enero de 2018).

Venkatesh, Vinodh y María del Carmen Caña Jiménez (2016). "Affect, Bodies, and Circulation in Contemporary Latin American Film" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, volumen 20. Tucson: The University of Arizona.

Yúdice, George (1996). "Testimonio and Postmodernism (1991)" en Georg M. Gugelberger (editor), *The Real Thing: Testimonial Discourse and Latin America*. Durham: Duke University Press.

---

\* Jared List obtuvo su doctorado de la Universidad Estatal de Ohio (Estados Unidos) en estudios culturales y literarios latinoamericanos contemporáneos. Es profesor asistente de español en la Universidad de Doane (Estados Unidos). Sus publicaciones incluyen ensayos sobre varios documentales de Luis Argueta y Marcela Zamora Chamorro. Su área de investigación es el cine documental centroamericano. E-mail: [jared.list@doane.edu](mailto:jared.list@doane.edu)