

Universidad de Chile
Facultad de Filosofía y Humanidades
Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos
Escuela de Postgrado

***Imagen Latente y Los Rubios:*
Performatividad Cinematográfica y
Estética de la Memoria en el Cine
Latinoamericano**

TESIS DE MAGISTER

ESTUDIANTE:

Milena Grass Kleiner

PROFESOR/A GUIA: María Eugenia Horvitz

Santiago, septiembre 2009

| | |
|---|----|
| Epígrafe . . | 4 |
| 1. INTRODUCCIÓN . . | 5 |
| 2. LA REPRESENTACIÓN DEL TRAUMA HISTÓRICO: MEMORIA Y CINE . . | 8 |
| 2.1 TRAUMA Y DUELO COLECTIVOS . . | 8 |
| 2.2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA TRAUMÁTICA . . | 14 |
| 2.3. LA MEMORIA . . | 22 |
| 2.4. CINE, HISTORIA Y MEMORIA . . | 29 |
| 3. <i>IMAGEN LATENTE</i> Y <i>LOS RUBIOS</i> : PERFORMATIVIDAD CINEMATOGRÁFICA Y ESTÉTICA DE LA MEMORIA . . | 36 |
| 3.1. ENTRE EL CINE DOCUMENTAL Y EL CINE DE FICCIÓN . . | 36 |
| 3.2. <i>IMAGEN LATENTE</i> Y <i>LOS RUBIOS</i> : ALGUNAS CONSIDERACIONES INICIALES . . | 50 |
| 3.3. ANÁLISIS DE <i>IMAGEN LATENTE</i> . . | 58 |
| 3.3.1. La ficcionalización de la realidad . . | 60 |
| 3.3.2. El material documental . . | 63 |
| 3.4. ANÁLISIS DE <i>LOS RUBIOS</i> . . | 67 |
| 3.4.1. Ejes argumentales y recursos del discurso cinematográfico . . | 70 |
| 3.4.2. Documental performativo y memoria . . | 72 |
| 4. CONCLUSIONES . . | 75 |
| BIBLIOGRAFÍA . . | 79 |

Epígrafe

La verdad narrativa no es, pues, exactamente la verdad histórica. El historiador parte en busca de archivos que se sostengan recíprocamente gracias a una teoría que les da coherencia. Mientras que el relato que cada uno elabora de su existencia sólo está compuesto por acontecimientos relacionales en los que uno vuelve a ver el filme de sus encuentros amistosos, de sus ritos familiares o de los conflictos con el prójimo. Los cimientos de nuestras autobiografías están compuestos por lo que hemos extraído de nuestro contexto: nuestro mundo íntimo está poblado por los otros.

Borís Cyrulnik, Autobiografía de un espantapájaros

1. INTRODUCCIÓN

¿Por qué puede sentir un director o una directora de cine la necesidad de protagonizar una película que narra su propia historia traumática? ¿Por qué esa historia, la experiencia de sobrevivida de un familiar directo de un detenido desaparecido no puede contarse ni a través de la pura ficción, ni a través del puro documental, sino que requiere de una suerte de género “híbrido”? ¿Cuáles son los mecanismos discursivos que articulan el lenguaje de este género? ¿Y de qué necesidad expresiva da cuenta? ¿Podemos postular que esta forma corresponde a una estética de la memoria? Y, de ser así, ¿por qué dicha estética aparece vinculada a una práctica, a una suerte de performance autobiográfica?

Estas son las preguntas que orientan el trabajo aquí propuesto; preguntas que surgen ante los largometrajes *Imagen Latente* (Chile, 1988), de Pablo Perelman, y *Los Rubios* (Argentina, 2003), de Albertina Carri.¹

En el mundo de hoy, un mundo marcado por la experiencia de los campos de exterminio y por demasiados otros cruentos genocidios que vio el siglo XX, la discusión en torno a los límites de la representación y a las posibilidades de representación del trauma histórico ha ido cobrando cada vez mayor relevancia. A lo anterior se ha sumado también el surgimiento y un protagonismo creciente de los temas vinculados a la memoria –tanto individual como colectiva, tanto personal como emblemática-, y su relación con la historia y la narración o la narratividad.

Los hechos producto de la violencia política y la represión ocurridos durante las dictaduras chilena (1973-1990) y argentina (1976-1983), han obligado a las comunidades de ambos países a hacer esfuerzos por reconstruir el tejido social a través de múltiples acciones en diversos planos –legal, jurídico, político, social, cultural... De esta manera, tanto en Argentina como en Chile – aquí con más torpeza y demora- se ha abierto un espacio para hacer públicas las violaciones a los derechos humanos cometidas en dictadura. En este intento, el rol de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Argentina) y de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación(Chile) ha sido fundamental. Sin embargo –y sin desmerecer en absoluto la necesidad de su trabajo para establecer los hechos en un espacio público en el cual estos no eran reconocidos por todos los actores sociales–, la forma en que están redactados sus informes sólo da cuenta parcial de lo ocurrido. La escritura –especialmente aquella despojada de su función poética– está lejos de la complejidad de las experiencias vividas, marcadas por la superposición permanente del plano intelectual y del plano afectivo, y de la huella del pasado en el presente. Dicha complejidad es especialmente fuerte cuando estamos frente a la relación de experiencias de extrema violencia como la tortura, que la persona sufre en una situación de oscilación permanente entre ser sujeto y ser objeto del acontecimiento para lograr sobrevivir resguardando su integridad psíquica.

Frente a estas realidades inenarrables, el arte ha mostrado su eficiencia como espacio de elaboración, pues mediante el recurso a lenguajes simbólicos y metafóricos, logra transmitir a cabalidad la complejidad emocional de los fenómenos retratados, complejidad que el relato escrito de la historia y el derecho no es capaz de representar. Por lo

¹ Ver anexos 1 y 2.

mismo, en las últimas décadas, los documentos gráficos y cinematográficos, han ampliado enormemente el repertorio de fuentes para el trabajo historiográfico, diversificando el panorama de la investigación a través de una conceptualización que pone en relación los conceptos de historia, memoria e imaginario en torno a la producción fílmica. Esta mayor amplitud, ha ido acompañada del desarrollo de nuevas metodologías de trabajo que permiten reconstruir la experiencia humana tanto del pasado como del tiempo presente, en aspectos que antes quedaban fuera de las posibilidades hermenéuticas de la historia positivista. En este sentido, en Chile, las películas, si bien han jugado un rol muy importante al momento de recuperar la historia reciente, no han sido objeto de un análisis que permita hacer avanzar la reflexión ni la elaboración de nuestra historia traumática reciente. En Argentina, por otra parte, la relación entre historia y cine está dando buenos frutos, consolidando un espacio reconocido en el medio académico y general que aporta significativamente a la elaboración del pasado cercano.

A pesar de estas diferencias, hay que hacerse cargo también del hecho de que, una vez que uno presta atención al corpus fílmico chileno y argentino, se enfrenta de inmediato a la distinción canónica entre cine de ficción y cine de no ficción o documental. Y, a pesar de esta suerte de automatismo, surgen también y en ambos países, casos donde esta polaridad pareciera no dar cuenta del objeto que se tiene entre manos. Es el caso de *Imagen Latente* y *Los rubios*.

La temática que toman ambos filmes –el recuerdo de los detenidos desaparecidos por parte de sus familiares directos que les han sobrevivido- así como su propuesta cinematográfica hacen pensar que ambos largometrajes pueden ser vistos como formas de elaboración de la experiencia histórica traumática a través de la actividad performativa del protagonista. En ambos casos, el relato se organiza a través de una acumulación de escenas donde la memoria es ficcionalizada, y pareja a esta ficcionalización corre como una amarga nota sostenida la imagen fotográfica del desaparecido que, en tanto tal, no termina nunca de morir. Así, las dos películas nos enfrentan a un funcionamiento analógico al del recuerdo no elaborado, lo cual da origen a una estética de la memoria, que se caracteriza por ser fragmentaria, subjetiva, ficcionadora, necesitada de hechos, en un cruce temporal donde pasado y presente coexisten.

El arte –el cine en este caso- resultaría eficaz entonces para abordar un fenómeno histórico cuyos protagonistas –los detenidos desaparecidos- no están para dar testimonio y donde el testimonio de los sobrevivientes está atravesado por un dolor que no permite el relato articulado. En este sentido, la multiplicidad de códigos significantes en el cine, así como la utilización de ciertos recursos (uso de material documental, voz en off, recreación del relato en imágenes, repetición de determinados fragmentos, etc.), permiten dar cuenta con mayor cabalidad de los poderosos procesos internos en que se encuentran inmersos los protagonistas y que dificultan la elaboración del trauma individual y colectivo. Esta forma artística podría ser, entonces, un primer nivel de elaboración previo al relato articulado y consciente, que permitiría avanzar en la elaboración del trauma individual y, poniéndose en el espacio público, también del trauma cultural colectivo, que, dando paso a una mejor articulación de la identidad personal también potenciaría la reconstrucción de una identidad nacional en paz con su pasado.

Por diversas razones, las historiografías chilena y argentina no han dado cuenta cabal de lo ocurrido en tiempos de dictadura; no obstante, allí donde la historia ha sido tímida, el arte –especialmente el teatro, pero también la novela y el cine- han mostrado sus mejores armas, sacando a la luz aquello que los gobiernos militares querían ocultar. Esta tesis quiere rendir un homenaje a los artistas que nos legaron un testimonio invaluable del tiempo que

les tocó vivir, tiempo que la historia oficial ha tratado de manipular haciendo muy difícil establecer lo ocurrido. Asimismo, quiere colaborar aportando con algunos conceptos que debieran permitir un análisis más justo de las obras de arte que abordan acontecimientos cuya representabilidad está en duda, y que pueden, por esa misma dificultad, pueden haber quedado relegadas como obras menores o no logradas, cuando lo que estaban proponiendo era justamente la dificultad de construir un discurso acabado.

Ahora bien, en términos de la organización de esta tesis, el presente trabajo se divide en dos grandes capítulos. El primero reúne los antecedentes teóricos relativos tanto al trauma y su representación, como a la memoria y su relación con la historia y el cine. Lo anterior permite abordar, en el segundo capítulo, el análisis de *Imagen Latente* y *Los Rubios*, problematizando los ejes teóricos en función de las relaciones ficción/testimonio, ficción/documental, obra/autor, autobiografía explícita/creación de ficción.

2. LA REPRESENTACIÓN DEL TRAUMA HISTÓRICO: MEMORIA Y CINE

Hoy en día, el cine se ha ganado un cierto espacio como fuente para la investigación histórica, sentando bases metodológicas para el trabajo y dando frutos en términos de su aplicación a casos particulares. Algo similar ocurre con la investigación de los sucesos límite y los problemas que estos plantean para el análisis histórico –lo cual ha ido aparejado con una creciente reflexión en torno a la representación por medio del arte de las experiencias derivadas de esos acontecimientos traumáticos. Por otra parte, la situación de la memoria como objeto de estudio es diferente; actualmente contamos con innumerables estudios que la abordan desde diversas disciplinas y que nos proveen de una discusión extensa respecto de sus características y alcances.

El presente capítulo, entonces, revisa los ejes teóricos recién mencionados para discutir sus conceptos clave y establecer el estado de la discusión actual en torno a ellos, articulándose se articula en torno a cuatro núcleos temáticos. La primera parte presenta un breve análisis del problema del trauma psicológico y cultural, su definición en términos operativos y la discusión respecto de la utilización de los conceptos de trauma y duelo a nivel colectivo. La segunda se refiere a los límites que plantea la representación de un suceso histórico traumático, para lo cual tomaré prestada la discusión en torno a la representación que se da respecto de la Shoá, dado que la reflexión en torno a las posibilidades del arte frente a la desaparición de personas es más escasa. La tercera da algunos lineamientos para situar las reflexiones actuales en torno a la memoria como eje articulador de la identidad y en su relación con la historia, en términos del tratamiento que cada una hace del tiempo y del discurso que organizan. La cuarta, finalmente, tiende puentes entre el cine, la historia y la memoria, explicitando la forma en que el cine recoge los acontecimientos traumáticos para la colectividad dando espacio también para representar las formas en el recuerdo de dichos acontecimientos se ha plasmado en el imaginario colectivo.

2.1 TRAUMA Y DUELO COLECTIVOS

En la historia reciente de la sociedad occidental, tanto los campos de exterminio como la desaparición de personas a manos de organismos del estado han sido calificados como experiencias altamente traumáticas, no sólo para quienes han sobrevivido a ellas sino para las colectividades humanas donde dichos acontecimientos tuvieron lugar. Si partimos de este supuesto de que las sociedades sufren de experiencias traumáticas al igual que los individuos, tenemos entonces que la elaboración² de dichos traumas –o la incapacidad de

² Entiendo por elaboración en este contexto tal como lo hace LaCapra: “A través de la elaboración, el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto a algún problema y procura discriminar el pasado del presente y el futuro. (...) Además, en un sentido ético especialmente, elaborar no significa evitar, conciliar, olvidar simplemente el pasado ni sumergirse en el presente. Significa aceptar el trauma, incluidos sus ínfimos detalles, y combatir de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto... [esto es a repetir la huella del trauma incesantemente sin dejarlo en el pasado]” (2005:157).

hacerlo- pasa a constituir un rasgo identitario de aquel grupo humano que no logra superar el acontecimiento violento integrándolo en el relato que se da de su historia. Esto es lo plantea Santner cuando señala que le preocupa:

...el proyecto y el dilema de la elaboración de una identidad cultural y nacional alemana post Holocausto. Los alemanes se enfrentan con la paradójica tarea de tener que constituir su “germanidad” a sabiendas de los horrores generados por la previa producción de identidad nacional y cultural. (2007:223)

Por ende, la elaboración es una tarea fundamental para que las sociedades puedan organizar un proyecto de futuro viable. Hasta ahora, el esfuerzo de elaboración del trauma histórico ha sido una tarea que se le ha encomendado principalmente a la Historia como disciplina de análisis e interpretación del pasado; sin embargo, considero que las artes –especialmente las asociadas con la progresión de un relato, esto es el teatro y el cine-, pueden ser sumamente eficaces en este sentido, dada su operación a nivel simbólico. Describir el modo en que opera esta forma de elaborar el trauma a través de la representación fílmica es uno de los objetivos de esta tesis.

Sin embargo, antes de entrar en el problema fílmico y en el problema de la memoria, el recuerdo y el olvido, tres conceptos con los cuales el trauma está estrechamente vinculado y que son fundamentales para el presente trabajo, me parece fundamental revisar algunos aspectos relativos al trauma y al duelo, entendido precisamente como el proceso de elaboración del trauma. Dicha revisión junto con la discusión sobre el concepto de trauma colectivo, permitirán aprehender el estado de la cuestión y servirán de marco para la discusión posterior relativa a la representación de la Shoá y, en particular, de lo ocurrido con los detenidos desaparecidos.

Desde el punto de vista psicoanalítico, la bibliografía especializada distingue entre el trauma individual y el trauma colectivo, precisando diversas características según sea el caso. Desde el punto de vista del individuo, Caruth señala que “la palabra griega *trauma*, o “herida”, se refirió originalmente a una herida física, corporal. Sin embargo, en su uso más amplio, particularmente en la literatura médica y psiquiátrica, se entiende “el término *trauma* como una herida inflingida no sobre el cuerpo sino sobre la mente” (Caruth, 1996:3). En este sentido, el “trauma describe una experiencia sobrecogedora producto de acontecimientos repentinos o catastróficos cuya respuesta suele darse como la aparición de alucinaciones repetitiva, sin control y diferida en el tiempo, y de otros fenómenos intrusivos” (1996:11).

Desde el punto de vista de la estructura social, Alexander (2004) amplía el foco y sitúa el hecho traumático no tanto en el acontecimiento imprevisto que afecta al individuo, sino que lo entiende como una construcción simbólica y social –o sea cultural-, que opera a través de un proceso de representación colectiva estructurada a través de las preguntas por la naturaleza del dolor, la naturaleza de la víctima, la relación de la víctima del trauma con una audiencia más amplia y la atribución de responsabilidades. Cabe destacar que dicho proceso de representación puede darse en diferentes escenarios: institucional, religioso, artístico,³ legal, mediático, y que siempre elabora una narración fundacional en términos identitarios, ya que identifica el acontecimiento que mantiene dividida a la comunidad impidiendo que esta se considere a sí misma un cuerpo unificado.⁴

³ Para efectos del trabajo aquí propuesto, vale la pena agregar que “En la medida en que el trabajo del sentido ocurre en el reino estético, será canalizado por géneros y narrativas específicas cuyo fin es producir una identificación imaginativa y una catarsis emocional” (Alexander, 2004:15).

⁴ Esto es análogo a lo que plantea Cyrulnik (2001, 2003, 2009) en torno al trauma individual.

Lo interesante de esta postura es que va un paso más allá de la postura psicoanalítica de Caruth o de entender el trauma colectivo sólo es “un *golpe* enorme que atenta contra el tejido básico de la vida social y que *daña* los vínculos que unen a las personas y les impide mantener un sentido de comunidad” (Erikson, en Alexander, 2004:4), para postular que “Los acontecimientos no son inherentemente traumáticos. El trauma es una atribución mediada socialmente” (Alexander, 2004:8). En este sentido, este golpe traumático no es tan sólo repentino, sino que se va consolidando en la representación que la colectividad hace del acontecimiento que la ha remecido.⁵

El trauma puede ser entendido entonces como una fisura que destruye una suerte de escudo protector de la comunidad (*Reizschutz*), “que está hecho de materiales simbólicos, que es una organización de identidades individuales y grupales construida y conservada culturalmente” (Santner, 2007:233), y cuya restitución resulta de vital importancia para la evolución de la vida social. En este contexto, Alexander afirma que “Sin importar cuán tortuoso sea el procesar el trauma, esto le permite a las colectividades definir nuevas formas de responsabilidad moral y redirigir el curso de la acción política” (Alexander, 2004:27). La elaboración del trauma entonces sería una tarea necesaria no sólo para restituir la integridad al colectivo social, sino que permitiría también una maduración ética que orientaría el futuro político de las naciones.

Esto es lo que ocurre en particular frente al trauma producido por la desaparición de personas, donde la cuestión ética que plantea la defensa de los derechos del hombre y de la integridad de la persona, queda totalmente en suspenso. Ante estos casos de severa vulneración, Loraux plantea que se produce una forma extrema de anestesia, que recubre todas las amputaciones (una “hiperestesia de lo impasible”) (2001:59) y propone, para este caso, una definición particular de trauma:

Lo que yo llamo trauma no es la huella de la violencia –precisamente no hay huella- sino la erradicación de la raíz profunda en aquel que a partir de ese momento ya no puede inscribirse, quiero decir inscribir su diferencia en una lengua, un espacio, un entorno, ritos, trajes, costumbres. La erradicación de lo posible va acompañada de una reconfiguración inmediata de lo real, una reconfiguración esencial que hace que lo real se vuelva ultracompacto, total... (2001:49)

¿Cómo es posible romper entonces este espacio de la “impasibilidad” propio de quien ha sufrido un trauma? ¿Qué energía movilizaría al ser traumatizado para verse impulsado a salir de la impassibilidad y sanar sus heridas? ¿Qué tipo de lenguaje podría dar cuenta de la desaparición, revirtiendo la constitución de la impassibilidad traumática para constituir una realidad cuya superficie acoja el hecho traumático y permita el duelo? En esta tesis en particular, estas preguntas han sido respondidas a través de la creación artística, en el supuesto de que la necesidad expresiva de sus autores ha sido el agente movilizador que ha roto la inercia de la impassibilidad. El arte –el cine en este caso; el teatro, en otros; la literatura

⁵ Es importante lo que señala Contreras sobre lo crucial que resulta “...*la imposibilidad de posicionar el trauma como una experiencia pasada*, la repetición incesante, simple y pura de la experiencia original. Tras una experiencia traumática, el sistema (ya sea el aparato psíquico o el sistema significante de la cultura) es incapaz de elaborar la experiencia, la brusquedad del acontecimiento impide el funcionamiento de una estrategia cognosciente y, como resultado, dicha experiencia persiste como algo externo que no está conectado con ningún significado específico y que, por ende, no tiene un cierre narrativo. La experiencia vuelve una y otra vez como una re-presentación, pero sin lograr pasar al estatus de una representación estable. En este sentido, el trauma podría ser descrito como un agujero en el significado [*hole in meaning*] (Caruth 1995), como una incapacidad para asociar la experiencia con una representación o un significado” (2007:108).

o la pintura también- dentro de ciertos marcos que revisáremos a continuación permiten precisamente desmigajar esa realidad compacta a que hace referencia Loraux, dando espacio para un trabajo de descomposición y recomposición a partir de los fragmentos que se abriría a la elaboración del trauma y al trabajo del duelo.⁶

¿Pero qué es el duelo? Pagni señala que el duelo “remite a la elaboración individual de una experiencia de pérdida, de muerte o de abandono de algo muy querido” (2004:9), elaboración que, según Freud, tendría “tres etapas: recordar, repetir, elaborar (*erinnern, wiederholen, durcharbeiten*), que conducirían a una integración de lo perdido en la propia vida de una manera positiva y liberadora” (2004:9). Esta definición, al igual que ocurría con el trauma, constriñe el duelo al espacio del individuo; sin embargo, si seguimos la misma lógica argumentativa que esbozó hace poco y admitimos la posibilidad del trauma colectivo, tenemos entonces que la elaboración de la experiencia traumática –esto es el duelo- también se daría a nivel colectivo. Y la cuestión relevante entonces es cuáles son “las posibilidades y modalidades del trabajo de duelo de una experiencia colectiva de pérdida –por ejemplo, en este caso, en el Chile de la postdictadura” (Pagni, 2004:9).⁷

¿Pero cuáles serían las características de este trabajo del duelo en las sociedades traumatizadas? Hemos visto que Loraux plantea la relación con el trauma y la impasibilidad, LaCapra⁸ por su parte propone que el trabajo del duelo como “intento de reconciliarse con sucesos sumamente traumáticos” (2007:196) trabajo que implica una relación entre lenguaje y silencio (2007:197). Entonces resulta que:

Importa, entonces, tener o no tener palabras para expresar lo vivido, importa tener o no tener la posibilidad de armar un relato que haga posible la comunicación y la transmisión del recuerdo, para que la experiencia individual se incorpore a la memoria colectiva de una comunidad. Importa tener o no tener el derecho de hablar, de ser escuchado y de ser tomado en serio por lo que se dice, y acceder a espacios que lo permitan. (2004:9-10)

Por ende, el duelo pasaría –como en la terapia psicoanalítica- por poder encontrar algún tipo de relato en que se plasme el trauma. Llevado esta argumentación al límite, Cyrulnik (2001, 2003, 2009) plantea que el trauma no proviene del acontecimiento mismo, sino de la incapacidad de encontrar un otro que acoja el relato que hago de esa situación primera. Extrapolando una vez más la situación individual a la colectiva, tendríamos que el trauma se produce cuando el colectivo es incapaz de darse un relato sobre lo ocurrido –por ende, cuando queda enclaustrado en el silencio. Y, por el contrario, alcanzaría la elaboración del trauma, cuando dicho relato fuera recibido por una parte de la comunidad que se hace cargo de la contención necesaria para acoger empáticamente el dolor expresado.

Esta posibilidad de elaborar el trauma a través del relato, ya estaba presente en Freud, según el cual:

para que una experiencia traumática pase a ser un acontecimiento pasado, es necesario que el recuerdo esté asociado al pensamiento. Paralelamente,

⁶ Cyrulnik afirma que “Para comenzar una elaboración psíquica hace falta un acto de paso y no un paso al acto” (2009:77-78).

⁷ Desde una perspectiva psicoanalítica, Capponi (1999) discute precisamente la posibilidad de un duelo colectivo en el contexto chileno.

⁸ Para una revisión y conceptualización acabada de la relación trauma e historia, cfr. LaCapra (2005), donde, quien señala que “El trauma y sus secuelas sintomáticas plantean problemas acuciantes para la representación y la comprensión de la historia” (2005:17) y propone para el historiador una actitud de “identificación empática” frente a fenómenos como el Holocausto – nombre por el que opta para tratar la Shoá.

podemos pensar que el trauma cultural resurge en la memoria cultural porque carece de una representación colectiva, compartida por toda la comunidad y estable en el tiempo. Mientras no se construya una representación cultural de la experiencia traumática, la reacción principal al trauma cultural seguirá siendo el shock que, en vez de provocar representaciones, generalmente las bloquea. (Contreras, 2007: 103)

Sin embargo, dicha representación colectiva plantea especiales dificultades en términos de las coordenadas espacio-temporales en que se sitúa el relato del trauma. “Lo que es anulado en el caso de los traumas, es la constitución misma del sentido de la temporalidad, íntimamente entrelazado, a la memoria social”, señala Demaria y continúa:

No existe memoria colectiva capaz de acoger un trauma, no hay una cadena enunciativa capaz de estabilizar el relato y de insertarlo en los marcos de valores de referencia. Lo que falta es una articulación adecuada del continuum espacio-temporal en el que se pueda colocar un discurso, como también lo afectivo y pasional, la posibilidad de generar puntos de vista capaces de segmentarlo, de instancias en grado de moralizarlo. Un evento traumático anula justamente la posibilidad de un relato autobiográfico como sincretismo en una misma persona, de un ‘yo’ capaz de escindirse en un ‘ello’ o ‘ella’ en cuanto fuente de afecto y de reconocimiento. (sf:sp)

Tenemos entonces que la elaboración del trauma a través del duelo procede por medio de la construcción de un relato en determinadas coordenadas espacio temporales donde el yo –individual o colectivo- construye una narración-espejo que le permite distanciarse de la experiencia traumática y colocarla fuera de sí en un espacio intermedio entre su individualidad y la colectividad humana que reconoce la potencia del afecto que dicha experiencia produjo al tiempo que es capaz de contener su impacto efectivo y simbólico. Sin embargo, en esta formulación, hemos dejado de lado el problema central de esta tesis, cual es la forma que puede adoptar dicho relato, cuando el trauma no elaborado precisamente no entra en el ámbito de lo decible. Por ende, es dable pensar que mientras más severo sea el trauma, más balbuceante⁹ será el relato que intente dar cuenta de él; y que dicho relato se irá articulando en la medida en que avance la elaboración de la experiencia que le da origen.

¿Pero cuál es la necesidad de enfrentar el silencio? ¿Por qué la necesidad de darle un relato a la experiencia traumática? LaCapra (2007:196) plantea que: “Aquello a lo que no se hace frente de manera crítica, no desaparece; tiende a retornar como algo reprimido. La forma en que se usa el lenguaje es crucial para elaborar problemas, y el uso historiográfico del lenguaje se enfrenta a dificultades y desafíos específicos ante casos fronterizos, que bien pueden reducirnos al silencio.”¹⁰ Y aquí surge un elemento nuevo: la relación entre la historia traumática y la historiografía.

Para Mudrovic, esta relación, ya vasta, se ha dado en torno a dos aproximaciones:

⁹ Cyrulnik dice “Lo más frecuente es que el sujeto herido cuente su historia por medio de un **discurso agujereado**: primero coherente y luego, de pronto, enmarañado, iracundo o silencioso” (2009:188, las negritas son mías).

¹⁰ Respecto de esta situación y los campos de concentración, LaCapra agrega que “Auschwitz como realidad y como metonimia es el caso límite más extremo, y amenaza las clasificaciones, las categorías, y las comparaciones. Puede reducirnos al silencio; y el silencio que no es una señal de pura derrota, sin embargo, es de por sí una actitud potencialmente ritual: en este sentido, un *silence survenu* intrincadamente vinculado a ciertos usos del lenguaje” (2007:196).

Denomino aproximación especulativa de la historia como trauma al modelo teórico que entiende al desarrollo de los procesos históricos –historia como res gestae- como el retorno de lo que ha sido históricamente reprimido. La noción de trauma se constituye en clave para interpretar el sentido de la historia... (...) El trauma se transforma, entonces, en condición de posibilidad de la historia. (...) A la caracterización anterior de la historia como trauma podemos oponer una aproximación empírica del trauma en la historia. En los análisis históricos de esta naturaleza, el concepto de trauma constituye una categoría de análisis de valor heurístico a la hora de dar cuenta de los fenómenos históricos concretos de nuestro pasado reciente. Desde este ángulo, los fenómenos sociales contemporáneos son categorizados como traumáticos, lo que autorizaría la importación de perspectivas teóricas y técnicas psicoanalíticas al campo de la historiografía. Los problemas filosóficos y epistemológicos involucrados son numerosos: desde la cuestión más general de la atribución de predicados individuales sujetos colectivos a la más específica de la historia como crítica socio-política. (2005:135-6, las negritas son mías)

La historiografía tendría entonces dos formas de apearce en el tema de la historia traumática, que, como hemos visto sucintamente, conllevan diversos problemas. No obstante, los problemas que la relación trauma-historia levanta, no quedan restringidos al ámbito meramente metodológico, también se presentan a nivel de la elaboración del discurso. Así, la incapacidad de hacer frente al trauma y digerirlo, puede llevar tanto al “fetichismo narrativo” como al duelo, que “son respuestas a una pérdida, a un pasado que se resiste a marcharse por obra de su impacto traumático” (Santner, 2007:221). He apostado en esta tesis por la vía del trabajo de duelo como “un proceso en el que se elabora e integra la realidad de la pérdida o del shock traumático, recordándola y repitiéndola en dosis mediadas simbólica y dialógicamente” (2007:221) y, ante las dificultades que la historiografía ha tenido para realizar dicho trabajo, he postulado que dicha mediación simbólica, entonces, abre espacio para otras formas de relato del trauma como son el teatro, la literatura, la danza, la música, y el cine.

En esta línea, Demaria (sf) se interroga justamente por las formas en que la memoria traumática es traspasada en una práctica, sea esta el cine o las comisiones de verdad y justicia que operaron en Chile y Sudáfrica, la cual permite la elaboración del trauma a nivel del colectivo. El problema de cómo poner en escena el trauma de la tortura y la desaparición tendría que ver con el hecho de que:

Al centro de este tipo de prácticas está el problema de la relación entre contenido y expresión en caso como estos donde el contenido es muy difícil de articular. Es casi un lugar común el hecho de que no existe un lenguaje adecuado para expresar el trauma provocado por torturas y violencias, sobre todo porque el sufrimiento del cuerpo resiste cualquier esfuerzo de objetivización verbal. (sf:sp).

El cine se constituye entonces en una práctica que permite ver el cuerpo y que sirve “... para desentrañar cómo un texto que pone en escena el dolor de algún modo logra restituir un lugar a los muertos conformándose como una práctica de la memoria que debe no sólo ser acogida sino que también experimentada, que necesita (respecto a la *articulación*) venir a encontrarse con nosotros como sujetos” (sf:sp), como espectadores que pueden acceder a lo innombrable del trauma a través de un dispositivo lingüísticamente complejo como es el filme:

...por el hecho simplemente banal de que aquella expresión (esa textualización) tiene un sentido performativo y vuelve legible y transmisible 'algo' (el trauma), que a veces permanece oculto, invisible, no sólo porque está reprimido, sino porque es inarticulable. Si no se quiere perder el efecto de sentido global de estos textos así como su función en cuanto prácticas de la memoria, me parece necesario mirar la constitución recíproca de enunciado y enunciación, el modo como están, a veces difícilmente, pero siempre e irremediabilmente conectados, en tensión, en una relación que no funciona como recorte o reenvío automático. (Demaria, sf:sp)

Dentro de este marco, la presente tesis busca analizar dos casos de práctica cinematográfica que giran en torno al trauma de los familiares directos de detenidos desaparecidos, explorando la articulación de enunciado y enunciación. Se trata de ver de qué forma las huellas de un caso extremo de violencia represiva como es la desaparición de personas, pueden ser elaboradas discursivamente, tomando en cuenta que la desaparición funciona precisamente sobre la base del secreto y la negación, sobre lo no narrable –por cuanto la víctima ya no está para dar testimonio y los perpetradores directos e indirectos del crimen niegan su existencia.

2.2. LA REPRESENTACIÓN DE LA HISTORIA TRAUMÁTICA

Hemos visto hasta aquí algunas características propias del trauma a nivel individual y colectivo, así como la necesidad de su elaboración para la constitución de una identidad que permita construir un proyecto que se desarrolle en el futuro. Esta revisión de las características del trauma y del duelo constituye un paso obligado antes de abordar la historia reciente de Chile y de Argentina, como también los sucesos ocurridos en el último siglo.

En efecto, el siglo XX está marcado por una cicatriz que lo cruza en canal. Holocausto, Shoá, Suceso, campos de exterminio de los judíos por los alemanes, tantos nombres para un acontecimiento que no se deja nombrar ni asir fácilmente.¹¹ Tras un tiempo de silencio en el período inmediatamente posterior al fin de la Segunda Guerra Mundial – como si la cercanía del fenómeno impidiera nombrarlo-, las últimas décadas han visto un crecimiento cada vez mayor de los trabajos, provenientes de diversas disciplinas – historiografía, psicoanálisis, estética, etc.- dedicados a la *solución final* y su representación. Así, “la insistencia en la imposibilidad de comprender y describir como es debido la *solución final* ya se ha vuelto un *topos* de la investigación sobre el Holocausto” (Kaes, 2007:313), lo cual se debería a algunas características muy particulares del fenómeno, a saber “la excepcionalidad del evento, su representabilidad, su (in)expresabilidad, su (in)comprensibilidad” (Haidu, 2007:415).

Ahora bien, ¿dónde se sitúa la imposibilidad?, ¿qué la produce? Para White, dicha imposibilidad tiene que ver con el problema de “los límites para el tipo de relato que se puede narrar en forma responsable sobre estos fenómenos” (2007:69-70):

¹¹ Para una discusión sobre el nombre apropiado para el exterminio judío, ver Agamben (2000: 27-31) y LaCapra (2005:169-171).

La cuestión que se plantea en torno a los “entramados históricos” al estudiar el tema del nazismo y la solución final es la siguiente: ¿hay ...investigadores y escritores que opinan que el Holocausto es prácticamente irrepresentable en el lenguaje. La versión más extrema de esa concepción cobra la forma de un lugar común: el de que ese acontecimiento (“Auschwitz”, “la solución final”) es de una índole tal que escapa al poder de cualquier lenguaje para describirlo o a cualquier soporte para representarlo. Tomemos, por ejemplo, el famoso comentario de George Steiner: “El mundo de Auschwitz está fuera del discurso, así como está fuera de la razón”. (2007:77-78)

En un sentido complementario, “para Lyotard¹² (y para Kant) la falta de criterios decisivos es lo que caracteriza el “campo” político y el campo estético en general, dicha indeterminación cobra especial significado cuando se trata de la Shoá, ese caso extremo del saber y del sentir, ante el que los sistemas de creencia y de pensamiento, todas las formas de expresión literaria y artística, parecen irrelevantes, e incluso criminales” (Caroll, en Friedlander, 2007:27).

Hasta aquí, la Shoá sería irrepresentable por tratarse de una situación límite donde no cabría la posibilidad de elaborar un discurso que diera cuenta de la realidad en forma éticamente responsable. Sin embargo, si creyera que este tipo de fenómenos no son representables, entonces esta tesis no tendría sentido. Justamente, lo que propongo es que la representación sí es posible, a condición de que se cumplan ciertas condiciones textuales. En este sentido, habría una línea contraargumental a la anterior, planteada por un grupo importante de historiadores, a quienes Friedlander representa cuando dice que:

El exterminio de los judíos de Europa es tan accesible a la representación y la interpretación como cualquier otro suceso histórico. Sólo que en este caso tratamos con un hecho que pone a prueba nuestras tradicionales categorías de conceptualización y representación: un “suceso límite”. Lo que hace de la solución final un suceso límite es el hecho de ser la forma más radical de genocidio que encontramos en la historia: el intento voluntario, sistemático, industrialmente organizado y ampliamente exitoso de exterminar por completo un grupo humano en el marco de la sociedad occidental del siglo XX.(2007:23)

La representación de la Shoá, entonces, se plantea como el problema de encontrar una forma de representación que dé cuenta de **verdad** de lo vivido por quienes participaron de esa experiencia,¹³ que tenga sentido frente al sinsentido de su objeto, que sea legítima¹⁴. Y, paralelamente a este problema ético, está el problema estético de encontrar la

¹² Lyotard establece como eje de su reflexión el problema del **testigo**: “Se nos dice que los seres humanos dotados de lenguaje fueron colocados en una situación tal que ninguno de ellos puede ahora informarnos sobre lo que fue dicha situación. La mayor parte de ellos ha desaparecido y los sobrevivientes hablan rara vez del asunto. Cuando lo hacen, su testimonio se refiere sólo a una ínfima parte de esa situación. ¿Cómo saber si esa situación misma existió? ¿No será el fruto de la imaginación de nuestro informante? O bien la situación no existió como tal, o bien existió y entonces el testimonio de nuestro informador es falso, pues o bien éste debería haber desaparecido o bien debería callarse, o bien, si habla, no puede atestiguar más sobre la experiencia singular que él mismo tuvo, y además falta establecer que esa experiencia era un componente de la situación considerada” (Lyotard, en Kaufman, 2007:9-10).

¹³ Cabe destacar aquí también el hecho de que quienes suelen hablar sobre la experiencia histórica traumática son personas que no han sufrido directamente el trauma, lo cual plantea nuevamente un problema ético (Feldman, 2007).

¹⁴ Nancy se pregunta justamente si se trata de imposibilidad o de ilegitimidad : “Circula la opinión, respecto del problema de la representación de los campos o de la Shoá, una proposición mal definida pero insistente : no se podría o no se debería representar el exterminio. Sería algo imposible o prohibido, o incluso sería imposible y además prohibido” (2001:14). En un contexto más general,

forma –artística- de dicha representación, el canon estético que permita la representación **verosímil** de la Shoá, dando cuenta de que esta implicaba la voluntad de exterminio –de negación de la presencia- de un pueblo entero.

Dado que esta tesis parte del supuesto de la necesidad y utilidad de representar la historia traumática para su elaboración a nivel comunitario, y de la posibilidad del arte para realizar dicha tarea,¹⁵ voy a esbozar a continuación algunas conceptualizaciones teóricas en torno a las condiciones de posibilidad de abordar –y legitimar- la representación de la Shoá. En primer lugar, debo adscribir a lo planteado por Nancy cuando sintetiza la cuestión de la posibilidad de representación caracterizándola de la siguiente manera:

1. Lo « prohibido » respecto de la idea de interdicción, Nancy agrega: “...la efectividad de los campos consistió en un aplastamiento de la representación misma o de la posibilidad de la representación: “¿cómo hacer venir a la presencia lo que no es del orden de la presencia? Precisamente en este sentido, por decirlo por primera vez, quiero que se entienda la expresión “representación prohibida” [...]: “prohibida” en el sentido de sorprendida y suspendida delante de eso otro distinto a la presencia” (2001:20). de la representación » no tiene nada que ver (o poco) con una prohibición de producir obras de arte figurativas. Sí tiene todo que ver, por el contrario, con la realidad, con la verdad más certera del arte mismo, es decir, también y en última instancia, con la verdad de la representación misma, que ese « interdicto » actualiza en un modo paradójal.
2. La « representación de la Shoá » no es sólo posible y lícita, sino que es de hecho necesaria e imperativa –siempre y cuando la idea de « representación » sea entendida en el sentido estricto que le corresponde.
3. Los campos de exterminio son una empresa de sobrerrepresentación, en la cual una voluntad de presencia integral se da el espectáculo de la aniquilación de la posibilidad representativa misma. (2001:15)

O sea que el problema radicaría en el concepto de representación mismo. ¿Pero qué es la representación? Tenemos que Nancy plantea que, desde la tradición grecorromana:

La representación es una presencia presentada, expuesta o exhibida. Por ende, no es la presencia pura y simple: no es sólo la inmediatez del ser-puesto-allí sino que saca la presencia de esa inmediatez, en la medida en que la hace valer en tanto tal o cual presencia. La representación, en otras palabras, no presenta nada sin exponer el valor o el sentido mínimo de estar allí delante de un sujeto. (...) Por ende, la representación presenta algo que por derecho o de hecho está ausente :

Rancière plantea que “Lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético en la estética, como el terror lo es en el plano político, porque él también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho. En la idea de lo irrepresentable dos nociones están efectivamente confundidas: una imposibilidad y una prohibición” (2005:39) y agrega respecto a las críticas a la serie estadounidense *Holocausto* en nombre de lo irrepresentable: “Esta imposibilidad encubre de hecho una prohibición. Pero esta misma prohibición mezcla dos cosas: una proscripción que recae sobre el acontecimiento y una proscripción que recae sobre el arte. En efecto, por un lado se dice que lo que ha tenido lugar en los campos de exterminio prohíbe que se proponga una imitación para goce estético. Pero, por otro lado, se dice que el acontecimiento inaudito de la exterminación, apela a un arte nuevo, a un arte de lo irrepresentable” (2005:40).

¹⁵ DeKoven plantea que “En muchos de los poemas de Sutzkever sobre el gueto se menciona el acto creativo como algo compensatorio; el artista aparece dotado del poder de suministrar tanto la representación como la reparación simbólica de los horrores de la historia” (2007:409).

presenta en su verdad lo que está ausente de la presencia pura y simple, su ser en tanto tal, o incluso su sentido o su verdad. (2001:22)

Así, la doble constitución judeo-cristiana de la representación implica una separación interna del objeto representado. La presencia implica ostentación y la ostentación implica desdoblamiento o el poner fuera de sí un “sí mismo”: por eso la representación se abre, se desdobla y se divide, para traer a la presencia una esencia –una verdad- que el exceso de presencia –la sobrerrepresentación- hace imposible:

La representación puede encontrar entonces su sentido exacto y primero (filosófico y artístico): no es una reproducción, sometida a los límites de un “punto de vista”, sino un gesto que hace venir a la presencia, una presentación. Presentación que se relaciona con la verdad. La verdad de la presentación supone que se retire aquello que no pertenece a la presencia, de un fondo o de una ausencia de fondo “en el fondo” de la presencia misma. ¹⁶(Nancy, 2001:11)

Esto significa, por una parte, la distancia respecto de lo representado y, por otra, la instalación de la representación como una suerte de develamiento donde aparece una esencia de la cosa, que su presencia esconde.¹⁷ Siguiendo esta lógica, tenemos que la representación no pretende ser literal,¹⁸ no se trata de presentar nuevamente lo acontecido, sino de exponer su verdad.

Partiendo de esta idea de la representación como instalación de una verdad esencial que la presencia misma no deja ver, se plantea entonces el problema de los medios acordes a tal exposición no figurativa o literal. Para Rancière, la cuestión de la irrepresentabilidad queda planteada precisamente en términos del tipo de régimen del arte y sus regulaciones:

¿Qué decimos precisamente cuando decimos que ciertos seres, acontecimientos o situaciones son irrepresentables por medio del arte? Dos cosas distintas, me parece. Decimos, en un primer sentido, que es imposible hacer presente el carácter esencial de la cosa en cuestión. No podemos ponerla bajo la mirada ni encontrar un representante de su ausencia que esté a la medida de lo que es. No podemos encontrar forma de presentación sensible a la medida de su idea, o, a la inversa, esquema de inteligibilidad a la medida de su potencia sensible. Esta primera imposibilidad tiene que ver con una impotencia del arte. La segunda, por el contrario, cuestiona los poderes del arte en sí mismos. Dice que una cosa es irrepresentable por medio del arte, en razón de la naturaleza misma de esos medios, de tres propiedades características de la presentación artística. En primer lugar, esta se caracteriza por su exceso de presencia, que traiciona lo que hace la singularidad del acontecimiento o de la situación, rebelde a toda

¹⁶ Agrega Nancy: “De esta manera, toda la historia de la representación – toda la historia afebrada de las gigantomaquias de la mimesis, de la imagen, de la percepción, del objeto y de la ley científica, del espectáculo, del arte, de la representación política – está atravesada por la división de la ausencia, que se escinde en efecto entre la ausencia de la cosa (problemática de la reproducción) y la ausencia en la cosa (problemática de la (re)presentación) (2001:23).

¹⁷ Podríamos establecer un diálogo entre la pregunta de Nancy respecto de qué ocurrió con la representación en Auschwitz, donde se intentó hacer desaparecer la desaparición, y la respuesta de Haidu en cuanto a que “Las políticas nazis, según las difunden las narraciones de nuestros historiadores, también tuvieron éxito en liquidar un cierto tipo de subjetividad” (2007:438).

¹⁸ Lang explicita que “Lo opuesto a lo *representacional* no es lo *abstracto* (aplicado, por ejemplo, a la pintura no figurativa), sino lo *literal*: el objeto tal como es antes –o fuera- de su re-presentación” (2007:447).

presentación sensible integral. En segundo lugar, este exceso de presencia material tiene como correlato un estatus de irrealidad que le sustrae a la cosa representada su peso de existencia. Finalmente, este juego del exceso o del defecto opera a través de un modo de referencia específico que entrega la cosa representada a afectos de placer, juego o distancia incompatibles con la gravedad de la experiencia que esta encierra. Hay cosas, en resumen, que no son resorte del arte, que no pueden acomodarse al exceso de presencia y a la sustracción de existencia que son constitutivas, por ponerlo en términos platónicos, de su carácter de simulacro. (2001:81-2)

A pesar de que pareciéramos retroceder nuevamente a la idea de que habría cosas “irrepresentables”, el objetivo de Rancière consiste en establecer la existencia de distintos regímenes de representación **históricos**,¹⁹ donde la posibilidad de representación está dada por la relación entre el objeto que se quiere representar y el régimen elegido: “Existe lo irrepresentable en función de las condiciones a las cuales un sujeto de representación debe someterse para entrar a un régimen determinado del arte, en un régimen específico de relaciones entre mostración y significación” (2001:101).

En términos generales y en el marco específico del arte, un primer régimen representativo –platónico- estaría condicionado por lo siguiente:

1. Dependencia de lo visible en relación con la palabra, lo que implica una operación de sustitución, donde se pone bajo los ojos lo que está alejado en el espacio o en el tiempo, y una operación de manifestación, que deja ver lo que está intrínsecamente prohibido a la vista, las intenciones de los personajes.
2. Relación entre saber y no saber, que implica un despliegue ordenado de significaciones, una relación regulada entre lo que se entiende y se anticipa y lo que ocurre por sorpresa (querer saber, no querer saber, decir sin decir, negación de entender).
3. Regulación de la realidad en la forma de un doble acomodo, lo que implica la cuestión empírica del público y la lógica autónoma de la representación: los seres de la representación son ficticios pero parecidos; juego de distancia y de identificación.

Este régimen representativo del arte se constituye así como un sistema de reglas de las relaciones entre lo decible y lo visible, entre el despliegue de esquemas de inteligibilidad y el de las manifestaciones sensibles. En síntesis, este régimen no debía establecer semejanzas sino someter las semejanzas a una triple constricción: al modelo de visibilidad de la palabra; a la relación entre los efectos del saber y del *pathos*; al régimen de racionalización propio de la ficción, que separa los actos de habla de la ficción de los otros tipos de actos de habla, sustrayéndolos a los criterios de autenticidad y de utilidad normales y sometiéndolos a criterios de verosimilitud y de conveniencia. En este modelo, **lo irrepresentable tiene que ver con lo indecible.**

¹⁹ Específicamente, tenemos “Así dos lógicas se [que] encuentran entremezcladas [Lyotard y Platón]. La primera se refiere a la distinción entre diferentes regímenes de pensamiento del arte, es decir, diferentes formas de relación entre presencia y ausencia, sensible e inteligible, diferentes formas de relación entre mostración y significación. La segunda no conoce el arte como tal. Sólo conoce tipos diferentes de imitaciones, tipos diferentes de imágenes. La imbricación entre estas dos lógicas heterogéneas tiene un efecto muy preciso: transforma problemas de regulación de la distancia representativa en problemas de imposibilidad de la representación. Lo prohibido se cuele entonces en este imposible, al mismo tiempo que se niega, que se da como simple consecuencia de las propiedades del objeto” (Rancière, 2001:83).

Sin embargo, este régimen del arte no es el único, sino el primero. El tiempo se encargará de proponer un nuevo régimen: el del modernismo, que instala una autonomía generalizada inscrita en la retirada de la figuración. Este nuevo régimen marca una ruptura con el anterior, reemplazando la identidad entre sentido y no sentido por una identidad entre presencia y ausencia, instalando un encadenamiento paratáxico de las pequeñas percepciones,²⁰ donde la ficción *estética* se opone a la ficción *representativa*. En este régimen estético del arte la relación de verdad del acontecimiento se produce con la invención ficcional que le es propia, por lo cual no existe frontera entre la lógica de los hechos ficcionales y la lógica de los acontecimientos reales.

Por ende, lo irrepresentable tiene que ver sólo con el régimen de relación entre *poiesis* y *aisthesis*. En este sentido, en el régimen estético del arte no se puede determinar lo irrepresentable, pues en él se da una ausencia constitutiva de relación estable entre mostración y significación: “El arte antirrepresentativo es constitutivamente un arte sin irrepresentabilidad. No hay límites intrínsecos a la representación, no hay límites a sus posibilidades. Esta ilimitación quiere decir también: no hay lenguaje o forma propia a tal o cual tema” (Rancière, 2001:101-102). Lo irrepresentable entonces queda limitado a una relación entre tema y tipo de forma de expresión. Y esta es justamente la pregunta que busca responder esta tesis a través del análisis de *Imagen Latente* y *Los Rubios*: ¿cuál es la forma de expresión que permite representar la ausencia que impone la desaparición de personas y su huella en la memoria de los familiares directos que les sobreviven?

Resulta evidente entonces que “...una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias” (Huyssen, 2002:26). Por lo tanto, Rancière estaría en lo correcto al plantear que un régimen estético del arte permitiría la representación de experiencias de vida de gran vulneración de la integridad psíquica o física. Propongo que, para el objeto de la presente investigación centrada en la experiencia de rememoración de parientes cercanos de detenidos desaparecidos, dicho régimen estético del arte daría pie para una producción de carácter simbólico e inacabada,²¹ donde lo dicho constituiría una tesitura porosa que permitiría la no enunciación figurativa y al mismo tiempo la alusión al horror. Este “formato”

²⁰ Rancière utiliza como ejemplo la experiencia de Robert Antelme en los campos de exterminio que “no es “irrepresentable” en el sentido en que el lenguaje no existiría para decirla. El lenguaje existe, la sintaxis existe. No como lenguaje y sintaxis de excepción sino, al contrario, como modo de expresión propio a todo un régimen del arte, al régimen estético de las artes. El problema sería más bien inverso. El lenguaje que traduce esa experiencia no le es propio de ninguna manera. Esta experiencia de una deshumanización programada encuentra una forma natural para decirse de la misma forma que la identidad flaubertiana oscila entre lo humano y lo inhumano” (2001:94).

²¹ A este respecto el arte tiene una libertad estructural respecto de la síntesis que elabora la historia, “Pues siempre habrá una inevitable tensión entre las narraciones de primer orden de las víctimas, que se acercan a una especie de incoherencia con motivo de la ininteligibilidad básica de lo que les ocurrió, y la narración de segundo orden del historiador, que a pesar de todo trata de encontrarle sentido a la experiencia de las víctimas, así como la estructura subyacente a esas experiencias” (Jay, 2007:166). La discusión historiográfica en torno a la representación del Holocausto es extensa e interesante como correlato para una tesis que se pregunta sobre la representación de un fenómeno análogo a través del arte; y recorre un espectro sumamente amplio donde el rango de posibilidades puede ir desde White, quien propone que “Hay que contar *sólo los hechos*, pues de otra forma se recae en el discurso figurativo y la estilización (esteticismo)” (2007:78) hasta LaCapra, quien señala que “Las técnicas convencionales son particularmente inadecuadas con respecto a sucesos que, en efecto, son cuestiones límite. Ante hechos semejantes el lenguaje puede colapsar, y el minimalismo puede terminar siendo la mejor forma de representación” (2007:176).

produciría una emoción ética que lograría reducir la “desproporción entre la experiencia que vivimos y el relato que era posible hacer de ella” (Antelme, en Rancière, 2001:11).²²

Desde un plano estético entonces, ¿cuál sería entonces el lenguaje “apropiado” – dentro de la libertad que permite el régimen estético del arte- para dar cuenta de lo ocurrido en situaciones límite como los campos de exterminio o lo ocurrido con los detenidos desaparecidos? En este sentido y volviendo a los primeros cuestionamientos de este capítulo, habría que abordar el problema de las “condiciones discursivas de la representación” de los sucesos límite (Bertrand, 2007). Si de lo que se trata, entonces, es de “Hacer venir a la presencia aquello que no es del orden de la presencia” (Nancy, en Bertrand, 2007:3), tenemos que:

La experiencia radical de la desaparición programada plantea el problema largamente debatido – en L’art et la mémoire des camps [Nancy, 2001] pero también en otras partes – de la representación de lo irrepresentable. Acusa, acentúa, intensifica y problematiza el vínculo entre narración –como fundamento, o uno de los fundamentos, de la representación – y experiencia – aquí la del acto sufrido en su objeto de ausencia máximo, el de la violencia genocidiaria. ¿Cómo se articula entonces esta ausencia con la ineluctable presencia de una representación? ²³ ¿Qué correlaciones y qué ajustes pueden intervenir para hacer surgir el sentido, en lo sensible de una lengua, lo que justamente lo niega? ¿Qué “género”, que no nos atrevemos a llamar “tanalográfico”, puede abrigar esta forma de límite “biográfico”. (Bertrand, 2007:2)

La representación artística del trauma colectivo –pues estamos abordando justamente situaciones cuya dimensión tanática ha dejado una huella que se siente pero que no es dable expresar directamente - implicaría entonces una suerte de “puesta en presencia indirecta”,²⁴ ya que enfrentamos aquí el problema de

¿qué representación plástica, por decirlo así, puede soportar, sin anestesia, la puesta en presencia estricta de lo inhumano? Quisiera insistir en el hecho de la que representación no implica solo el problema de la figuración, de lo infigurable, de la impotencia de la imagen, de la fragilidad de los testimonios, a veces de la dimensión blasfematoria o, en todo caso, voyerista de mostrar o demostrar; la representación es también ser un sujeto que vuelve a sí, capaz de encontrar la afectabilidad, es decir, una afectabilidad que no quede sumergida en el dolor o la estultez. (Loraux, 2001:46)

²² Cabe señalar aquí la siguiente advertencia de Friedlander. “Y dicho sea de paso, acaso sea éste el problema de cualquier representación posmoderna del nazismo y de la Shoá: la voz del autor de los hechos carga con toda la fuerza del atractivo estético; las víctimas sólo cargan con el horror y la piedad” (2007:40).

²³ ***Bertrand propone reemplazar representación por figuratividad, entendida esta como un “componente semántico del discurso”, para contar con “una semiótica de la ausencia [que] ocupa así su lugar plenamente al lado de la una semiótica de la presencia” (2007:7).***

²⁴ Agrega Loraux: “La representación directa es evidentemente imposible. Las dificultades de la representación, ¿quieren decir qué figuración? Es algo difícil: la anestesia, es decir un cierto tipo de suspensión del sentir, del sentir en común, del sentir compartido, irradia y se propaga en todas las direcciones; hacia los agentes, directos y secundarios, subalternos, digamos, de la desaparición, hacia las víctimas y familias, los espectadores que asisten, los pueblos en cuyo seno fueron perpetrados los crímenes, los pueblos testigos que no reaccionaron” (2001:47).

Desde el punto de vista de Loraux, como vimos en el capítulo anterior, el trauma tiene que ver con una suerte de anestesia frente a un acontecimiento cuya potencia afectiva es intolerable. Esto es precisamente lo que habría ocurrido en el caso particular de los detenidos desaparecidos argentinos, donde

...hubo una puesta en escena en torno a su puesta fuera de este mundo. Esas puestas en escena fueron una representación. La representación es la siguiente: se lleva a esas personas, que están destinadas a desaparecer, en helicóptero, se las lanza al mar, con los pies atados a una piedra. Y es allí donde entra en juego lo insostenible: ¿acaso los ojos de los hombres son capaces de soportar o de no soportar el momento del impacto, donde el cuerpo desaparece radicalmente en el agua? Si uno ha soportado eso, proponga el axioma siguiente: se produce una petrificación de la afectividad, que, sabiendo perfectamente lo que hace, muy eficazmente, muy activamente, ya no es capaz de sentir. (2001:48)

Frente a la situación de anestesia de la afectividad como resultado de la “desaparición de la presencia, o de presencia para significar la desaparición”, Bertrand detecta el funcionamiento de una serie de mecanismos en los diferentes niveles del análisis del relato: “en los procesos de nominación, con la reducción drástica de lo temático (los personajes suelen quedar reducidos a la denominación mínima de “amigos”); en el tratamiento narrativo, con el hundimiento del objetivo teleológico; en los dispositivos modales, con la desmodalización sistemática de los sujetos; en el horizonte axiológico, con el núcleo ético de la necesidad elemental; etc.” (2007:10), lo que daría pie para una **micronarratividad** particular.²⁵

La serie de características propuestas por Bertrand es análoga a las propuestas por Auerbach en su caracterización de la literatura modernista²⁶, que a su vez calza con el régimen estético del arte consignado por Rancière:

1. La desaparición del “escritor como narrador de hechos objetivos. Casi todo lo expresado aparece como reflejo en la conciencia de los dramatis personae”.
2. La disolución de todo “punto de vista [...] externo a la novela desde el que observar a las personas y los sucesos incluidos en ella”.
3. El predominio de un “tono de duda y cuestionamiento” en la interpretación que el narrador ofrece de aquellos eventos al parecer descritos de manera “objetiva”.

²⁵ Sirven de ejemplo los primeros cuentos de Appelfeld, desmarcados de la literatura de su época por “su formato breve, su escaso lenguaje, su falta de cierre, y su resistencia a dejarse entramar por los grandes esquemas históricos de la tradición judío-hebraica o la redención sionista, en verdad introducían otra escritura, “un nuevo código artístico...” (Feldman, 2007:346).

²⁶ White comenta la relación entre el modernismo y los sucesos límite cuando señala que: “A decir verdad, no creo que el Holocausto, la *solución final*, la Shoá, el Jurbán o el genocidio alemán de los judíos sean más irrepresentables que cualquier otro acontecimiento de la historia humana. Sólo que para representarlo, ya sea en la historia o en la ficción, se requiere el tipo de estilo modernista [volveremos a esto más adelante], que se desarrolló con el fin de representar esa clase de experiencias que el modernismo social hizo posible, un estilo que se encuentra en cierto número de escritores modernistas, de los cuales podemos invocar a Primo Levi como ejemplo. (...) Así mirado, sin embargo, el modernismo aparece menos como un rechazo del proyecto realista y una negación de la historia que como una anticipación de una nueva forma de realidad histórica, una realidad que incluía entre sus aspectos presuntamente inimaginables, impensables e inefables, el fenómeno del hitlerismo, la *solución final*, la guerra total, la polución nuclear, la hambruna, y el suicidio ecológico; una honda sensación de incapacidad de *explicar* –por no decir de controlar– todo eso por parte de nuestras ciencias; y una creciente conciencia de la incapacidad de *describirlo* como corresponde por parte de nuestros tradicionales modos de representación. Todo esto sugiere que los modos de representación modernista proporcionan posibilidades de representar la realidad del Holocausto y la experiencia de éste que ninguna otra versión del realismo proporcionan” (2007:90).

4. El empleo de recursos tales como “el discurso vivido, el flujo de conciencia, el monólogo interior”, con “propósitos estéticos” que “oscurecen y borran la impresión de una realidad objetiva que el autor conoce a fondo”.
5. El uso de nuevas técnicas para representar la experiencia del tiempo y la temporalidad, como, por ejemplo, la “ocasión casual” que desata “procesos de conciencia” que permanecen desconectados entre tiempo “externo” e “interno”; y representación de “sucesos” no como “episodios sucesivos de [un] relato” sino como ocurrencias azarosas. (en White, 2007:88-89)

Propongo, entonces, que los sucesos límites como lo ocurrido en los campos de exterminio y, en el caso particular de esta tesis, la desaparición de personas a manos de los organismos de estado sí serían representables, siempre y cuando el régimen de representación no pretendiera una relación de equivalencia entre lo ocurrido y lo mostrado. Volviendo al concepto básico de representación, este régimen debería dar cuenta de una distancia entre lo representado y el objeto al que alude, distancia que permitiría acceder a una verdad esencial a través de diversos mecanismos estéticos y retóricos. Los filmes *Imagen Latente* y *Los Rubios* se enmarcarían entonces en un régimen estético del arte que podemos asociar con la “retórica” del modernismo, y que explicaría su discurso cinematográfico entre el documental y el cine de ficción al alero de una estética de la memoria.

2.3. LA MEMORIA

Antes de entrar de lleno en el problema del cine y sus posibilidades para representar y elaborar las situaciones históricas traumáticas, se hace necesario detenernos en el problema de la memoria, ya que justamente el trauma se presenta en una relación compleja con el recuerdo y el olvido. El lugar que ocupan los estudios de la memoria hoy en día era impensado hace algunas décadas.²⁷ El surgimiento y enorme crecimiento de esta área de la reflexión tiene que ver, por una parte, con el hecho no menor de que hemos tomado conciencia de que “No puede haber identidad sin memoria (como recuerdos y olvidos), pues únicamente esta facultad permite la conciencia de uno mismo en la duración” (Candau, 2006:116).²⁸ Y, por otra, con el hecho de que los cruentos acontecimientos del siglo XX dieron pie a una cultura de la memoria, que opera a través de una globalización de la misma mediante el *tropos* del Holocausto y de una creciente musealización a nivel mundial:

Particularmente desde 1989, o de modo más general desde fines de los ochenta, los temas de la memoria y el olvido han surgido como preocupaciones dominantes en países post-comunistas en Europa del este y la ex Unión Soviética; continúan siendo claves, políticamente, en el Medio Oriente; dominan el discurso público en Sud África después del apartheid con su comisión de

²⁷ Traverso, en un intento por “explorar las relaciones entre la historia y la memoria, y analizar ciertos aspectos del uso público del pasado” (2007:17), rinde una revisión del desarrollo que han tenido los estudios de los usos y prácticas de la memoria en los últimos años.

²⁸ Además, “Las investigaciones sobre la memoria ofrecen un nuevo horizonte para investigar en la relación que existe entre narración y experiencia. En primer lugar, permiten comprender cómo se debe mostrar cierta cautela científica cuando se tiene entre manos el tema de la relación entre relatar la propia vida y percibir como un yo. En ciertas áreas de investigación, se ha ido difundiendo cada vez más la tesis de que este Yo no es más que un texto cuyas concatenaciones permiten posible la emergencia de la conciencia” (Velarde, 2007:1).

Verdad y Reconciliación y han comenzado a irradiar a otras parte de África con su interés por asumir de maneras nuevas la historia del colonialismo europeo; animan el debate sobre la raza que ha estallado en Australia en torno al problema de la “generación robada”; pesan sobre la relación entre Japón y China, y determinan, en distintos grados, el debate cultural y político sobre los desaparecidos y sus hijos en las sociedades post-dictatoriales de América Latina, planteando cuestiones fundamentales sobre violaciones a los derechos humanos, justicia y responsabilidad colectiva. La expansión geográfica de la cultura de la memoria es tan amplia como sus variados usos políticos que van desde una movilización de pasados míticos para respaldar políticas agresivamente chauvinistas o fundamentalistas hasta intentos incipientes, en Argentina y Chile, por crear esferas públicas de memoria “real” que contrarresten las políticas del olvido seguida por los regímenes post-dictatoriales ya sea a través de la “reconciliación” y amnistías oficiales, o a través del silenciamiento represivo. (Huysen, 1999:8-9)

Sean cuales sean las razones de esta relevancia de la memoria y dado que la memoria aparece a primera vista siempre como “transitoria, notoriamente poco confiable, acosada por el fantasma del olvido, en pocas palabras: humana y social” (Huysen, 2002:40), es preciso abordar aquí las características generales de la memoria y su operacionalización a través de un modelo teórico que permita el análisis de los objetos propuestos.

¿Cuáles serían entonces las características fundamentales de la memoria? En primer lugar habría que decir que la memoria está orientada hacia el presente. Tanto en el caso de los individuos como de las experiencias colectivas, el recuerdo se produce en relación con las circunstancias actuales,²⁹ ya sea como una voluntad que rememora recordar una experiencia pasada que resulta significativa en el momento presente de la evocación o bien como un destello que emerge espontáneamente, gatillado en forma inconsciente por lo que está ocurriendo –como en la asociación libre.

Para Ricoeur, por ejemplo, “la memoria es tiempo, lo que configura una propiedad de temporalidad fenomenológica, ya que la memoria es el desplegamiento de un pasado, en el presente y hacia el futuro...” (en Obando, 2008:79). Sin embargo, a pesar de esta vinculación profunda con la temporalidad, el recuerdo sería incapaz de restituir la duración:

En efecto, la conciencia del pasado no es la conciencia de la duración, y si recordamos hechos pasados, eso no significa que recordemos su dinámica temporal, el paso del tiempo que, como sabemos, tiene una percepción extremadamente variable según la densidad de los acontecimientos. A veces la memoria contrae el tiempo como cuando intentamos recordar un tiempo sin acontecimientos, como el tiempo del cautiverio o de una larga enfermedad: en nuestros recuerdos se debilita un tiempo largo y difícil de soportar. En cambio, a veces la memoria le da al tiempo una extensión mayor y se esfuerza por lentificar o eternizar el pasado como sucede con ciertos recuerdos del ritmo de un ritual.” (Candau, 2006:30)

²⁹ Al respecto, Candau afirma que “Para Pierre Janet, recuerda Bachelard, no es el recitado lo que creó la humanidad, sino la narración, lo que significa que no recordamos por simple repetición, sino al componer el pasado en función de lo que está en juego en el presente” (2006:32).

En segundo lugar, la memoria es básicamente subjetiva y fragmentaria³⁰ por cuanto es una construcción que se realiza a partir de los restos de una experiencia:³¹

Extrayendo de la experiencia vivida, la memoria es eminentemente subjetiva. Queda anclada en los hechos que hemos presenciado, de los que hemos sido testigos, es decir actores, y a las impresiones que han dejado en nuestro espíritu. La memoria es cualitativa, singular, está poco preocupada por las comparaciones, por la contextualización y por las generalizaciones. No tiene necesidad de pruebas para quien la porta. El relato del pasado prestado por un testigo –siempre que no fuere un mentiroso consciente- será siempre su verdad, es decir, la imagen del pasado depositada en sí mismo. (Traverso, 2007:22)

En este sentido, “la memoria tiende justamente a construir un texto cuya coherencia es solamente intrínseca, “textual”, lingüística, semiótica y no por el contrario factual, empírica y falseable” (Velardi, 2007:1) y en el cual se contraponen el horizonte del sentido con los horizontes de la realidad y de la experiencia (Velarde, 2007). La memoria entonces es una representación compleja, ya que no se trata de una “simple transposición o incluso de una duplicación de “cosas” o “palabras”, que podrían grabarse entonces, sin cambios, en la mente de cada uno; más bien es el resultado de un proceso de *apropiación e integración*, que es simultáneamente *simbólico e imaginario*” (Lefebvre, 1999:480); o sea, corresponde a un proceso a la vez de *amplificación, enriquecimiento y complejización*.

En términos de su funcionalidad, la idea de que la memoria es la principal responsable de la identidad individual fue formulada hace siglos:

John Locke propuso en esta misma perspectiva que la identidad personal se basa en lo recordado y que los recuerdos son la piedra angular de esta identidad, aun cuando la persona es la misma en tiempos y lugares diferentes esto se debe, a que ésta recurre a toda acción o pensamiento pasado, entonces ciertos olvidos son destructores de la identidad personal o sirven para delimitar el hecho de que hay otra persona, en lugar de la misma persona. (Obando, 2008:76)

En los últimos tiempos, esta función ha sido traspuesta del plano individual al plano colectivo: “La memoria – a saber, las representaciones del pasado tal y como se forjan en el presente- estructura las identidades sociales inscribiéndolas en una continuidad histórica y las dota de sentido, es decir, de un contenido y de una dirección” (Traverso, 2007:16).

Esta doble dimensión de la memoria, tanto individual como colectiva,³² ya fue formulada por M. Halbwachs en las primeras décadas del siglo XX cuando desarrolló su sociología de la memoria. Ambas dimensiones serían interdependientes e inseparables, en tanto sólo

³⁰ Es decir, “La cuestión que aquí no se tiene en cuenta es que la memoria es menos un mecanismo de registro que un mecanismo selectivo, y la selección, dentro de ciertos límites, cambia constantemente” (Mudrovic, 2005:117).

³¹ Ginzburg comenta al respecto que “Croce había mencionado el bache, ya destacado por Tolstoi en *La guerra y la paz*, que hay entre un suceso real, como una batalla, y el recuerdo distorsionado y fragmentario del mismo en el que se basan las relaciones históricas” (2007:153).

³² Augé constata lo mismo en su trabajo como etnólogo, el cual recibe, en los relatos que se le ofrecen, la combinación de “una historia individual y referencial colectivas” (1998:53), lo que da origen a relatos “intermedios entre lo que forma parte de la esfera privada y lo que pertenece a la macro-sociedad” (1998:50).

habría recuerdo individual en el contexto de la memoria colectiva, de los “marcos de la memoria”³³.

Siguiendo a Halbwachs, el recuerdo puede ser caracterizado como un proceso de reconstrucción imaginativa en el cual se integran imágenes específicas formuladas en el presente en particulares contextos identificados con el pasado. Las imágenes recordadas no son evocaciones de un pasado real sino representaciones de él, es decir, lo que imaginamos en el presente que ocurrió en el pasado. La forma que la representación adquiera depende del contexto social que la resignifica. De la misma manera que toda experiencia vital de un individuo constituye una experiencia colectiva, no hay algo así como una memoria individual frente a una memoria colectiva; en un sentido, toda memoria es social. Por un lado, la memoria individual se imbrica con la memoria colectiva en tanto que los contenidos de la primera están socialmente organizados. Por otro, la memoria colectiva constituye la imagen del pasado que poseen los individuos que, a pesar de no haberlo experimentado directamente, han adquirido por medio de la educación, o de relatos de antepasados o de artefactos producidos socialmente para ser repositorios de memorias. (Mudrovic, 2005:115-116)

Así, si partimos de una noción de memoria como “concepto usado para interrogar las maneras en que la gente construye [a partir de sus experiencias] un sentido del pasado” (Heli, 2000:8) y nos preguntamos cómo se vincula ese pasado con el presente en el acto de recordar, podemos afirmar que ese acto está mediatizado “por el lenguaje y por el marco cultural interpretativo en el que se expresa, se piensa, se conceptualiza” (Jelin 2000:8).

La memoria colectiva se configura en el acto de narrar, que es un modo de volver público el recuerdo individual y ponerlo a dialogar con los recuerdos de los otros. En el caso de los recuerdos traumáticos, como hemos visto anteriormente, esta socialización permite la elaboración del duelo; sin embargo, llevar a cabo este trabajo de duelo presupone “la capacidad de contar una historia sobre el pasado” (Avelar, 2000:34). Cuando la experiencia individual del recordar se transforma en acto narrativo, la comunicación refuerza los vínculos al interior de la comunidad (Jelin, 2000:8) y, recíprocamente, será también la memoria colectiva la que permita la sobrevivencia de los recuerdos individuales:

No hay recuerdo que pueda sobrevivir a quien originalmente lo posee sin la voluntad colectiva de mantenerlo vivo; no hay relato que pueda resistirse permanentemente a ser reelaborado, o incluso olvidado. Pero si esta conclusión puede sonar perturbadora, su corolario debería ser más alentador, pues propone que la tarea de preservar la memoria histórica es un proyecto continuo y colectivo, o al menos intersubjetivo. (Jauy, 2007:169)

Por ende, el carácter de imbricación y dependencia mutua entre la memoria individual y la memoria colectiva no constituyen sólo una condición de existencia, sino que le imprimen a la

³³ Halbwachs lo plantea de la siguiente manera: “Los marcos sociales de la memoria encierran y relacionan entre sí nuestros recuerdos más íntimos. No es necesario que el grupo los conozca. Basta con que podamos encararlos de un modo que no sea externo, es decir, poniéndonos en el lugar de los demás y que, para encontrarlos tenemos que seguir el mismo camino que ellos habrían seguido en nuestro lugar” (en Cadau, 2006:67) y sigue Cadau “Esta idea aparece nuevamente en su obra póstuma, cuando define la memoria individual como un “punto de vista sobre la memoria colectiva”, concebida como una combinación de influencias de naturaleza social” (2006:67).

historiografía una responsabilidad ética, en términos de servir de facilitadora que garantice un relato en el que individuos y sociedad puedan reconocerse y fundar su proyecto colectivo de futuro.

Ahora bien, la memoria no sólo está condicionada por la tensión entre memoria individual y memoria colectiva, sino que también lo está por la tensión entre recuerdo y olvido.³⁴ Tal como señala Obando: “La memoria como el olvido, habitan la corporalidad, la espacialidad y la temporalidad social, se entretienen, anulan sus potencialidades, y ambas son necesarios para la salud de un individuo, de un pueblo, nación o civilización” (2008:86).

El olvido³⁵ es entonces un “componente de la propia memoria” (Augé, 1998:20), pues lo que se olvida es el recuerdo, la configuración que llamamos memoria, no los hechos en sí. En este sentido, “Recordar u olvidar es hacer una labor de jardinero, seleccionar, podar” (Augé, 1998:23), porque nuestra memoria estaría saturada si recordáramos todo, como le ocurre a Alexander Luria o a Funes el memorioso.

En términos de la funcionalidad del olvido, Augé plantea que existen “ejemplos de olvido de los que podría afirmarse que poseen una virtud narrativa (que ayuda a vivir el tiempo como una historia) y que, en este sentido, constituyen, en términos de Paul Ricoeur, *configuraciones del tiempo*” (1998:33). Sin embargo, esta cualidad fenomenológica del olvido no es su función más importante para el trabajo que aquí propongo. El olvido cumple también un rol político.

Tal como señala Calveiro, “...se suele dar un deslizamiento que consiste en desdoblar y oponer memoria y olvido, asignándoles mecánicamente un contenido de poder, según el cual el olvido se presenta como dispositivo del Estado, por contraposición a la memoria, como práctica de resistencia” (2008:59), situación que corresponde efectivamente a lo ocurrido en las últimas décadas en América Latina, y especialmente en Chile y Argentina, donde la memoria de hecho se ha alineado con la resistencia en contra de los abusos de los derechos humanos:

Así pues, la resistencia construye sus memorias re-apareciendo lo desaparecido por el Estado, lo que éste intenta borrar y, a su vez, rescata desechando, seleccionando, olvidando también. Necesita olvidar parte de su miedo, de su escepticismo, de su impotencia. Olvido y memoria, como dos momentos de un mismo proceso, no son privativos de algún grupo social o político, pero pueden ser instrumentos de resistencia, en la medida en que permitan articular la reconstrucción del pasado con lo por-venir. (Calveiro, 2008:61)

En este sentido, “El olvido como instrumento político, es de un uso y abuso particular, imprescindible para producir “memorias necesarias” y hegemónicas, especialmente en situaciones de violencia política y específicamente en el Terrorismo de Estado. Por tanto el recorrido del olvido es un recorrido que inevitablemente es político, colectivo, concertado, y nunca inocente” (Obando, 2008:75). Ante esta instrumentalización del olvido, se ha alzado el “deber de memoria”³⁶ (Traverso, 2007), donde “El esclarecimiento de lo que sucedió en

³⁴ Para un análisis acabado de la función del olvido en la sociedad ver Augé (1998).

³⁵ Cabe destacar la diferencia importante que Candau señala respecto del olvido individual y colectivo: “Es posible ver que existe una casi certeza en cuanto a los olvidos comunes de un grupo, de una sociedad, pero nunca es posible estar seguros en cuanto a los recuerdos, pues cada uno de ellos, incluso el histórico, recibe la impronta de la memoria individual. La ausencia es segura, las modalidades inciertas de la presencia quedan por determinar” (2006:64).

³⁶ Valga señalar la crítica de Augé a este concepto, en el sentido de que “Una cierta ambigüedad va ligada a la expresión “deber de memoria histórica” tan frecuentemente utilizada hoy en día. En primer lugar, quienes están sujetos a este deber son

el pasado debe operar, ante todo, contra un olvido que con demasiada facilidad se deja llevar bien con lo que se olvida, y lo justifica” (Adorno en LaCapra, 207:174). Este mismo planteamiento es reiterado enfáticamente por Habermas en relación con el Holocausto:

En Alemania tenemos la obligación –aun si nadie más está dispuesto ya a asumirla- de mantener vivo el recuerdo del sufrimiento de aquellos que murieron a manos de los alemanes, y debemos mantenerlo vivo públicamente, no sólo en nuestra mente. Esos muertos tienen, ante todo, el derecho a reclamar el frágil poder anamnésico de una solidaridad que quienes nacieron después sólo pueden ejercer mediante la memoria, que siempre se renueva, que a menudo se desespera, pero que en cualquier caso se mantiene activa y en circulación. Si desatendemos ese legado benjaminiano, nuestros compatriotas judíos, y sin duda los hijos, las hijas y los nietos de quienes fueron asesinados ya no podrán respirar en nuestro país. (“Sobre el uso público de la historia”, pág. 44, en LaCapra, 2007:183)

Este deber de memoria, se referiría principalmente a las memorias “débiles”, por oposición a las memorias “fuertes” (Traverso, 2007) o “emblemáticas” (Stern, 2000), que se corresponden con la Historia³⁷ oficial o de las instituciones del Estado u otras que construyen sobre ellas su poder y hegemonía. Este es el caso particular que se da en Chile y Argentina,³⁸ donde la memoria colectiva se encuentra fracturada en un enfrentamiento persistente por la hegemonía discursiva en torno a la justificación y el lugar que ocupa las memorias emblemáticas en detrimento de las memorias débiles, lo cual ha constituido “Una de las condiciones fundamentales para que el nacimiento de una historiografía de las dictaduras del cono sur, la chilena como la argentina, aún no se haya establecido” (Traverso, 2007:52). Sin embargo, Nicholls no se muestra tan pesimista y propone una vía para abordar estas complejidades:

La relación entre historia y memoria sobre el pasado reciente en Chile pasa, a mi juicio, por la aceptación de tres desafíos: perder el miedo a inspeccionar en el entramado de memorias hegemónicas y marginales que se desprenden de la historia de los últimos cuarenta años; trabajar con los imaginarios, los sueños, los simbolismos y los significados contenidos en la memoria, desafiando los rigores de una historia positivista que aún ejerce su influencia en ciertos medios académicos; y finalmente dar el paso desde la memoria hacia la historia, a través de un ejercicio intelectual que permita enriquecer la comprensión del pasado a partir de las interrogantes y problemáticas del tiempo presente. (2007^a:10)

Para abordar el trabajo propuesto por Nicholls, propongo recurrir a la semiótica de la memoria tal como la elabora Demaria (2006, 2007), quien, sintetizando todo lo expuesto hasta aquí, se centra en el estudio de la memoria y de sus prácticas de textualización considerando la fenomenología del recuerdo y del olvido, la sociología de la denegación y

evidentemente quienes no han sido testigos directos o víctimas de los acontecimientos que dicha memoria debe retener. Está claro que los supervivientes del holocausto o del horror de los campos de concentración no tienen ninguna necesidad de que se les recuerde este deber” (1998:101).

³⁷ Traverso agrega: “Como memoria e Historia no están separadas por barreras insalvable, sino que interaccionan permanentemente, surge una relación privilegiada entre las “memorias fuertes” y la escritura de la Historia. Cuanto más fuerte es la memoria –en términos de reconocimiento público e institucional”, más el pasado de la que es vector deviene susceptible de ser explorado y elaborado como Historia” (2007:55).

³⁸ Para un balance crítico sobre el concepto “memoria” en la historiografía chilena y francesa ver Palieraki (2008).

los vínculos entre memoria colectiva e individual, de tal modo que sea posible aprehender cómo su uso ha revitalizado la práctica de la memoria no sólo como pasado sino como configurante del presente, pues “El uso de la memoria ha revitalizado el *sentido* de la memoria no tanto como un receptáculo o una repetición del pasado, sino como una fuente o reservorio de formas que permiten enfrentar y re-estructurar el presente” (Demaria, 2006:55).

Para ello, Demaria propone una “semiótica de la memoria”, organizada a partir de la semiótica de la cultura lotmaniana, cuyos instrumentos permiten considerar “los recorridos de la formación y la textualización de la identidad, para identificar los procesos de construcción ética de una nación o para indagar en los rituales a través de los cuales se sincronizan las temporalidades de los actores sociales, discriminando entre lo que ya pasó y estableciendo por consiguiente lo que es el pasado, y por tanto lo que será el futuro” (2006:13). Su preocupación fundamental es establecer las formas en que la memoria se organiza como texto o bien como “en algunos textos, esta es tematizada, relatada, puesta en escena, valorada de diversas maneras y, por ende, reforzada o negada” (2006:12), para formar así una “memoria cultural”, que ella entiende como “práctica textual y su escritura, en la cual convergen discursos a menudo conflictivos, actores con roles temáticos y narrativos particulares (víctimas, testigos, criminales) y en la cual lo individual y lo singular se mezclan con lo colectivo” (2006:14).

En términos operativos Demaria elabora el concepto de “operaciones de ficcionalización de la memoria” para abordar la memoria del post-conflicto,³⁹ tomando en cuenta que la política de la reconciliación “exige la reconstrucción de una memoria colectiva en base a experiencias violentas individuales; pero también es una política fundada en los esfuerzos de sanar pasados traumáticos individuales sobre la base de un reconocimiento colectivo de las experiencias y de los valores inscritos en esos mismos pasados individuales” (2006:56).

Una vía entonces para recuperar la memoria y elaborar el trauma ha sido el trabajo de las comisiones sobre la prisión política y la tortura que han operado en distintos países donde la violencia de estado pasó por encima de los derechos humanos llegando incluso a desaparecer los cuerpos de los detenidos por razones políticas, en un intento por deslegitimar cualquier acto de memoria, pues, como señala “Tal “incredibilidad” va en contra del “imperativo categórico” que ha dominado la existencia de todos aquellos que vivieron estos sucesos y de muchos otros: rescatar la memoria” (Demaria, 2007:44).

Sin embargo, este imperativo categórico, se sitúa en un punto complejo ya que: ***Hay estudios que dejan en evidencia que la negación es un tipo particular de hacer interpretativo, que muestra la dificultad de “escribir el dolor” y de dar testimonio del evento traumático [como ya hemos visto]: ¿cómo contar algo que nos ha anulado, aunque sea sólo momentáneamente, en cuanto sujetos, privándonos de la capacidad de colocarnos en una historia, de enunciarlos? (2006:15)***

Ante esta dificultad, Demaria se pregunta por:

³⁹ Demaria (2006, 2007) ha montado este aparato teórico para aplicarlo fundamentalmente a los informes emitidos por la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech) en el caso chileno y por la South African Truth and Reconciliation Comisión. En su análisis compara el efecto reparatorio que ambas han tenido en la colectividad, considerando en particular los aspectos performativos del funcionamiento de ambas comisiones donde la chilena sólo recogió los testimonios para su posterior publicación y la sudafricana montó espacios para el testimonio oral y público tanto de torturados como de torturadores.

el modo en que la memoria se traduce en diversos géneros textuales, en los cuales se descubren estrategias discursivas y narrativas a través de las cuales diversos actores seleccionan su experiencia para traducirla en textos que, estableciendo el pasado para construir el presente, definen cada vez quiénes somos nosotros nosotros y quiénes son los otros, qué cosa es singular e individual y cómo se vuelve colectiva; los significados de la nación y el sentido de la ciudadanía o la pertenencia; la verdad como valor trascendente, como producto de la historia; en síntesis, cómo los discursos de la memoria crean competencias e instancias que se transforman en acciones, concatenaciones de enunciaciones que forman la tradición o la interrumpen, cuadros de memoria que insertan un testimonio en una memoria compartida y, según Paul Ricoeur (2000), posiblemente feliz. (2006:17)

En este marco, la presente tesis analiza *Imagen Latente* y *Los Rubios* como dos textualizaciones orientadas a la elaboración de la memoria traumática. Siguiendo lo expuesto hasta aquí, el cine, en general, plantea, al igual que la memoria, el cruce entre una experiencia individual y colectiva: la obra de arte concebida por un realizador a partir de su experiencia personal y de su percepción de las necesidades simbólicas de su público, pasando a un ámbito colectivo al momento del trabajo de producción del filme y finalmente se encuentran con la sociedad en la exhibición en la sala. Allí también, la experiencia del espectador es doble: por una parte, se encuentra en un estado cercano al sueño donde se relaciona individualmente con la proyección y, por otra, participa de un público colectivo que asiste al mismo tiempo que él o ella a esa proyección.

En el caso de las películas cuyo análisis propongo, la relación individuo-colectivo propia de la memoria se complejiza en tanto ambos filmes tratan explícitamente el tema del recuerdo y también el de la historia traumática reciente. Por ende, el paso de la experiencia individual a la experiencia colectiva en términos tanto de lo vivido como de la rememoración del trauma se constituye en un relato cinematográfico cuya forma discursiva debería permitir la distinción de las formas en que opera la textualización de la memoria. Supongo que el éxito de *Los Rubios* y la persistencia de *Imagen Latente* como un film emblemático, aunque no masivo por razones obvias, tiene que ver justamente con la eficacia de dicha textualización, por lo cual el análisis de ambas películas debería aportar a los mecanismos con que las sociedades chilena y argentina, en particular, y otras si extrapolamos las conclusiones de este trabajo, podrían elaborar situaciones especialmente conflictivas de su historia reciente que aún están pendientes y siguen constituyendo una herida abierta en el tejido social.

2.4. CINE, HISTORIA Y MEMORIA

Entre la historia y la memoria existe una relación compleja, una solución de continuidad reforzada por unos y cuestionada por otros. De alguna manera, la memoria tendería a mantenerse en el ámbito individual –a pesar de enmarcarse en cuadros colectivos- mientras que la historia pertenecería siempre al orden del saber social y compartido. Dado que el cine es un espacio de cruce entre lo individual y lo colectivo, y que posee una cualidad discursiva más holística que el relato escrito, este no sólo se habría transformado en una fuente documental para los estudios historiográficos en general, sino en particular para la

historia del tiempo presente vinculada también fuertemente a la memoria, cuya estructura no lineal y simbólica sería afín al discurso fílmico.⁴⁰

En primer lugar, entonces, revisemos la relación historia – memoria. Mudrovcic señala que:

A partir de entonces [’70 y ’80], trabajos provenientes de distintas disciplinas comenzaron a ocuparse, desde perspectivas diferentes no siempre convergentes, de cuestiones tales como el rol de la memoria colectiva en la historia y en la constitución de identidades colectivas, la memoria y el olvido como fenómenos políticos, la incidencia de la memoria en las reconstrucciones del pasado, etc. (2005:111)

Desde esta preocupación común, habrían surgido dos perspectivas respecto de la relación historia-memoria: “La tesis ilustrada representada, entre otros, por M. Halbwachs, Y. Yerushalmi, L. Goff, P. Nora, define la posición de la historia con respecto a la memoria como ruptura. (...) Por el contrario, autores como P. Hutton, G. Gadamer, H. Hirsch o P. Ricoeur, representantes de lo que he denominado tesis clásica defienden con diferentes matices la continuidad de la memoria con la historia” (Mudrovcic, 2005:121-122), vínculo que aparecería “no solo en el proceso de la comprensión histórica del pasado reciente, sino en el reconocimiento de que la investigación crítica contribuye a la constitución de una esfera pública, cognitivamente responsable” (2005:135).

Por otra parte, Huyssen (2002) plantea que la memoria se presenta en nuestros días como una alternativa ante la historia que ha caído bajo la sospecha del positivismo y ante el pánico que nos embarga frente al olvido. No obstante, no es posible simplificar tanto la cuestión. Tiendo a pensar que la emergencia de la memoria se debe también a las posibilidades que ésta tiene de acceder a objetos y espacios de la experiencia humana con la libertad de no estar constituida como disciplina con ambiciones científicas.⁴¹

Esta cualidad hace que las relaciones que mantienen tanto la memoria como la historia con el tiempo sean de diferente índole. Nora lo explicita claramente cuando señala que: “La memoria es vida... se encuentra en permanente evolución. La historia es la reconstrucción siempre problemática de lo que ya no es. La memoria es un fenómeno siempre actual, un vínculo vivido en el presente eterno: la historia es una representación del pasado” (en Palieraki, 2008:43). Por ende, tenemos que la taxonomía clásica usual tendería a confinar

⁴⁰ Perelman no podría ser más elocuente al respecto: “Mi relación con la película [*Imagen Latente*] no es muy objetiva, obviamente, pero dentro del plano que me planteas lo que a mí me conmueve y me llama mucho la atención es que hay personas muy jóvenes que han visto el filme hoy y les significa una fuente de conocimiento especialmente precisa de lo que fue la dictadura. Me parece que hay una evidente carencia de información sobre este período, me refiero a una aproximación más de emociones, de estética, que es lo que debiera corresponderle al arte. No es la información periodística la que falta. Ya se han creado y aceptado una serie de estereotipos sobre la dictadura y siempre la historia funciona así. Pero el que está interesado en algo más allá, en aproximarse al fenómeno de otra manera, definitivamente no está conforme con lo que hay. Lo que me llena de satisfacción es eso: que “Imagen latente” logra traspasar esa barrera y se transforma en una experiencia emotiva para la gente.

⁴¹ LaCapra propone que la historiografía utiliza prioritariamente un modelo de investigación documental o autosuficiente caracterizado principalmente por: “(1) estricta separación u oposición binaria entre el sujeto y el objeto; (2) tendencia a fundir y confundir la objetividad con el objetivismo o la objetificación del otro, al cual estos textos se dirigen mediante aseveraciones referenciales en tercera persona, citas explícitas y resúmenes o paráfrasis; (3) identificación de la comprensión histórica con la explicación causal o la contextualización más plena posible del otro (posiblemente en forma de descripciones o narraciones densas); (4) negación de la transferencia o del problema que suscita el hecho de que el observador esté implicado en el objeto de observación; (5) exclusión o subestimación de la relación dialógica con el otro que le reconoce una voz o perspectiva que pueden interpelar al observador, e incluso cuestionarlo engendrando controversia sobre sus supuestos, su investidura afectiva y sus valores” (2000:30-21).

a la historia al reino de los acontecimientos pasados y ya idos; y a la memoria, al reino de los acontecimientos pasados que persisten en el presente.

A esta primera distinción, se suma el hecho de que la relación entre memoria e historia no sólo es distinta y complementaria en su relación con el tiempo, sino que también lo es en términos de su construcción discursiva:

Por su parte, la memoria está constituida por fragmentos, relatos muchas veces inconexos o reordenados, que se niegan a dejarse desvanecer y reaparecen insistentemente, cuestionando a veces el relato histórico, y en otras señalando sus carencias. La memoria ordena pero lo hace de una manera distinta al relato histórico. (Calveiro, 2008:63)

En la misma, Candau especifica con mayor detalle esta orden del discurso diferente, poniendo énfasis en el carácter afectivo de la memoria: “La historia busca revelar las formas del pasado, la memoria las modela, un poco como lo hace la tradición. La preocupación de la primera es poner orden, la segunda está atravesada por el desorden de la pasión, de las emociones y de los afectos” (2006:56).

La memoria, entonces:

...da cuenta naturalmente de una verdad semántica de los acontecimientos que no encontramos fácilmente en la verdad de los acontecimientos restituida por el trabajo del historiador. Pierre Vidal-Naquet insistió en esta aptitud de la memoria para hacer surgir detalles que comúnmente le interesan al novelista, no al historiador. (...) Incluso un testimonio erróneo o alterado por el olvido puede permitir alcanzar el sentido de un acontecimiento que, con frecuencia, se sitúa más allá de la verdad de los hechos, razón por la cual el testimonio se aparta de ella. (Candau, 2006:59)

Así, el Holocausto o la situación de los detenidos desaparecidos le han planteado a la historiografía serios problemas para su aprehensión comprensiva. Algo no muy distinto ha ocurrido también con las cuestiones propuestas por los nuevos campos de la investigación histórica durante el siglo XX –historia de las mentalidades, de las mujeres, del tiempo presente,⁴² etc. Las posibilidades de acceder a estos mundos cuya carga y proximidad afectiva es importante han llevado a los historiadores a utilizar como fuentes documentales manifestaciones de la cultura que antes habrían sido impensadas para tales efectos. En este contexto, el cine se ha ido abriendo un espacio cada vez mayor, cuya legitimación como documento historiográfico ha estado en manos de diversos autores.⁴³

A este respecto, me parece importante detenerme brevemente en el planteamiento de Ferro, quizás el teórico más importante al momento de proponer la utilidad del cine como fuente para la historiografía. Ferro postula que el cine plantea un contraanálisis de la cultura:

Agente de la historia y documento de la historia, la película es también un objeto cultural de la sociedad que la produce, de la sociedad que la recibe. Por lo tanto, la película está conformada desde varios lugares: proviene tanto de la

⁴² Palieraki lo explicita: “Luego de la divulgación del concepto “memoria” por los pioneros, éste fue reapropiado por historiadores del tiempo presente y especialmente por aquellos que trabajaban memorias traumáticas” (2008:30).

⁴³ Ver, entre otros, Caparros 1997^a y 1997^b, Delage 2004, Ferro 1995 y 1985, Horvitz 2006, Monterde 2001, Sorlin 1985.

***cultura popular con su memoria como de los objetos culturales de las élites que expresan la voluntad, los símbolos de las instituciones o del artista.*⁴⁴ (2003:115)**

Lo cual quiere decir que “El cine nos informa de su propia época, es decir, la que es contemporánea a la realización de la película, más que sobre la época que intenta representar, cuando se trata del pasado” (Ferro, 2003:117).⁴⁵ Por ende, incluso cuando estamos enfrentados a una película de época, lo que se recrea en ella no es la “verdad” de dicho período histórico, sino la representación que se hace el equipo creativo, en tanto conjunto de individuos coordinados en pro de un fin común –producir un film–, y que está teñida por el imaginario colectivo relativo a ese pasado que funciona como paraguas cultural del momento en que se realiza la producción. Por ende, la pregunta pertinente que debemos hacernos frente a cualquier film es qué información nos entrega esta película en particular sobre el presente histórico en que fue producida y sobre la relación de ese presente con lo representado en ella.

Para contestar esta pregunta, es preciso considerar dos aspectos: el relato que se nos entrega y, también, las características discursivas que se utilizan para poner en escena dicho relato. Aquí el rango de posibilidades va desde una proposición lineal organizada sobre una progresión temporal y causal dentro del marco mimético o representacional (Rancière)⁴⁶ que opera sobre la base de un principio, medio y fin; hasta una narrativa que puede funcionar metafóricamente (Tarkovski)⁴⁷ y donde el espectador juega un rol fundamental al momento de organizar la estructura relacional entre las escenas. Generalmente, las películas vinculadas a temas históricos operan sobre el primer modelo, exponiendo el acontecimiento que quieren representar a través de una trama que intenta develar la progresión causal que este tuvo.

Si nos volcamos ahora a los hechos producto de la violencia política y la represión ocurridos durante las dictaduras chilena (1973-1990) y argentina (1976-1983), tenemos que ambos países han realizado importantes esfuerzos por abrir en el espacio público un discurso que reconozca explícitamente las faltas cometidas contra los derechos humanos. El mero reconocimiento de un estos hechos fueron una enorme ganancia en términos de la reconstrucción de un tejido social donde todos los actores pudieran reconocerse en un mismo relato. El paso siguiente, fue establecer en propiedad la magnitud de las violaciones a los derechos humanos y la violencia ejercida contra parte de la ciudadanía, para lo cual se llamó a las víctimas a dar testimonio de lo que habían debido sufrir. El resultado de este trabajo ha quedado plasmado en sendos informes de comisiones de verdad y justicia que forman parte del acervo público y que contribuyen a dar voz oficial a una experiencia de dolor y sufrimiento que fue silenciada por muchos años.

⁴⁴ *Y pone por ejemplo el cine de J. Renoir cuyo análisis “no se somete al saber institucional, sea éste marxista, comunista u otro. Su lectura política sin censura conlleva una transcripción del funcionamiento actual de la sociedad; por lo tanto, los sucesos le sirven de agente revelador, transgrediendo las categorías del saber, como lo hicieron ulteriormente aquellos grandes virtuosos izquierdistas, de quien de cierta manera Renoir es el padre: Godard, Visconti y algunos más. (...) En estas películas, que no son ni históricas ni políticas, es donde mejor funciona dicho análisis. Ubica en la sociedad esta formidable brecha entre las aspiraciones colectivas, la presión ejercida por las instituciones, las ideologías y las creencias que generan” (Ferro, 2003:110).*

⁴⁵ Lo mismo manifiesta Tal: “Los textos cinematográficos que difunden versiones imaginarias del pasado debe ser comprendidos como documentos estéticos que testimonian los discursos del presente en que son producidos” (2005:139).

⁴⁶ Ver acápite 2.2. “La representación de la historia traumática” de la presente tesis.

⁴⁷ Cfr. Tarkovsky (1991).

Sin embargo, la escritura –especialmente aquella despojada de su función poética– está lejos de la simultaneidad y complejidad de las experiencias vividas, marcadas por la superposición permanente del plano intelectual y del plano afectivo (Cyrułnik 2001) y de la huella del pasado en el presente. Como ya vimos, frente al trauma, la persona queda constreñida a una situación de oscilación permanente entre ser sujeto y ser objeto del acontecimiento para lograr sobrevivir resguardando su integridad psíquica.⁴⁸ El resultado de este esfuerzo rara vez alcanza la articulación de un discurso elaborado y coherente, y más parece balbuceos o un *collage* de impresiones y fragmentos de relato donde la progresión no está dada por el desarrollo temporal o causal, sino por la lógica de los afectos.

En este proceso de elaboración del trauma histórico, proceso de suyo difícil, el arte ha demostrado ser una herramienta muy útil para dar cabida en el presente a experiencias que se encuentran en un estado de elaboración donde aún no son conscientes ni nombrables,⁴⁹ por lo que no permiten la elaboración de un relato cabalmente estructurado con un sentido unívoco. Tal como señala Demaria el valor del cine a este respecto está dado:

...por el hecho simplemente banal de que aquella expresión (esa textualización) tiene un sentido performativo y vuelve legible y transmisible ‘algo’ (el trauma), que a veces permanece oculto, invisible, no sólo porque está reprimido, sino porque es inarticulable. Si no se quiere perder el efecto de sentido global de estos textos así como su función en cuanto prácticas de la memoria, me parece necesario mirar la constitución recíproca de enunciado y enunciación, el modo como están, a veces difícilmente, pero siempre e irremediabilmente conectados, en tensión, en una relación que no funciona como recorte o reenvío automático. (sf:sp).

En estos espacios de gran dolor, donde el trauma es profundo y se vive como un espacio de gran peligrosidad, el cine, en la medida en que contiene la experiencia individual resignificándola de modo que tenga sentido para la comunidad a la cual se dirige, permite explorar espacios subjetivos, ambiguos e incluso inconscientes, y puede resultar una estrategia especialmente fructífera para elaborar situaciones de gran vulneración de los derechos individuales, cuyo abordaje por la historiografía, por ejemplo, requeriría una mayor sedimentación del recuerdo traumático.⁵⁰ En este sentido, Kaes señala que:

Lo que Lyotard le reclama al historiador de Auschwitz, es decir, que escuche “lo que no se puede presentar según las reglas del conocimiento”, bien puede ser el dominio legítimo del cineasta; de hecho, puede que sólo un medio sincrético como el cine pueda expresar tales cosas, en tanto el cine hace uso del teatro, la literatura, la pintura, la fotografía, y demás. El cineasta –en tanto artista visual– es el que puede trascender las “reglas del conocimiento”, vale decir, la evidencia documental, los datos y las cifras que los nazis trataron de esconder

⁴⁸ Demaria define justamente el trauma como “la imposibilidad de encontrar una posición de sujeto en un discurso que debería restituir la experiencia [la tortura] en la cual en realidad no se fue ni sujeto ni objeto, y a la cual se sobrevivió gracias a la cancelación del sí mismo” (2006:15).

⁴⁹ Al respecto, Nicholls dice “...el cine evidencia justamente el imaginario, la filiación simbólica que está presente en la memoria traumática y que “amplifica” el trauma vinculando a un tiempo sagrado más allá de los porfiados hechos vividos en el acontecer humano” (2007).

⁵⁰ Nicholls afirma que “La literatura, el periodismo, el cine, el video-documental y la fotografía han contribuido enormemente a hacer de la memoria una temática de interés público, visibilizando aquellos episodios de la historia que aún producen conflicto y que muchos prefieren esquivar.” (2007a:5)

y de destruir. Es el cineasta el que puede traducir los miedos y los sentimientos, las esperanzas y las desilusiones y las penurias de las víctimas, sin registro ni documento, volcándolas en imágenes preverbales, disparando así recuerdos, asociaciones y emociones que anteceden al razonamiento racional el discurso lógico-lineal que la escritura historiográfica requiere. (2007:315)

El cine (como el teatro a través de los diversos personajes que pone en escena y que permiten acceder a diversos mundos experienciales simultáneos)⁵¹ permite poner en escena realidades complejas donde la diversidad de memorias en pugna⁵² respecto de un mismo momento histórico traumático pueden coexistir en un mismo espacio. Lo anterior, unido al hecho de que la materialidad cinematográfica, por su carácter polisémico y mimético, es intrínsecamente similar –mucho más que el lenguaje escrito- a la experiencia que tenemos de la vida, refuerza las posibilidades del espectador de verse reflejado o bien de reconocer sus vivencias históricas.

En este sentido, la materialidad cinematográfica sería aparentemente más afín a la memoria que el discurso de la historia. Además, en el cine se daría también el vaivén permanente entre lo individual y lo colectivo que caracteriza el operar de la memoria, convirtiéndose así en un espacio de cruce entre la experiencia individual y el espacio colectivo social. Desde un punto de vista semiótico,

El material del que emerge la figura es, por ende, el texto cinematográfico a medida que se va desarrollando por medio de procesos perceptivos-cognitivos-argumentativos que garantizan la comprensión del film (la construcción que el espectador hace una narrativa, por ejemplo) y del proceso afectivo a través del cual toca al espectador o deja una impresión en él. De esta manera, la figura se basa en el contenido “literal” o formal (segmentos de información, desarrollo narrativo, etc.) construido por medio de las habilidades subjetivas e individuales que son tanto naturales (estructuras de conocimiento) como socio-culturales (el contenido de las estructuras de la conocimiento). [...] En otras palabras, la figura debe ser sostenida por elementos del film, que he llamado “rasgos”. Estos rasgos actúan como representamen para la semiosis figurativa. Son interpretados por una serie abierta e indefinida de interpretantes que definen la figura y que están provistos de una imaginación cuya amplitud está determinada por la memoria del espectador. Estos interpretantes se presentan a sí mismo como tópicos o lugares de memoria, evocados por la imaginación para interpretar los diversos rasgos que representan la versión imaginaria del texto cinematográfico. (...) En consecuencia, la figura se mueve constantemente entre el universo íntimo y privado de la memoria y la imaginación del espectador y el universo de la memoria y de la imaginación social. (Lefebvre, 1999:493)

Si bien el cine nace de la necesidad expresiva de un individuo y de un equipo creativo, también tiene claramente una vocación pública, en el sentido en que siempre está dirigido a una sociedad espectadora, que, en el acto mismo de asistir a la exhibición de un filme, aporta con su memoria individual y colectiva a la construcción de sentido. Por ende, la reparación que busca el autor no es sólo individual sino colectiva; se trata de una necesidad

⁵¹ Para un análisis detallado de este fenómeno ver J. Veltrusky (1990).

⁵² A este respecto, ver Nicholls 2007^a, 2007^b, 2007^c.

de testimoniar en el espacio público y poner en ese espacio una vivencia y una experiencia que, por no ser hegemónicas, parecen no existir. Porque, como señala Pagni:

Importa, entonces, tener o no tener palabras para expresar lo vivido, importa tener o no tener la posibilidad de armar un relato que haga posible la comunicación y la transmisión del recuerdo, para que la experiencia individual se incorpore a la memoria colectiva de una comunidad. Importa tener o no tener el derecho de hablar, de ser escuchado y de ser tomado en serio por lo que se dice, y acceder a espacios que lo permitan. (2004:9-10)

Y el cine no sólo posibilita el hablar de lo innombrable, sino que se constituye entonces en una práctica que permite ver el cuerpo y que sirve “para desentrañar cómo un texto que pone en escena el dolor de algún modo logra restituir un lugar a los muertos conformándose como una práctica de la memoria que debe no sólo ser acogida sino que también experimentada, que necesita (...) venir a encontrarse con nosotros como sujetos” (Demaria sf:sp). De allí que la experiencia cinematográfica pueda ser reivindicada como un espacio especialmente fructífero para la elaboración del duelo colectivo.

Ahora bien, como ya he señalado antes, en la pregunta por esta función elaboradora del cine es preciso interrogar no sólo el contenido sino también la forma que adoptada el enunciado. Y habría a este respecto un tipo de cinematografía que excede los límites del modelo representación y que Kaes propone abordar tomando en cuenta “cuatro cuestiones que parecen ser clave para una historiografía posmoderna en el cine (el tipo de historiografía que más radicalmente pone a prueba los límites de la representación).⁵³ el rechazo de la narratividad, la especularización de la historia, la proliferación de perspectivas, y la confirmación de la nostalgia” (2007:316). Propongo que estas cuestiones están en la base de este género híbrido que quiero proponer para un cine de la memoria como se puede apreciar en *Imagen latente* y *Los Rubios*.

⁵³ A este respecto ver el acápite 2.2. “La representación de la historia traumática” de esta tesis.

3. IMAGEN LATENTE Y LOS RUBIOS: PERFORMATIVIDAD CINEMATOGRAFICA Y ESTÉTICA DE LA MEMORIA

Habiendo establecido previamente las coordenadas teóricas que permitirán el análisis de *Imagen Latente* y *Los Rubios*, paso ahora a abordar dichos filmes. La primera parte del presente capítulo estará dedicada a discutir y describir las características de un género cinematográfico “híbrido”, cruce de ficción y documental, descripción a la que corresponden ambos filmes. Postulo que este género híbrido adoptaría dicha forma para dar mejor cuenta de la experiencia traumática de sobrevivir a un pariente detenido desaparecido, combinando, entre otras cosas, la presentación de material documental con representación de la ausencia a través de un relato fílmico autobiográfico y autorreferencial.

La segunda parte de este capítulo describe en detalle las características más relevantes de *Imagen Latente* y *Los rubios*, en términos de sus contenidos y de los elementos de construcción del discurso cinematográfico. Luego se analizan dichas características a la luz de los problemas teóricos planteados anteriormente: las posibilidades del cine de representar la historia traumática, las condiciones estéticas de dicha posibilidad y la forma en que la memoria se transforma en un principio ordenador de ambos filmes.

3.1. ENTRE EL CINE DOCUMENTAL Y EL CINE DE FICCIÓN

Las dos películas objeto de esta tesis se sitúan en una relación particular respecto de los géneros cinematográficos tradicionales. Tanto *Imagen Latente* como *Los Rubios* parecen no clasificar en propiedad ni en el cine de ficción ni en el documental tal como lo entienden los legos. La primera recrea el conflicto del propio director quien, con un alias, pone en escena a un actor que lo representa tratando de descubrir cómo fueron los últimos días de su hermano detenido desaparecido; para ello recurre a la creación de una serie de escenas de familia en estilo ficticio-realista a lo que suma metraje de registro documental, fotos familiares, documentos escritos fotografiados, etc. En el caso de *Los Rubios*, la directora organiza el film en torno a un trabajo sobre la memoria que conserva de sus padres detenidos desaparecidos y de entrevistas a quienes los conocieron. En términos de los recursos del relato cinematográfico, la película se desarrolla en tres ejes: imágenes del equipo de realización que está filmando la película, incluida la propia directora, Albertina Carri; escenas de una actriz que la representa en interacciones con amigos de sus padres o vecinos de la casa donde vivían cuando fueron secuestrados o en visitas a los lugares

significativos de su historia; escenas de *stop motion* con figuras Playmobil. También en este caso se incluye el uso de fotografías familiares originales.

Sin embargo, a pesar del recurso a algunos elementos propios del documental – básicamente a los elementos que garantizan la vinculación con una realidad preexistente a la ficción cinematográfica-, propongo que ambos filmes no son documentales en el sentido de presentar los hechos tal como ocurrieron o fueron percibidos desde una supuesta objetividad; sino que presentan la persistencia de la memoria en toda la subjetividad, la porosidad y la temporalidad que le es propia, recurriendo a una serie de mecanismos de ficcionalización que se entrecruzan con el recurso al documento y al testimonio.

En lo que respecta al cine de ficción, la filiación de ambos filmes es sólo parcial. Ninguno de estos filmes se articula en torno a una historia con principio, medio y fin. Lo anterior es especialmente importante en el caso de *Imagen Latente* donde se da una lógica de sucesión temporal en el eje dramático principal, aunque sostengo que dicha organización no pretende encasillar al filme en la ficción sino que corresponde a las condiciones de discursividad cinematográfica propias del momento en que se filmó la película (1988). Se podría decir que, en este caso, el orden de las escenas está dado por el paso del tiempo y no por el desarrollo de un conflicto entre los personajes que se presente, progrese y se resuelva. Más allá de la obsesión del protagonista por su hermano desaparecido y la violencia de la dictadura, no hay en el filme desarrollo de un conflicto en una progresión que lleve a un desenlace; en este sentido, la película no termina sino que simplemente se interrumpe.

Por ende, propongo aquí que ambos filmes cuestionan la idea tradicional de género cinematográfico y se ubican en un género “híbrido”⁵⁴ –que podría asimilarse a lo que Bruzzi (2000) llama documental performativo y que veremos más adelante-, donde los elementos del discurso responden a una necesidad expresiva más que a una filiación normativa preestablecida. Este efecto, aparentemente muy innovador para los legos, no es tan extraño cuando uno revisa los estudios dedicados al cine documental en los últimos años –especialmente a aquellos dedicados al documental chileno.⁵⁵

Por ende, me parece necesario dedicar algunas páginas a una revisión de las categorías en que se ha dividido tradicionalmente el cine, esto es, cine de ficción y documental, para entrar luego en mayor detalle en este último. Lo anterior con el fin de establecer qué elementos de *Imagen Latente* y *Los Rubios* están predeterminados por la filiación a un formato cinematográfico y cuáles se explican por las necesidades expresivas propias de una estética de la memoria.

⁵⁴ En una comunicación personal, el profesor Eduardo Santa María me hizo notar que la discusión respecto de este cruce entre el cine de ficción y el documental es de larga data tanto desde el punto de vista de la teoría (cfr. F. Casetti (1994) *Teorías del cine*, Madrid:Cátedra) como de la producción fílmica latinoamericana (cine de Jorge Sanjoinés en Bolivia, el Cinema Nuovo en Brasil o la producción de *El Chacal de Nahueltoro* o *A la sombra del sol* (del mismo Pablo Perelman) en Chile).

⁵⁵ Por ejemplo, Corro señala que “el documental contemporáneo chileno insiste en su relación crítica con la realidad, incluso en aquellos ámbitos que implican el enjuiciamiento de sus propios fundamentos éticos y cognoscitivos, encontramos en los últimos años documentales que, no sin escándalo, insertan estratégica, reactivamente, dispositivos de ficción en la no ficción, como *Un hombre aparte* (2001) o *El astuto mono Pinochet* y *La Moneda de los cerdos* (2004), ambos de Bettina Perut e Iván Osnovikoff. Este principio de mezcla ha sido asimilado por varios de los festivales de cine chileno que ya nombramos quienes combinan en una sola competencia las obras de ficción con los documentales” (sf. b: sp).

En primer lugar, hay que decir que el cine documental ha tenido una importante presencia en la cinematografía mundial y especialmente latinoamericana,⁵⁶ presencia que se ha desplegado en una gran variedad de formatos. Al decir de Alberdi et al. (2005), en su análisis del documental chileno entre 1957 y 1973,⁵⁷ el tema que aquí nos ocupa toca las relaciones entre la ficción y el documental, las relaciones entre el documental y el realismo, y la especificidad del realismo documental (2005:17).

Ahora bien, desde un punto de vista más bien clásico, se entiende por documental:⁵⁸

...una actitud de registro cinematográfico específica, de articulación narrativa, de divulgación y de uso de la obra resultante. Las películas documentales se distinguirán de las de ficción por que intentan representar el mundo histórico a través de las relaciones directas con él mismo, con sus objetos o con los pertrechos epistemológicos reconocidos como sus accesos objetivos en circunstancias de lejanía temporal o espacial. Los documentales se diferencian de las películas de ficción en cuanto éstas procuran la representación de un mundo imaginario a través de una relación de intervención y modelaje intensivo del referente por parte del realizador. El documental aprovecha y afina las capacidades del medio expresivo y de registro para captar el aspecto físico de las cosas del mundo circundante, para retener la expresión sonora, visual y dinámica de los acontecimientos del entorno, aún pudiendo comprender y exponer de manera argumentativa los pareceres de una comunidad o de un observador distinguido respecto de esos fenómenos. En este sentido parece evidente la relación que el cine establece con la ciencia, la educación, la historia, y el periodismo, a través del documental (...). Del documental se espera un cierto saber sobre algo, la identificación de un objeto, de un problema, de un acontecimiento, el desarrollo de pruebas de existencia sobre tal asunto, un suplemento de información sobre la cosa vista, o incluso el parecer manifiestamente subjetivo de una persona histórica, social o cultural, representativa. (Alberdi et al., 2005:17)

Tenemos, entonces, que el primer rasgo distintivo del documental es su particular relación con la realidad, donde el filme es documento –como su nombre lo indica- de algo que ha ocurrido o existe. El documental será siempre, entonces, un espacio de “negociación perpetua entre el acontecimiento real y su representación” (Bruzzi, 2000:9). Si bien en sus orígenes el documental pretendió presentar una realidad no mediada, apostando por una equivalencia entre ésta y la película resultante que desconocía la autoría o la manipulación por parte del realizador, hoy en día esta postura parece insostenible y los distintos formatos documentales se distinguen, en parte, por la mayor o menor explicitación de dicha autoría, abriendo un espacio antes imposible para la exploración estética.

⁵⁶ Para la situación latinoamericana, ver King (1994), quien señala: “El crítico brasileño Jean Claude Bernadet ha dicho que las historias del cine tienden a darles importancia a los largometrajes argumentales a expensas del documental. Tal énfasis llega a un punto de vista erróneo sobre la producción cinematográfica en Latinoamérica, especialmente en la era del cine mudo” (1994:32). Para el caso chileno, cfr. Corro (2007), Mouesca (2005), Vega (2006).

⁵⁷ El análisis de Alberdi et al. establece un marco teórico historicista que es común a la realidad fílmica chilena y argentina, por lo cual me permito hacer extensiva la información local al país vecino.

⁵⁸ Para más información cfr. Bruzzi (2000), Nichols, Bill (1997) y Renov (1993).

Ahora bien, además de la cuestión problemática de la filiación con la realidad, el documental plantea también un problema complejo si uno se distancia y estudia el fenómeno incorporando el horizonte de su recepción, ya que: "...los críticos entenderán por documentales ciertos filmes ocupados en la cobertura informativa de un objeto y el público entenderá como documental, el estilo de ciertas películas, un modo del realismo diferente al de la ficción, o una cierta veracidad objetual y narrativa en el seno de la ficción" (Alberdi et al., 2005:17).

Como vemos, la definición del género documental considera una serie de elementos diversos. Por lo tanto y con el fin de organizar la reflexión, tomaré como punto de partida la caracterización de Alberdi et al., que reconoce cuatro ejes en torno a los cuales puede organizarse la adscripción al género; a saber:

1.- **Desde la realización:** tradicionalmente el realizador busca ejercer escaso control sobre sus temas, se da una presencia visual del referente (en la forma de entrevistados, quienes son puestos a posar o se los representa en sus propios espacios); la intención de los filmes es representar la realidad. Se daría en este sentido una declaración de los realizadores en cuanto a que "Son los temas, su cobertura, el suplemento de saber que representan, la claridad y originalidad de la exposición, su oportunidad social y cultural, como funcionalidad, lo que se comenta. Escasamente se dirige la mirada hacia el rigor estético, la coherencia del lenguaje, la intención reflexiva de los autores, en el caso de haberla habido" (2005:22).

2.- **Desde los textos:** el elemento preponderante aquí es "La necesidad de informar [que] determina a veces que el documental sea una estructura de exposición de sujetos, de opiniones y objetos, organizadas en atención al valor didáctico del contraste, de la acumulación y de la diversificación de puntos de vista" (2005:24). En este marco, las entrevistas juegan un rol preponderante puesto que "A la vez que prueba el estatuto objetivo de lo documental desde las exigencias de los destinatarios, la presencia de sujetos reales es un aval de verismo del filme". (2005:25). Una función análoga cumple el uso de fragmentos documentales antiguos o fotografías que remiten a una realidad preexistente a la filmación.

3.- **Desde los lineamientos teóricos:** habría 4 subcategorías en este eje, que responderían a una suerte de desarrollo evolutivo del género:

La primera [expositiva] corresponde a la aproximación narrativa, argumental y didáctica de un objeto (...); la de observación, considera la compenetración más neutral a un medio real y una mediación menos literal en su referencialidad. En esta el realizador ingresa al medio y se transparenta (...); el documental de interacción literaliza y concerta con el objeto la presencia del registro y los propósitos de la realización, aún más, potencia los medios de interacción y los administra para derivar de la investigación un saber cultural de dos niveles, del objeto y de la asimilación del mismo. Por último⁵⁹ la reflexividad en los documentales, como en el cine de ficción señala la intención de tematizar propiamente la realización, su situación y sus presupuestos. Cuando existe un objeto externo o una narración, se alude y explicita la presencia del registro y los propósitos de la producción, para que esas determinaciones representen un dato crítico en la realidad cultural comprendida. (2005:26)

⁵⁹ En un texto posterior, Nichols incorporará un quinto modo: el documental preformativo, que "enfatisa los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo" (en Bruzzi, 2000:154).

Todas estas formas, comparten el uso de algunos recursos característicos del documental, a saber los planos generales para dar una perspectiva de conjunto sobre el sujeto tratado, el primer plano –para realizar, por ejemplo, un inventario de rostros,- los paneos en primer plano o travellings laterales para retratar las multitudes, el fotomontaje (inserción de fotografías) o el uso de elementos gráficos (como carteles); a lo que se suma, por su omisión, el escaso recurso de la intertextualidad. Finalmente, cabe destacar que la monocromía se utiliza como un recurso expresivo –la información de primera fuente aparecería en blanco y negro; lo anterior aunque ya existan las posibilidades técnicas de filmar a.

4.- **Desde el espectador:** nos encontramos aquí frente a un problema complejo donde se establece una clara distinción entre público especializado, que sí identifica un género específico y es capaz de tener un horizonte de expectativas complejo y crítico frente a documentales, y el público común y corriente que suele alejarse de este género en pro de la ficción, dado que su relación con el cine lo entiende principalmente como una mera forma de entretenimiento. En términos generales, entonces, “El público del cine documental espera que las imágenes provengan del mundo histórico” (2005:32) y, en este sentido, el uso de objetos realistas es interpretado por los espectadores “como cifras metonímicas de la historia” (2005:33).

Ahora bien, Alberdi et al. establecen que, en el período estudiado por ellos -1957-1973-, el realismo es común en Chile tanto al documental como al cine de ficción, donde cobra la forma de un realismo histórico que identifica el mundo diegético con la contingencia inmediata y que “se basa en la cualidad mimética del registro, en la voluntad de patentizar el mundo fenoménico, en su capacidad de articular narrativamente lo que ocurrió frente a la cámara” (2005:39).

Sin embargo, en los últimos años previos al golpe de Estado, la situación se irá revirtiendo, de modo que:

Los tratos que la ficción y el documental han sostenido en el cine chileno desde comienzos del siglo veinte a través de la opción dominante por el mundo histórico, a fines de los sesenta se estrechan a punto de confundirse, al ficcionalizarse el documental con recursos ilustrativos, alegóricos y documentales (...), o mediante refuerzos emotivos, y refuerzos simbólicos (...); y al documentalizarse la ficción, basando sus argumentos en el mundo histórico, o al subordinar sus tramas a la intención deambulatoria del registro por los ambientes públicos más heterodoxos. (...) La intención de hacer ver que el mundo cinematográfico parezca verosímil, propia del realismo de ficción, y la de hacer que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva, propia del documental, se perfeccionan en estos años. (2005:30-40)

Tenemos, entonces, que el desarrollo de la relación ficción-documental tiene una historia compleja y llena de vasos comunicantes que se van haciendo cada vez más numerosos. Ante la percepción común de que el cine de ficción ha sido preponderante en Latinoamérica frente a un cine documental mucho más restringido en términos de su producción, las cifras muestran lo contrario, dando cuenta de una producción documental permanente y cuantitativamente significativa. Aparentemente, esa idea errada tendría que ver con el hecho de que la recepción del cine de ficción ha sido siempre mucho más masiva y de que sus redes de distribución también han propiciado una presencia más evidente y sostenida de las películas de “entretenimiento”.

Esta situación, es general a nivel mundial. Sin embargo, la producción documental ha estado siempre profundamente arraigada en la vida fílmica de todas las naciones. Y la variedad estilística en el documental también ha sido siempre un lugar común. Tal como lo señala Ferro cuando afirma que:

El papel de la película en tanto que revelador social es cuestión que merece un análisis más sistemático. En este dominio, la clasificación instituida por los profesionales debe ser superada: documentales y ficción son igualmente digeribles para el análisis, que sólo debe diferenciarse en los procedimientos que se reflejan en las condiciones de producción, difusión y realización. Sabemos que en términos de cine, en 1939 es más grande la distancia entre los noticieros alemanes y los noticieros norteamericanos que, aun en 1939, entre los proyectos soviéticos de noticieros y los proyectos soviéticos de ficción. (2003:111-112)

Por ende, podemos decir en síntesis que: “El cine de ficción es un relato libre que el autor realiza sobre una reconstrucción histórica representativa de las sensibilidades de su tiempo. El documental expresa la voluntad de mostrar el movimiento histórico” (Horvitz, 2006:184). Ambos géneros corresponden a un mismo lenguaje –el cinematográfico-, pero debemos asumir que cada época y cada región geográfica plantean funciones desde el punto de vista del realizador, la crítica o el público que construyen diversos horizontes de expectativas que determinan lo que se considera ficción o documental.

Si volvemos una vez más a la idea generalizada del documental, tenemos que ésta responde a un modelo muy esquemático que lo limita a retratar la realidad tomándose licencias en cuanto a los recursos discursivos, pero manteniéndose siempre fiel a un acontecimiento preexistente en el mundo social –tal como quiere la historiografía sobre sus objetos de estudio.⁶⁰ En este sentido, el documental clásico cumple básicamente la misma función de los informes de las comisiones de verdad y justicia, esto es, recuperar en el espacio público el relato de las violaciones a los derechos humanos constituyendo una forma de memoria pública que debiera incidir en el proceso de reconciliación nacional, pero apuntando, en este caso, a un sector más amplio de la población –en función de su proyección pública en salas de cine, pues los documentales no se ven a solas como sí se leen los informes sobre violaciones a los derechos humanos: “...lo que se busca representar es el registro de la realidad, que se considera elocuente *per se*, y transmitir esa elocuencia a muchos por medio del cinematógrafo” (Rolle, 2006:24).

Por otra parte, el cine de “ficción”, hoy en día, agrega información justamente sobre aquello que no es “testimoniable”. Esto se debe básicamente a las libertades que se ha ido ganando cada género con el pasar del tiempo. En nuestros días, le permitimos al cine de ficción una articulación poética que no suele estar dentro de nuestro horizonte de expectativas para el documental –al menos no dentro del horizonte de expectativas de los legos, lo que incide fuertemente en las redes de distribución a la que accede el cine documental y, por ende, al lugar que su recepción ocupa dentro del consumo cultural.

Tenemos entonces que más allá de los recursos propios del lenguaje cinematográfico –montaje, voz en off, encuadre, uso del color, banda sonora, etc.-, el cine de ficción se suele abrir con mayor facilidad a la interioridad de los personajes/personas retratadas. En este sentido, dicho formato tiene una relación privilegiada –desde el punto de vista de tomarlo como objeto de estudio- con la reflexión historiográfica: porque cada película

⁶⁰ O, como señala White: “a diferencia de las ficciones literarias [...], las obras históricas están hechas de eventos que existen fuera de la conciencia del escritor” (en Funkenstein, 2007:112).

revela no sólo el documento en que la realidad se plasma sin mediación,⁶¹ sino también el imaginario que está operando en determinado momento histórico, imaginario que se plasma en la corporalidad de los actores, su voz, la materialidad física de los espacios reales o escenográficos, etc. Dicho imaginario remite, en definitiva, al período representado, pero también, como ya dijimos, a la representación que cada época hace de su tiempo pasado: todo esto manteniendo una articulación permanente de la dimensión individual y colectiva –tanto en la relación intra-fílmica (entre el o los protagonistas y los otros personajes) como extra-fílmica (pienso aquí en las condiciones de la proyección, donde el espectador suele estar en situación de colectivo).⁶²

Ahora bien, en términos más globales, dicha representación se enmarca dentro del o los modelos estéticos que operan en el momento de la creación del filme, tal como vimos anteriormente. En este sentido, el modernismo propone un tipo de construcción propicia para dar cuenta de sucesos tales como el Shoá o la desaparición de los detenidos por agentes del estado en las dictaduras del Cono Sur. Dicha construcción no lineal, con un autor autorreferido, etc. sería analógica también al funcionamiento de la memoria, y operaría en un tipo de cine que no podemos calificar según los estándares canónicos que separan la ficción del documental. Dicho género entraría en la hibridez a que alude Traverso:

Por otro lado, habría que tener en cuenta la influencia de la Historia sobre la memoria, ya que no existe memoria literal originaria y no contaminada: los recuerdos son constantemente elaborados por una memoria inscrita en el espacio público, sometidos a los modos de pensar colectivos, pero también influidos por los paradigmas científicos de la representación del pasado. Esto ha dado lugar a unos híbridos –ciertas autobiografías caen en esta categoría– que permiten a la memoria visitar la Historia subrayando sus ángulos muertos y sus generalizaciones apresuradas, y a la Historia corregir las trampas de la memoria obligándola a transformarse en análisis autorreflexivo y en discurso crítico. (2007:29-30)

En el ámbito del arte, Friedlander reconoce esta misma condición híbrida:

Da la sensación, por ejemplo, de que las obras literarias que usan elementos alegóricos para presentar la Shoá tienen que hacer suficientes referencias directas a los hechos “reales” para evitar la posibilidad de un divorcio total, de distancia alegórica excesiva. Las novelas de Aarón Appelfeld y David Grossman, por caso, parecieran pertenecer a una categoría híbrida, que a la vez tiene algo de alegoría y algo de novela realista. Dicho en otras palabras, la función de los elementos realistas en las alegorías que tratan sobre la Shoá (soy consciente del aspecto contradictorio de esta formulación) parece ser distinta de la función que cumplen en la alegoría en general. (...) ...un denominador común salta a la vista: la exclusión de un realismo directo, documental, y el uso de algún tipo de

⁶¹ Ferro reflexiona en torno al problema de la no mediación del realizador respecto de los noticiarios: “Otra vez en nuestros días se añade la **pretensión** de filmar la historia *en directo*, una ilusión ya que las imágenes filmadas solamente representan lo que pudo captar la cámara y las grabaciones originales de los hechos filmados se transforman en el secreto de los archivos” (2003:115, las negritas son mías).

⁶² También se puede mencionar aquí el valor metafórico que tienen algunas películas. Es el caso de *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, Argentina, 1984) que, vista hoy en día, se puede leer como una metáfora donde el proceso de la protagonista de tomar conciencia o “darse cuenta” de los actos de violencia política cometidos en la dictadura es el proceso por el que estaba pasando la nación completa. En este sentido, la mujer representada por Norma Aleandro es la Argentina toda.

realismo alusivo o distanciado. La realidad está ahí, con toda su rigidez, pero se la percibe mediante un filtro: el de la memoria (distancia en el tiempo), el del desplazamiento espacial, el de alguna clase de margen narrativo que deja sin decir lo indecible. (2007:41-42)

Corro también reconoce este estado de cosas, en el caso específico del cine, y sostiene que “En la mayoría de los casos las dificultades, los rechazos o las controversias curatoriales se deben a los efectos de una cultivada hibridez entre ficción y no ficción...” (sf a:8), y lo explica como parte de un desarrollo histórico del género documental:

Así como aquella plástica chilena emancipada, que referíamos, descubre la pintura como materia, el gesto, la velocidad como huella sobre la materia, como valor de la forma en sí misma, por la costumbre de lo particular, lo indirecto, lo subrepticio, por la marcha ascendente del desencanto y el escepticismo con la nueva democracia, y por la mayor sensibilidad sonora y la refinada sincronía del registro entre imagen, sonido y movimiento que permite la técnica, el documental contemporáneo, su inteligencia, irá concentrándose en el lenguaje y ese interés constituye un grupo, un sistema de autores, de obras más bien, que como en tiempos del cine universitario del realismo en trance, “expresa una comprensión ambigua del realismo”. (2007:161)

Este realismo revisitado en un momento en que el arte es marcadamente autorreflexivo hace que “Las tensiones hacia la autoreferencia, el compromiso, a través de una conciencia audiovisual del mundo, representen esa marcha hacia la subjetividad y hacia su dimensión específica del lenguaje como sitio donde se reconstruye el mundo al mismo tiempo que la identidad” (Corro, sf a:7-8). El cine entonces se gana la posibilidad de tener por objeto no una realidad externa al realizador, sino su propia experiencia de vida, volcándose sobre sí mismo. En este giro, Feldman señala acertadamente que, “Como lo han mostrado muchas discusiones sobre este asunto, la oposición entre realismo documental y memoria mediatizada, testimonio crudo y construcción literaria, no es tan definitiva, después de todo.” (2007:342).⁶³

Identidad, memoria, relación problemática entre historia y ficción,⁶⁴ reflexividad, todos estos aspectos son abordados por Pinto al enfrentar la situación de los documentales

⁶³ Como ejemplo de un caso extremo de hibridez y de problematización de la relación cine/historia, Kaes (2007) analiza en detalle el *Hitler* de Syberberg, que “Prácticamente no tiene ni material documental, ni entrevistas auténticas, ni tomas en escenarios reales, ni un relato lineal sostenido. Toda la película se basa en el simulacro y la re-creación: tiene lugar en el decorado de un estudio...” (2007:316) y agrega: “El *Hitler* de Syberberg admite con franqueza su estatuto de construcción, de actuación, de espectáculo macabro de historia que posee su propia lógica estética y es independiente de todo referente externo. (...) La película de Syberberg destruya toda ilusión referencial directa. ¿Qué realidad, a fin de cuentas, debería reflejar? La realidad pretérita está ausente y es irrepetible; no se la puede visitar como si fuera un país extranjero. Entre la historia como experiencia y su re-presentación hay una enorme brecha. Lo que se presenta nunca puede ser idéntico a la presentación en sí” (2007:317). Finalmente sintetiza: “El tiempo histórico se detiene y se recombina según principios derivados no de la cronología, sino del mero poder de asociación. A lo largo del filme se repiten motivos visuales y auditivos, a menudo como si fueran sólo un estrato de varios en la banda sonora o en la construcción de la imagen. Los complejos collages audiovisuales neutralizan el avance lineal del tiempo y dejan la historia en punto muerto. En lugar del despliegue “horizontal” de un relato, tenemos una estructura *vertical*, en la que diversos niveles de sentido y de asociación coexisten y resuenan en distintos planos y con distintas voces. (...) “Los sucesos y personajes del pasado, liberados de su contexto original, se transforman en meros fragmentos citables en el marco de una estructura estética que obedece a su propias leyes” (2007:318).

⁶⁴ Haidu justamente aborda esta cuestión: “La historia comparte ciertas características con la ficción, no como una debilidad accidental, sino como el precio inevitable de estar constituidas como pensamiento e investigación textualizados” (2007:420).

realizados en Chile en los últimos años; documentales que “no trabajan bajo un criterios de “impresión de realidad” ni [son] “referenciales”, (...) su clasificación se dificulta por encontrarse en terrenos que pueden ir del “ensayo”, al análisis etnográfico, pasando por el “video-arte”, mezclando y confundiendo los géneros” (2008:sp). En síntesis,

En este escenario, entre la cosmética del recuerdo, la fragmentación social, la institucionalización de las prácticas y el surgimiento de un régimen no referencial de la imagen es en el que me gustaría circunscribir algunos gestos cinematográficos de los últimos años. Los documentales de los cuales hablaremos, intentan, mediante operaciones materiales mantener viva la discusión sobre la memoria (frente a la cosmética), establecerse oblicuamente frente a la institución (frente a la institucionalización de las prácticas), y operar a la imagen desde su propio carácter no referencial, densificando sus operaciones de consumo y lectura. (2008: sp)

En este marco, Pinto aborda un aspecto de enorme relevancia para esta tesis y con el cual quisiera terminar esta primera parte dedicada a los problemas teóricos que plantea el análisis de *Imagen Latente y Los Rubios*; esto es, el problema de la performatividad:

Un primer rasgo que definiremos es la exploración en la propia subjetividad del documental. Podríamos decir que es el paso de una política de la “reflexividad” (entendiéndola como “quebres” dentro de un régimen referencial) a una política de la “performatividad”, desviando la atención desde la cualidad referencial del lenguaje hacia su propia subjetividad. (2008:sp)

Sostengo que *Imagen Latente y Los Rubios* están marcados por una articulación performática que, a través de un discurso cinematográfico híbrido, permite dar cuenta cabal de la experiencia del horror y de la consecuente memoria traumática resultantes de la violencia de estado. Estaríamos frente a un documental preformativo que se organizaría en torno a dos ejes: una estética de la memoria que intentaría dar cuenta de los “acontecimientos no documentados”⁶⁵ por la historiografía tradicional (Taylor 2006) y una actividad performática por parte del protagonista, donde lo que se pone en escena es la búsqueda - en acciones - que este realiza al tratar de reconstruir quiénes eran y qué vida llevaban sus parientes al momento de su desaparición, lo cual resulta siempre un inasible.

Ahora bien, hablar de performatividad en el cine es forzar un poco las cosas, en tanto este concepto se ha utilizado básicamente para referirse a actividades, estéticas y/o socio-culturales,⁶⁶ marcadas por la copresencia de un grupo de actantes –generalmente divididos entre performers y espectadores. En este sentido, la reflexión en torno al problema de la performatividad en el arte se ha ubicado básicamente en las artes escénicas, donde se le reconocerían cuatro características básicas:

1. La puesta en escena surge de la interacción de todos los participantes, esto es, de los distintos roces entre actores y espectadores.

⁶⁵ Afirma Taylor: “¿Si los estudios históricos no pueden legitimar el repertorio de las prácticas encarnadas, como hacen los historiadores para cercar el “acontecimiento” no documentado?” (2006:71), que se vincula con lo que elaborado antes respecto de los estudios de los casos de violencia política.

⁶⁶ En un sentido más amplio, Schechner (2000, 2003, 2004) entiende la performance –lo que podríamos llamar performance “cultural”- como “re-enacted or twice behaved behavior”, esto es una conducta realizada dos veces y que, usualmente se da a ver. Por otra parte, desde la perspectiva de los estudios de la performance, Schechner sostiene que cualquier actividad humana puede ser estudiada como si fuera una performance, aunque no haya sido creada con la intención de ser catalogada de esa manera.

2. Lo que se muestra en las puestas en escena aparece siempre aquí y ahora (hic et nun) y se experimenta muy especialmente por su actualidad.
3. Una puesta en escena no se ocupa de los significados primariamente surgidos con anterioridad, sino que estos surgen primariamente en su llevarse a cabo.
4. Las puestas en escena se muestran a través de su eventualidad (Ereignishaftigkeit). La forma específica de la experiencia estética que lleva a cabo esta eventualidad de la puesta en escena es de modo particular la de una experiencia umbral. (Fischer-Lichte et al., en Grumann, 2008:137)

Partiendo de este último punto, Grumann plantea que “la noción de performance debería entenderse como un concepto *umbral* (y no como una disciplina o género artístico) que fomenta la multidisciplinariedad en los lenguajes....” (2008:138) y es en este sentido que quiero usar –porfiadamente- el concepto de performatividad, incluso en el cine, donde no es posible hablar propiamente de copresencia, en el sentido de aquello que ocurre en y entre los cuerpos de individuos que se encuentran simultáneamente en un mismo espacio.

En este sentido, hay tres aspectos de lo performático que me parecen totalmente relevantes y apropiados para el análisis de *Imagen Latente* y *Los Rubios*, y que persisten hasta el día de hoy desde su origen en el *performance art*⁶⁷ como movimiento artístico de los años '60 y '70. Esto es su particular relación con la temporalidad y la tensión presentación-representación (o bien acción-narración), el énfasis puesto en la autorreflexividad y la cuestión ética-estética.

En primer lugar, lo performático es siempre transitorio y presente. En el caso de las dos películas que son el objeto de esta tesis, lo que se pone en escena es una búsqueda en presente –no su relato a posteriori:

Lo que la práctica [performática] muestra, entonces, no es un mundo ficcional, sino que se concentra en el aquí y ahora de la presentación. La enunciación performativa no proyecta categorías de persona, tiempo o espacio para crear un simulacro representacional, sino que reenvía autorreferencialmente a las propias condiciones de producción. Más que crear un mundo posible habitado por personajes de ficción, la práctica performativa se concentra en las acciones que se realizan en el aquí y ahora de la presencia. (Contreras, 2008:151)

En segundo lugar, tenemos que el artista en situación de performance –por la misma condición de presentación que acabamos de evocar- se da a sí mismo en espectáculo.⁶⁸ En el *performance art*, muchas de las acciones de arte eran acciones irreversibles que ocurrían en el cuerpo mismo del performer: en Chile tuvimos el ejemplo de Raúl Zurita infligiéndose heridas o masturbándose públicamente. En las películas que me interesa analizar, el realizador del film se da a sí mismo como espectáculo. Tanto en *Imagen Latente* como en *Los Rubios*, Pablo Perelman –*interposita persona*- y Albertina Carri -directamente-

⁶⁷ Al respecto señala Grumann: “De este modo, podemos mencionar como características básicas del período en torno al cual surgió el *performance art* como giro performativo, a la necesidad de autoconocimiento, reflexividad y experimentación como un replantearse la simulación y teatralidad como instalación en el espacio y tiempo. de este modo, el *performance art* establece como criterios fundamentales de su hacer: a) las relaciones con el tiempo, esto es con la duración y los momentos; b) las relaciones de simultaneidad y no repetición; c) la presencia corporal. El *performance art* cuestiona la noción tradicional de obra como un artefacto distante y las divisiones entre obra como objeto terminado y el proceso, centrándose en la procesualidad de la acción” (2008:129).

⁶⁸ “Como explica Humberto Eco, el elemento primario de la performance está dado por la ostentación de un cuerpo humano en acción que deja de ser una cosa entre las cosas para devenir un signo” (en Contreras, 2008:150-151).

se ponen en pantalla para exponer su existencia detenida en una memoria que los atrapa en un presente traumático que no trasunta en pasado.

En tercer lugar, lo performativo plantea siempre, aparejada a la pregunta estética, la pregunta ética:

En ello nunca queda del todo claro si estamos frente a una experiencia estética o una experiencia ética. (...) Este llevar a cabo acciones reales por parte del performer pide, en muchos casos, una forma de decisión por parte del espectador, que pueda asumir una actitud estética respecto a lo percibido con el fin de conservar su seguridad, o bien emprender él mismo una clara acción ética. (Fischer-Lichte, 2008:120)

Esto porque el hecho de que la acción que vemos en presente le está ocurriendo al performer –donde se confunde al artista en tanto individuo y la exposición que hace de sí mismo- nos remite a un espacio no metafórico, sino real. Como decíamos antes, no estamos frente a una narración cuyo objeto es hacer metáfora de la realidad para su comprensión a nivel simbólico, sino que lo que se nos da a ver le ocurre a una “persona de carne y hueso”. Si bien pareciera que volvemos aquí a un rasgo básico del documental, la performance se diferencia del documental en el sentido de que este es argumentativo y la relación de “verdad” es una prueba de cierta hipótesis social; mientras que aquella es presentativa en un sentido en que lo que prima no es el sentido previsto por el realizador, sino el efecto que lo presentado produce en el espectador en el acto mismo de la comunicación. En este marco, la materialidad cobra gran importancia:

La percepción, más bien, se concentra en sus cualidades sensuales: en lo especial del cuerpo, en su carisma, en la forma en que se realiza un movimiento, como también en la energía con la cual se efectúa, en el timbre y el volumen de una voz, en el ritmo de los sonidos y también de los movimientos, en el color e intensidad de la luz, en la peculiaridad del espacio y de su atmósfera, en el específico modo con el que se vive el tiempo, en la interacción de sonidos, movimientos, luces, etc. (Fischer-Lichte, 2008:123)

Lo performático, entonces, nos coloca en situación de mirar la realidad, “crea la condición para hacer posible la comunicación intrateatral entre los actores y los espectadores; pero no sólo hace que lo que vemos cambie, sino que también nos modifica a nosotros, en tanto individuos y como parte de un colectivo”⁶⁹ (Bala, 2008:141).

Ahora bien, volviendo a lo propiamente cinematográfico, Bruzzi plantea la categoría del “documental preformativo”,⁷⁰ que resitúa el problema de la representación de la realidad

⁶⁹ Y agrega, en relación con la performance *Where we are not* de las artistas Lina Issa y Aitana Cordero: “...este enfoque alude a una dimensión política más amplia, pues el mirar algo, en su condición de modalidad de interacción y actuación en el proyecto, hace posible crear en forma visible y “susceptible de ser vista” el hecho de estar en una situación política de ilegalidad. En lugar de comprobar que la pasividad del público –en el más amplio sentido de instancia pública- constituye un problema, en la performance se intenta que esta condición aparentemente pasiva sea asumida conscientemente, también por las propias artistas. De esta manera, la actividad del mirar algo, concebida como una capacidad reflexiva de la percepción, se convierte en un requisito para la capacidad de actuar” (Bala, 2008:147).

⁷⁰ Bruzzi critica la taxonomía del documental propuesta por Nichols que ya vimos por considerar que esta plantea un supuesto desarrollo evolutivo del género, donde los diversos tipos de documental (expositivo, observacional, interactivo, reflexivo y performativo –en un sentido diferente al que ella le da al término, pues Nichols se refiere a un documental que pone énfasis en “aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo” (2000:154)) se irían dando en forma progresiva ganando en personalización e introspección. Los análisis que ha llevado a cabo Bruzzi muestran, más bien, que todos estas subcategorías se dan simultáneamente.

en un punto completamente diferente al tradicional. El canon clásico, estaba articulado en términos de la mayor o menor distancia entre la realidad y la representación que de ella hacía el filme; lo cual estaba dado básicamente por el nivel de manipulación con que el realizador trabajaba la filmación y el montaje. En el caso del documental performativo, el realizador se hace cargo del hecho de que el film no es ni será nunca la realidad misma, pues “los documentales son inevitablemente el resultado de la intrusión del realizador en la situación que está siendo filmada” (Bruzzi, 2000:8) y, por ende, apuestan por un modo performativo que “reconoce la construcción y artificialidad incluso de las películas de no ficción y propone, como verdad de base, la verdad que emerge a través del encuentro entre realizadores, sujetos y espectadores” (2000:8).

En la “negociación entre el evento real y su representación” que implica cualquier documental, el documental performativo es mucho más consciente –y asume– la “falsificación o subjetivización” de cualquier tipo de representación, por lo que se define como sigue:

...es la puesta en acto de la noción de que un documental sólo ve la luz en la medida en que es performado, de que a pesar de que su base fáctica (o documento) puede ser preexistente a cualquier grabación o representación, la película en sí misma es necesariamente performativa por cuando su sentido está dado por la interacción entre la performance y la realidad. (Bruzzi, 2000:154)

A partir de esta definición, tenemos que “el ethos tras los documentales performativos modernos consiste en presentar sujetos de tal manera que se acentúa el hecho de que la cámara y el equipo de filmación constituyen una intrusión que altera cualquier situación en la que entran” (Bruzzi, 2000:157), por lo cual suele poner en escena al realizador al momento de filmar –lo que ocurre precisamente en *Los Rubios*.

Desde este punto de vista, el documental performativo presenta características análogas a la que destacamos para la performance teatral - particular relación con la temporalidad, la tensión presentación-representación, énfasis puesto en la autorreflexividad y la cuestión ético-estética- en la medida en que opera sobre la base de una “ilusión de espontaneidad”, que pretende anular la distancia entre la filmación y la exhibición,⁷¹ se enfatiza la autoría y la construcción del filme, se pone en escena al propio realizador y se aborda el límite entre lo ético y lo estético, en términos del nivel de estetización que admite un cine que se quiere referencial en tanto establece una tensión con cierta realidad con la cual busca relacionarse. Todos estos elementos están presentes, como veremos en el análisis, tanto en *Imagen Latente* como en *Los Rubios*.

Antes de pasar a dicho análisis, creo que es necesario detenerme, por último, en el uso de la fotografía en este cine “híbrido” y performativo. Tanto *Imagen Latente* como *Los Rubios*, recurren significativamente a fotografías fijas incorporadas al montaje audiovisual, de un modo que plantea una serie de cuestiones de fondo, abordadas en forma muy pertinente por Violi (2009). En su caso, el objeto de estudio es la narrativa autobiográfica, especialmente en aquellos textos que se podrían definir como “escritura de la memoria”, donde se dan particulares “dinámicas de hibridación” y en las cuales se recurre en forma importante a la fotografía.

⁷¹ Bruzzi señala que estos filmes dan “la impresión de existir sólo en el presente, pues no entregan antecedentes históricos y se paran sin indicar un cierre ni un futuro claro para los protagonistas” (2000:161).

La imagen fotográfica ha tenido un uso documental-figurativo en las novelas que es de larga data,⁷² y que implica, a nivel del discurso, que “las fotos marcan una discontinuidad en la materialidad del soporte narrativo” (2009:7) y, a nivel del sentido, que producen “un efecto fuertemente veritativo:⁷³ [donde] la narración autobiográfica es confirmada y avalada por ellas, su autenticidad y veracidad es reforzada y en cierta medida testificada por la indiscutible “realidad” de la fotografía” (2009:9). Como dice Richard: “La fotografía –en su registro principalmente documental- sostiene con la *realidad del pasado* un nexo doblemente demostrativo. La foto nos hace saber que el pasado *fue* (atestigua de su tiempo ido y certifica la anterioridad del suceso fotografiado) y nos dice, a la vez, que lo que vemos *fue real*: evidencia el signo objetivo de una existencia efectivamente comprobada por un registro técnico” (2000:165).

Sin embargo, junto a este carácter autenticador que poseen las fotografías, donde suelen presentarse como “documentos del pasado”, Violi distingue otra posibilidad –más relevante de hecho para este estudio- cuando analiza una novela de Sebald que ella caracteriza como un “objeto semióticamente “mixto”, donde se produce un “...campo dinámico de heterogeneidad y tensiones semánticas dadas por las relaciones recíprocas entre dos lenguajes [narrativo y visual] que se interpretan recíprocamente” (2009:14).⁷⁴ En este caso las fotografías ya no ilustran ni constituyen “pruebas de veracidad del relato narrado; no aumentan la informatividad del discurso en el plano cognitivo, ni el efecto de realidad en el plano figurativo (...) [sino que] se presentan casi como *residuos* de un tiempo pasado, y en su carácter residual aluden a la memoria de una pérdida que ya ocurrió” (2009:14). Así:

...se convierten en estos textos en potentes dispositivos patémico-sensoriales que implican y activan al mismo tiempo un involucramiento perceptivo, emotivo, pasional de parte del lector. El esfuerzo y la incertidumbre interpretativa que un texto sincrético de este tipo reclama –su menor linealidad y su mayor ambigüedad en el desciframiento de la relación texto-imagen- produce así una mayor impresión a nivel estésico. Las fotos no están ahí para ayudar en el plano del saber, no nos entregan mayores informaciones, ni menos muestran lo que el texto verbal sólo puede describir o evocar, como la apariencia física de una persona: más que darse a ver hacen sentir a través de nuestros sentidos, y lo que sentíamos es el cansancio del trabajo de la memoria, la dolorosa búsqueda

⁷² Especifica Violi: “Las autobiografías siempre han utilizado en forma frecuente materiales visuales: grabados, retratos y más recientemente fotografías, con fines explícitamente documentales. Las imágenes, y particularmente las fotografías, el permiten al lector *ver*, y no sólo imaginar, el aspecto “verdadero” del narrador-autor, de sus amigos, de sus familiares, de los lugares en que ha vivido. En este sentido las fotos, en las autobiografías, constituyen un evidente anclaje en la realidad de los lugares y de las personas a los cuales remite el texto verbal. Funcionan, en este contexto, de la manera más clásica: son huellas, indicios justamente, de una presencia pasada que a través de la foto documenta precisamente su existencia. Respecto del texto verbal al cual remiten, podemos decir que tienen una función “certificativa” y testimonial más que ilustrativa” (2009:6).

⁷³ Violi utiliza la palabra “veridittivo” en italiano, que correspondería al neologismo castellano “veritativo”, entendido como aquello que produce un efecto de verdad o de realidad.

⁷⁴ Me permito hacer referencia a esta propuesta de Violi, porque considero que la fotografía mantiene con el cine una relación de otredad equivalente a la que se establece entre la fotografía y la literatura. Evidentemente, la fotografía y el cine comparten la visualidad, pero no se puede decir que el cine sea fotografía, ni siquiera fotografía en movimiento. Mucho se ha teorizado respecto de lo específicamente cinematográfico, que, más allá de su morfología audiovisual, radicaría en el montaje (Eisenstein) o en el uso del tiempo (Tarkovski), por ejemplo. En este sentido, la irrupción de la fotografía en una película, constituye una forma de discontinuidad análoga a la que se produce cuando se inserta una fotografía en una novela.

del pasado y de las huellas de quien, de ese pasado, nunca más volvió. (...) Su valor como testimonio es muy bajo: no prueban ni certifican la realidad que representan, más bien reproducen un efecto de memoria, gracias a sus propiedades formales y sobre todo a la pátina temporal que las aleja del presente para colocarlas en el pasado de una memoria histórica compartida. Y la memoria que estas fotos tratan de evocar es la memoria de un trauma colectivo, se trata de fotos de personas muertas, huellas de alguien que se perdió para siempre en el horror del Holocausto. (2009:14)

Como resultado de lo anterior, Violi establece que este uso de las fotografías produce la conexión entre lo individual y lo colectivo, y que también elimina la necesidad de distinguir entre ficción y realidad:

Entonces, la “verdad” del recuerdo se traspasa, por decirlo así, del plano del individuo al plano de la historia. Ya no es relevante saber lo que estamos leyendo, en cuanto concierne la historia individual que narra, si funciona en un plano de realidad o de fantasía, los dos planos pueden imbricarse así fácilmente y confundirse sin que los efectos de verdad complejos del texto sean modificados en forma profunda. Lo que es trágicamente real es la verdad traumática de la historia común, el trasfondo que da sentido y experiencia a la narración de los individuos. El carácter ficcional o autobiográfico se vuelve secundario respecto de la verdad de una historia colectiva trágica: es el trauma lo que es trágicamente verdadero, ya sea que sea reconstruido por el relato autobiográfico o transfigurado en un mundo narrativo posible. Creo que esta es una de las razones por las cuales encontramos justamente formas de hibridación en las escrituras del yo contemporáneas, que a menudo mezclan niveles discursivos y veritativos diversos; independientemente de su estatus de género, todos se mueven en un trasfondo de verdad que es la verdad de la Historia, en el cual las historias singulares de los individuos agregan una voz más, un relato más, más allá e independientemente de cualquier vínculo y de cualquier pacto autobiográfico. (2000:15)

Inutilidad de distinguir entre la ficción y la realidad, vínculo entre lo individual y lo colectivo, ambas dadas han sido recurrentes en el desarrollo que he expuesto hasta aquí. Valga destacar, para concluir este capítulo, una última característica de la fotografía que le valor y sentido para los efectos de esta tesis: su relación con lo fantasmal. Tal como señala Richard:

La foto crea la paradoja visual de un efecto-de-presencia que se encuentra, al mismo tiempo, técnicamente desmentido por su congelamiento en tiempo muerto, y esta paradoja es la que lleva a la fotografía a ser frecuentemente percibida y analizada (desde Barthes hasta Derrida) en el registro de lo fantasmal, de lo espectral. La imagen destemporalizada de la fotografía comparte con fantasmas y espectros el ambiguo y perverso registro de lo presente-ausente, de lo real-irreal, de lo visible-intangible, de lo aparecido-desaparecido, de la pérdida y del resto. Si el dispositivo de la fotografía contiene en sí mismo esta ambigüedad temporal de lo que todavía es y de lo que ya no es (de lo suspendido entre vida y muerte, entre aparecer y desaparecer), tal ambigüedad se sobredramatiza en el caso del retrato fotográfico de seres desaparecidos. Por algo los retratos que los familiares de detenidos-desaparecidos llevan adheridos

al pecho, se han convertido en el símbolo más denso de esta cruzada de la memoria que realizan las víctimas para recordar y hacer recordar el pasado. (2000:166)

Las fotografías inscritas en el discurso cinematográfico de *Imagen Latente* y *Los Rubios* cumplirían entonces una función que iría más allá de su función solamente vinculante con lo real. El recurso a la fotografía fija y monocromática reforzaría el vínculo entre la historia y el presente, entre lo individual y lo colectivo, entre lo vivo y lo muerto. Pasemos entonces al análisis de ambos filmes y veamos cómo se articula esta relación con la persistencia de lo fantasmal propia de la desaparición de personas.

3.2. IMAGEN LATENTE Y LOS RUBIOS: ALGUNAS CONSIDERACIONES INICIALES

Ha llegado el momento de abordar el objeto de estudio de esta tesis, los filmes: *Imagen Latente* (1998), de Pablo Perelman, y *Los rubios* (2005), de Albertina Carri. Antes de entrar al análisis propiamente, hay que establecer que ambas películas están marcadas por coordenadas históricas generales del mismo orden: las dos tiene por protagonista a un familiar cercano de un detenido desaparecido por las dictaduras chilena o argentina, según sea el caso; y ambas se plantean como una voz de los sin voz, ya que “Las dictaduras instauradas en Chile y Argentina en 1973 y 1976 respectivamente, practicaron políticas oficiales de construcción del pasado cercano, imponiendo versiones que justificaban la toma del poder por el ejército y la eliminación de lo que consideraban una amenaza de la existencia misma de la Nación” (Tal, 2005:137).

La violencia ejercida por los regímenes totalitarios del cono sur, así como las dificultades que ha tenido la historiografía local en hacerse cargo de la historia reciente, son responsables de que no exista hasta un análisis histórico acabado de dichos periodos. Pagni retrata la situación claramente:

...en Argentina la memoria de los crímenes de la dictadura militar salió a la escena pública antes del fin de la dictadura, lo que contribuyó poderosamente a aislarla y a deslegitimarla (escribo “memoria”, porque los desfiles con fotos de desaparecidos ya eran un modo de conmemoración). A causa de modalidades propias de la criminalidad del régimen –la desaparición de decenas de millares de personas cuyos cuerpos no han sido jamás encontrados-, la fase del duelo y de aflicción se ha hecho perenne, no ha habido olvido. Al mismo tiempo, debido a las formas adoptadas por la transición hacia la democracia, sin ruptura radical, sin verdadera depuración de las instituciones militares, con algunos procesos seguidos de leyes de amnistía, que dieron lugar a la impunidad de los verdugos, la memoria no ha dejado lugar a la Historia (Groppo, 2001:19-42). (...) En resumen, no se ha podido establecer una distancia frente al pasado: ha habido un alejamiento cronológico, pero no una separación marcada por fuertes rupturas simbólicas. Nos encontramos aquí frente a lo que Dan Diner ha llamado un “tiempo comprimido” (gestaute Zeit) que rechaza darse como pasado (Diner 1995b:123-40). Una de las condiciones fundamentales para el nacimiento de

una historiografía de las dictaduras del Cono Sur, tanto de la chilena como de la argentina, no se ha establecido todavía. (2004:47)

Sin embargo, frente a esta falta de historiografía comprensiva de todos los puntos de vista, sí se ha escrito una historia oficial y emblemática, que sirve más bien de discurso justificatorio de los horrores cometidos. Frente a esta voz por años única, la memoria, amparada en lo individual y subterráneo, mantuvo su diversidad, pues allí donde:

La historia consta de narrativas registradas como textos metodológicos; la memoria es producto de la dialéctica entre el pasado y el presente; la historia oficial es construida por instituciones que utilizan el pasado en función de los intereses presentes. La memoria es un atributo del individuo, y la memoria colectiva es el producto de la dialéctica entre fuerzas que tienden a hegemonizar las versiones del pasado. (Tal, 2005: 137)

Así, la memoria de los desaparecidos ha sido elaborada de diversa manera en Chile que en Argentina. Aquí, se ha hecho un esfuerzo por darles un espacio público a través del informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (Informe Rettig, 1991), informe que se ha mantenido en el estricto espacio de la letra impresa, a lo cual se han sumado algunos espacios memoriales y conmemorativos. Allá, el informe de la Comisión Nacional para la Investigación sobre la Desaparición de Personas (1984), se ha visto acompañado por las actividades de las Madres de la Plaza de Mayo o de H.I.J.O.S., que han mantenido la memoria de los detenidos desaparecidos en el espacio público.

Ahora bien, en ambos países, allí donde la historiografía o las voces públicas han callado, las artes se han hecho cargo de expresar lo inexpresado. Tanto en Chile como en Argentina se puede rastrear una importante producción literaria y teatral, que da cuenta cabal del período histórico reciente. Y el cine también ha hecho lo suyo, con la gracia de que, “A diferencia de los “lugares de memoria”, donde se construye la memoria consistente con la historia oficial, el cine es un campo de conflicto entre las diversas memorias” (Tal, 2005:139), lo que permite representar con mayor grado de complejidad lo ocurrido, sin que las memorias emblemáticas (Stern, 2000) ejerzan su hegemonía absoluta.

Sin embargo, si bien algunas películas han jugado en Chile un rol importante al momento de recuperar la historia de las últimas décadas, no han sido objeto de un análisis que permita hacer avanzar la reflexión ni la elaboración de nuestra historia traumática reciente. En Argentina, por otra parte, la relación entre historia y cine ha dado buenos frutos,⁷⁵ lo que da pie para pensar que el estudio de filmes de cada uno de estos países, debería impulsar el pensamiento tanto local –chileno, sobre todo- como latinoamericano en torno a las posibilidades del arte para elaborar los traumas del pasado.

Me propongo entonces analizar aquí de qué manera *Imagen Latente* y *Los Rubios* se hacen cargo de una situación muy particular y elusiva de nuestra historia reciente: los detenidos desaparecidos, fenómeno especialmente complejo pues implica una des-subjetivación de las víctimas:

La muerte en combate o en la resistencia puede significar el sacrificio del individuo en pro de la supervivencia de una subjetividad colectiva: es una

⁷⁵ Cfr. entre otros: AA.VV. (2007) *Cine y pensamiento. Las charlas de Mar del Plata*, Buenos Aires: En Danza; Campo, J. y C. Dodaro (comps.) (2007) *Cine documental, memoria y derechos humanos*, Buenos Aires: Nuestra América; Jakubowicz, E. y L. Radetich (2006) *La historia argentina a través del cine. Las “visiones del pasado” (1933-2003)*; Varea, F. (2006) *El cine argentino durante la dictadura militar 1976/1983*, Argentina: e(m)r; Ferreira, Fernando (1995) *Luz, cámara... memoria. Una historia social del cine argentino*, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.

afirmación de la subjetividad, incluso en la muerte del sujeto. La muerte como víctima del intento de exterminio colectivo significa lo opuesto: la des-subjetivación radical del individuo como parte del colectivo del que se deriva la subjetividad individual. (...) Des-subjetivaciones semejantes continúan hoy en día. Sus víctimas incluyen las legiones de desaparecidos, los objetivos de los escuadrones de la muerte en Sudamérica. (Haidu, 2007:443-442)

Por ende, el tema resulta particularmente complicado en términos de su representación, por dos razones evidentes: primero, la desaparición es producto de una voluntad de eliminar por completo la presencia, ¿entonces, qué es lo que debemos representar para dar cuenta de ella?; segundo, dado que la eliminación es total, no existen testigos ni testimonio en primera persona de lo ocurrido, ¿una vez más, qué situación es la que se representa?

En términos cronológicos, y guardando las proporciones, esta cuestión fundamental fue planteada al término de la Segunda Guerra Mundial en relación con los campos de exterminio,⁷⁶ cuando algunos de los sobrevivientes de Auschwitz, entre otros, Bruno Bettelheim, Robert Antelme, Max Aub, Tadeusz Borowski y especialmente Primo Levi se dedicaron a hacer público el horror que habían presenciado. El prólogo de *Los hundidos y los salvados* es ilustrador al respecto:

Las primeras noticias sobre los campos nazis de exterminio empezaron a difundirse en el año crucial de 1942. Eran noticias vagas, pero acordes entre sí: perfilaban una matanza de proporciones tan vastas, de una crueldad tan exagerada, de motivos tan intrincados, que la gente tendía a rechazarla por su misma enormidad. Es significativo que este rechazo hubiese sido confiadamente previsto por los propios culpables; muchos sobrevivientes (...) recuerdan que los soldados de las SS se divertían en advertir cínicamente a los prisioneros: “De cualquier manera que termine esta guerra, la guerra contra vosotros la hemos ganado; ninguno de vosotros quedará para contarlo, pero incluso si alguno lograra escapar, el mundo no lo creería. Tal vez haya sospechas, discusiones, investigaciones de los historiadores, pero no podrá haber ninguna certidumbre, porque con vosotros serán destruidas las pruebas. Aunque alguna prueba llegase a subsistir, y aunque algunos de vosotros llegar a sobrevivir, la gente dirá que los hechos que contáis son demasiado monstruosos para ser creídos: dirá que son exageraciones de la propaganda aliada, y nos creerá a nosotros, que lo negaremos todo, no a vosotros. La historia del Lager, seremos nosotros quien la escriba. (Levi, 2005: 475)

Sin embargo, lentamente la historia de los Lager se dio a conocer. Quedaron rastros, pruebas que los historiadores recogieron para hacer su reconstrucción, los sobrevivientes dieron testimonio, los fundamentos de los hornos crematorios y el paisaje desolado donde estuvieron los campos quedaron como una cicatriz en el territorio europeo. Y aún así, persiste el problema de fondo. Como dice Levi: “Al cabo de los años, hoy se puede afirmar que la historia de los Lager ha sido escrita casi exclusivamente por quienes, como yo, no han llegado hasta el fondo. Quien lo ha hecho, no ha vuelto, o su capacidad de observación estuvo paralizada por el sufrimiento y la incompreensión” (2005:481). Estos seres paralizados serían los “testigos integrales”, aquellos cuyo testimonio es fundamental

⁷⁶ Para una discusión más exhaustiva del tema, ver, entre los libros citados en esta tesis, Agamben (2000), Levi (2005), Derrida (2005) y LaCapra (2005). Cfr también Shoshana Felman y Dori Laub (1991) *Testimony: crisis of witnessing in literature, psychoanalysis and history*. London: Routledge.

para dar cuenta del horror cometido, pero que, por su misma condición, por estar situados en el espacio donde lo humano es indiscernible de lo inhumano, no pueden testimoniar:⁷⁷

Es importante, desde luego, que algunos (...) no cedieran. Pero no de ellos, no de los mejores es el testimonio –pero “los mejores han muerto todos” (Levi, Los hundidos y los salvados, pág. 72) no serían ellos los testigos, no habrían podido dar su testimonio del campo. Quizás sí de otras cosas –la propia fe, la propia virtud (y esto es precisamente lo que hicieron con su muerte)- pero no del campo. Los “testigos integrales”, aquellos en cuyo lugar tiene sentido testimoniar, son lo que “habían perdido ya el poder de observar, de recordar, de reflexionar y de expresarse” (Ibíd., pág. 73), aquellos para los que hablar de dignidad y de decencia no hubiera sido decente. (Agamben, 2000:61)

Tanto en Chile como en Argentina se ha vivido una situación similar: los detenidos desaparecidos han sido desposeídos de su vida y también de su muerte, y quienes fueron testigos de su tortura y desaparición, en muchos casos, han quedado paralizados e imposibilitados de dar testimonio. Aún así, en ambos países, se han establecido comisiones cuya misión ha sido la recuperación de los testimonios de los sobrevivientes a la violencia del estado, pero este mismo testimonio también resulta igualmente problemático, ya que si:

Pensamos en particular en el sujeto violado, torturado y vejado por los agentes de la dictadura del año 73, personas que, por lo demás, han dado sus testimonios en la Comisión Valech no sólo con la intención de compartir y hacer público su sufrimiento, sino también por la convicción de que es posible hacer memoria del acontecimiento que les ha tocado y metamorfoseado su existencia. ¿Es acaso posible decir y, por tanto, compartir el terror sufrido? ¿Es en verdad posible dar testimonio del acontecimiento del terror vivido? No es solo la posibilidad de narrativizar la experiencia de ese algo que sucede lo que es cuestionado, sino primeramente si el acontecimiento en sí mismo se da a la narrativización, a la figuración, a la representación. (Mena, 2008:198)

Los sobrevivientes nos ponen ante el problema del testimonio de un *événement*, al decir de Mena, del cual “no se escuchan más que sus ecos, en cuanto éste no se deja anticipar, ni disponer, ni prever. Del acontecimiento no se recibe sino la estela que éste dejó al pasar y atravesar al sujeto. Es así que de lo *terrible* sólo nos quedan los testimonios que jamás podrán recobrar la memoria de su acontecer” (2008:207). El testimonio⁷⁸ debe ser en este caso una práctica, un “proceso performativo y participativo de contar y escuchar la memoria traumática” (Contreras, 2007), ya que el trauma es imposible de decir; debe ser, en definitiva,

Un ejercicio interpretativo y nunca literal, [pues] es necesario recordar que, además, hay una distancia, en último término irreductible, entre lo vivido, lo

⁷⁷ En los *Lager* se conoció como *musulmanes* a estos hombres que estaban entre la vida y la muerte, en un estado de desnutrición y deterioro físico y mental que los hacía ser totalmente indiferentes a su entorno. Agamben (2000) identifica al musulmán precisamente con lo inhumano y señala que, de estos testigos integrales, es imposible obtener testimonio alguno pues, en ellos, la lengua ya no acontece.

⁷⁸ Morales plantea la cuestión del testimonio y los géneros literarios de la siguiente manera: “¿Qué clase de discurso sería en definitiva el testimonio? Para empezar, es siempre un relato en primera persona: en él alguien, un yo, habla y dice haber visto u oído tal o cual cosa, y lo que dice es un elemento de prueba, que establece o contribuye a establecer una verdad, cualquiera que sea [...]” (Morales, en Kalawski, 2006:58). En este sentido, el testimonio no es un género en sí, sino un tipo de discurso que actúa al interior de un género -novela, carta, entrevista- y que se adapta bien a la función de probar una verdad (Kalawski, 2006).

recordable y lo verbalizable. Lo vivido, la experiencia, son el basamento de un saber que pertenece exclusivamente al testigo, que estructura su relato interpretativo. En toda memoria hay una irrecordabilidad y una indecibilidad última que impide “traducir” la vivencia al lenguaje y que sin embargo está allí, en y entre las palabras. Esta indecibilidad, presente en todo testimonio, se hace más obvia frente a experiencias de horror, de violencia masiva, de humillación, que son básicamente intransferibles, pero no incomunicables. (Calveiro, 2008:67)

Es elocuente en este sentido la escena de *Imagen Latente* en que el personaje encarnado por Gloria Munchmeyer relata su reclusión en el centro de detención y la tortura a que fue sometida:

La Mujer del Guatón (enciende un cigarrillo al revés): ...Llegaban contando noticias, con quienes habían estado detenidos, y se trataba (...) Y ahí estaba tu hermano, con la flaca, con la Elena. La Elena me contó que tu hermano se había hecho el choro. Así no más. Alegando que no, que (se detiene en seco, silencio). Una actitud muy (se detiene en seco, silencio). Uno no se puede hacer el choro en ese momento, con esa gente, no puede, criminales, imagínate qué no les habrá dicho. Eso es más o menos lo que supe al final. La flaca que contó que (se detiene en seco, silencio). Incluso ella que era (se detiene en seco, silencio), que estaba más arriba, le llamó la atención, y le dijo cambia de actitud no puede ser (se detiene en seco, silencio). Él estaba muy (se detiene en seco, silencio), en una actitud muy (se detiene en seco, silencio). Rebelándose contra lo que estaba pasando y en ese momento, con esas bestias, tu no puedes forzarte (se detiene en seco, silencio). Les da más rabia (se detiene en seco, silencio). Yo después supe que lo habían (se detiene en seco, silencio), que lo habían fusilado. (...) (...) La Mujer del Guatón: Atroz. Aunque no me torturaron como a la mayoría. Si por tortura se entiende que te suban a la parrilla. A mí, no me torturaron; a mí, no me torturaron. No me torturaron. Fuera de golpes y amenazas: te vamos a subir a la parrilla si no decí' la verdad. No sé por qué milagro. Tuve que ver a mi amiga. La Luz María. Ella sí que estaba involucrada. A ella sí que (se detiene en seco, silencio), ahí (se detiene en seco, silencio). Ella fue una de las personas que más sufrió con la tortura. Ella era el enlace con Manuel Henríquez. Yo tuve que la mala suerte de verla. Que me la mostraran... También esa es una forma de tortura. Me pasé dos años más o menos asus... bien (se detiene en seco, silencio). Pedro: Choqueada? La Mujer del Guatón: Choqueada. Pero increíble. Se me pasó. Incluso ahora puedo hablar sin problema.

“Puedo hablar sin problema” afirma el personaje. Y el espectador es fulminado por la inconsistencia entre lo que expresa el cuerpo de la actriz mientras dice el parlamento anterior y los evidentes espacios en blanco que llenan dicho parlamento. De hecho, cada vez que va a decir algo concreto respecto de lo ocurrido con los desaparecidos, calla abruptamente. A pesar del tiempo –han transcurrido diez años desde la detención–, todavía le es imposible decir, nombrar lo ocurrido.

El único testimonio posible entonces de la desaparición es el testimonio de la ausencia. Perelman y Carri usarán entonces el silencio, los saltos en el relato, la memoria inconexa

como correlato de las fotografías,⁷⁹ que como vimos en el capítulo anterior, se constituyen en prueba de una existencia verdadera –que fue, aunque ahora no esté más y su ser mismo haya sido objeto de una voluntad de eliminación total-, pero lejana, en otra orilla que se aleja cada vez más. Como dice Déotte:

Una comunidad sentimental, hermanable, va a crearse, unida por la búsqueda de un saber: comprender que los desaparecidos fueron realmente tragados, substraídos. Este saber requiere (pero la paradoja es sólo aparente) volver a la certeza de que ellos existieron realmente. De ahí la extrema importancia de la fotografía: esta ínfima prueba de una existencia contra la incertidumbre que crece. El arte en la época de la desaparición no se disocia de un elemento cognitivo, incluso simplemente empírico, que debe entregar la confirmación mínima de que una existencia tuvo efectivamente lugar. Este elemento deviene en eje de la obra. (2000:156)

Lo anterior queda ejemplificado en forma inequívoca en *Imagen Latente* cuando el padre del protagonista dice airado: “Un funcionario de la Embajada en Washington dijo que no existía nadie en Chile con el nombre de tu hermano. Imbécil. Entonces tuvimos que empezar a buscar fotos”. Para aquellos a quienes se les niega incluso el nombre, las fotos constituyen una prueba fehaciente de su existencia.

Por lo tanto, las fotografías están allí para que, nosotros, espectadores, nos enfrentemos a una distanciamiento que nos saca de la comodidad de la posible ficción de cualquier película y nos resitúa en una historia reciente, que exige una postura ética ante lo acontecido porque la forma en que están construidas *Imagen Latente* y *Los Rubios* nos enfrentan a una memoria individual fracturada por el dolor –especialmente por el dolor de no ser reconocida como parte de una memoria colectiva.

Frente a la imposibilidad del testimonio⁸⁰ de los detenidos desaparecidos, por lo que los familiares sobrevivientes directos quedan suspendidos en un tiempo traumático de duelo permanente –debido a la incertidumbre respecto de la muerte misma- y, en caso de que esta sí haya ocurrido, por las condiciones de vejación y sufrimiento en que se puede haber dado. Han pasado miles de años y el ser humano, sigue requiriendo para su salud psíquica el cumplir con los ritos de la sepultura de sus seres queridos -ya era esta la lucha de Antígona y el reclamo de Las Suplicantes. Ante esta imposibilidad, surge un “deber de la memoria [que] es el deber de los descendientes y tiene dos aspectos: el recuerdo y la vigilancia. La vigilancia es la actualización del recuerdo, el esfuerzo por imaginar en el presente lo que podría semejarse al pasado, o mejor (pero sólo los supervivientes podrían hacerlo y son cada vez menos numerosos) por recordar el pasado como un presente, volver a él para reencontrar en las banalidades de la mediocridad ordinaria, la forma horrible de lo innombrable” (Augé, 1998:102). Para nuestro continente, Huyssen plantea la cuestión en términos aún más dramáticos:

⁷⁹ El título mismo de *Imagen Latente* es elocuente en este sentido, pues la imagen latente es la imagen que queda impresa en la película fotosensible y que sólo aparece, como negativo, tras el revelado.

⁸⁰ Esta imposibilidad se extiende también a la reconstrucción del historiador: “si el testigo original no puede tener acceso inmediato hoy a la experiencia misma, mucho menos lo tendrán el testigo secundario y el historiador” (LaCapra, 2005:21) Algo similar y complementario plantea Jay: “siempre habrá una inevitable tensión entre las narraciones de primer orden de las víctimas [*Erlebnis*], que se acerca a una especie de incoherencia con motivo de la ininteligibilidad básica de lo que les ocurrió, y la narración de segundo orden del historiador [*Erfahrung*], que a pesar de todo trata de encontrarle sentido a la experiencia de las víctimas, así como a la estructura subyacente a esas experiencias” (2007:166).

...la lucha por la memoria de América Latina plantea problemas de dolor y culpa personales, de culpabilidad y justicia, de un modo mucho más claramente generacional. Si se piensa en las acciones llevadas a cabo por los “hijos”, hijos e hijas de los desaparecidos, secuestrados y criados por familias de militares, o las Madres de la Plaza de Mayo en Argentina, entonces se está ante una política de la memoria muy específica. Se trata de una política de la memoria organizada casi exclusivamente en torno a relaciones familiares, que problematiza así, de modos muy particulares, la relación entre lo privado y lo personal, y lo político. (1999:10)

Lo que se complejiza aún más si consideramos lo expuesto por Benslama, en el sentido de que:

Hay una traumaticidad del testimonio para el testigo en el esfuerzo mismo de transmitir, quizás no solamente debido a la incredulidad del otro, sino también porque el sobreviviente, al recibir durante la elaboración su propia representación invertida aquel a quien la destina, va a aprehender la desmesura de lo que le ocurrió y comienza a entrever que sobrevivir no es el triunfo de la vida, sino el enfrentamiento de un desastre futuro. Se abre aquí otra problemática, totalmente crucial, la de la transmisión de la memoria del genocidio a las generaciones siguientes. (...) Por que el genocidiario deja en su acto misivas genealógicas psíquicamente destructivas de la representancia, que van a operar sobre varias generaciones, produciendo una devastación que es cada vez mayor mientras más se niegue, se silencie o se borre su destrucción y sus responsables. (2001:68-69)

Los sobrevivientes entonces están sometidos al silencio y quedan atrapados en un tiempo sin tiempo y en una pregunta sin respuesta, que se vuelve constitutiva de su identidad. Si consideramos que “Nosotros tenemos, todos y cada uno, una historia biográfica, una narración interna,⁸¹ cuya continuidad, cuyo sentido, es nuestra vida. Podría decirse que cada uno de nosotros edifica y vive una “narración”, y que esta narración es nosotros, nuestra identidad” (Sacks, 2000:148).⁸² En el marco de este relato identitario y del cruce entre lo privado y lo público que también es constitutivo de la identidad de los familiares de los detenidos desaparecidos, por cuanto su historia personal ha quedado soldada a la historia colectiva, el arte se presenta como un espacio privilegiado para elaborar un sentido con los restos inconexos que persisten en la memoria.

Eso sí que lo anterior requiere un esfuerzo especial. Pues el trabajo con las ruinas de la memoria, con los límites del recuerdo, implican “diseñar prácticas estéticas para la remembranza en el presente, [que permitan] tanto la especificidad del tiempo y también el colapso del tiempo como una forma de conocimiento.” (Zatsmann, 2005:95) Al trabajar a partir de la historia, dichas prácticas permiten que las nuevas generaciones, a través de “la paradoja de re-relatar estas historias personales y públicas, puedan exponer lo que no puede ser representado” (Zatsmann, 2005:96). La performance de la memoria se constituye

⁸¹ Para Augé, la situación es aún más compleja: “Vivimos simultáneamente varios relatos ¿qué duda cabe? Sabemos bien que en cada uno de ellos desempeñamos un papel distinto y que no siempre tenemos el mejor papel. Sabemos además que algunos de estos papeles son más íntimos que otros, que nos resultan más personales. [...] en ambos casos, escritos o no, estos relatos son siempre (incluso cuando no son “fabulaciones”, “productos de la imaginación”, “exageraciones” susceptibles de suscitar la sonrisa de otros testimonios) el fruto de la memoria y del olvido, de un trabajo de composición y de recomposición que refleja la tensión ejercida por la espera del futuro sobre la interpretación del pasado” (1998:47).

⁸² Y yo agregaría, con Cyrulnik, que “un relato no es un retorno del pasado, es una reconciliación con la propia historia” (2009:28)

así en “marco histórico en que tanto los hechos como la ficción iluminan la verdad, cada uno de forma diferente” (Zatzmann, 2005:97), y se construye así una forma de conocimiento de acontecimientos que suelen quedar fuera de nuestra posibilidad de aprehensión.⁸³

En el caso de estas prácticas estéticas, no sólo es importante qué se cuenta ni quién lo cuenta, sino también *cómo* se cuenta -como hemos visto en el acápite anterior. Justamente, los dos filmes que vamos a analizar entran difícilmente en un género canónico -ficción y no ficción o documental.⁸⁴ Su filiación estaría dada más bien con una analogía al funcionamiento del recuerdo no elaborado, dando origen a una estética de la memoria, que se caracteriza por ser fragmentaria, subjetiva, ficcionadora, necesitada de hechos, en un cruce temporal donde pasado y presente coexisten.

Anteriormente planteé que estaríamos aquí frente a un cine de carácter performativo,⁸⁵ donde la práctica estética “se caracterizaría por una *estrategia enunciativa que se articula principalmente por los elementos performativos ligados a la acción y la presencia más que a los elementos dramáticos textuales*”⁸⁶ (Contreras, 2008:152). Eso es precisamente lo que hacen Perelman y Carri, quienes en la incapacidad de resistir la ausencia absoluta de sus familiares desaparecidos y ante un recuerdo que se va volviendo cada vez más incierto, han quedado suspendidos en el presente. Precisamente, uno de los primeros parlamentos de *Imagen Latente*, comenta la relación con entre pasado, presente y futuro, cuando se oye la voz en off del protagonista que declara: “Si el presente es de lucha. El futuro es nuestro” (frase emblemática del Ché Guevara), tras lo cual hace una pausa y continúa “El presente es una mierda. El futuro es el pasado es el pasado visto en el espejo del presente. Me explico. El presente es un espejo...” y la voz se va perdiendo. Al final del filme, se vuelve

⁸³ Hirsch ha acuñado el término post-memoria para referirse a la memoria de quienes crecieron dominados por narrativas que precedieron su nacimiento, como es el caso de los hijos de detenidos desaparecidos o de nietos de víctimas del Holocausto. En ese, el recuerdo se da en la paradoja de una distancia generacional que no hace más que acrecentar la profunda conexión personal (en Zatzmann, 2005).

⁸⁴ Para Tal, el cine que cumpliría esta función es básicamente alegórico: “La alegoría en el cine no es un género o un estilo, sino un modo de representación caracterizado por la dialéctica entre la tendencia a construir una imagen coherente de la realidad social y la fragmentación estética producto de la imposibilidad de lograrlo. El montaje dialéctico de los planos y/o banda de sonido, la desarticulación del orden lineal en la narrativa, la construcción de puntos de vista variados en lugar de la homogeneidad habitual del cine clásico, son algunos de los recursos estéticos que otorgan al film alegórico un carácter enigmático que lo distingue” (2005:142).

⁸⁵ Taylor se refiere a “las prácticas performativas y encarnadas [que] hacen que el ‘pasado’ esté a disposición como un recurso político en el presente” (2006:68), para lo cual elabora los conceptos de *archivo* y *repertorio*: “La memoria del archivo existe como documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, cds, todos aquellos ítems supuestamente resistentes al cambio. [...] El repertorio, por otra parte, remite a la memoria encarnada -performances, gestos, oralidad, movimientos, bailes, cantos- en breve, todo aquellos actos considerados como efímeros y no reproducibles” (2006:69). Tomando las distancias del caso, ya que ella se refiere a prácticas copresenciales -como ya he señalado antes-, me parece que la relación film-espectador permite extrapolar el funcionamiento del repertorio al menos en lo que se refiere a la experiencia del espectador, especialmente si recordamos que mucho se ha teorizado en torno al particular estado, similar al trance o al sueño, en que se encuentra quien ve una película en un cine y si consideramos que la materialidad cinematográfica es altamente análoga a la realidad que observamos en la vida diaria.

⁸⁶ Como si ocurre “En el teatro de repertorio [que] se encuentra por definición ligado a un texto dramático y por lo tanto, se construye a partir de una narrativa donde los personajes sufren una serie de transformaciones hasta el desenlace final. Para descifrar lo que sucede en el escenario, el espectador debe comprender esta narración que se vehicula principalmente a partir de los diálogos de los personajes. Evidentemente este aspecto narrativo se complementa con estrategias de relato no verbal (como los gestos de los actores, las entonaciones de los textos, etc.) pero se articula en modo central a partir de la dramaturgia verbal” (Contreras, 2008:151-152).

a escuchar la voz en off del protagonista y último que oímos antes de los créditos es: “El futuro es un reflejo del pasado, por eso es que nunca es tan distinto. La gente es la misma”. Esta confusión temporal, donde el presente no es más que una persistencia especular del pasado y donde no hay futuro, da cuenta del estado interior del personaje y le imprime un sello distintivo a la estructura de la película, como veremos más adelante, estructura donde la memoria y el recuerdo juegan un rol preponderante.

Así, lo que ambas películas tematizan es el funcionamiento de esa memoria, encarnada en una serie de acciones que se organizan en torno a la remembranza y la búsqueda de un imposible. Las acciones no están concatenadas causalmente, sino que se van acumulando, como si su sumatoria fuera a arrojar más luz sobre la desaparición; y lo que ocurre es todo lo contrario, las acciones van estableciendo cada vez más distancia, pues el ocuparse, elabora y va instalando la pérdida en un pasado inalcanzable. Como dice Déotte:

...en el caso de la desaparición o de la tortura, no existen espectadores directos de la escena, sino individuos aislados –los familiares- que buscan resolver un enigma, que deben descubrir el secreto dejando ellos mismos de obedecer. Estos individuos van a reconocerse entre sí porque los anima la misma tarea, una tarea común que se asimila a una investigación policial salvo que su trayecto será inverso: aquí, los progresos de la investigación opacifican la verdad. (2000:156, las negritas son mías)

Como veremos en Carri, el intento por acercarse a sus padres a través de entrevistas a quienes fueron sus amigos, va a dar como resultado una sensación cada vez mayor de extrañamiento. Mientras más se intenta ahondar en quienes eran, más difuso se torna el recuerdo. En el caso de Perelman, ocurre algo similar, en la medida en que el protagonista del filme parece volver porfiadamente una y otra vez a los “restos”, a las huellas que han quedado de su hermano, y vuelve porque la revisitación no aclara nada, sólo densifica la opacidad de los retazos de la historia. Pienso que *Imagen Latente* y *Los Rubios* comparten esta característica de organizarse en torno a una búsqueda que no avanza sino que itera alejándose de aquello que se quiere encontrar. Y esta búsqueda está relacionada con una performance, en el sentido de que lo que nos muestran ambos filmes es la acción de buscar.

Sin embargo, como acabo de mencionar el uso de las fotografías es sólo uno de los recursos a través de los cuales se estructura el discurso filmico de estas dos películas. Corresponde ahora entrar en el detalle de la forma en que están construidas ambas películas, para intentar determinar si dicha conformación constituye una estética cinematográfica de la memoria traumática y, en caso de que así sea, cuáles son los recursos estéticos puestos en juego.

3.3. ANÁLISIS DE IMAGEN LATENTE

Imagen Latente es una película del todo particular.⁸⁷ Filmada en 1988, en plena dictadura, fue estrenada en el Festival de Cine de Berlín, donde tuvo una gran recepción por parte

⁸⁷ El comentario que hace King en su historia del cine latinoamericano es elocuente: “La nueva libertad en el cine es ejemplificada en la película *Imagen latente* (1987), de Pablo Perelman, que fue filmada totalmente en Chile con fondos del Comité nacional de Cine de Canadá. Contiene numerosos ecos de la brillante película cubana *Memorias del subdesarrollo* (1968) en su estudio de un fotógrafo chileno que puede decidirse sobre la naturaleza y propósito de su misión artística y política. Su hermano, un militante del MIR, desapareció en 1975. Muchos años después, él empieza a buscarlo, haciendo un paralelo con su propia búsqueda de su reprimida

de la crítica. Aunque faltaban tan sólo ocho meses para que en Chile se llevara a cabo el plebiscito que terminaría con el régimen de Pinochet, la película no fue estrenada localmente sino hasta 1990.⁸⁸

Imagen Latente pone en escena un relato autobiográfico del realizador, donde el protagonista, interpretado por Bastián Bodenhofer hace el papel de un fotógrafo, quien, en el Chile de 1983, busca a su hermano detenido desaparecido y muerto supuestamente en Villa Grimaldi. En consonancia con el carácter autobiográfico de la película, el guión es del propio Pablo Perelman.

Ahora bien, esta película constituye un hito en la filmografía nacional. No existe hasta el día de hoy ningún filme de “ficción” que aborde con tal determinación las consecuencias inmediatas de la dictadura. Precisamente una de esas consecuencias fue la quasi aniquilación de la producción cinematográfica nacional en el período que va desde 1973 al 1990,⁸⁹ como señala Silvio Caiozzi: “Durante la dictadura las películas que se hicieron fueron muy heterogéneas. De partida, eran muy difíciles de hacer, no había medios... con temas sociales o políticos están *Imagen Latente*, un poquito, *La Frontera*. Y el resto fueron comedias, muchas de ellas fracasadas” (en Estévez, 2005:50). La situación tampoco mejoró en el período inmediatamente posterior. Entre 1990, cuando se estrenó *Imagen Latente*, y 1992, se registra el estreno de doce cintas; ninguna de las once restantes toca en modo alguno el tema de la dictadura (Estévez, 2005:51).

Además, “el “cine chileno” durante los 90’s [es] un cine específicamente representacional, realista, que buscaba la identificación del público, y dentro de ello, una construcción identitaria de “lo propio” (“lo chileno”, “el criollismo”), que seguía de cerca una política concertacionista del re-entramado social en perspectiva de una política económica en expansión. Con respecto al relato “mnémico”, o, específicamente, de la memoria, podemos decir que, más que “evasión”, estas películas presentaban una disyuntiva entre “el recuerdo” y “el olvido”, construyendo un sujeto repleto de contradicciones en su apertura al mundo” (Pinto, 2008:sp).

De alguna manera entonces, *Imagen latente* fue una película atrevida y precursora. Lo reconoce Nicolás Acuña cuando dice que “Yo creo que no hubo películas “militantes”, o hubo pocas y no muy buenas. (...) Pero después de 1990 [sic] se hicieron pocas películas con el tema de la dictadura. Algunas lo tocaban, como *Imagen Latente*, de Pablo Perelman,

misión política. La película habla desafiadamente de la lucha armada (con claras alusiones al fallido atentado contra Pinochet a mediados de la década de los años ochenta), de la tortura, de la desaparición, de la función del arte en tiempos de cambio social. Su tratamiento del personaje principal es deliberadamente ambiguo: el espectador siente tanto simpatía como rechazo hacia sus dudas. Tal vez su futuro está con la joven estudiante, la hija de un prisionero desaparecido, que encuentra el sentido de su existencia en la acción política” (1994:264).

⁸⁸ Al respecto, Mouesca y Orellana indican que “La censura rechaza su exhibición [de *Imagen Latente*] en dos ocasiones. El fundamento de su prohibición sostiene que el film “constituye una versión parcial e interesada de la realidad, que no contribuye al concepto de reconciliación y promueve la vigencia de la teoría de la lucha de clases” (1998:376). Sin embargo, Perelman señala que cuando “Cuando finalmente se pudo exhibir, en el año 90, fue mucha gente a verla, más de 90.000 espectadores, una cifra impensable para la época y para una película nacional. Y también tuvo una tremenda distribución pirata. Como finalmente tuvo una dimensión política de lucha contra la dictadura, hubo de parte nuestra una cierta promoción para que ello ocurriera así...” (sf.:sp).

⁸⁹ Esta aniquilación del cine pasó por la persecución y exilio de los realizadores y técnicos más renombrados, así como por el hecho de que los que permanecieron en Chile tampoco pudieron ejercer su oficio. Sin embargo, “El auge de la publicidad en Chile abre una opción de trabajo para aquellos cineastas que no abandonaron el país como para aquellos que comienzan a volver. Se plantean su oficio ahora desde este nuevo ángulo, lo que les permite no sólo su subsistencia, sino también nuevas áreas de formación profesional” (Estévez, 2005:26).

que se hizo en forma clandestina, se filmó en fines de semana. Es la única que refleja esa realidad, porque las otras tocaban los temas de la dictadura como de pasada” (en Estévez, 2005:231).

Pablo Perelman tuvo la valentía de abordar un tema en extremo conflictivo y del que nadie podía hablar públicamente en plena dictadura y con ello se adelantó en una década a un movimiento que se ha venido desarrollando, en los últimos años, en el cine propiamente documental:

El mapa imaginario de nuestro cine no es ajeno a este escenario de disputas, sino que por el contrario, la producción cinematográfica nacional reciente ha visto surgir una serie de proyectos fílmicos que abordan el tema del golpe militar del 73 y el período de dictadura que lo siguió. Me parece interesante que varios de ellos sean producciones documentales que se plantean a partir de la autobiografía, como aproximaciones personales, y sobre todo vivenciales, a la tragedia común, con todos los alcances sociales y políticos que esa experiencia traumática propia/colectiva tuvo y sigue teniendo. Documentales como *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2007), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007) y *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torrén, 2006) dialogan con sus propios recuerdos (o la ausencia de ellos) para interrogarlos acerca de los espacios en los cuales ese recuerdo privado es también el de toda una nación. (Donoso, 2008:sp)

Sabemos entonces que *Imagen Latente* es una película particular por la combinación de la temática que aborda y el momento en que se realiza. Sin embargo, sostengo que también lo es por el discurso cinematográfico que propone y que parece responderle a Pagni desde el oficio del arte propiamente tal cuando ella se pregunta:

¿Cómo se elabora en el Chile postdictatorial la experiencia de la dictadura? ¿Cómo funciona en ese contexto la memoria, cuáles son sus canales, cuáles sus posibilidades? ¿qué modos de la memoria se ponen en ejercicio en el intento de realizar un trabajo de duelo sobre lo que se ha perdido en la dictadura: vidas humanas, afectos, ideales, utopías? (2004:9)

¿Cómo se estructura entonces *Imagen Latente*? Como ya he dicho, la película se organiza en torno a la búsqueda del protagonista por descubrir las circunstancias de la muerte de su hermano desaparecido tras ser torturado en Villa Grimaldi. En esta macroestructura, el relato autobiográfico del realizador está construido sobre dos tipos de materialidades: las escenas de “ficción”, donde actores y actrices representan a los personajes reales, y el material “documental” que interrumpe cada tanto el relato –para añadir complejidad a esto, la película se inicia con filmaciones en blanco y negro de manifestaciones populares. A continuación, analizaré cada una de estas dos líneas por separado para dar cuentas a cabalidad de cada una y luego procederé a comentar los resultados de su sinergia.

3.3.1. La ficcionalización de la realidad

Si aisláramos este eje, estaríamos frente a una película de ficción “cualquiera”. El relato se construye por medio de escenas protagonizadas por actores que representan personajes; actores que, en su mayoría, ya eran conocidos públicamente al momento de la filmación: Héctor Noguera, Patricio Bunster, Gloria Munchmeyer, Elsa Pobrete, Gabriela Medina,

entre los más connotados; Bastián Bodenhofer, María Izquierdo, Gonzalo Robles, Shlomyt Baytelman, Consuelo Hopzapfel, la joven Elena Muñoz, entre los emergentes. No hay, entonces, una voluntad aquí de recurrir a la técnica actoral simplemente para resolver que la actuación sea verosímil, como puede ocurrir en las reconstrucciones o dramatizaciones de los documentales clásicos, que recurren a actores “anónimos”, desconocidos, que el espectador no reconocerá como parte de una labor de recreación o representación. Lejos de esto, la “ficción” de *Imagen Latente* convoca a actores profesionales de renombre,⁹⁰ que actúan en un registro realista, con utilización de vestuario y maquillaje que refuerza este efecto. En términos de las locaciones, da la impresión de que no se trata de sets sino de espacios “reales”, donde simplemente se instala la representación –ya tocaré este punto más adelante.

En cuanto a las escenas que dan cuerpo a la película, podría agruparlas en las siguientes secuencias:

La vida familiar: abre con la alternancia de Pedro (Bastián Bodenhofer) viendo las películas con las protestas mientras la mujer del protagonista (María Izquierdo) trabaja en el cuarto oscuro del departamento en que viven. Ambos personajes son pareja, tienen un hijo y son fotógrafos; aunque sólo ella trabaja activamente. Pedro ha debido dedicarse a la publicidad y está en permanente a la espera de que lo llamen para realizar fotografías publicitarias con las cuales ganarse la vida. Un tema recurrente en este plano es la falta de dinero –se muestra que les han cortado el teléfono “nuevamente”-, lo cual genera un clima de tensión en la pareja, ya que la mujer le recrimina al protagonista que no participa activamente de la contingencia política en su calidad de fotógrafo, pero tampoco es capaz de ganar dinero dedicándose a la publicidad. Otro punto de conflicto es la apatía-depresión de Pedro, quien se ha refugiado en el pasado, a diferencia de su mujer quien participa activamente del momento histórico reportando gráficamente el movimiento social que se está desarrollando, sin importar lo peligrosa que resulta esa actividad en plena dictadura. También discuten por los riesgos que corre Pedro cuando va a tomar fotos a los exteriores de la Villa Grimaldi o cuando pasa la noche en la población La Victoria sin avisarle; acciones que no corresponden a una forma de participación activa en el acontecer histórico, sino a una especie de impulso descontrolado que no dimensiona los peligros que puede entrañar. Este letargo del protagonista, al que acabo de referirme, podría explicarse como una forma de entumecimiento emocional propia de la situación traumática producida por la desaparición.⁹¹ Dentro de esta serie, se da también una reconstrucción del momento en que el departamento de Pedro y su mujer es allanado por las fuerzas de seguridad. Cabe destacar finalmente la gran cantidad de escenas de Pedro con su hijo, a quien le cuenta un cuento, lo lleva al baño en medio de la noche, etc., que dan para pensar en que esta relación filial es el único vínculo afectivo que el protagonista es capaz de establecer con las personas de su entorno. Toda esta serie está ambientada en el departamento de la pareja –especialmente en el cuarto oscuro y en el baño, donde la tina sirve para lavar las fotografías en la última etapa de su revelado- y, fuera de la escena del allanamiento, está ordenada cronológicamente.

⁹⁰ Perelman recuerda que la película se filmó “...con un nivel de clandestinidad habitual para los que éramos de oposición a los militares en ese tiempo. Obviamente que nos topamos muchas veces con autos de la CNI que nos preguntaron más de alguna vez en qué andábamos, nos aprovechamos de que los actores como Bastián Bodenhofer o Gloria Munchamayer hacían telenovelas en esos momentos para decir que estábamos filmando un comercial o un capítulo de telenovela” (sf.:sp.).

Búsqueda del hermano: En un primer encuentro con el personaje de un miembro del MIR en la clandestinidad (Gonzalo Robles), éste le dice que su hermano fue un héroe del MIR y que él, Pedro, debería reconectarse con la resistencia; tras lo cual promete darle información de dónde fue visto su hermano antes de ser detenido. Luego viene una escena en la playa con un amigo de la familia (Héctor Noguera), a quien Pedro le pide que le cuente una vez más –“¿cuántas veces quieres que te lo cuente?”- cómo fue cuando lo llamaron para reconocer un cadáver semiquemado que había aparecido en Argentina con el carné del hermano de Pedro, pero que finalmente no era éste. A continuación, aparece el padre de Pedro (Patricio Bunster) y ambos conversan sobre la interposición que este hizo de la denuncia por presunta desaparición –aquí aparecen tomas del texto mecanografiado de la denuncia y de un texto manuscrito que corresponde a una especie de diario donde el padre de Pedro lleva una bitácora de las gestiones realizadas en la búsqueda de su hijo. La serie prosigue con una escena en que aparece una mujer (Shlomit Baytelman) que le arrendó al hermano de Pedro una suerte de departamento independiente en el jardín de su casa; Pedro le pregunta por su hermano y le pide que lo conecte con el Guatón, a lo cual ella responde que el Guatón está muerto. La segunda escena con el militante clandestino se produce en el interior de un taxi y éste le promete a Pedro que le va a dar las señas para que se contacte con la mujer del Guatón a cambio de que tome algunas fotos. En la escena siguiente, Pedro está tomándole fotos a un auto que pasa al anochecer desde el balcón de un edificio.⁹² En la tercera reunión con el militante clandestino, Pedro y él discuten en un bar sobre política, sobre la situación en las poblaciones, y el militante se va intempestivamente enojado; Pedro mira preocupado al barman antes de irse presuroso, dando cuenta del estado de vigilancia y temor permanente de las personas durante la dictadura. Luego Pedro se va a ver a la mujer que le arrendaba a su hermano, quien le cuenta algunos detalles sobre el tiempo en que él vivió en su casa; luego se toman un vaso de pisco, se besan y, cuando están por hacer el amor, él intenta destaparla violentamente y ella se asusta y lo hecha. Pedro se sube al auto y grita angustiada, echa a andar, se detiene a comprar cigarrillos y parte a tomarle fotos a Villa Grimaldi. Toma varias fotos, pero tiene la impresión de que un taxi lo sigue; entra en pánico ante la posibilidad de que se trate de un auto de investigaciones y huye; todo se resuelve cuando el auto lo adelanta y sigue su camino. Durante la escena, Pedro ha sacado el rollo de fotos de la cámara y se lo ha tirado al otro auto en movimiento. A continuación se ve a un detenido vendado a quien la policía de investigaciones van empujando a golpes (¿se trataría del hermano de Pedro?). Pedro visita a la mujer del Guatón (Gloria Munchmeyer), quien le cuenta que su hermano cayó el 20 de febrero de 1975 y que ella después supo que lo habían fusilado; le cuenta su experiencia en el centro de detención y que ella no sufrió tortura física (no la subieron a la parrilla), como sí le ocurrió a una amiga suya; la mujer narra las torturas psicológicas a que la sometieron y dice que antes no podía hablar de eso, pero ahora “puedo hacerlo sin problema”; toda la escena está marcada por la contradicción flagrante entre el discurso verbal agujereado de la mujer que ya vimos y su expresión corporal que contradice permanentemente lo que ella asevera en cuanto a haber superado la experiencia traumática de la detención. Esta escena está interrumpida por una escena que representa el momento en que le mostraron a la mujer del Guatón como torturaban en la parrilla a una amiga suya. En cuanto a la estructuración temporal de este eje, el orden corresponde a una progresión cronológica –en un tiempo que corre paralelo a las escenas familiares-, aunque, al igual que lo que

ocurre con la vida familiar, se encuentra interrumpido por un flashback (la escena de Pedro con el amigo de la familia en la playa) y por la secuencia de recreación del ingreso del hermano en el centro de tortura y de la tortura de la mujer. Las locaciones corresponden a espacios públicos y privados.

- **Detenidos desaparecidos:** Esta secuencia se inicia con una escena en la sede de los familiares de detenidos desaparecidos, donde nos enteramos de que el hermano de Pedro desapareció el 28 de febrero de 1975 (aunque cayó detenido el 20 de ese mes); un hombre (Jorge Gajardo)⁹³ le recrimina que recién ahora, después de diez años, se esté preocupando por lo ocurrido con su hermano. Luego viene una escena en una estación de Metro donde los familiares de detenidos desaparecidos están pegando sus fotos en el Metro. La escena siguiente corresponde a un acto político en el Teatro Caupolicán; se ve mucha gente y Pedro se encuentra con la hija de un detenido desaparecido (Nena Muñoz), a quien hemos visto antes en la sede de los familiares de detenidos desaparecidos y en el Metro poniendo afiches de “¿Dónde están?”. Ella le dice que su papá y el hermano de Pedro murieron juntos. Finalmente, Pedro la va a visitar una noche a su casa en la población La Victoria, de la cual sale de amanecida; cuando se está yendo un niño se le acerca y le entrega una bala de tanque.

- **Publicidad:** en medio del filme, tenemos una escena en que le avisan a Pedro que tiene un trabajo de fotografía publicitaria. Luego, lo vemos en la sesión de fotos, donde discute con los representantes de la empresa cuyo producto debe promocionar, perdiendo el trabajo. Dentro de las referencias a la realidad que vivía el realizador en la época, y como ya mencioné, gran parte de los directores de cine chilenos tuvieron que dedicarse a la publicidad para subsistir económicamente durante la dictadura. Este espacio es presentado en la película como un ambiente de gran frustración para el protagonista.

Hasta aquí he descrito la línea de “ficción” argumental de la película, sin embargo, como mencioné antes, esta “ficción” –y de allí las comillas- está remachada de elementos documentales que la transforman en una práctica de ficcionalización de la realidad autobiográfica del realizador. Paso ahora, entonces, a describir el uso de material documental.

3.3.2. El material documental

Al comienzo de la película, lo primero que vemos son filmaciones de los movimientos populares de la época, pero, a poco andar, cuando aparece el protagonista, nos damos cuenta de que se trata de películas que éste mismo está viendo. Este será un mecanismo recurrente de presentación del material documental: como documentos que vemos a través de los ojos de los personajes, insertos en la diégesis como elementos que, lejos de hacer avanzar la acción, tienen por función conectarnos con la interioridad emocional del personaje protagónico y, como ya dijimos siguiendo a Violi, con una dimensión histórico-colectiva.

Dado que justo a continuación del título de la película, IMAGEN LATENTE, viene el epígrafe “Filmé algunas fotografías y documentos que mi familia conserva. P.P.”, el filme mismo informa al espectador de su condición de relato autobiográfico del realizador. En este sentido, las fotografías y filmaciones que representan al hermano del protagonista,

como niño y como joven, son documentos auténticos.⁹⁴ Esto produce una suerte de vértigo que anula la distinción documental-ficción –mecanismo al que hemos hecho referencia al ver los problemas del género documental en la cinematografía reciente–, poniendo en escena al propio realizador. Vemos a un personaje, **representado** por un actor, Bastián Bodenhofer, pero al mismo tiempo se nos informa explícitamente que el personaje es una ficcionalización del realizador que recurrirá a documentos personales, por lo que varias veces vemos al personaje –Pedro– enfrentado a fotos o películas caseras donde aparece el realizador –Pablo Perelman– y/o su hermano. E incluso dice, mientras ve una de las filmaciones donde aparecen Pablo Perelman y su hermano desaparecido de niños: “Mira, esa guagua es mi hermano”. La distinción entonces entre ficción y realidad deja de tener sentido, para potenciar el efecto afectivo en el espectador quien entra en la interioridad proyectada –la cual funciona en base a una condensación afectiva y simbólica propia de lo dramático– sin poder refugiarse en la seguridad de que “todo esto es un cuento”, por cuanto las imágenes documentales son verdaderas, en tanto provienen del plano de la realidad efectiva y funcionan entonces como un mecanismo veritativo.

Un punto ejemplar en este sentido es la forma en que Perelman utiliza una foto de Villa Grimaldi. Dentro de la diégesis, Pedro, en un acto muy temerario, va a tomar fotos del centro de detención y tortura; para tal efecto lo vemos en su auto, pasando cerca del centro y tomando fotos con su cámara. Se alternan en ese momento, las tomas audiovisuales del exterior de la Villa con las de Pedro en el auto y, entre medio de la película, irrumpe una foto fija, supuestamente la foto que acaba de tomar –y que después veremos nuevamente cuando él la haya revelado y comente que esa es “la única que se salvó” (recordemos que arroja el rollo de fotos cuando cree que lo están siguiendo los policías de investigaciones). Así, tenemos, por una parte, la filmación cinematográfica de Villa Grimaldi inserta en la ficcionalización de la realidad y, por otra, la foto de Villa Grimaldi, cuya materialidad es la misma de las fotos de los detenidos desaparecidos o del hermano desaparecido de Perelman, foto que además, para añadir complejidad, ha sido tomada durante una acción que forma parte de la diégesis del filme. ¿Dónde está el límite entonces entre la ficción y la realidad documental?

Lo que acabo de exponer respecto del uso de la fotografía, se ve reforzado por la exhibición de documentos escritos: la libretita del padre de Pedro y el documento que consigna el acta de “deposición de denuncia por presunta desgracia en la persona de mi hijo” y que también señala que “La DINA informa que (...) Villa Grimaldi (...) no existe en el país”. Por otra parte, la recurrencia de locaciones fácilmente identificables por el espectador: los exteriores de Villa Grimaldi, el Teatro Caupolicán, el Metro de Santiago, un letrero donde figura el nombre de una calle muy conocida (Avda. 11 de septiembre –con su evidente carga simbólica), la Estación Mapocho, etc. refuerzan también este cruce entre lo real y lo ficcional. Lo mismo ocurre a nivel de la banda sonora, donde se escuchan no sólo canciones y consignas propias del período –“y va a caer, y va a caer”, “a la calle los mirones, no se hagan los huevones”, “el pueblo unido, jamás será vencido” –, sino que también se incluye una transmisión de radio donde Sergio Onofre Jarpa –identificado con nombre y apellido en el film– hace en la Radio Cooperativa –emisora emblemática de la resistencia política– respecto de las muertes ocurridas en la protesta social del pasado 9 de septiembre de 1983, violencia que él adjudica al MIR, a los “Comandos extremistas que están provocando

⁹⁴ Cyrulnik destaca que “La memoria traumática está estructurada de tal modo que “durante un acontecimiento particularmente cargado de emoción se pueden imprimir detalles sin importancia”. Para dar coherencia a estos detalles traumáticos, el trabajo de representación de ese momento pasado debe integrar datos inverosímiles en un contexto imaginado para hacerlos verosímiles” (2009:179).

estos asesinatos, estos crímenes” y que se esconden en “acusaciones malévolas acerca de quienes son los que promueven la violencia del país”.

Ahora bien, junto a esta retórica que pone en el mismo plano de la construcción discursiva elementos creados a través de la representación y otros provenientes de un registro directo de la realidad, se dan en *Imagen Latente* una serie de “imágenes” de carácter simbólico, que vienen a reforzar la sensación de que el filme no está construido en base a una acumulación argumental, sino que su transcurrir responde más bien a otra lógica –quiero pensar que corresponde a la lógica de la memoria. Me explico. Entre las imágenes a las que me refiero está una foto que Pedro le toma a las manos de una niña que cierto grado de discapacidad mental en el Metro o un primerísimo primer plano de una huella digital o de un pasto que crece entre dos pastelones. Estas imágenes no aportan directamente a la diégesis; constituyen casi una suspensión del relato, un espacio poético donde el espectador debe construir el sentido de esos insertos en el total de la película.⁹⁵

Quizás la imagen más potente en estos términos de toda la película, sea un plano muy breve de Pedro tendido en una cama y tapado con una sábana, después de haber hecho el amor con la hija de un detenido desaparecido; imagen que remite claramente a la de un cadáver cubierto por una sábana –o, para agregarle complejidad al tema, a la de un cadáver cubierto por un sudario, con toda la connotación sacra que esto adopta y que acopla la idea de la desaparición con el sacrificio. Creo que este recurso tiene por objetivo alejar la organización del sentido del filme de la lógica aristotélica o causal para proponer una estética que responde a otro tipo de coordenadas.

Planteo aquí que dicha estética opera de acuerdo al funcionamiento de la memoria, donde los restos de la realidad vivida –los documentos- se mezclan con las escenas/relatos que nos hacen esas vivencias, con la recreación que hacemos del pasado, y también con las irrupciones por asociación libre, generalmente simbólicas o analógicas, que algo tienen que ver aunque no sepamos a ciencia cierta qué.

Este sentido de una organización que no responde a los cánones tradicionales está reforzada por la forma en que la película comienza y termina; no hay ni en el principio ni en el fin la definición de un arco argumental claro. Tenemos la sensación de que la película empieza en un punto cualquiera y concluye cuando se interrumpe. No hay presentación del conflicto del protagonista, ni hallazgo que justifique el fin de la película. La sensación con que nos quedamos es que hemos asistido a un fragmento de vida que más que progresar, avanza por una inercia a ratos iterativa que no se resuelve –como tampoco se resuelve el duelo de los familiares de detenidos desaparecidos. Quizás una pista en este sentido sean las últimas frases del filme: “El futuro es un reflejo del pasado, por eso es que nunca es tan distinto, la gente es la misma” (Pedro en off) y “Dedicamos esta película a los familiares de los detenidos desaparecidos que nunca dejarán de encontrarlos” (texto sobre impreso en la pantalla). El tiempo entonces no transcurre, el protagonista está detenido en el afecto gatillado por la abducción de su hermano y tanto el presente como el futuro son un espejo de ese acontecimiento traumático.

Entonces, si no hay relato propiamente tal, si la concatenación de escenas e imágenes es suelta, ¿de qué trata la película? Creo que *Imagen Latente*, más que contar una historia, como es habitual en el cine de ficción, o desarrollar un argumento como ocurre en el documental, nos pone frente a la imposibilidad de construir un relato que elabore el trauma

⁹⁵ Resulta interesante esta línea de pensamiento si uno la vincula con las teorías de Tarkovski (1991), para quien el montaje cinematográfico trabaja básicamente con el tiempo y debe dejar espacio para que el espectador pueda organizar el sentido del filme a través de sus propias asociaciones, en forma similar a lo que ocurre con la poesía.

de la desaparición y permita dejar atrás el pasado. Lo que hace es ponernos frente a la falta de sentido y la dificultad de organizar narrativamente una experiencia traumática integrándola a la construcción que nos damos de nuestra propia identidad.⁹⁶

Un elemento que permite defender esta hipótesis de que la película se construye como un fragmento de memoria, más que como una representación dramática de la vida, aparece plasmada en la voz en off de Pedro, sobre todo en la primera parte del film. Lo que escuchamos no es un relato articulado y coherente sobre sus circunstancias de vida que ayuden a situar las coordenadas diegéticas ni tampoco reflexiones filosóficas; lo que oímos es un flujo continuo de pensamientos, caótico y acelerado, donde prima el miedo – emoción que es recurrente en toda la película.

En este mismo tenor, la película contiene una escena actuada magistralmente por Gloria Munchmeyer. Como ya he señalado, la actriz representa a una mujer que fue detenida por las fuerzas de inteligencia y sometida a una potente tortura psicológica –“a mí no me subieron a la parrilla, pero me contaron como era la cosa” y, a pesar de que ella afirma que ya puede hablar de lo que le pasó, la dificultad resulta evidente en su incapacidad para sostener la mirada de su interlocutor. La actriz logra construir la inconsistencia total entre lo que su personaje dice –con un tono casi desprovisto de emoción- y la gestualidad corporal que acompaña la narración, y que lejos de confirmar la aparente calma de la voz, transmite una profunda angustia y da testimonio del trauma que ha quedado impreso en ese cuerpo. Esta escena pone de manifiesto la fractura que ha producido la dictadura en nuestro pueblo y es un ejemplo de las características que Pagni encuentra en la narrativa de la postdictadura: “la estructura fragmentaria del relato, armado de partes, segmentos, voces que no pueden ensamblarse sin resquicio, y que no permiten recomponer una totalidad de sentido. La fragmentación alegórica no es solamente la modalidad narrativa, sino que es intrínseca a la imposibilidad identitaria de los personajes” (2004:23).

Los detenidos llevan la huella de su experiencia traumática en el cuerpo y en el discurso, ¿pero qué llevan los familiares de los detenidos desaparecidos? Pedro queda atrapado en un pasado que es imposible dejar atrás y con un fantasma mitificado que lo ronda: “Mi hermano era el tipo más bueno que hay en el mundo, el más sereno, el más generoso, el más militante, responsable, buen hijo, y... ¿Cómo queda uno que no es ni la mitad de eso cuando lo matan?” ¿Cómo queda Pedro? Suspendido en la obligación de la búsqueda, para tratar de volver al punto en que su vida se desestructuró: “Es que no puedo parar de buscarlo... en mí, es mi hermano, él es igual a mí, lo tengo adentro, pero no lo puedo encontrar, sigue desaparecido. Los esconden y nos obligan a matarlos en nosotros, para poder... para poder vivir, caminar en la calle entre los asesinos, tienes razón, la venganza es una solución súper buena, pero no sirve para ser fotógrafo, ni político, ni amante, ni nada más que... Estoy cansado”.

⁹⁶ Déotte lo plantea así al plantear las características del “arte en la época de la desaparición”: Me parece evidente que desde la Segunda Guerra Mundial, se ha constituido una comunidad de la sensibilidad alrededor de un cierto tipo de afecto ligado a la desaparición. Somos parte de ella. Esta comunidad cosmopolita se ve afectada (y esto es lo que comparten sus miembros: un *afecto*) debido a un cierto silencio que posee una tonalidad particular. Esta comunidad, sus obras de arte, están ligadas a un determinado silencio; al silencio de lo que Lyotard, en *Le Differend*, llamaba *daño*: el daño sufrido por las víctimas que no pueden testimoniar ni, menos aún, encontrar un tribunal que las escuche. Por lo tanto, esta comunidad se constituye alrededor del vacío, de un espacio dejado vacante y que lleva cicatrices como el patio de los desaparecidos del Cementerio General de Santiago de Chile. (...) Esta comunidad no obra: no se constituye en las obras (Blanchot, Nancy). Las obras no le dan identidad, no son lugares de la memoria ni monumentos. Al contrario, señalan que lo que nos conmueve no puede ser el heroísmo de algunos, ni tampoco la imaginación de la barbarie, sino el sentimiento de un derrumbe del sentido (2000:150).

3.4. ANÁLISIS DE *LOS RUBIOS*

Han pasado 15 años desde la realización de *Imagen Latente*, y se estrena, en el Festival Internacional de Buenos Aires, *Los Rubios*, de Albertina Carri. Las circunstancias ciertamente han cambiado. La primera fue filmada y estrenada en dictadura con retraso por la imposición de la censura y, hoy en día, en Internet al menos, las referencias al filme son escasas. La segunda fue producida en democracia y en la red abundan las reseñas de periódicos y los comentarios críticos que la señalan como un hallazgo dentro de la filmografía argentina, así como declaraciones de su realizadora respecto de los objetivos y logros de su obra. *Los Rubios* impactó desde su estreno mismo en la Sección Oficial Competitiva de Largometrajes del V Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, adjudicándose premios de casi todos los jurados del evento: Mención Especial del Jurado Oficial, Premio a la Mejor Película del Jurado de Cine Argentino “Lo nuevo de lo nuevo”, Premio a la Mejor Película (ex aequo con *Extraño*, de Santiago Loza), Mención Especial del jurado de Signis (Asociación Católica Mundial para la Comunicación) y Premio del Público.

Este éxito inmediato del filme, se da en un contexto diferente al chileno también en otros aspectos. Como se señala en el sitio de la Asociación de Familiares de Detenidos Desaparecidos de Argentina:

Desde la década de los 70 en la Argentina, las políticas de la memoria han recorrido varios pedregosos caminos y todavía tienen varios por recorrer. El reclamo por la memoria es uno de los más firmes dictámenes políticos de los familiares de las víctimas de la dictadura y ha tenido repercusiones en todos los ámbitos de la historia argentina reciente. Este reclamo desde los 70 hasta la actualidad fue manifestándose a través de diferentes estéticas: desde el ahora emblemático pañuelo blanco de las Madres de la Plaza, pasando por las siluetas con que se representaba en los 80 a los desaparecidos y en años más recientes, la performance de los "escraches" con la que los HIJOS (Hijos por la Igualdad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) dejan marcadas los edificios en los que viven represores del régimen militar. (<http://www.desaparecidos.org/arg/victimas/c/carri/>)

Ha habido, entonces, en el caso de la Argentina, una performatividad en el espacio público vinculada a la desaparición de personas que en Chile no ha existido. Por otra parte y paralelamente a estas manifestaciones eminentemente políticas, el tema la dictadura de los años '70 y sus víctimas fue calando en el cine argentino y, para el 2003, *Los Rubios* se presentó como una entre varias películas estrenadas en el Festival de Cine Independiente de Buenos Aires que hacían referencia a dicho período. Sin embargo, el film de Carri se planteaba desde un ángulo novedoso frente a la forma en que se había abordado el tema hasta ese momento, especialmente por que la directora criticaba los objetivos que se había dado el género documental hasta entonces:⁹⁷

También está el documental testimonial, que en los '80 fue muy importante porque había realmente una necesidad de explicar qué es lo que había pasado en esa década oscura y terrible. Pero pasada determinada cantidad de años

⁹⁷ Esto mismo es comentado por el equipo de filmación en una escena del filme donde comentan un fax que han recibido del Instituto Fílmico, donde les comunican que a la película no se le han asignado recursos. Las razones para tal decisión tienen que ver precisamente con el hecho de que el guión y proyecto de *Los Rubios* no se ajusta a lo que se espera de un documental tradicional.

me parecía importante rescatar esa otra memoria, pensarla desde el presente. Decir "bueno, OK, esto sucedió, ésta es la masacre, éste es el genocidio, a ver cómo nos construimos con esos agujeros": yo como persona y nosotros como sociedad. "Los rubios"⁹⁸ es una invitación a la reflexión sobre la memoria y la identidad y no una reconstrucción del pasado. (en Yolis, 2003:sp)

Y en otro lugar, agrega:

Nunca me sentí representada por las voces anteriores. Me parece que se ha tocado el tema de forma historicista o con demasiada vehemencia. Mi sensación es que nadie ha metido la mano en ese agujero negro que es la ausencia. Por lo general, las películas que han hecho sobre el tema surgen desde lo público (los desaparecidos, los jóvenes de la generación de los 70, la lucha, etcétera) para llegar a veces a una cosa íntima o más privada como el relato de una abuela o una madre. Yo quise hacer el camino opuesto.(en García, 2003:sp)

Carri viene entonces a ocupar un espacio que ha sido descuidado y que ella identifica reiteradamente con la memoria y la ausencia como forjadoras de la identidad. Aun cuando hay quienes podrían plantear que *Los Rubios* es un filme de la subjetividad, prefiero evitar esta palabra –que no puede escapar a ser comparada con alguna objetividad–, y hablar de un filme de la interioridad, en el sentido de que busca dar cuenta de la experiencia interna de la directora. Ésta trata de plasmar en el cine la complejidad con que las vivencias se van acumulando, entretejiendo el recuerdo de lo que ocurrió con las fantasías que ello despierta y que van a ir a llenar los huecos del olvido, especialmente cuando dichas vivencias se dieron a temprana edad –la directora tenía tres años cuando sus padres fueron detenidos- y en medio de una atmósfera determinada por el miedo y el secreto.⁹⁹

El tema de la memoria entonces es explícitamente recurrente en las muchas declaraciones que tenemos de Carri –a diferencia de lo que ocurre con la película de Perelman, donde sólo y muy recientemente he encontrado un comentario directo del realizador- y que se refieren a las temáticas tratadas en su filme y a los objetivos que buscaba al realizarlo:

Me interesaba la idea de la memoria como algo que va cambiando y no la memoria en términos historicistas, por decirlo de algún modo. Siempre se cuentan los hechos reales con muchísima solemnidad, como desde un pedestal. Mi experiencia como protagonista, al haber vivido el recuerdo y tratar de reconstruir a los ausentes es al revés, creo que son inaprensibles: rubios, morochos, van cambiando, los querés, los odiás. Además, a lo largo de los años se te van configurando distintos personajes. (en Yolis, 2003:sp)

Hay que estar de acuerdo con Page, entonces, cuando plantea que esta película “no trata sobre los hechos sino sobre la forma en que la memoria crea para llenar los vacíos de la historia. (...) La película de Carri revela la fragilidad de la memoria falsa, vulnerable,

⁹⁸ Al referirse al título del filme, Carri agrega: “...como título me parece muy interesante porque toma esta idea de la memoria como algo que no se puede reconstruir. También tiene que ver con la identidad, con el pelo que te ponés o no, si sos blanco o negro... Y claramente con el fracaso de este proyecto "revolucionario" de la época, donde mis padres no pertenecían a esa clase social y se instalan ahí para camuflarse en ese barrio donde nos veían a todos como rubios, a pesar de que mi madre se teñía el pelo de colorado” (en Yolis, 2003:sp).

⁹⁹ De hecho, Albertina Carri cuenta en la película que recién a los 12 años se enteró realmente de lo que había pasado con sus padres; hasta ese momento, le habían dicho que estaban trabajando en el extranjero.

porosa a la ideología, la nostalgia y el deseo, y contaminada por la memoria oficial y los recuerdos de otros.” (2005:sp). El filme se transforma así en un ejercicio estético que pone en evidencia –a través del discurso cinematográfico o de las palabras mismas de Carri- las características que antes vimos son propias de la memoria:

- Cruce del recuerdo individual con el marco colectivo: “lo único que tengo es mi recuerdo difuso, contaminado por todas estas versiones” (voz en off, *Los Rubios*).
- Relación de la memoria con el presente, en la medida en que el recuerdo es gatillado por las circunstancias actuales: “La película se cuenta continuamente en presente y va hacia el futuro. Revisa el pasado, lo mira, lo investiga, pero no es un filme que reconstruya el pasado. Ese pasado lo evoca desde el presente, lo pone en presente, es presente” (Yolis, 2003:sp).
- Relación de la memoria con la identidad: “Dice Regine Ruben que la necesidad de construir la propia identidad se desata cuando esta se ve amenazada, cuando no es posible la unicidad. En mi caso, el estigma de la amenaza perdura desde aquellas épocas de terror y violencia en las que decir mi apellido implicaba peligro o rechazo. Y hoy decir mi apellido en determinados círculos todavía implica miradas extrañas. Una mezcla de desconcierto y piedad. (*Silencio*) Construirse a sí mismo sin aquella figura que dio comienzo a la propia existencia se convierte en una obsesión. No siempre muy acorde a la propia cotidianidad, no siempre muy alentadora, ya que la mayoría de las respuestas se han perdido en la bruma de la memoria” (voz en off de Carri, *Los rubios*).
- La ficción de la memoria: “Cuando arranqué con esta película quería hablar sobre la ficción de la memoria. Cuando uno recuerda y cuenta algo en realidad está inventando su propia versión” (Carri, en García, 2003).
- La relación entre memoria y recuerdo: “EXPONER A LA MEMORIA EN SU PROPIO MECANISMO. AL OMITIR, RECUERDA” (texto sobreimpreso en la pantalla, *Los Rubios*).

Partiendo de esta especie de “tratado de la memoria”, Carri también va a poner en cuestión las operaciones con que funciona canónicamente el cine documental: “En los documentales que se proponen contar quién es, por ejemplo, Pepe, entrevistan a equis cantidad de personas y después de eso se supone que ya se conoce a Pepe. Yo no podré conocer nunca a Pepe y, a medida que pasan los años, los relatos van cambiando” (en García, 2003). Y agrega: “Eso era importante también para mí, porque no quería dejar al espectador con la sensación de “ah, bueno, ya los conozco, me voy tranquilo” No, justamente, no los vamos a conocer, no los podemos conocer porque no están” (en Yolis, 2003:sp).

Este mecanismo desenmascarador del “efecto de realidad” (apoderándose del concepto de Barthes (1984) para la historia) que genera el documental, se va a producir precisamente a través de una serie de estrategias fílmicas propias del documental performativo, que “desafía los conceptos de identidad fija o verdad y prioriza los momentos de interacción entre realizadores, cámara y sujetos, capturando la tensión entre el carácter de realidad [*realness*] de la situación documental y su artificialización por medio de la cámara” (Bruzzi, 2000:159).¹⁰⁰ Precisamente, una de las estrategias del discurso

¹⁰⁰ Donoso sintetiza todo lo que hemos visto hasta aquí de la siguiente manera: “ *Los Rubios* (2003) es un documental argentino en el que su directora, Albertina Carri, hija de dos ejecutados políticos, intenta recuperar su biografía trunca a partir de la recolección de recuerdos de los que carece. Consciente de que su búsqueda está condenada al fracaso, que la memoria no podrá nunca erigirse como un todo coherente, ni siquiera presente, echa mano de distintos recursos que más que llevarla a algún puerto la

cinematográfico de Carri tiene que ver con ponerse a ella misma en escena durante el proceso de filmación. Este mecanismo imposibilita que el espectador construye la fantasía de un autor no sólo inexistente e invisible, que sólo “capturaría” la realidad sin manipularla en función de un discurso intencionado.

Esta reflexividad de la directora, apunta también a convertirse en una reflexión sobre la creación cinematográfica cuando señala que el filme es “una mezcla quimérica entre las fantasías de una niña de 3 años (edad que tenía cuando mis padres desaparecieron), con un alto contenido político (por el tema y por la forma), que reflexiona sobre el cine en sí mismo (porque ese es mi presente) y una importante cuota de belleza, pudor y descubrimiento” (en Foros-Broggi, 2004:sp). ¿Pero cómo opera todo esto a nivel del relato cinematográfico?

3.4.1. Ejes argumentales y recursos del discurso cinematográfico

El primer rasgo que cabe destacar en *Los Rubios* es que dicho relato se construye sobre tres ejes de acción:

- **Eje 1: el recuerdo de los padres desaparecidos.**¹⁰¹ Aquí confluyen entrevistas a familiares, amigos y vecinos del barrio donde la familia Carri vivía al momento en que detuvieron a los padres. También se incluye la visita al centro de detención y tortura donde estuvieron recluidos, y a un antropólogo forense a cargo de la oficina donde se toman muestras de ADN para el registro de familiares de detenidos desaparecidos. Estas escenas suelen estar grabadas en video color.
- **Eje 2: ficcionalización de la memoria.** Se incluyen aquí básicamente dos tipos de escenas: las que corresponden a las escenas en que Analía Couceyro representa a Albertina Carri y las de “cine en el cine”, donde se muestra cómo se va realizando *Los Rubios*, incluidas tomas del equipo de realización, ensayos de las escenas de Analía, etc. Las escenas de este eje han sido grabadas en vídeo (ficcionalización de la realización del filme) o bien filmadas en 16 mm. (“ficción”) con mezclas de fragmentos en color y en blanco y negro. Esta línea es la que hace más explícita la filiación del filme con el documental preformativo en tanto muestra a Carri como la realizadora de la película que estamos viendo y lo hace haciendo explícita su construcción y manipulación de lo filmado, en síntesis, revelando su calidad de autora.
- **Eje 3: escenas de Playmobil en stopmotion.**¹⁰² Se incluyen aquí una serie de escenas de doble significación: por una parte remiten al universo infantil –los playmobil son juguetes de niños- y, por el tipo de elementos que se utilizan, a la infancia de Albertina Carri en el período inmediatamente posterior a la abducción de sus padres, cuando fue llevada a vivir en el campo. Esta línea está formada por una serie intermitente compuesta por: 1) escena campestre (vacas, pájaros); 2) figurita de hombre frente a una casa; la figurativa masculina va apareciendo con diferentes sombreros; 3) antejardín con muchos autos, figuritas descansando, una figurita masculina nada en la piscina, otras juegan volleyball; 4) 6 figuritas ven anochecer, cae un sol pintado, se ve una figurita y el antejardín en penumbra y luego una fiesta; 5) fotomontaje de una pareja de figuritas en un camino de tierra; 6) abducción por una nave espacial de la pareja de figuritas que van en auto.

acompañan en su modo de hacer tangible el proceso mismo. Entre otros, uno de los procedimientos que llaman la atención es el de utilizar a una actriz para que la represente. Advertida de la dificultad o más bien la imposibilidad de dar con una respuesta, Albertina Carri pone en evidencia las fallas de su intento, el engaño que su empeño supone, pero que es a la vez imposible de no llevar a cabo.

La actriz y ella, en cámara, dialogan sobre la representación de sí misma (2008:sp, las negritas son mías).

Los ejes de acción recién descritos, van asimismo acompañados del uso de diferentes espacios, a saber:

- **El campo:** donde Albertina Carri fue llevada luego de la detención de sus padres. La película comienza y termina en un campo verde, con árboles a la distancia; paisaje que se va a reiterar un par de veces más durante el filme con escenas protagonizadas por Analía Couceyro haciendo de Albertina. También hay algunas escenas –la vacunación de las vacas, por ejemplo- donde aparecen Analía, la actriz, y Albertina, la cineasta; en estos casos lo que queda en evidencia es la familiaridad de Albertina Carri con la vida campestre, remitiendo así a la temporada que vivió lejos de la ciudad, por ejemplo, cuando le da instrucciones a Analía sobre cómo montar a caballo. Podríamos decir que este espacio es el espacio de la soledad, pero también de una cierta certeza y seguridad; me atrevería a aventurar que la raíz identitaria de Carri está vinculada a estas memorias de infancia campestre. Ella misma dice: “El campo es el lugar de la fantasía o donde comienza mi memoria. Cuántas veces vi llegar a mis padres a caballo, o en colectivo” (voz en off, *Los Rubios*). Las escenas de Playmobil también se enmarcan en este espacio bucólico.
- **Las calles de la ciudad:** hay una serie de escenas que muestran las calles de Buenos Aires, desde el aire o desde la ventanilla del auto en movimiento que lleva al equipo de filmación.¹⁰³
- **El barrio:** donde vivía la familia Carri al momento en que detuvieron a los padres; espacio en que se producen las entrevistas a los vecinos que tenían en ese momento. Las entrevistadas son dos: una al comienzo de la película y otra que aparece reiteradamente. La primera reconoce a Albertina, que se presenta a entrevistarla acompañada del equipo de filmación y se mantiene en el umbral de su casa, negando el hecho de haberla reconocido; la mujer se muestra muy reacia a ser entrevistada. La segunda le abre las puertas de su casa a Albertina y la vemos en varias escenas, incluso acompañada por otros miembros de su familia. Es una mujer mayor pero muy segura de sí misma, que ha racionalizado la experiencia de la dictadura y no tiene mayor empacho en ser entrevistada, entregando información valiosa respecto del momento de la detención.
- **Interiores varios:** departamento de conocidos de sus padres que son entrevistados en el filme, oficina antropólogo forense, comisaría que funcionó como centro de detención y tortura. Todos estos espacios están relacionados con los padres desaparecidos.
- **La oficina/estudio de Albertina Carri:** locación para las escenas de introspección de Albertina Carri. Más allá de mostrar el espacio “real”¹⁰⁴ donde la directora trabaja y escribe, en este *setting* Analía lee fragmentos de textos escritos por Carri, se graban escenas en que Analía-Albertina rememora momentos de su infancia –sus cumpleaños, por ejemplo, y la reiteración de su deseo de que sus padres volvieran-, se muestran las fotos de sus padres pegadas en los muros o en álbumes, se dejan ver en televisión entrevistas a familiares y amigos de los padres desaparecidos. Asimismo, es el espacio por excelencia de la explicitación del documental performativo; en una secuencia emblemática en que Analía en el rol de Albertina recuerda sus cumpleaños sin sus padres, la escena se graba 3 veces: primero se ve a Albertina dándole instrucciones a Analía y luego grabándola (se ve la cámara y el claqué, en blanco y negro), luego Albertina da algunas instrucciones y se graba de nuevo (blanco y negro), finalmente vemos la escena definitiva (en color).

En términos visuales, la película recurre a grabaciones en vídeo en blanco y negro y en color, reuniendo escenas grabadas directamente de la “realidad” (los miembros del equipo de filmación durmiendo en el auto durante un viaje o la vacunación de las vacas) o escenas “producidas” para el filme (las escenas de Analía haciendo de Albertina o las de stop motion de Playmobil). También se utiliza la reproducción de fotografías familiares, la inserción de cuadros blancos con textos diversos –información sobre los padres de Albertina y su detención, textos escritos por ella, declaraciones de militares en dictadura.¹⁰⁵

En términos sonoros, la película combina las voces grabadas en directo con una serie de voces en off (en la voz de Analía Couceyro, de Albertina Carri, de la amiga de sus padres entrevistada); cabe destacar que la voz en off suele encabalgarse con la escena siguiente, esto es, comienza antes de que una escena dé paso a la próxima –que es a la cual pertenece la voz que escuchamos-, dando una sensación de premonición. Lo anterior se ve complementado por una banda sonora incidental donde destacan, además de los sonidos ambientales propios de la locación, música instrumental de Ryuichi Sakamoto y una sola canción al final: “Influencia”, de Charlie García. Cabe destacar además el uso reiterado del viento –¿el viento de la pampa argentina y, por ende, el sonido de la infancia de Carri?-, especialmente cuando aparecen en pantallas textos intercalados, como los que dan cuenta de la abducción de los padres: “el 24 de febrero de 1977 / ana maría caruso y roberto carri / fueron secuestrados / ese mismo año asesinados / tuvieron 3 hijas / andrea, paula y albertina”.

Por último, se destacan algunos recursos técnicos adicionales que suman a la complejidad discursiva del filme. Como ya vimos, se utiliza tanto el blanco y negro como el color, y el stop motion. Además, hay un recurso permanente a textos en negro sobreimpresos en un fondo blanco (con las letras en una distorsión que semeja una suerte de perspectiva con punto de fuga),¹⁰⁶ una escena de sinfín (aparece Analía de pie vestida de azul contra el verde del campo y la cámara va de izquierda a derecha mostrando el campo – Analía – el campo; la secuencia se repite varias veces y en el análisis uno se da cuenta de que no es siempre la misma escena sino una serie, donde el fondo varía levemente). Estas imágenes dan cuenta de la manipulación expresa que la directora hace del material fílmico y contribuye a producir un efecto de distanciamiento, donde la película presentada no pretende pasar por “realidad”, sino que va haciendo explícito su carácter de discurso construido.

3.4.2. Documental performativo y memoria

Como ya he anticipado, el filme se enmarca en lo que se conoce como documental performativo. La declaración de Analía Couceyro, al comienzo de la película: “*Mi nombre es Analía Couceyro, soy actriz, y en esta película hago de Albertina Carri*”, va a establecer un marco de desdoblamiento permanente, un juego de espejos que plasma en forma concreta el ser y no ser del recuerdo, esa condición bifásica de la memoria en que soy yo quien recuerda y, al mismo tiempo, me recuerdo como otro. Analía Couceyro aparecerá entonces

¹⁰⁵ “Primero mataremos a los subversivos. Luego a sus colaboradores. Luego a sus simpatizantes. Luego a quienes permanezcan indiferentes. Por último mataremos a los indecisos.” (escrito sobre fondo blanco), palabras del General Ibérico Saint Jean. Gobernador de la Provincia de Buenos Aires. Mayo de 1977.

¹⁰⁶ Este recurso también se da en *Imagen Latente*, cuando aparecen tomas del acta de denuncia de la desaparición del hermano del protagonista o las notas de su padre en una libretita donde va registrando los hitos de la búsqueda de su hijo desaparecido.

como ella misma, la actriz, y como el personaje que representa, Albertina Carri, a quien también vemos en su rol de realizadora del filme.

Albertina Carri ha calificado su película como un “road movie de la ausencia” o un “Documental 1 (notas para una ficción sobre la ausencia)”. Como hemos visto, la desaparición de personas deja a los familiares en un estado de perplejidad que vuelve imposible la construcción de un relato coherente que vehicule una identidad que vaya más allá de esa filiación traumática. En la medida en que Carri va filmando esa suma de cabos sueltos que constituyen la reunión de su memoria con su ficcionalización de la misma¹⁰⁷ y con el presente de algunas de las personas y lugares que participaron en ese pasado que intenta rememorar y al cual accede fragmentariamente, a través de los agujeros de la memoria y de la imposibilidad de reconstruir o reaprehender a sus padres, va edificando una suerte de relato -¿qué otra cosa es sino una película, aunque sea tan caleidoscópica como *Los Rubios*?- que le permite elaborar ese origen indecible. A esta suerte de descomposición o desarticulación permanente, alude Carri en el filme mismo:

Vivo en un país lleno de fisuras. Lo que fue el centro clandestino donde mis padres permanecieron secuestrados hoy es una comisaría. La generación de mis padres, los que sobrevivieron una época terrible, reclaman ser protagonistas de una historia que no les pertenece. Los que vinieron después, como Paula I., o mis hermanas, quedaron en el medio, heridos, construyendo sus vidas desde imágenes insoportables. (voz en off, Los rubios)

Por ende, el filme es un intento por llenar las “fisuras” y el recurso al material documental tiene que ver con el intento infructuoso de recomponer un relato sobre el propio pasado. En el filme, Carri utiliza fotos, registros en video de entrevistas, citas de un libro de Roberto Carri, etc. El uso de dicho material tiene la función evidente de vincular el filme con una realidad que existe más allá de la ficción cinematográfica. La película trata sobre la sobrevivencia de una hija de detenidos desaparecidos cuya identidad está marcada por esa ausencia que la memoria intenta llenar sin lograrlo. Hay una culpa histórica y pública en el destino huérfano de Albertina Carri y su filme trata directamente los abusos cometidos por la dictadura en Argentina. Ella misma señala retrospectivamente:

Nunca pensé que con Los rubios iba a revolucionar “la escena” de los desaparecidos, sobre la representación de la tragedia. Por un tiempo, incluso, me arrepentí, por eso de la demanda, del agobio, por que hice en un punto una peli [sic] para deshacerme de mi historia y se me devolvió con mucha fuerza, me volvió de una forma muy dolorosa, por que me volvió alegre, llena de premios, de críticas excelentes. Después se armó una discusión que a mí me pareció muy interesante. Ya que la peli era para eso. La película en ese sentido cumplió su cometido, yo la pensé en términos contestatarios. La discusión para mí fue bienvenida, pero bueno, un poco eso. Fue un referente en su momento, pero son cosas que circulan, pero yo me desprendo. La discusión está echada y en un punto a mí no me necesitan. Esta dicho todo ahí. Puede ser que de aquí a muchos muchos años quiera volver a hacer algo sobre el tema, pero entre medio, cambió mucho Argentina. La política de derechos humanos ni hablar. La hice en

¹⁰⁷ Carri dice: “Pasé por mil instancias. En algún momento pensé en ficcionalizar todo, pero no podía llamar a actores para que hagan de mi madre y de mi padre. Entonces decidí ficcionalizar mi presente. Me pareció importante que el espectador se quede con esa sensación de que es imposible reconstruir la memoria. Y que el recuerdo es más un estado de ánimo que otra cosa” (en García, 2003).

pleno Menemismo y Delarruismo. Los desaparecidos no estaban, no era tema a diario. No había política de derechos humanos desde el gobierno. Más allá de eso, la peli planteó la discusión sobre como representar lo irrepresentable, y no fue nada demagógica ni compasiva. Generó mucha identificación. Había mucha gente esperando a que alguien lo dijera.¹⁰⁸ (Carri, en Pinto, 2009:sp, las negritas son mías)

Esta vinculación con el pasado histórico reciente marcado por acontecimientos “irrepresentables”, está dada por el uso del material documental al que me refería poco antes. Sin embargo, fiel al punto de vista interno que organiza el filme, los documentos se presentan siempre como vistos a través de los ojos de alguien –al igual que en *Imagen Latente*. Las entrevistas a amigos de los padres desaparecidos aparecen siendo proyectadas en televisores que forman parte de un encuadre mayor o bien como voz en off de una escena que no muestra al testimoniante –como cuando vemos a Analía haciendo de Albertina sentada en un parque tras haber ido a entrevistar a una amiga de su madre. En este caso, la secuencia es elocuente: llegamos junto con Analía-Albertina al departamento de la amiga de su madre, se saludan afectuosamente y luego no tenemos acceso a la conversación entre ellas; la escena siguiente presenta a Analía-Albertina sola en el parque mientras se escucha en off la voz de la amiga de su madre recordándola.

Habría en esto un refuerzo de la idea de que es imposible acceder al pasado; la memoria no puede hacerlo, pero los documentos tampoco: el relato de los testigos –los amigos de los padres o los vecinos- es parcial, híbrido entre lo vivido y lo ficticio pues está construido en relación con el presente y haciendo acopio de remanentes del pasado. Y también se encuentra preñado por las fantasías con que cada testimoniante recuerda e inviste a los padres de la directora; a eso mismo alude el título del filme: una vecina recuerda que la familia de Carri –los padres y las tres niñas- eran todos “rubios”, lo cual es falso, como falsas son las pelucas con que Carri y el equipo de filmación aparecen en la última escena del filme.

Tal como dice Carri, hay en el filme una intención de “construirse con la mirada del otro”, que es evidente en el uso del documento que vemos siempre a través de la mirada de quien lo está manipulando. Precisamente, Carri resuelve así el desafío de utilizar el material documental pero impidiendo que “los diversos elementos como los testimonios, las fotos y las cartas dejen esa sensación tranquilizadora, ese ya está, conozco a Roberto y a Ana María y me voy a mi casa. Lo que yo planteo es precisamente que no los vamos a conocer, que no hay reconstrucción posible. Son inaprensibles porque no están” (en Moreno, 2003).

Podemos decir entonces con Page, que en este filme, “la subversión consciente de las convenciones cinematográficas se convierten en una poderosa herramienta para explorar las crisis de la memoria, la identidad y la representación en el período de la postdictadura” (2005:sp). *Los Rubios* logra transformar la memoria en el eje articulador de su discurso no sólo porque la memoria es el tema explícito y explicitado del filme, sino porque los recursos cinematográficos están articulados de tal manera que imitan la forma en que opera la memoria misma entre los restos de experiencia vivida que vehicula el recuerdo y los agujeros que va horadando el olvido.

¹⁰⁸ Esta dificultad para abordar la historia traumática parece ser generalizada y sólo permitiría la elaboración del trauma a generaciones que no han participado directamente en el acontecimiento mismo. Respecto de la narrativa sobre la Shoá, Feldman plantea que “...sus novelas se dejan leer como una “elaboración” literaria de la traumática experiencia de la “segunda generación”, los hijos de sobrevivientes que ya han nacido en Israel, quienes recién a fines del siglo XX han madurado lo suficiente como para identificarse con el pasado de sus padres, hasta ahora no revelado” (2007:340).

4. CONCLUSIONES

Al intentar hacer una síntesis donde confluyan los postulados teóricos expuestos en esta tesis con el análisis de *Los Rubios* e *Imagen Latente*, es preciso destacar algunos puntos que han quedado en evidencia como elementos comunes a ambos filmes, a pesar de la aparente distancia en términos del nivel de ficcionalización de la memoria que ambos presentan.¹⁰⁹ Dichos elementos comunes responden a una forma particular de enunciar los contenidos que constituye un tipo de articulación que he querido llamar “cine de la memoria”, cuyos elementos paso a señalar.

En primer lugar, es preciso abordar la cuestión del documental performático con su énfasis en la autobiografía.¹¹⁰ Ambos filmes están contruidos desde un relato donde el realizador se constituye en protagonista, no sólo porque se sitúa como eje de la narración de su propia historia o experiencia de vida, sino también porque se da a ver. En el caso de Albertina Carri, esto es evidente: la vemos en pantalla, en su rol de creadora, de directora del filme, en la exploración de sus recuerdos, en la exposición de sus reflexiones sobre la memoria. En el caso de Pablo Perelman, el recurso es más indirecto, pero no por ello menos evidente: la película comienza declarando el uso de material documental perteneciente a la familia y, luego, se ve al realizador de niño en fotos y películas domésticas mientras el protagonista declara que el niño que aparece en las tomas es su hermano.

Esta cualidad autobiográfica tiene directa relación con el hecho de que la memoria gira en torno a quien recuerda. El protagonismo de los realizadores que acabo de mencionar no responde sólo a una opción de articulación del relato, sino especialmente a que el recuerdo siempre es autobiográfico, sólo puedo recordar aquello que he vivido en primera persona, aquello a que he estado expuesto y que se ha constituido en experiencia.

A lo que se suma, y en esto volvemos a lo performático, que la memoria es en acto. La memoria y el recuerdo funcionan en relación con el presente, como gatillo de su evocación y fuente de su sentido. Pero en el presente entendido como un transcurrir. Como el cine. Y ese desarrollo en el tiempo se produce mediante una concatenación de materiales diversos: relatos de lo que fue sobre los que tengo cierta certeza, imágenes que surgen no de la vivencia sino del registro que se ha hecho de ellas o de lo que nos han contado –no tengo recuerdo de haber estado con mi abuelo paterno, pero sí de las historias que se contaban de cuando estábamos juntos y veo claramente una foto en que estamos juntos- y secuencias ficcionalizadas donde me invento un pasado, y digo me invento porque no tengo certeza de aquello que me figuro como tal. Esta suerte de taxonomía ontológica del recuerdo, procede luego a saltos, pasando a veces voluntariamente de un recuerdo a otro, o saltando las más de las muchas veces aleatoriamente de una rememoración a la siguiente.

En el caso de *Imagen Latente* y *Los Rubios* se da una secuencia en el tiempo, pero la forma en que las diversas materialidades –escenas ficcionalizadas, uso de material

¹⁰⁹ Si bien esta distancia es innegable, tiendo a pensar que es producto de los casi 20 años que separan la realización de las dos películas, 20 años en que se ha visto un importante desarrollo del tema de la memoria y el testimonio en el cine, aparejado de una flexibilización de los cánones que encasillaban la ficción y el documental.

¹¹⁰ Dejo planteada la cuestión de si podría hablarse de un subgénero testimonial en el cine como Kalawski (2007) lo ha planteado para el teatro.

documental, imágenes de orden simbólico, metafórico o analógico- no sigue un orden lineal y causal, sino que funciona más bien por irrupción y acumulación. En ambos filmes, se pueden distinguir como vimos en el análisis, varias líneas donde el contenido cobra una particular materialización estética. Lo que el espectador recibe, entonces, más que un relato con comienzo, medio y fin, es una suerte de concatenación de fragmentos, donde se producen ciertas iteraciones –en *Los Rubios*, Carri juega explícitamente con este recurso al repetir varias veces una misma escena/paisaje con leves modificaciones; en Perelman el recurso es más sutil, como en el uso del monólogo interior en off del protagonista-, que produce una cierta sensación de *deja vue*, de compresión/dilatación temporal, de la cual participa la memoria.

Como acabo de mencionar, ambos filmes contienen escenas o imágenes con material documental –me refiero aquí a fotos o metraje captado directamente de la realidad sin que haya una manipulación explícita por parte del autor más allá de la modificación que su presencia puede producir en la situación siendo registrada. Sin embargo, y en esto el uso que se le da se aleja al empleo habitual que el documental ha hecho del registro directo, en ambos casos, este tipo material se nos ofrece mediado por una mirada, se nos presenta desde la posición de una cámara subjetiva que recrea la mirada de un “personaje”. Así ocurre con las fotos familiares que vemos en *Los Rubios* y que, efectos del montaje, “vemos” cuando Analía/Albertina hojea un álbum de la familia o, en el caso de *Imagen Latente*, cuando vemos películas de la familia o documentales de la época, que, nuevamente, está siendo vistas por Pedro y su mujer. Me parece que esta característica no es arbitraria, por cuanto refuerza el desdoblamiento planteado por la performatividad autobiográfica, en tanto nosotros espectadores, miramos lo mismo que miran los protagonistas.

Por otra parte, esta mirada a través neutraliza el posible efecto de objetividad del “documento” –su supuesta elocuencia evidente e independiente de quien lo lee, lo que reivindicaba para el cine documental la posibilidad de retratar la realidad en directo- y lo inserta en un relato donde cumple la función de un vestigio, de un fragmento que restituye la forma en que opera la memoria, fagocitando los restos de la experiencia humana.

Esta dimensión “documental” permite salir de la particularidad de la autobiografía porque vincula al espectador con una externalidad que concita lo colectivo. Es el caso, en primer lugar, del tema de ambos filmes: la desaparición. Si bien tanto *Imagen Latente* como *Los Rubios* ponen en escena a familiares directos de los detenidos desaparecidos en el *loop* en que se encuentran por la sobredeterminación identitaria que dicha condición impone, el transe de su conflicto individual se proyecta en la Historia de Chile y Argentina. Los detenidos desaparecidos son memoria colectiva en nuestros países, por muy acallada que se quiera. Lo mismo ocurre con la presencia de las calles bonaerenses, de la visita al Sheraton o a los exteriores de Villa Grimaldi, del cartel con el nombre de una calle: 11 de septiembre.

El cine responde al espíritu creativo de un individuo –el realizador¹¹¹- que convoca a un equipo artístico y técnico para llevar al espacio público su obra. El cine, al igual que la memoria, funciona sobre vasos comunicantes entre lo individual y lo colectivo. En este “cine de la memoria”, el recurso al registro directo de la realidad obliga al espectador a resituar permanentemente la experiencia autobiográfica del o la protagonista en relación con la Historia de la nación, con nuestro pasado colectivo. En este sentido, la posibilidad de la creación como espacio de realización personal del artista se cruza con la posibilidad de elaboración de una historia reciente y lacerante, a la cual le ha costado establecerse en el ámbito de lo público. El arte aprovecha así la relación laxa y porosa que se ha ganado

¹¹¹ Cabe destacar en este caso que tanto Perelman como Carri son también los guionistas de sus respectivas películas.

con la realidad, aprovecha la licencia de ser expresión de la interioridad del creador, para poner en la arena social aquello que no encuentra voz en la historia o la justicia -¿cómo explicarse sino la realización de *Imagen Latente* en plena dictadura?

He dicho también que la memoria es la base de la identidad, tanto individual como colectiva. En el caso de *Imagen Latente* y *Los Rubios*, uno de los problemas fundamentales de los protagonistas es la pregunta por su identidad. Como acabo de decir, pareciera que el ser familiar directo de un detenido desaparecido sobredetermina el ser del sobreviviente, anulando de cierta manera su individualidad y cuestionando la validez de un proyecto de vida que no gire en torno a la recuperación de quienes fueron eliminados. La cuestión entonces es como resolver la solución de continuidad entre la vida antes y después de la desaparición; cómo integrar el recuerdo de la infancia feliz,¹¹² de modo que se pueda dejar atrás el presente persistente del trauma, la detención en el tiempo que implica la desaparición en tanto no permite el trabajo del duelo.

En este sentido, ambos filmes funcionan como un mecanismo para tomar distancia del pasado. La búsqueda que los protagonistas emprenden en pos de los últimos momentos sabidos de sus familiares, en vez de ayudarles a acercarse a esos ausentes, los va extrañando de ellos cada vez más. La acumulación de testimonios, de datos, sólo contribuye a mitificar a los desaparecidos, transformándolos cada vez más en un inasible donde confluyen los deseos y fantasías de quienes los recuerdan. Así, la madre de Albertina Carri era un “Rasputín” y rubia a pesar de usaba el cabello rojizo; y el hermano de Perelman, “el más bueno”. Quizás la mitificación misma que va ocurriendo en el transcurrir de ambos filmes, sea lo que permita dejar hacer pasar la ausencia dolorosa en el pasado, pues esa mitificación hace evidente la distancia, el tiempo que ha transcurrido desde que los desaparecidos ya no están.

Hasta aquí he trabajado sobre las características compartidas de *Imagen Latente* y *Los Rubios* que permitirían esbozar los rasgos de un cine que operaría en base a una estética construida en consonancia con las formas de operar de la memoria. Esta forma de operar, además, estaría en sintonía con lo que se ha llamado documental preformativo, en términos de su particular relación con la temporalidad, de su tensión presentación-representación, y de su énfasis puesto en la autorreflexividad y en la cuestión ético-estética, lo que nos devuelve al problema de los límites de la representación.

Los filmes que he analizado aquí ponen al descubierto, transforman en estética, los mecanismos a través de los cuales opera la memoria. *Imagen Latente* y *Los Rubios* elaboran una práctica textual que opera por amplificación, enriquecimiento y complejización, donde el sentido está dado por las relaciones textuales, lingüísticas y semióticas en la confluencia de los horizontes de la realidad con aquellos de la experiencia. Los dispositivos cinematográficos que utilizan para ello, coinciden con la micronarratividad que esboqué antes y con los ejes en que se desarrolla el régimen estético modernista (desaparición del narrador de hechos objetivos para expresar la conciencia de los personajes, disolución de los puntos de vistas externos al relato, empleo del flujo de la conciencia y del monólogo interior, uso de nuevos mecanismos para representar la experiencia del tiempo y la temporalidad, de tal modo que no existe frontera entre la lógica de los hechos ficcionales y la lógica de los acontecimientos reales).

¹¹² En ambos filmes llama la atención la presencia de los niños. En el caso de *Imagen Latente* se da un correlato entre la presencia persistente del hijo de Pedro y los documentos de infancia –fotos y películas familiares- donde aparece Pablo Perelman de niño. En *Los Rubios* hay una larga escena donde el equipo que realiza el filme conversa con los niños del barrio donde vivía Albertina Carri al momento en que fueron secuestrados sus padres.

Este régimen permitiría entonces la representación de cualquier experiencia humana, pues partiendo del hecho de que "...una vez que reconocemos la brecha constitutiva que media entre la realidad y su representación en el lenguaje o en la imagen, debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias" (Huyssen, 2002:26). Este cine de la memoria permite entonces la reconstrucción de situaciones límite justamente por su carácter simbólico e inacabado, donde lo dicho constituye una tesitura porosa que permite la no enunciación y al mismo tiempo la alusión al horror. En este caso en particular, lo que permite es la expresión de la experiencia límite de la no presencia, la desaparición como negación total de la existencia y de la muerte.

Confío en que dicha expresión convoca y reúne, en el caso de *Imagen Latente y Los Rubios* –y quizás de todos los otros filmes que puedan adscribirse a la descripción que aquí he intentado- lo individual y lo colectivo, para que el arte cumpla con aliviar los dolores de todos a través de la re-presentación del sufrimiento de uno solo.

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2000(1999) *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: Pretextos.
- Alberdi, Maite et al. (2005) *Teorías del cine documental en Chile, 1957-1973*. Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile, Escuela de Artes de la Comunicación y Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Memoria de Investigación, Proyecto Fondo de Fomento Audiovisual, Concurso 2005.
- Alexander, Jeffrey (2004) "Towards a Theory of Cultural Trauma", en Alexander J. Et al. *Cultural Trauma and Collective Identity*, EEUU : University of California Press.
- Arendt, Hannah (2000) Eichmann, en Jerusalem. Un estudio sobre la banalidad del mal. España: Lumen.
- Augé, Marc (1998) *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa.
- Bala, Sruti (2008) "Mirar algo a la luz de las candilejas: consideraciones teóricas acerca de la performance", en *Apuntes*, N°130, págs. 140-147.
- Barthes, Roland (1983) "El teatro de Baudelaire", en *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral, págs. 49-56, edición original 1963.
- (1970) "El discurso de la historia", en *Estructuralismo y literatura*. Buenos Aires: Nueva Visión, págs. 37-50.
- (1984) "El efecto de realidad" y "La escritura del suceso", en *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós, págs. 179-195.
- Benjamin, Walter (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica [Urtext]*. México: Itaca.
- Benslama, Fehti (2001) "La représentation et l'impossible", en Nancy, Jean-Luc (ed.) *L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*. Paris: Seuil, págs. 59-80.
- Bernades, Horacio (2003) "'Los rubios' o el cine como fuente de preguntas", en *Página 12*, <http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-27155-2003-10-23.html>.
- Bertrand, Denis (2007) "L'écriture de expérience extrême", en *E/C*, rivista dell'Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line, 20 de marzo.
- Bruzzi, Stella (2000) *New documentary: a critical introduction*. New York: Routledge.
- Burke, Peter (2001) *Visto y no visto*. Barcelona: Editorial Crítica.
- Calveiro, Pilar (2008) "La memoria como futuro", en AA.VV. *Memorias en busca de historia. más allá de los usos políticos de la memoria*. Marx Actual / Intervenciones, N°6, primer semestre, Santiago: Lom Ediciones y Universidad Bolivariana, págs. 59-74.
- Candau, Joël (2006) *Antropología de la memoria*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Caparrós Lera, José María (1997a) *100 películas sobre Historia Contemporánea*. Madrid: Alianza.

- (1997b) “El cine como documento histórico : un nuevo modo de investigación, conocimiento y aprendizaje de la realidad socio-cultural”, “Autopercepción intelectual de un proceso histórico”, en *Anthropos*, No.175, noviembre-diciembre, págs. 3-8,9-38.
- Capponi, Ricardo (1999) *Chile. Un duelo pendiente*. Barcelona: Editorial Andrés Bello.
- Contreras, María José (2007) “Bombs and poems: the representation of conflict by means of performance art”, en Goh, C. y B.McGuirk (eds.) *Happiness and Post-Conflict*. Nottingham: Nottingham University Press, págs. 100-119.
- (2008) “Práctica performativa e intercorporeidad: sobre el contagio de los cuerpo en acción”, en *Apuntes*, N°130, págs. 148-162.
- Corro, Pablo et al. (2007) *Teorías del cine documental chileno. 1957-1973*. Santiago de Chile: Ediciones Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Corro, Pablo (sf. a) “Documental chileno contemporáneo y “realismo en trance”: Una acreditación teórica”, texto impreso, 12 págs.
- (sf. b) “Cine Documental Chileno, 1988-2008. *De la clandestinidad al reconocimiento*”, texto impreso, 5 págs.
- (sf. c) “Documentales epistolares”, texto impreso, 9 págs.
- Cyrulnik, Boris (2001) *La Maravilla del dolor. El sentido de la resiliencia*. España: Granica.
- (2003) *El murmullo de los fantasmas. Volver a la vida después de un trauma*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- (2009) *Autobiografía de un espantapájaros*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- DeKoven Ezrahi, Sidra (2007) “ “La tumba en el aire”: metáforas indefinidas en la poesía posterior al Holocausto”, en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 387-414.
- Delage, Christian y Vincent Guigueno (2004) *L'historien et le film*. París : Éditions Gallimard.
- Deleuze, Gilles (1985) « Chapitre 1 : au delà de l'image-mouvement » y « Chapitre 4 : les cristaux de temps », en *L'image-temps*. Paris : Éditions de Minuit, págs. 7-37, 92-128.
- Déotte, Jean-Louis (2000) « El arte en la época de la desaparición », en Nelly Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, págs. 149-161.
- Demaria, Cristina (2006) *Semiotica y memoria. Analisis del post-conflicto*. Roma: Carocci Editore.
- (2007): “Reconciliation and Forgiving: the Power of Happy Memory”, en Goh, C. y B.McGuirk (eds.) *Happiness and Postconflict*”, Nottingham: Critical, Cultural and Communications Press, págs. 55-73
- (sf) “Entre textos y prácticas : hacia una semiótica culturoológica” (en prensa).

- Derrida, Jacques (2005) *Poétique et politique du témoignage*. París : Le Carnets de L'Herné.
- Donoso Pinto, Catalina (2008) "Espacios propios donde habitar la memoria colectiva. Documentales autobiográficos que revisan los años de la dictadura en Chile", en La Fuga, Revista de Cine, otoño, http://www.lafuga.cl/dossiers/estados_del_cine_chileno/espacios_propios_donde_habitar_la_memoria/.
- Estévez, Antonella (2005) *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 al 2003*. Santiago: Ediciones Radio Universidad de Chile.
- Feldman, Yael S. (2007) "Al fin y al cabo es mi historia. Ideología y psicología en la representación de la Shoah en la literatura israelí", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 335-358.
- Felstiner, John (2007) "Traducir "Todesfugue" de Paul Celan: ritmo y repetición como metáforas.", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 359-385.
- Ferro, Marc (1995) *Historia contemporánea y cine*. España: Ariel, edición original 1977.
- (1985) *L'histoire sous surveillance*. Francia: Calmann-Lévy.
- (2003) « El cine : agente, producto y fuente de la historia », en *Diez lecciones sobre la historia del siglo XX*. México: Siglo XXI Editores, págs. 105-120.
- Fischer-Lichte, Erica y Jens Roselt (2008) "La atracción del instante. Puesta en escena, performance, preformativo y peformatividad como conceptos de la ciencia teatral", en *Apuntes*, N°130, págs. 115-125.
- Forns-Broggi, Roberto (2004) "Los Rubios", en Chasqui, Lunes 1 de noviembre del 2004 , <http://www.articlearchives.com/south-america/argentina/795904-1.html>.
- Friedländer, Saúl (comp.) (2007(1992)) "Introducción", *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 21-46.
- Funkenstein, Amos (2007) "Historia, contrahistoria y narrativa", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 109-132.
- García, L. (2003) "Albertina Carri: "La ausencia es un agujero negro"", en *La Nación Espectáculos*, 23 abril, <http://www.lanacion.com.ar>.
- Ginzburg, Carlo (2007) "Sólo un testigo", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 133-156.
- Grumann, Andrés (2008) "Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puerta en escena de una categoría para los estudios teatrales", en *Apuntes*, N°130, págs. 126-139.
- Haidu, Peter (2007) "La dialéctica de lo inefable: el lenguaje, el silencio y las narraciones de des-subjetivación", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites*

- de la representación. *El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 415-445.
- Horvitz Vásquez, María Eugenia (2006) "Historia y cine: relatos de memorias", en *Imago Americae*, n°1, primer semestre, págs. 181-195.
- Huysen, Andreas (2002) *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: FCE.
- (1999) "La cultura de la memoria: medios, política, amnesia", en *Revista de Crítica Cultural*, n°18, págs. 8-15.
- Jay, Martin (2007) "Sobre tramas, testigos y juicios", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 157-169.
- Kaes, Anton (2007) "El Holocausto y el fin de la historia: la historiografía posmoderna en el cine", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 311-333.
- Kalawski, Andrés (2007) "Cronotopos del testimonio en cinco obras dramáticas chilenas postdictadura". Tesis para optar al grado académico de Magíster en Literatura con mención en Teoría Literaria.
- (2006) "Dos gelatinas en el teatro documental contemporáneo", e, *Cátedra de Artes. Revista de Artes Visuales, Música y Teatro*, n°2, Facultad de Artes PUC, págs. 51-65.
- King, John (1994) *El carrito mágico: una historia del cine latinoamericano*. Bogotá: TM Editoriales.
- Lang, Beral (2007) "La representación de los límites", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 447-468.
- LaCapra, Dominick (2005) *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2007) "Representar el Holocausto: sobre el debate de los historiadores", en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 171-198.
- Lefebvre, Martin (1999) "On Memory and Imagination in the Cinema", en *New Literary History*, Vol. 30, N°2, Cultural Inquiries (Spring), págs. 479-498.
- Loroux, Patrice (2001) "Les disparus", en Nancy, Jean-Luc (ed.) *L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*. Paris: Seuil, págs. 41-58.
- Mena Malet, Patricio (2008) "La herida del adviniente: acontecimiento, memoria y testimonio a partir de la fenomenología acontecimental de Claude Romano", en AA.VV. *Memorias en busca de historia. más allá de los usos políticos de la memoria*. Marx Actual / Intervenciones, N°6, primer semestre, Santiago: Lom Ediciones y Universidad Bolivariana, págs. 197-211.
- Morin, Edgar (2001a(1956)) « 7. Nacimiento de una razón. Floración de un lenguaje », en *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós, págs. 179-193.

-
- (2001b(1956)) "La realidad semiimaginaria del hombre", en *El cine o el hombre imaginario*. Buenos Aires: Paidós, págs. 179-193.
- Mouesca, Jacqueline (2005) *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- (1988) Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985). Madrid: Ediciones del Litoral.
- Mouesca, Jacqueline y Carlos Orellana (1998) *Cine y memoria de Siglo XX*. Santiago: Lom ediciones.
- Mudrovic, María Inés (2005) *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. España: Akal.
- Nancy, Jean-Luc (2001) "La représentation interdite", en *L'art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*. Paris: Seuil, págs. 13-40.
- Nicholls, Nancy (2007c) 'Casa de la Memoria', Puntos de Vista, Octubre 2007, sitio web FASIC; www.fasic.org.
- (2007a) 'Las paradojas de la memoria del pasado reciente en Chile: entre el boom y la negación', Revista Puentes, nº 22, Comisión Provincial de la Memoria, La Plata, Argentina.
- (2007b) 'Cine, Memoria e Historia: La experiencia del campo de concentración Chacabuco', ponencia presentada en Escuela de Historia UAHC y Goethe Institut, Santiago de Chile.
- Nichols, Bill (1997) *La representación de la realidad*. Buenos Aires: Paidós Comunicaciones.
- Obando Cid, Augusto Claudio (2008) "El (ab) uso del olvido. Terrorismo de estado y lesión a la memoria colectiva", en AA.VV. *Memorias en busca de historia. más allá de los usos políticos de la memoria*. Marx Actuel / Intervenciones, N°6, primer semestre, Santiago: Lom Ediciones y Universidad Bolivariana, págs. 75-86.
- Page, Joanna (2005) "Memory and mediation in *Los Rubios*: a contemporary perspective on the Argentine dictatorship", *New Cinemas* 3:1, págs.99-40.
- Pagni, Andrea (2004) "Memoria y duelo en la narrativa chilena actual: ensayo, periodismo político, novela y cine", en Roland Spiller et al. (eds.) *Memoria, duelo y narración. Chile después de Pinochet: literatura, cine, sociedad*. Lateinamerika-Studien, 47, Frankfurt: Vervuert Verlag, págs.9-28.
- Palieraki, Eugenia y Carolina Torrejón (2008) "Historiadores ¿Portavoces de la memoria? Reflexiones sobre los límites y usos de la memoria en las historiografías chilena y francesa", en AA.VV. *Memorias en busca de historia. más allá de los usos políticos de la memoria*. Marx Actuel / Intervenciones, N°6, primer semestre, Santiago: Lom Ediciones y Universidad Bolivariana, págs. 27-46.
- Perelman, Pablo (sf) Entrevista, Revista Cultura y Tendencia, edición digital, http://www.culturaytendencias.cl/index.php?option=com_content&task=view&id=324&Itemid=41.
- Pinto, Iván (2009) "Entrevista a Albertina Carri", en La Fuga, Revista de Cine, 31 de mayo, http://www.lafuga.cl/articulos/entrevista_a_albertina_carri/.
-

---- (2008) “Cine, política, memoria. Nuevos entramados en el documental chileno”, en La Fuga, Revista de Cine, verano, http://www.lafuga.cl/dossiers/dossier_documental_en_chile/cine_politica_memoria/.

Piper Shafir, Isabel y Marisela Montenegro Martínez(2006) “Análisis crítico de la categoría “víctima”: aperturas para la acción política”, en AA.VV. *Memorias en busca de historia. más allá de los usos políticos de la memoria*. Marx Actuel / Intervenciones, N°6, primer semestre, Santiago: Lom Ediciones y Universidad Bolivariana, págs. 125-137.

Rancière, Jacques (2005) *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.

---- (2001) “S’il y a de l’irreprésentable”, en Nancy, Jean-Luc (ed.) *L’art et la mémoire des camps. Représenter. Exterminer*. Paris: Seuil, págs. 81-102.

Reimer, Robert C. y Carol J. Reimer (1992) *Nazi-retro Film. How German Narrative Cinema Remembers the Past*. New York: Twayne Publishers.

Renov, Michael (ed.) (1993) *Toward a Poetics of Documentary*. Londres y Nueva York: Routledge.

Richard, Nelly (2000) « Imagen-recuerdo y borraduras », en Nelly Richard (ed.) *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, págs. 165-172.

Rojas Mix, Miguel (2006) “Introducción”, “Capítulo 1: Percepción de la imagen, comunicación y multiculturalidad” y “Capítulo 2: Conceptos”, en *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires: Prometeo, págs. 17-40, 41-52, 53-56.

Rolle, Claudio (2006) “El documento como monumental: vehículo de memoria”, en Alicia Vega *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado, págs. 20-44.

Rosenstone, Robert (2002) “Does a Filmic Writing of History Exists”, *History and Theory, Theme Issue 41*, diciembre, págs. 134-144 (versión electrónica).

Sacks, Oliver (2000) *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Muchnik Editores.

Santner, Eric L. (2007) “La historia más allá del principio del placer: algunas ideas sobre la representación del trauma”, en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes Editorial, págs. 219-236.

Schechner, Richard (2004) “Performance studies. The broad spectrum approach”, en *The Performance Studies Reader*, Henry Bial (ed.), Routledge, New York, págs.7-9, artículo de 1998.

---- (2002) *Performance Studies. An Introduction*. New York: Routledge.

---- m(2000) *Performance: teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.

Sorlin, Pierre (2004(1997)) *El ‘siglo’ de la imagen analógica. Los hijos de Nadar*. Buenos Aires: La marca.

-
- (1985) *Sociología del cine: la apertura para la historia de mañana*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Stern, Steve J. (2000) “De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)”, en Garcés, M. et al.: *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago de Chile: Lom Ediciones, pp. 11-33.
- Tal, Tzivi (2005) “Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*”, en *Aisthesis*, N°38: 136-151, Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Tarkovsky, Andrei (1991) *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Rialp.
- Taylor, Diana (2006) “Performance and/as History”, en *The Drama Review*, 50:1, Spring, New York and the Massachusetts Institute of Technology, págs. 67-85.
- (2003) *The archive and the repertoire: performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press.
- Traverso, Enzo (2007(2000)) *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política*. Barcelona: Marcial Pons.
- “Memoria y conflicto. Las violencias del siglo XX”. Edición digital.
- Vega, Alicia (2006) *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Velardi, Andrea (2007) “Narrazione e costruzione del sé. Il ruolo della memoria” en *E/C, Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line*, www.ec-aiss.it, 20 de marzo.
- Veltruski, Jiri (1990) *El drama como literatura*. Buenos Aires: Galerna.
- Villarroel, Mónica (2005) *La voz de los cineastas. Cine e identidad en el umbral del milenio*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Violi, Patricia (2009) “Narrazioni del sé fra autobiografía e testimonianza”, en *E/C, Rivista dell’Associazione Italiana di Studi Semiotici on-line*, www.ec-aiss.it, 11 de marzo.
- White, Hayden (2007) “El entramado histórico y el problema de la verdad”, en Friedlander, S. (comp.) *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmas Editorial, págs. 69-92.
- Zatzman, Belarie (2005) “Staging History: Aesthetics and the Performance of Memory”, en *Journal of Aesthetics and Education*, Vol.39, N°4, Winter 2005, University of Illinois.