



**FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y HUMANIDADES**
UNIVERSIDAD DE CHILE

**TESTIMONIO, SUBJETIVIDAD Y MEMORIA COLECTIVA EN EL
CINE DOCUMENTAL DE POSDICTADURA. CHILE Y ARGENTINA
(1984-2010).**

Tesis para optar al grado académico de Magíster en Estudios Latinoamericanos

MIGUEL FELIPE GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

Profesora Guía:

DARCIE DOLL CASTILLO

Santiago de Chile 2017

Agradecimientos

En este tiempo de escritura, muchas han sido las personas fuentes de inspiración. En primera instancia, quisiera agradecer a los compañerxs del taller de memoria y arte de los departamentos de cultura de El Bosque y Pedro Aguirre Cerda, con los cuales hemos construido un camino en que el aprendizaje en torno al arte visual y el trabajo de memoria, se hace día a día, comprendiendo y acompañando al grupo. Con ellos, pude observar los principales sentimientos de pobladores que vivieron la violencia represiva, que se manifestaba a partir del trabajo detallado de cómo trabajar en equipo y montar obras. Especial agradecimiento al profesor Carlos Lizama, artista visual y trabajador de la cultura con quién me encontré en el proyecto, a Leonardo Melo, amigo y compañero cotidiano, con quién compartíamos discusiones en torno a la gestión del proyecto y a la pasión compartida que nos movilizaba, trabajar las memorias e historia de los más golpeados en la zona sur de Santiago. A los amigos mosaiquistas, Jadra, Gonzalo San Martín, Maurix Gutiérrez. Entre el grupo de asistentes, a los pobladores de estos lugares, quienes me motivaban a continuar el desarrollo de la tesis: Anita, Rossina, Gloria, Gerela, Carlos, Iván y la señora Hilda Saldivia, parte de la agrupación de detenidos desaparecidos y ejecutados políticos, madre de Gerardo Silva Saldivia, quién en el año 1974 estudiaba economía en la Universidad de Chile y fue víctima de la violencia militar. Con ellos aprendí, mientras escuchaba, que el derecho a la vida es fundamental y que la memoria de nuestro pueblo se construye día a día, con la entereza y dignidad, valores que hay que defender de los abusadores.

Agradezco también a quienes en el ámbito académico compartimos y me invitaron a problematizar sobre estudios de memoria , historia, cine, arte y literatura, a la profesora Darcie Doll Castillo, con quién trabajé esta tesis, a Ivan Pinto y Carolina Olmedo, con quien tuve la suerte de encontrarme con ellos cuando cursaban sus estudios en el Doctorado de Estudios Latinoamericanos. Sin duda, importantes docentes e intelectuales que junto a sus compañeros de estudios, han realizado un aporte al debate cultural en Chile, en temáticas de cine, movimientos sociales y filosofía y estética del arte desde las nuevas generaciones. Asimismo, agradezco a los ex compañeros de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, a Diego Pérez, docente en materia de artes y estudios culturales, y a Elías Sánchez, amigo que continuó su carrera en La Plata, Argentina, con quien hemos

seguido trabajando en torno a los estudios de memoria y política en América Latina, a pesar de la distancia geográfica. A los profesores amigos de la academia, Macarena Barahona, Amparo Galleros, Marcelo Garrido y Leopoldo Benavides, importante intelectual que nos invito a la pasión y el estudio de Nuestra América.

A los amigos que han tomado otros rumbos, a Felipe Thomes, Edgardo La Rosa, Pedro Morales y Valeska Riquelme, los cuales han iniciado nuevos caminos, con mucho arrojo y fuerza. Finalmente, quisiera agradecer a los docentes Walter Imilan y Pablo Mansilla, Antropólogo y Geógrafo, con quienes me he ido involucrando en estudios sobre conflictos territoriales, migraciones y estudios culturales, asimismo, al equipo de jóvenes antropólogos que los acompañan.

A los de siempre, a mi familia y amigos del barrio.

A Carolina, joven Antropóloga con quien hablamos día a día de nuestras pasiones intelectuales.

Introducción

Problema de Investigación

La proliferación de estudios sobre cine documental de posdictadura en Chile y en Argentina ha permitido observar como los realizadores cinematográficos elaboran desde este modo de producción cultural el pasado traumático de ambos países. Que ambas sociedades hayan experimentado dictaduras militares no sólo implica un proceso común de intervenciones violentas sobre el mundo civil y la vida política de estos dos estados nacionales del Cono Sur, sino que también implicó la alteración de la vida de toda una generación de jóvenes que experimentaron en la década del setenta los horizontes y posibilidades de hacer la revolución desde su propia historia.

La violencia de la dictadura militar fracturó la organización política y las identidades de militantes que se vieron afectados por la violación de los derechos humanos en que el exterminio, la persecución y el secuestro se fue una de las prácticas habituales de los organismos de inteligencia del poder militar. Pero no es el único fenómeno que da forma a la sociedad contemporánea. La apertura económica, global y cultural desde los años 70 hasta la actualidad, han transformado las lecturas de lo nacional, descentralizado la forma estatista de observar las sociedades. Si bien los estudios de las ciencias sociales y humanidades tradicionales muestran un fuerte énfasis lo estatal nacional, el conocimiento circulante ha permitido tener otras perspectivas que ponen en tela de juicio los sistemas modernos del conocimiento centrados en el relato oficial. En este sentido, el surgimiento en América Latina de los estudios de la memoria y la lectura de testimonios ha sido fructífera en torno al estudio de los pasados traumáticos que fueron consecuencia de las violencias militares y de la dominación de la clase dirigente durante el siglo veinte.

Debido a la emergencia de lo subjetivo y a la tensión que ha provocado la memoria sobre el discurso totalizante de la historia, la observación del cine documental de posdictadura en clave testimonial es una apertura para estudiar las representaciones que generan los realizadores cinematográficos desde sus propias experiencias y de las transiciones democráticas del Cono Sur. La crisis epistemológica de los relatos historicistas tal como lo genera y evidencia la filosofía de la historia y los estudios de lenguaje (1960 hasta la

actualidad), han provocado una crisis de la disciplina histórica y las representaciones del tiempo que esta construía desde el paradigma científicista. De esta manera, el análisis del cine documental posdictatorial nos enlaza con el estudio del pasado a partir de un soporte específico que entrama una serie de discusiones en torno a su realización y representaciones. Desde el presente, el acto de memoria de los realizadores chilenos y argentinos producen un pasado que se construye desde las imágenes y los discursos del montaje cinematográfico.

En este sentido, el testimonio como material sustantivo del género documental y el universo subjetivo del realizador, producen una trama del pasado que implica el uso ético de la voz de los otros y de la construcción de la memoria colectiva. Asimismo, más allá de los discursos del documental cinematográfico que circulan en el campo cultural, constatan un afuera que se encuentra con otras narrativas e imágenes que abordan un visionado desde lo ético, lo estético y lo político.

En este sentido, investigar sobre el cine documental argentino y el cine documental chileno, no sólo implica un ejercicio que observe el contexto de estos trabajos, sino que también conlleva extender el modo de observación en las memorias subjetivas y políticas que los realizadores representan.

En el contexto argentino, lo que se ha llamado Nuevo Cine Argentino ha producido una estética que desde la ficción tendrá entre de sus modos narrativos centrales la *short history*, la emergencia de un “realismo sucio” y las figuras de la revuelta que problematizará la sociedad desde el cine, complejizando los discursos y las escrituras del cine. Con el auge del posmodernismo y la crítica a la militancia socialista y liberal conservadora, el Nuevo Cine Argentino genera un escenario en que el margen toma escena en lo público. Si bien este grupo de realizadores produce obras de cine ficcional, principalmente, según Bill Nichols, el documental ha sido entendido como un discurso de sobriedad de la realidad social e histórica (1997, P.32), experimentando alteraciones por la intromisión de la presencia subjetiva y las influencias del Nuevo Cine Argentino de fines de los años noventa. Para el documental argentino, la crítica a una tradición que no cuestionaba el cine

se transformará en una de las formas políticas cinematográficas que debate no sólo con la generación de realizadores precedentes sino que también con lo político del cine.

En Chile, el cine no se ha entendido como un grupo generalizado con aspectos comunes como sucede con el Nuevo Cine Argentino. De modo contrario, el cine de autor constata realizadores que desde su producción continua y autónoma, en ficción como en documental, son importantes referentes del campo cinematográfico nacional. Pablo Larraín, Cristian Sánchez, Ignacio Agüero, Perut + Osnovikoff y Patricio Guzmán, han generado una importante filmografía en los últimos treinta años, representando desde la ficción o el documental la realidad histórica y social del país a contracorriente con un público que en su mayoría observa y visita salas de cine comercial¹. En el cine chileno, la dictadura militar ha sido un tema prolífico no sólo para las producciones de ficción sino que también para un documental en que la corporalidad y voz de los silenciados adquieren rostro. En este sentido, nuestros materiales son objetos fílmicos producidos entre el año 1990 y 2010, los cuales nos muestran una perspectiva de trabajar el documental y de elaborar la memoria que en el tiempo se transforma tanto en sus narrativas como en los modos estéticos.

Diferente a la ficción, donde el énfasis de los tropos usados giran desde el drama, el desencanto y la nostalgia hacia lo humorístico y la ironía, el documental incorpora los nuevos recursos tecnológicos, sensibles y narrativos en los que predominaba un discurso de sobriedad, produciendo un efecto de extrañeza y aburrimiento en el espectador modelado por la aventura y la velocidad de los fotogramas de un cine comercial. Para ver documental, hay que detenerse y analizar, generando un nuevo espectador que difiere del que ve cine industrial de entretenimiento. El cine documental en particular, construye imágenes que muestran la geografía y locación desde la filmación del plano en los que se produce la historia, una trama más densa en que los discursos y testimonios dan cuenta de voces y corporalidades reales que han sido silenciadas socialmente. De esta manera, relevados por los realizadores, la voz de los humillados, de los familiares de los exterminados, de los que permanecen en el margen por las violencias discursivas y materiales, el documental

¹ Sólo en los últimos años (2010), desde cines clubs de las universidades, salas de cine arte, sitios de internet y un público estudiantil de disciplinas vinculadas al arte, ciencias sociales y humanidades se han interesado en la realización cinematográfica nacional.

testimonial produce una imagen del mundo que en los tiempos de la posdictadura es crítica a lo heredado.

Así, el problema de estudio de este trabajo, consiste en analizar la subjetividad de los documentales, el testimonio y la memoria documental, enfocándose a partir de similitudes y diferencias que se desarrollan entre un cine documental chileno y un cine documental argentino de posdictadura. Las preguntas de investigación que guían este trabajo son las siguientes:

¿Cuáles son los dilemas en el campo cultural que problematizan el arte cinematográfico documental, respecto a los debates del testimonio, la memoria colectiva y la subjetividad?

¿Cuáles son las formas materiales y narrativas de los testimonios en la producción de cine documental chileno y argentino en el contexto posdictatorial, y cómo estos convergen y se contrastan?

¿Cuáles son las diferencias y similitudes de la subjetividad en el cine documental, y su relación con la memoria colectiva chilena y argentina de posdictadura en los films seleccionados?

Hipótesis

La hipótesis de este trabajo propone que el cine de posdictadura en ambos países realiza una narrativa de denuncia histórica a partir de una necesidad ética de representar el terror cometido por los aparatos policiales de la dictadura militar, perpetrada en los cuerpos y mentes de los sobrevivientes. En este sentido, la subjetividad de los autores o realizadores de los documentales se situarían desde una lógica ética de dar visibilidad a lo escondido, tanto en Chile como en Argentina. Ello se construye en el marco contextual de dos generaciones distinguidas en ambos países:

Esta necesidad ética de la primera generación de cineastas, es un imperativo moral del testigo sobreviviente que elabora un film situado contextualmente y fuertemente vinculado con la historia del país, el cual promueve la pedagogía de lo ocurrido con el objetivo de

reactivar la memoria de un pasado que se petrifica. En Chile, el documental cinematográfico se realiza desde espacios marginales el cual busca dar un carácter real, verídico y visual a las violaciones a los derechos humanos ocurridas en el país a partir de testimonios, en una escena sociopolítica que se constituye por el pacto institucional de la transición y la fragilidad democrática que el poder militar aún activo, propaga. Por otra parte, el cine documental argentino, similar a la necesidad ética y pedagógica que se desarrolla en Chile, muestra la dictadura argentina como un escenario de violencia extrema en que los realizadores aparecen detrás de la cámara generando un efecto de objetividad.

La segunda generación realiza films con un énfasis subjetivo potencial donde modulan su *yo* como agentes sociales que desajustan la memoria colectiva a partir de sus propias experiencias, dando presencia a testimonios diferenciados que problematizan la historia. En estos filmes, el realizador tensiona los bordes del personaje-director, desarrollando una producción en que la materialidad y narratividad de los afectos son componentes de un espacio del régimen estético.

En relación a la narrativa de los films, en los documentales argentinos hay una crítica sostenida a los militantes de los años setenta, discusión que empieza a surgir a fines de los años noventa, discutiendo el verticalismo, la heroicidad de la militancia de la izquierda y la autonomía de la realización cinematográfica en tiempos de una sociedad en crisis. En Chile, la politicidad de lo colectivo implica un posicionamiento con las consecuencias de la violencia en búsqueda de una identidad que ligue a los realizadores con la pérdida, replegándose a lo familiar y lo común como apertura del trabajo de memoria. Una diferenciación entre el documental de ambos países se genera desde los contextos. Se puede observar que en Chile no sólo la generación de los años setenta fue golpeada por la dictadura, sino que su duración, implica que los jóvenes de los años ochenta experimentaran las consecuencias de la violencia, donde el exilio es una experiencia marcada singularmente, a diferencia de la juventud popular que habita la salida pactada a la transición democrática. A pesar de haber una distinción de clases entre ambos grupos de jóvenes, no hay una crítica desde los filmes que apunte a la militancia de los setenta a la

militancia del contexto de la Unidad Popular, sino, más bien, se busca una comprensión y reparación del daño cometido por los efectos de la dictadura.

Corpus de Films, enfoque metodológico y estructura del texto.

El cuerpo de films con los cuales trabajo corresponde a documentales pertenecientes a estas dos generaciones de realizadores, principalmente de documentales que tienen una afiliación a la experiencia de las izquierdas y a agentes de la transición en argentina y en chilena. Entre los filmes argentinos, se escogieron documentales realizados entre los años 1984 y 2007: dos de la primera generación de la transición democrática y aquellos a los que se ha denominado cine de los hijos. De estos hay tres que aluden a la militancia de Montoneros. Para el cine documental chileno, se escogieron documentales realizados entre 1990 y 2010 cuyos criterios consisten en representar la transición chilena: Tres filmes militantes y dos documentales de hijos militantes de las izquierdas de Chile.

En primer lugar, el cine documental argentino de primera generación lo observamos en *La República Perdida II* de Miguel Pérez, *Montoneros, Una Historia* de Andrés Di Tella e *H.I.J.O.S, el alma en dos* de Carmen Guarini, los cuales se desarrollan a partir de evidenciar y mostrar las consecuencias de la dictadura Militar desde el presente. El primer film muestra la dictadura militar en 1986, representando a modo de ensayo-histórico los discursos y prácticas del régimen militar como un quiebre a la institucionalidad anterior. El segundo film, *Montoneros, una historia*, problematiza la militancia montonera y el uso de la violencia a partir de la historia de Ana, ex militante que sufrió la tortura en la Escuela de Mecánica de la Armada. El tercer film, representa las formas de organizarse de la generación posterior a la militancia de los años setenta. Este es un film de transición. Si bien se realiza desde una forma tradicional, muestra las prácticas de las nuevas generaciones.

Los otros dos documentales con los que trabajamos para analizar el documental argentino son *Los Rubios* de Albertina Carri y *M* de Nicolás Prividera, ambos hijos de ex militantes montoneros. El film *Los Rubios* ha sido catalogado por la crítica como un film que reúne

muchas problemáticas del documental y de crítica a la memoria. “*Acumular imágenes es resistir*”, es uno de sus enunciados fundamentales de Albertina Carri para posicionarse como una destacada cineasta del Nuevo Cine Argentino. Lo singular del documental *Los Rubios*, es que Carri construye un documental en el que incorpora elementos de ficción y de crítica a la memoria y a la institucionalidad fílmica del INCAA. En un sentido similar, *M* de Nicolás Prividera hace de su film una crítica a la izquierda montonera y peronista, narrando desde su autobiografía la construcción de la figura de su madre, Marta Sierra, desaparecida a pocos días del Golpe.

Considero que estos cinco films argentinos proporcionan una forma de abordar las diferencias, similitudes y formas de elaboración de la memoria colectiva y el tratamiento testimonial desde la realización cinematográfica producida en posdictadura. Estos documentales han sido parte de la crítica de cine y material pedagógico de los estudios de cine los cuales se vinculan a los estudios de memoria y a la historia reciente.

La filmografía chilena que seleccioné corresponde a documentales de realizadores colectivos e individuales que se producen entre los años 1990 y 2010. El criterio de selección se fundamentó por la presencia testimonial, la representación del pasado reciente y la subjetividad de los realizadores de dos generaciones de realizadores. En esta línea, el primer documental seleccionado corresponde a la producción de un colectivo audiovisual de fines de la dictadura como es el Grupo Proceso, cuyas realizaciones se dedicaron a registrar videos y documentales vinculados al tema de los derechos humanos, la dictadura y la transición democrática en los sectores populares, recientemente liberados en la Cineteca Nacional, espacio de Archivo de la memoria fílmica del país. Este film lleva como nombre *Soy Testigo*, del Grupo Proceso, realizado en 1990 una vez terminada la dictadura, el cual narra la experiencia de exoneración de un Juez de la República que se involucró en la defensa de los derechos humanos. Este film tensiona la relación entre Justicia, historia reciente y demanda de los centros clandestinos de tortura en un contexto en que se empieza a visibilizar los crímenes ejecutados por la Dictadura Chilena. El segundo film de esta generación, *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo en 1993, versa sobre la memoria de mujeres militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionario enfocado desde la experiencia de Marcia Alejandra Merino quién entrega su testimonio una vez que llega la

transición democrática tras haber sido “quebrada” por la violencia de la DINA, esto significó la delación de los compañeros y compañeras de militancia y convertirse en el “símbolo de la traición”. Lo interesante de ambos filmes es que estos entregan un panorama del primer período de la transición democrática donde se narran experiencias singulares relacionadas con la Justicia, la denuncia y los mecanismos de tortura, logrando evidenciar la dimensión de la violencia dictatorial y los testimonios adquieren relevancia, en el primer documental desde la sociedad civil, y en el segundo, desde la militancia.

Los otros tres filmes en estudio son, en primer lugar, *Actores Secundarios* (2003), de Pachi Bustos y Jorge Leiva, documental que narra la resistencia estudiantil en la década de los ochenta, de la juventud política que nació y se formó en el contexto dictatorial. El film muestra la organización de los estudiantes secundarios cuyo trabajo de memoria es realizado en un segundo momento de la transición el año 2003, posterior a la detención de Pinochet en Londres hito que vuelve a remecer la historia reciente y el recuerdo de la dictadura en la década del dos mil. El segundo film de esta generación, *Mi vida con Carlos* (2010) de Germán Berger, evoca la construcción de la figura de su padre detenido desaparecido desde octubre de 1973, dónde la pérdida de Carlos Berger remueve las memorias de sus familiares. El último documental es de Macarena Aguiló *El Edificio de los Chilenos* (2010), realización que representa el Proyecto Hogares del Movimiento de Izquierda Revolucionario (MIR) cuando los militantes exiliados vuelven a Chile en lo que se denomina la Operación Retorno. En este escenario, los hijos y la familia aparecen como un debate que problematiza el feminismo y los roles sociales de género que se configuran en el MIR.

En este sentido, el objetivo de este trabajo se enfoca a analizar la representación del testimonio, la subjetividad y la memoria colectiva que se expresa en el cine documental chileno y argentino de posdictadura, para observar las similitudes y comparar los diversos modos estéticos y narrativas que genera la producción cinematográfica de los realizadores.

El enfoque metodológico que utilizo se desarrolla a partir del análisis de discurso de los filmes y de las problematizaciones de los modos estéticos y de conceptos centrales del análisis del cine documental de posdictadura: Testimonio, subjetividad y memoria

colectiva. El siguiente cuadro operativo, representa la definición de cada uno de estos elementos y cómo serán observados en los filmes seleccionados:

Elemento de análisis	Discursos e imágenes en los films.
Testimonio	<p>1) Modo de representación en que el realizador incorpora los testimonios en el film. La imagen del otro. (forma)</p> <p>2) Interrogación de lo que dice la narración del testimonio. (contenido)</p> <p>3) Relación entre entrevistador y entrevistado. Modo de presencia y ausencia del realizador (interacción).Claves autobiográficas.</p>
Memoria colectiva	<p>1) Mundo que representa el realizador: configuración del mundo que realiza el cineasta.</p> <p>2) Referentes colectivos y figuras que tienen presencia en la narración del films.</p> <p>3) Lo colectivo: imágenes y escenas de los lugares comunes, instituciones, críticas, puestas en escenas, campo filmado, contexto de la imagen.</p>
	1) Subjetividad del realizador: postura

<p>Subjetividad</p>	<p>estética en torno al documental. Conflictos estéticos y generacionales.</p> <p>2) Interpretación del pasado: mundo construido en las películas. Su relación con los grupos de interpretación del mundo.</p>

Posterior al análisis de los documentales chilenos y argentinos, se desarrollará un ejercicio comparativo para observar las principales similitudes y diferencias entre los filmes que conforman el cuerpo de cine documental que escogí para ambos países. La comparación no sólo permitirá ver las distinciones estéticas de las dos generaciones de realizadores, también dará la posibilidad de ver aspectos comunes y diferenciaciones narrativas según los énfasis de los documentales.

La estructura del texto se desarrolla a partir de tres partes que componen el texto final. La primera parte vinculada a los aspectos teóricos se divide en dos capítulos. El primero se enfoca al análisis de los debates críticos que se producen en el campo cultural y su relación con el pasado reciente a partir de las discusiones que atraviesa el testimonio visto desde disciplinas de la historia, la filosofía y la literatura, y la diferenciación entre el testimonio latinoamericano y el testimonio europeo de posguerra. La autoimagen de la muerte de los años posteriores a 1945, construye una estela en que el holocausto se vuelve la forma de interpretar la violencia sistemática de los estados, alcanzado una forma de leer las violencias de las dictaduras militares del Cono Sur. El segundo capítulo de esta primera parte se inicia con un esbozo del cine político militante de América Latina en el cual observo a los principales realizadores de los años sesenta y setenta, para conocer las estéticas culturales del momento de crisis de las sociedades precedentes y la producción de las imágenes del *pueblo*. Posteriormente, observo y analizo los debates del cine documental

de posdictadura en clave testimonial para analizar el debate entre arte cinematográfico, política y memoria.

La segunda parte se divide en dos capítulos. Este consiste en la observación del problema del testimonio, la subjetividad y la memoria colectiva de la primera y segunda generación de documentalistas chilenos y argentinos. La apertura a ambos capítulos, uno dedicado al cine documental argentino y el otro al chileno, se expone un marco contextual que define los ciclos de memoria y la producción cultural en ambos países. Posterior a esta entrada, se realiza un análisis singular de cada uno de los documentales seleccionados.

Finalmente, a partir de este ejercicio de comparación, en las conclusiones observo las similitudes y las diferencias de los filmes de la primera y segunda generación de los documentales de posdictadura de Chile y Argentina. Enfocado en el testimonio, la subjetividad y memoria colectiva, en esta última parte realizo un contraste entre el cine documental de ambos países observando las narrativas que se elaboran.

De este modo, el siguiente trabajo busca contribuir a los estudios de la memoria, la historia reciente y del cine documental de posdictadura que se genera en los países del Cono Sur. A pesar de ser dos historias nacionales diferentes, en Chile y en Argentina se han experimentado realizaciones cinematográficas que discuten las formas políticas y estéticas de la historia y la memoria reciente. De esta manera, la observación de estos documentales no sólo da claves para comprender los pasados y los presentes subjetivos de los realizadores, sino que también, en su conjunto, muestran elementos comunes y diferenciados del cine documental del Cono Sur.

Parte 1

Aspectos Teóricos:

De la Memoria latinoamericana y el Cine Documental

Las dictaduras militares de los países del Cono Sur dejaron una profunda derrota en los movimientos de izquierda y en quienes vivieron desde la sociedad civil las consecuencias de la violencia. En la actualidad, cada vez que se enuncia la experiencia del pasado a partir de narrativas e imágenes, se reabren los conflictos políticos y culturales que emergen por los efectos aún presentes de las muertes y la violencia que causaron las Fuerzas Armadas en el Cono Sur. A 32 años en Argentina (1984) y a 26 años en Chile (1990) una vez recuperadas las democracias, las consecuencias de la violencia aún permanecen por la ausencia de justicia y la negación de las violaciones de los derechos humanos por parte de la institucionalidad estatal, dictaminados por la negociación y la política de consenso de los grupos dirigentes de la transición. En estos contextos posdictatoriales, el surgimiento de las memorias colectivas y subjetivas de los afectados han develado sus experiencias, problematizando la política nacional de reconciliación de quienes optaron por el silencio, el olvido y la clausura del tema.

Esta parte enfocada en los aspectos teóricos, se divide en dos capítulos. En el primero, se trabaja el concepto de memoria y testimonio, en relación a las representaciones y problemáticas que se generan en torno a su discurso y cómo este material es incorporado en el cine documental chileno y argentino de posdictadura. En la segunda parte, en el eje de testimonio y cine, se observará el debate en torno al testimonio latinoamericano y la historia del cine político del continente, realizando una lectura de los modos de mirar el cine latinoamericano que tensiona la representación de lo estético, lo ético y lo político en el documental.

En el primer capítulo se observa el testimonio en relación al contexto en el que se inscribe y la veracidad que enuncia, configurándose así un material que es problematizado desde diversas disciplinas. Asimismo, expongo diferenciaciones entre el testimonio

latinoamericano y el testimonio europeo que proviene del holocausto. En este sentido, se observa cómo la distinción del soporte y la mirada evidencia nuevas problemáticas para trabajar las representaciones y narrativas culturales. En el segundo capítulo, se presenta una exposición y una problematización. En primer lugar se expone una mirada al cine militante de la generación de los años setenta en América Latina, para observar como los realizadores enfrentaban la representación estética y el problema de lo político y, en segundo lugar, se realiza un ejercicio de contraste entre el cine documental de los años ochenta y el documental de los años noventa y fines del dos mil que se producen en torno de los años de posdictadura. De esta manera, la exposición y la diferenciación entre los contextos, los realizadores y sus representaciones, permite ver a un cine chileno y argentino que empieza a representar la memoria y las consecuencias de la dictadura desde lo subjetivo y lo colectivo, cuestionando el documental cinematográfico tradicional.

Capítulo I:

Contexto histórico, Trabajo de Memoria y testimonio latinoamericano.

Contexto Histórico: Un pasado lleno de memoria.

Las discusiones que atraviesan la segunda mitad del siglo XX y estas dos décadas del siglo XXI, definida como una era de constante catástrofe, han consistido en una serie de reflexiones, dilemas y expresiones en que intelectuales, escritores y artistas han puesto en cuestionamiento la ejecución y despliegue de las máquinas de exterminio de los grupos dominantes del capitalismo internacional y de los representantes nacionales en cada país del orbe. La construcción de sofisticados modelos técnicos que han administrado la violencia y el poder en sociedades cada vez más multitudinarias, han efectuado la normalización de las relaciones de poder que existen entre gobernados y gobernantes, naturalizando estas formas de violencia social, racial y política que estos aparatos despliegan y que los grupos políticos dominantes usan para su control. Estas catástrofes, no solamente de carácter político y cultural, se refieren en lo más íntimo de lo social a pérdidas humanas, a la persecución corporal (social y política), a la tortura, y a la transmisión del terror que, mediatizados por

estos mecanismos de control social, propaganda y de comunicación, se despliegan en la vida cotidiana produciendo imágenes en que la muerte, las guerras y el temor se han vuelto las principales escenas de la modernidad.

Dado que el progreso tecnológico en la industria de la guerra devino en las dos guerras mundiales que azotaron a Europa durante el siglo XX, el despliegue de las máquinas de la muerte efectuó un profundo trauma y fatalismo ante una “civilización” que desembocó en la destrucción del proyecto ilustrado de la humanidad y de los propios habitantes del continente europeo, los cuales fueron deshumanizados por el racismo de las potencias mundiales fundado por un pensamiento civilizatorio. La superioridad científica y técnica que se impuso frente a otros ocultaba una faz perversa de la competitividad, selección, exclusión y destrucción, todos elementos negativos que se encuentran inherentes al modo de producción capitalista (Hobsbawn, E. 1998, P. 22; Adorno, T. 2007, P. 134). Perplejos por la catástrofe de la cual eran testigos, los intelectuales europeos comenzaron a interrogarse por las causas y consecuencias de la guerra y cómo la Ilustración guiada por la razón llegó a tal exterminio y, principalmente, desde plataformas del conocimiento como son la opinión pública, las universidades y el desarrollo científico que movilizarían la “humanidad” hacia el progreso de las sociedades.

América Latina no estuvo alejada de aquella realidad. Los intelectuales y escritores del siglo XX, se vincularon con la sociedad y política de sus países, desarrollando diversos modos de representar la realidad actuando como sujetos del pensamiento que produce la cultura de un país. En este sentido, la recepción de las ideas europeas fue fundamental para sus construcciones intelectuales que desde los objetivos de la emancipación subjetiva y nacional tuvieron diferentes expresiones, dando a conocer sus realizaciones. La copia de un pensamiento europeo no cabría cuando las escrituras de los intelectuales de una América Latina proyectiva, tuvieran como fuente de creatividad la experiencia vivida en el continente y la lucha política por la emancipación. Desde los orígenes del estado moderno en América Latina, los intelectuales y escritores latinoamericanos investigaron, conocieron

y crearon diversos modos que representaban la vida social y cultural que tuvo como foco la heterogeneidad, singularidad y aspectos comunes de la realidad latinoamericana².

La lectura de las contradicciones sociales y la lucha de clases no solamente se encontraban en un punto de alta intensidad en la década del sesenta y setenta, sino que la crisis del capitalismo y la servidumbre colonial era un fenómeno que había permanecido y transformado con el transcurso de la historia, el cual difiere de la simplificación de una dimensión social y económica del imaginario moderno y europeizante del marxismo ortodoxo estalinista.

Si bien la teoría marxista generó posibilidades de lectura política para América Latina, este discurso emancipatorio activó otras dimensiones vinculadas a la permanencia de lo colonial en las relaciones sociales y culturales, lugar en que muchos movimientos sociales y organizaciones emergieron para construir alternativas y disputar el carácter servil de las relaciones desplegadas por los Estados-nacionales, controlados por las elites oligárquicas en su cotidianeidad y naturaleza. El optimismo revolucionario, la emancipación subjetiva y colectiva, y la utopía que movilizaría la historia, fueron las principales fuentes de la militancia que promovió la disputa social del poder a las oligarquías, las cuales habían dominado los países del continente durante todo el siglo XX y que en la década de los sesenta, posterior a la Revolución Cubana, produjeron un contexto de alta intensidad política en que las contradicciones sociales y culturales se visualizaron como sinergia política.³

Las dictaduras militares del Cono Sur de los años setenta y ochenta, deshicieron los sueños y esperanzas puestas en los procesos revolucionarios de los años 70 en que el 'pueblo' de

² José Aricó, señala que el marxismo en América Latina es heterodoxo por la propia realidad que se configura en el continente, por la alta presencia de luchas revolucionarias anticoloniales que se componen desde la teoría por los intelectuales indigenistas y de la negritud. A principio de los años 20, se puede ver a Juan Carlos Mariátegui reivindicando la presencia indígena en el Perú y la posibilidad de construir una sociedad socialista en el país, basada en la recomposición comunitaria de la unidad fundamental de la sociedad Incaica, como era el Ayllu.

³ La imagen romántica y política de la Revolución Cubana, animó sustantivamente la organización de los movimientos latinoamericanos de izquierda, produciendo una importante toma de conciencia teórica y estratégica al respecto de sus situaciones nacionales.

Chile, Argentina, Uruguay y Brasil, comprometido en organizaciones políticas que promovían las transformaciones sociales, tuvieron que resistir a una serie de métodos de persecución, desapariciones, exilios y a la transmisión del terror en la sociedad civil, que en la actualidad surgen cada vez que las tensiones de la memoria y el pasado reciente emergen del olvido. Financiadas y montadas por el Imperialismo de Estados Unidos por medio de la ideología de la Seguridad Nacional y el Enemigo Interno, se crearon una serie de dispositivos de inteligencia que dirigieron su trabajo a la exterminación de los militantes que apoyaron y trabajaron en las organizaciones de la izquierda marxista, popular y contracultural que iniciaron la lucha política y armada contra los poderes de la democracia liberal, los golpes militares y las instalaciones de las dictaduras en la década del sesenta y setenta⁴.

Las “transiciones democráticas” en Argentina y en Chile- nuestro contexto de estudio- cambiaron en lo político y en lo económico con la apertura al mercado global. No obstante, el estado de ánimo cultural y social que atravesó al tiempo posdictatorial se entraman en los procesos de olvido, silencio y rabia por la injusticia perpetrada en materia de derechos humanos, sociales y políticos, manifestadas por las asociaciones de derechos humanos. Como señala Elizabeth Jelin(2012), ante la ausencia de justicia, han surgido emprendedores de la memoria que han hecho posible contar la barbarie y el daño recibido a aquellas nuevas generaciones que empiezan a conocer la memoria social y política del tiempo reciente, en una disputa cultural que contingentemente se enuncia como “Batalla por la Memoria”⁵. De

⁴ Los sucesivos golpes militares e instalación de Dictadores, van en escala en los diferentes países del continente en América del Sur. En la Región del Cono Sur: Brasil (1964), Chile (1973); Uruguay (1973) y Argentina (1976), dan cuenta de una dirección que se plantea desde una organización y correspondencia entre militares que va desde su instrucción en las Escuela de Las Américas y los nuevos métodos de lucha antiterrorista y contrainsurgencia que definieron a los movimientos sociales y populares desde la década del sesenta y la instalación de modelos económicos y nuevos mercados.

⁵ El Trabajo de Memoria en una relación solidaria con la historia política, ha puesto en discusión no solamente el pasado dictatorial por sus crímenes de lesa humanidad, sino que también por su discurso ideológico cultural que promovía el nacionalismo militarista y por las transformaciones producidas en el ámbito económico y social. En Chile, el fuerte discurso nacionalista de la dictadura convergió con un neoliberalismo aperturista y excluyente de los ciudadanos, concebidos como consumidores en una sociedad de libre mercado que continuó la Concertación de Partidos por la Democracia, emergiendo una crítica más organizada desde los movimientos sociales a mediados de la década del 2000. Para Argentina, el discurso nacionalista de los militares tuvo mucha más fuerza en considerar a la patria como una familia, en la que

esta manera, para los intelectuales, artistas y actores sociales que habitan “las transiciones a las democracias” la interpretación de la historia y la memoria como trabajo productivo ha proliferado desde espacios institucionales, desde las organizaciones de la sociedad civil y desde los espacios marginales, subjetivos e intersubjetivos, los cuales han hecho estallar la estabilidad de un cierto periodo de “paz democrática”⁶.

Trabajo de Memoria, Tiempo histórico y testimonio.

El trabajo de la memoria implica el estudio a nivel teórico y metodológico en las diferentes disciplinas de las humanidades y las ciencias sociales, de un pasado reciente que se mueve e incide en la presencia de actores vivos en el presente. Por tal motivo, la interdisciplinariedad y el problema que se trate es lo que permite su elaboración. Al trabajar teóricamente la memoria, numerosos son los cuestionamientos que se asocian, se formulan y se re-significan, entre campos, medios y perspectivas (Jelin, Elizabeth, 2012, P. 36 Claudia, F., 2009, P.30; Huyssen, A., 2009, P.17). La representación del pasado elaborada en los testimonios es un dilema para el trabajo de la memoria que se distingue y cruza con la disciplina histórica. De esta manera ¿Cuáles son las diferencias del trabajo histórico y el trabajo de memoria en torno al testimonio?

existían enemigos de la patria. Fue durante los periodos de Menem en que el exitismo y la venta de empresas nacionales fueron una política de gobierno que desembocó el año 2001 en la crisis económica y social del default económico.

⁶ En los viajes que he realizado a Argentina, diversos actores sociales, artistas e intelectuales- desde el ámbito académico como desde espacios institucionales- han emprendido el camino de la memoria el cual se trabaja como un nodo que condensa las demandas sociales, políticas y de justicia social, generando un discurso que señala que la sociedad actual es producto del pasado. En La ciudad de la Plata, lugar al cual pude viajar, encontré Archivos como los de la Comisión Provincial Por la Memoria, La Universidad Nacional de La Plata a la cual pude asistir y conocer algunos estudiantes y colegas de la Maestría de Historia y Memoria que trabajan el tema. Asimismo, pude conocer la Casa Mariana Teruggi, donde se conserva un espacio en el cual montoneros vivía en forma clandestina que mantiene los vestigios de la violencia militar y, otros espacios, en los que se observa un fuerte trabajo cultural por la memoria de los años violentos, lo cual problematiza a los organismos de la derecha por un pasado cómplice y silente de las violaciones a los Derechos Humanos, del exterminio y la desaparición. En Chile en tanto, el impulso de la elaboración de la memoria ha variado en espacios institucionales y territoriales, los cuales se han dedicado a levantar signos y trabajos que se hacen visible ante la negación de la historia y la memoria.

Marc Bloch, uno de los fundadores de la Escuela francesa de los Annales, señala que los testimonios son la principal herramienta de trabajo del historiador y de los investigadores, definido desde su más acepción universal, que pueden ser desde los documentos institucionales de los estados hasta los registros más íntimos como pueden ser cartas o diarios. Señala que los vestigios del arqueólogo, como los cuerpos que examina el biólogo, son testimonios para el científico de la disciplina, indicando la variedad y extensión de su definición. De esta manera, los testimonios nos entregarían diversos conocimientos dependiendo de cómo se los interrogue, dice Bloch:

Pero desde el momento en que ya no nos resignamos a registrar pura y sencillamente los dichos de nuestros testigos, desde el momento en que nos proponemos obligarles a hablar, aun contra su gusto, se impone un cuestionario (...) Porque los textos, o los documentos arqueológicos, aun los más claros en apariencia y los más complacientes, no hablan sino cuando se los interroga.(Bloch, M., 1971, P. 100)

Más allá que el texto de Marc Bloch sea un escrito póstumo⁷ para el trabajo metodológico de la investigación histórica, la historia del texto en el ocaso de su vida se vuelve un testimonio en un contexto en el que los historiadores comenzaban a dialogar con otras disciplinas a partir de un procedimiento crítico del tratamiento de problemas teóricos formulados y los materiales utilizados de los cuales se haría la crítica interna y externa: de sus procedencias, autenticidad, significados y efectos que produce; si este testimonio se encuentra construido para una prueba, o si éste es un relato se dirige a una comunidad.

Marc Bloch, en *“El Oficio del historiador...”*, escribe que la investigación historiográfica del fragmento testimonial se concibe como una constante relación con la muerte y el pasado, en que las palabras de los muertos se naturalizan y se cosifican en el archivo provocando una distancia de lo buscado. Desde esta distancia- neutralidad se alcanzaría el juicio objetivo de los problemas, los cuales se resolverían en la investigación alcanzando el estatuto de ciencia que predomina en la época. Para François Dosse (2012), el testimonio

⁷ La Historia del texto de Marc Bloch *Apología de la Historia o El Oficio del Historiador*, es un manuscrito que se publica después de la muerte de este una vez terminada la Segunda Guerra Mundial. Lucien Febvre, compañeros de la Escuela de Los Annales, se encarga de publicar los apuntes que iban a ser el texto dedicada a la investigación histórica que Marc Bloch estaba produciendo en tiempos de guerra.

integrado en el archivo se objetiviza en el documento (P. 117). En este sentido, el problema se configura en la sensación de lejanía de los materiales testimoniales en los cuales opera una reificación del testimonio al ser tratado científicamente y ajustándolo al tiempo cronológico de la historia. Una advertencia que nos dejaría Marc Bloch es importante en su asociación con la memoria: al trabajar en este instante con el pasado, este se vuelve presente.

De acuerdo a la inscripción de los documentos en el tiempo histórico, las reflexiones de Benjamin en torno a la historiografía y a su pregunta por la imposibilidad de narrar las experiencias de los hombres que provenían de la guerra, se enfoca a una crítica de la historia positivista que se enmarca en un régimen de historicidad cuya narración cronológica está dada por el tiempo de la producción del progreso y el capitalismo, y en consecuencia, en los formatos escriturales que la naciente profesionalización de las técnicas científicas de las humanidades y de las ciencias sociales empiezan a desarrollar a comienzos del siglo XX con el auge del historicismo y el positivismo científico (Benjamin, 1940, P. 9).

El reclamo por la figura de *El Narrador* que evoca Benjamín (1936 a), se da por la pérdida de la sensibilidad transmitida de un testimonio directo que empieza a ser mediatizado e impersonalizado por los efectos de la tecnología cultural y por la transformación del humano en máquina. El narrador de experiencias, con sus artes, se encuentra y reúne en el taller para transmitir las narraciones y sus conocimientos. De esta manera, la historiografía de la cual hace su crítica, es aquella que reifica los fenómenos y acontecimientos históricos, inmovilizando los afectos, subversiones e ideas transmitidas, clausurando la explosión de la pregunta contingente e impidiendo que en cada presente se pueda dar una nueva interpretación de los acontecimientos que hacen estallar la historia a contrapelo. El libro de historia escrito desde la soledad individual, enclaustrado en el trabajo erudito del archivo con la infinitud de documentos, contrasta con el trabajo de memoria colectivo sobre el pasado, el lenguaje corporal y la palabra hablada de lo visto, lo cual se elabora y adquiere cuerpo en un lugar común. (Benjamin, 1936 ,V)

En este sentido, Benjamin pone en tensión los modos de trabajar del historiador y su pasado. Desde una posición que promueve el rescate del pasado desde lo oral y la experiencia, Benjamin se antecede a los estudios de memoria que en la actualidad han alcanzado una gran relevancia para comprender el presente desde otras realidades disonantes de la oficial. En su crítica al modo positivista de hacer historia y al tiempo histórico como variable determinante, con Benjamin se visualizan los primeros esbozos de un pasado construido por medio de la memoria y su forma de narrar, de aquellos acontecimientos e imágenes que rompen con la simple linealidad y versan historias de la contracultura, momentos reveladores en los que se disputa lo común y se subvierte el curso normal de la historia (Lowy, M., 2003, P. 77). Para Ricoeur, más que el afán de verdad disciplinar que tiene la historiografía y el anhelo de fidelidad de la memoria por sus deformaciones al momento de recordar, su vía sería construir relaciones solidarias entre ambas⁸.

Posterior a la Segunda Guerra Mundial- ante la catástrofe de la guerra- el dictum de Theodor Adorno el cual señala que “*Después de Auschwitz no puede haber poesía*”, se asocia al problema que hay entre la forma de representación, el silencio que provocan las experiencias límites y los efectos políticos culturales de estas palabras que mantiene el enmudecimiento. Silentes ante la violencia del campo de concentración y la constante escenificación de la muerte, la frase tiene un juicio negativo del pensamiento ilustrado, el progreso y la razón instrumental, la cual concibe a las más florecientes sociedades modernas europeas como la destrucción total que provoca la guerra. El problema político del silencio es una manifestación que clausura la catastrófica tragedia y cómo esta lacera la vida cotidiana de los sobrevivientes encerrando el trauma en el interior como si nada hubiese sucedido, en un contexto en que se da una época de oro posterior a la guerra (Hobsbawn, 1998, P.19). El espanto y el horror hacen pensar y reflexionar por los modos

⁸ La diferencia que se ha establecido entre historia y memoria es de carácter epistemológico y deviene en una serie de problemáticas en torno al tiempo. El trabajo de memoria ha sido mal visto por la fijeza de la palabra y la verdad que buscan los historiadores al trabajar con fuentes documentales muchas veces de carácter institucional, mientras que la oralidad, en el momento de narrar es desvalorado por que transforma sus contenidos y significado dependiendo de cada momento en el que se recuerda, por lo tanto, provocando diversas narraciones a partir de una experiencia, buscando una fidelidad hipotética de lo que dice el otro.

en que se representan y transmiten Auschwitz, el drama y la tragedia de los prisioneros. (Souto C, Victoria, 2010, P. 79; Cheroix, C., 2007, P. 222).

Entre lo ético-político y lo estético de la representación, el testimonio es un acto que interviene de manera contingente la realidad. Hablar, escribir, representar en imágenes, significa ante todo emitir signos en el vacío de la historia del progreso, produciendo una ruptura al silencio que el horror y el miedo perturban; de esta manera, el testimonio se hace público ante la imposibilidad de su existencia.

El testimonio - como señala Agamben- que emana del testigo de los campos de concentración, tiene la necesidad de ser un testimonio que proviene desde los muertos. El testigo de la muerte narra por los muertos que le delegaron la continuidad de su sobrevivencia. Pero además, es un testimonio que vincula lo estético y lo político de la tragedia, de lo indecible, de cómo fue la experiencia y la representación en el campo de concentración, de cómo estos se alimentaban, qué comían, de los trabajos que debían hacer, de la lengua y de cómo se comunicaban. Para Agamben (2000, P.19), antes que los testimonios de las experiencias traumáticas tuvieran una finalidad para la justicia, estos se enmarcan en el campo cultural que problematiza las construcciones artísticas, lo político y las interpretaciones del pasado que circulan en un campo de fuerzas que disputan la hegemonía.

Entonces, la narración testimonial implica que su representación se realice ante la imposibilidad de narrar el horror, acto que abre las experiencias límites. La representación del testimonio que emana de la experiencia del sobreviviente, produce no solamente un discurso del conocimiento, sino que es también una elaboración estética del recuerdo de lo sucedido, en el que ocurre una diégesis narrativa que construye el pasado y genera efectos sensibles. De esta manera, testimonio y memoria se encuentran estrechamente ligadas al ser una narración sobre el pasado desde el presente de su elaboración. El testimonio, en tanto narración singular que trabaja la memoria, se construye a partir del estallido de imágenes ausentes que se hacen presentes en su interpretación. Pero la memoria, como recuerdo del pasado en las experiencias límites, conlleva el peligro de la repetición del trauma psíquico que provocó la guerra, las desapariciones, el cautiverio, el daño y las persecuciones (La

Capra, 2008, P. 207). Por lo tanto, aquellos agentes del trabajo de memoria que acompañan y cobijan aquellas narraciones de la muerte, participan en una necesidad social que elabora y transmite lo sucedido.

En una sociedad en que el silencio y el olvido operan como política institucional en que sólo hay un sentido de futuro, el pasado-presente estalla en esos lugares en que el recuerdo remueve la marcha habitual. La repetición de los traumas colectivos e individuales, reaparecen sin una elaboración social que trabaje el pasado reciente en los sujetos que experimentaron la fracturas de sus identidades, las de sí mismo, las de sus familiares y la de los miembros de la comunidad. Tomado de Freud, en el análisis del trauma colectivo que se inscribe en la memoria como repetición, Dominick Lacapra (P. 223) señala que la elaboración de la memoria es una interpretación de aquellas heridas no tratadas, en que lo relatado trabajaría el duelo de la pérdida, aunque con los peligros que conllevan su elaboración. En esta narración de experiencias, el acto de hablar o escribir no resuelve el daño y el dolor cometido, es más, se vuelve actividad política que evoca el retorno de la memoria.

En la “era del testigo”, como se ha denominado desde el término de la Segunda Guerra Mundial, el debate sobre la representación del testimonio ha atravesado una serie de conflictos que se relacionan con el soporte y la manera de articular el relato testimonial. La filosofía europea posestructuralista y posmoderna plantea una serie de discusiones sobre la fragmentariedad del testimonio que habla de *sí mismo* y de los otros, en que la disolución del sujeto es una de las perspectivas de su enunciación, lo que conlleva una desestabilización de la identidad y la imposibilidad del ser sí mismo.

De acuerdo a Paul de Man (1991), la autobiografía testimonial como operación escritural desfigura la propia identidad y subjetividad del individuo europeo, en que la prosopopeya es una narración que emana desde la tragedia y el ocaso del hombre, una vez que estas han producido un choque en el humano (P. 12). El sujeto moderno, blanco, eurocentrado y completamente racional, se ve alterado por las imágenes y el horror de la guerra. Sin posibilidad de restaurarse (narrar-se), aquellos hombres que volvían de la catástrofe quedaron mudos por el terror de la muerte.

La imposibilidad de narrar el acontecimiento de la Shoah lleva a Claude Lanzmann a cuestionar los modos por los cuales es posible representar el pasado traumático del Holocausto. En un contexto en que Steven Spielberg realizaba y exhibía la Lista de Shindler en la década de los noventa, una década antes Lanzmann indica que la única forma de representar el holocausto, en una distancia de treinta años aproximadamente del término de la guerra, es por medio de los testimonios de ex sobrevivientes, testigos y agentes del nazismo. Este argumento y posición, instala los límites de lo representable. ¿Por qué el uso testimonial tiene una relevancia considerable al momento de representar el pasado y aún así no devela la totalidad de la experiencia?

Los testimonios realizan una evocación del pasado donde los testigos o sobrevivientes narran lo visto y lo vivido, por lo tanto, trabajo de memoria que muta con el tiempo el cual se configura por las condiciones de realización, la contingencia de enunciación y los agentes de recepción. En este sentido, considerando que la totalidad y la uniformidad es una ilusión que pretende intenciones de cierre de una operación narrativa, el dilema de la representación testimonial adquiere fuerza en la década de los sesenta surge por la falta, ausencia y crisis de las formas en que se muestra un discurso, medio de cultura, lugares y sujetos que tienen presencia en la trama de las historias.

En este escenario, mientras Steven Spielberg despliega todo el arsenal ficcional y espectacular de la empresa hollywoodense para la construcción de imágenes desde el cine comercial, Lanzmann compone desde una estética testimonial el drama y el terror de la Shoah indicando que la única forma de aproximarse hacia el pasado es a través de narraciones de aquellos que vivieron el experimento del nazismo. Con esto, ante la imposibilidad de una representación directa de la catástrofe, opera en Lanzmann un imperativo ético que ajusta los relatos testimoniales e imágenes que den muestra de lo real del holocausto.

El dilema de la representación, del testimonio y su asociación con la memoria, condensa el problema de la experiencia del pasado, la memoria y la oralidad que implica su (des)valoración que ha surgido en su opuesto con la palabra escrita. El testimonio como narración del pasado, usa la memoria que ha sido valorada tradicionalmente en la ciencia

moderna cómo un material insuficiente para la veracidad, este último atributo, cuestionado por los nuevos discursos posmodernos que han desmantelado a la ciencia por sus modos epistemológicos de representar los estudios. De esta manera, los testimonios en la historia han sido un material fructífero por la emergencia de nuevas subjetividades, por lo no dicho y por lo que no ha sido dado en el campo de la representación de político. En este sentido, esas faltas y esas ausencias, han aparecido por las nuevas elaboraciones del pasado que emanan de los discursos testimoniales.

Testimonio Latinoamericano frente al testimonio Europeo: Las huellas de la resistencia y la muerte.

En un contexto diferenciado al europeo, los testimonios que emergen de la experiencia colonial y de la violencia de los estados modernos en América Latina se construyen a partir de una necesidad emancipatoria, de denuncias, de críticas y de poéticas de la liberación las cuales empiezan a producirse en Cuba en la década de 1970, con la obra de Miguel Barnet (Stejilevich, Nora, 2006 P. 24). Ante la negación de su existencia en la historia oficial, se han generado una serie de discursos contraculturales que en América Latina se caracterizan por su heterogeneidad de experiencias, multiplicidad y abundancia de tropos que en tiempos de la globalización multicultural corren el peligro de convertirse en fetiche de la mercancía.

Cuando las dictaduras del Cono Sur permanecían en el poder, una serie de organizaciones de la sociedad civil de estos países investigaron y recopilaron testimonios sobre las situaciones represivas que afectaron a diversos sujetos que experimentaron la violencia militar, tanto militantes políticos como a aquellos que se les identificó como el enemigo interno de los regímenes. En los primeros años de recuperación democrática, los primeros testimonios corresponden a un uso pragmático para reconstruir lo sucedido y así poder realizar sugerencias y reparaciones a las familias de los desaparecidos. En Chile y en Argentina, que son nuestros casos de estudio, las Comisiones de Verdad han sido los mecanismos institucionales con que los estados y gobiernos democráticos posdictatoriales han externalizado el trabajo sobre el reconocimiento de las violaciones a los Derechos Humanos y la violencia política.

En estas instancias, el objetivo ha sido de investigar un rescate testimonial que se enfocó a recopilar información específica de las víctimas de acuerdo a la situación represiva, produciendo informes que reparaban y trabajaban psicológicamente con las familias de las víctimas. Estas comisiones no fueron vinculantes con los Tribunales de Justicia que llevaban los casos individualizados una vez recuperada la democracia, más bien, estos informes generaron una serie de redes de asociación que problematizaron la transición política y la relación con los militares, donde la sanción jurídica quedó a cargo de la administración de justicia⁹.

De acuerdo a estos aspectos, el tema de la justicia corresponde a una esfera diferenciada, ya que implica estrategias propias del campo del derecho y de la administración de justicia. En el caso Argentino, en un primer momento se juzgó a los militares, y posteriormente, con la Ley de Obediencia Debida y de Punto Final en el periodo menemista, se realizó indultos a los agentes de la represión. Para el caso chileno, las querellas a victimarios de los derechos humanos se sitúan en los Tribunales de Justicia como una entidad fragmentada del gobierno ejecutivo en que, no obstante, este último tiene facultades para apoyar los procesos, elegir fiscales nacionales y propone la elección de ministros de la Corte Suprema.

Por contraste, los testimonios que analizaremos en los filmes se sitúan en el campo de la producción cultural y las tensiones que producen entre el uso que hay de ellos y los debates epistemológicos y políticos que se generan. Cada una de las formas testimoniales conlleva una construcción que implica una técnica mediada y un discurso en que el cuerpo y las palabras producen significados que problematizan la representación del pasado reciente,

⁹⁹ Cuando se inicia el proceso transicional y se realiza el informe de la CONADEP en Argentina. El general Bilgnore señala que los militares que participaron en la dictadura tendrán solo el Juicio Histórico del pueblo Argentino, lo que corresponde al blindaje con el que quería salir el poder militar a los tiempos democráticos. No obstante, estos fueron juzgados una vez terminada la Dictadura, con juicios que en los gobiernos de Menen se dará el indulto. En el caso chileno, la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación y la construcción del Informe Rettig no tuvo mayor vinculación con el Juicio penal a los criminales de lesa humanidad. Su función, fue reconocer y promover las políticas de reparación con los familiares y dar a conocer a la sociedad el respeto de los derechos humanos y el “cuidado” que implica una sociedad democrática. Patricio Alwiyn, presidente elegido en las elecciones hacia la transición, señaló que la responsable había sido la sociedad chilena en su totalidad, por tanto, la tarea democrática de reconciliación era un trabajo de todos los chilenos, sin tratar el proceso al que podrían haber sido juzgado los militares y agentes de los aparatos represivos.

desde las performances, el teatro y las fotografías, hasta las formas escritas más tradicionales como son la literatura, la antropología y la historia. En estas diferentes políticas de la escritura y de la imagen, se problematiza la relación entre el sujeto que da o construye su testimonio, el intelectual, el artista y los lectores-espectadores de la obra.

La historia oral y la antropología han definido que la relación entre el testimonio y el intelectual se genera desde una distancia que se construye sobre la base de dar a conocer experiencias y narraciones de otros sujetos que se hacen públicas para su reconocimiento e identidad en el contexto social y político (Nicholls, N., 2007, P.7; Garcés, M., 2002, P.22). La construcción del testimonio varía desde el lugar del enunciado y lo que problematiza. Como hemos observado, los discursos que emergen en los años sesenta desestabilizan los grandes sistemas de explicaciones de la modernidad, tanto del liberalismo progresista como el marxismo estructuralista. Estos nuevos discursos tensionan las formas de escritura y como se representan los sujetos y sus contextos, lugar en que los discursos indígenas, feministas, de género, como aquellos situados en las fronteras identitarias, cuestionan aquella totalidad y univocidad homogénea de las militancias tradicionales de la política. Los testimonios de mujeres y madres que experimentaron las violencias y violaciones de los aparatos represivos, desestabilizan y desmontan las verdades absolutas de los informes, los cuales tienen un carácter mucho más pragmático y define al cuerpo de la víctima en su objetividad y cifra; así, cada experiencia singular problematiza la globalidad de los procesos.

En 1992 Rigoberta Menchú escribe en conjunto con la antropóloga venezolana Elizabeth Burgos su testimonio autobiográfico que es premiado por el Nobel de la Paz, en el cual da a conocer la historia de su comunidad y cómo se fue formando políticamente para publicar la violencia ejecutada por el ejército de contrainsurgencia en Guatemala. Las voces que aparecen en el texto son principalmente las de Rigoberta acompañada por Burgos, quién edita el texto y quién escribe el prólogo, indicando el rescate de un testimonio que es producto de un colonialismo interno que es necesario mostrar por la justicia que merece el caso. En este sentido, el modo de escritura establece una relación entre el intelectual y el sujeto del testimonio, en el que Burgos se ausenta en la configuración del texto, en una

forma de monólogo que oculta las preguntas que realiza Elizabeth Burgos durante el tiempo de entrevista.

Este texto ha sido muy debatido por las universidades norteamericanas y por los intelectuales que trabajan en ella. La materia de la discusión se relaciona con la construcción del texto, la autenticidad y veracidad del relato que supuestamente implica este testimonio. David Stoll, historiador conservador, realiza críticas a partir de las inconsistencias de veracidad de la escritura del testimonio dado por el carácter persuasivo que realiza a partir de la literaturidad del texto, en el cual encuentran pasajes en que se construyen imágenes que operan a través de estrategias discursivas que intentan convencer al lector del texto. En este sentido, entre lector y escritura operaría un “pacto” de lectura que promueve la veracidad y conexión entre el autor, el narrador y el personaje. Son esos elementos los que Stoll visualiza para criticar el trabajo de Menchú.

Fabio Kolar (2015), analiza los debates que ha atravesado el texto, especialmente en las escuelas norteamericanas por la masiva circulación que ha tenido en los centros universitarios el cual ha producido cambios en los curriculum de enseñanza de las humanidades. Señala que el género testimonial es un texto teóricamente complejo y heterogéneo en su forma escrita el cual se debe definir por la función que cumple y los efectos que quiere producir. Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos habrían escrito este texto por una función política que consiste en la sensibilización de los lectores del discurso de Derechos Humanos y de los crímenes de lesa humanidad que se cometieron en Guatemala durante medio siglo, dónde se instaló un fuerte énfasis en el carácter colonialista del proceso histórico de violencia(P.174).

Los silencios y secretos que no dice Menchú al intelectual que escucha y realiza la entrevista, son materia de una de las discusiones centrales del texto: sobre la autoridad del intelectual y el testimoniante. ¿Quién es el autor del testimonio, el intelectual que acompaña y da lugar a la experiencia, o aquel quién narra la historia? Esta interrogante, de carácter epistemológico y ético, discute sobre el derecho de autor, problematiza la veracidad del discurso y el carácter de su construcción. En este sentido, los secretos no dados constituyen la imposibilidad del saber académico de conocer la totalidad de los

acontecimientos y sensaciones, desajustando al otro en este diálogo. El diálogo en el momento del *aquí y ahora*, se configura como un espacio en que se construye este fragmento político y polifónico en esta suerte de contrato que existe entre quién entrevista y quién es entrevistado. Por lo tanto, este testimonio no es solamente el discurso de Menchú y la comunidad que dice representar, sino que es también impulsado desde la plataforma intelectual que Burgos propone para dar a conocer esta experiencia.

Comparando y analizando las dos lógicas testimoniales entre un testimonio europeo proveniente del holocausto y otro de carácter particularmente latinoamericano. George Yúdice (2002) señala que el primero es una autobiografía inversa, que en vez de escribir las vivencias del progreso del individuo burgués en la sociedad moderna (*Bildungsroman*), posterior a la guerra, toma la dirección de la autodestrucción el cual plantea las dislocaciones individuales de la representación del horror (P.223). Por otra parte, el testimonio que se construye en América Latina producto de las luchas emancipatorias y aquellas que denuncian la política de extrema violencia, buscan la identidad perdida y desgarrada por los aparatos represivos, lugar en que la concientización desde el presente de la historia y la realidad común es una necesidad vital para la continuidad y rescate de la comunidad.

En el marco de análisis del testimonio como estructura discursiva, Giorgio Agamben, por medio del relato de Primo Levi, invita a reflexionar por la experiencia singular en situaciones extremas y lo que define como Zona Gris. Esta se define como aquella frontera que existe entre la víctima y el victimario, espacio de desplazamiento que ocurre en las experiencias límites poniendo en tensión esta dicotomía. La Zona Gris, cuestiona la experiencia en el campo en que muchos de los sobrevivientes fueron potenciales victimarios en su lucha por la existencia. Primo Levi señala que en algunas ocasiones con el objetivo de exterminar al cautivo, los nazis ocuparon a los otros presos para que estos cometieran las atrocidades. De esta manera, el binomio víctima/victimario utilizado en la construcción de la verdad del campo se deshace en la experiencia re-memorada.

Entonces, posicionados desde un lugar de la historia crítica latinoamericana y de los trabajos de la memoria en Chile y Argentina, comprendidos en un contexto contingente,

podemos identificar los siguientes puntos que el debate en torno al testimonio y la representación son exportados al documental cinematográfico:

1) El estudio del testimonio tiene una serie de problemáticas teóricas que se transmiten desde la experiencia del exterminio Nazi en Europa, donde los modos de observación se concentran en el sentido de la muerte y el impacto que la guerra europea produjo, siendo una lectura asimilada (Huysen, Andreas) que se distingue de la heterogénea experiencia latinoamericana de lucha y resistencia,

2) Los testimonios se sitúan desde una lógica memorial más que historiográfica, produciendo una serie de estrategias discursivas que invitan e interpelan al lector sobre la autenticidad del relato y la representación del contexto en que habitan,

3) La narración testimonial construye acontecimientos profundos e íntimos de la propia experiencia, los cuales tienen diferentes intensidades y ritmos que desajunstan el tiempo de la cronología histórica como simple hecho, cuya realización no es una configuración lineal de la narración sino que se pueden encontrar estallidos de memoria que interfieren los sentidos del pasado y proyecciones al futuro. Esta es una discusión que corresponde a los campos de la epistemología y a la teoría de la historia al que entran y salen otras disciplinas de las humanidades, que en cada escritura de los textos u objetos discursivos, se construye una intra-temporalidad *íntima* que se relaciona con un contexto cultural de escritura y debate.

4) En términos narrativos, en América Latina la historia de la militancias de la izquierda institucional como la revolucionaria de los años sesenta, setenta y ochenta, no son el único movimiento que piensan la sociedad desde una perspectiva liberadora, también se desarrollan lecturas de la situación colonial y de género, las cuales promueven la discusión del sujeto étnico y el sujeto femenino-masculino-trans en las sociedades modernas. Asimismo, en un contexto global, los testimonios transnacionales cuestionan los límites interiores de la historia nacional estatalista, siendo las diásporas, los exilios y las migraciones forzadas nuevas experiencias que son parte de las narrativas testimoniales y documentales del cine de posdictadura del Cono Sur, por lo tanto, nutren y tensionan los posicionamientos, estéticas y cuestionamientos sobre la memoria colectiva y la

subjetividad. En este sentido, una interrogante que tensiona el siguiente apartado, versa sobre el testimonio en el cine documental de posdictadura. Para eso, hago una breve observación del cine latinoamericano de los años 60 y 70 y analizo el testimonio, la memoria y la subjetividad desde las especificidades del discurso cinematográfico.

Cine Político latinoamericano de los sesenta y setenta: Las imágenes de los sin rostros y la construcción del pueblo revolucionario.

En mundos donde los desposeídos no son nada
entra un ojo prosaico, interesado en las pequeñas percepciones,
en los detalles básicos; entra convencido de levantar la mirada
a través del contrato político de la visualidad. Si los dominados
pueden liberarse de la alienación,
eso será posible porque el cine rompe la ilusión/deseo
de aquellos afanados en parecerse a sus amos.
Ante la publicidad del capital hecha de pasajes y fallas,
la vanguardia cinematográfica desordena los estilos,
se vuelve un anti-estilo. (Calinescu, 2003)

En la década de los 60 y 70' del siglo XX, las imágenes que circulan y se construyen en América Latina son objetos de discusión, crítica y de reflexión, lugar en que la vanguardia artística interrumpe en los modos “neutrales” de lo visible. En un escenario de revoluciones y dictaduras surgen debates en torno a las prácticas y pensamientos de los cineastas que se vinculan al modo de producción y al contexto en el que habitan, generando formas y tramas que se realizan a partir de los nuevos contextos. Esto quiere decir que se piensa en los trayectos que tienen las sociedades latinoamericanas y en las obras cinematográficas que se construyen, las cuales cuestionan los límites del campo artístico y político. En este sentido, pensar lo latinoamericano y lo nacional desde el cine, se remonta a la definición *de lo político* que los realizadores de los años de la revolución producen en su vinculación social con la comunidad.

La distinción entre vanguardia artística y vanguardia política se enmarca en una discusión de fondo que consiste en la consideración sociológica, artística, ideológica y de lenguaje que los cineastas, posicionándose como actores políticos, construyen y se circunscriben en el derrotero de la cultura de lo nacional y lo latinoamericano. En efecto, la acción de los realizadores de cine va más allá del estatus del genio creativo del artista, el cual consiste en desarrollar un modo de producción cinematográfico, producir las plataformas de circulación, los encuentros entre pares y el público al que se dirigen sus películas. En este sentido, el estatuto del genio creativo se desestabiliza en la comprensión del cineasta como trabajador y actor del mundo cultural, el cual se asocia directamente con el lenguaje artístico que produce y el sistema de representación que se ha constituido en la historia del cine.

Este giro social del trabajador cultural de la cinematografía, lo sitúa en los conflictos políticos de las condiciones históricas y materiales de la producción de su trabajo. El cineasta, en tanto productor y artista, construye *su* film y discute las condiciones de producción del cine en un escenario social y político que opera en un mundo de crisis capitalista, terreno en que la tecnología y los dispositivos tienen un valor específico en relación con el humano. En este sentido, América Latina proporciona un escenario complejo en tiempos revolucionarios. Las ciencias sociales y humanidades críticas que produjeron conocimiento sitúan el conflicto de lo latinoamericano desde perspectivas nacionales, visibilizando las contradicciones en que los artistas no son ajenos¹⁰ al mundo social. Los puntos de encuentros y las líneas de fuga de los realizadores, forman los diversos discursos sobre el cine político y militante de los años sesenta.

En la década de los sesenta, las sociedades latinoamericanas experimentaron un repliegue de los sistemas industriales de producción que, con el surgimiento de las vanguardias políticas y la politización de las multitudes en búsqueda del reparto justo, puso en crisis el

¹⁰ Producir una especialización como “función en la sociedad” de las humanidades, las artes y de las ciencias sociales, se vinculan íntimamente con las prácticas del conocimiento y su vinculan con lo social y lo político, lo cual se comprende a partir de experiencias, intersecciones y asociaciones de los profesionales liberales y los trabajadores ilustrados y letrados.

modelo económico y los gobiernos de los estados nacionales. Lo marginal y lo institucional no sólo fue la materia prima de las producciones culturales, sino que también su espacio de inscripción fue algo discutido por las vanguardias. Ir a lo marginal, significó realizar un cine que mostrara a las multitudes sus propios rostros, los cuales no habían tenido luz para verse a sí mismo a través de una cámara y del cine (Ossa, C., 2013, P.123).

El cine militante, el cual recorrió el mundo popular exhibiendo y produciendo las experiencias dramatizadas por el histórico conflicto de relaciones de clases y la colonialidad, buscaba que la multitud generara una forma de verse en la historia y así movilizar su acción política como *pueblo*. La principal técnica fue interpelar al sujeto adormecido que había vivido históricamente en una condición servil, negado e inferiorizado por los dueños de los medios de producción o reprimidos por las fuerzas del orden institucional. Revelando-se ante las ataduras del tiempo del progreso y la modernidad, la conciencia adquirida transformaría a los marginados en el actor que interrumpiría la historia de desposesión, temor y violencia. La práctica pedagógica del cine militante que trabajó con las multitudes marginadas por la institucionalidad, fue una de las prácticas sustantivas que cuestionó la realidad burguesa, exhibiendo imágenes del conflicto histórico, espacio en que los cuerpos, rostros, gestos y tramas, eran incorporados por la técnica de la vanguardia artística y política.

La condición heterogénea del cine político en América Latina, consistió en generar los propios devenires, posiciones y representaciones que construyeron los cineastas en sus contextos, problematizando al cine más allá del campo autónomo del arte, generando intersecciones con otras imágenes y escrituras de lo nacional. A través de manifiestos y escritos teóricos, los autores expusieron sus pensamientos en torno al cine y al contexto en el que habitaban y se movilizaban.

Glauber Rocha, uno de los cineastas políticos más relevantes del siglo XX en Brasil, sostuvo una postura clara en relación al modo de producción industrial en el cual realizaba su cine. En contraste con el cine de la Industria Hollywoodense, proponía realizar un *Cinema Novo* desde una industria nacional cinematográfica que contribuyera a realizar las imágenes de la cultura popular nacional de Brasil, desarrollando una contra propuesta

estética y política que desmontara al ser brasileño y las formas en que se producían las imágenes bajo el paternalismo colonizante. Desde lecturas antropofágicas y de influencias del neorrealismo Italiano, Rocha realizó *Dios y el diablo en la tierra del Sol* y *Tierra en Trance*, entre otras películas, con una potencia mística revolucionaria que daba luz a las adversidades de la sobrevivencia del Hombre de Sertón, en el noroeste brasileiro, fraguando imágenes que desmontaran el misticismo colonial que sostenía la pobreza y el paternalismo colonial. Señala en *Estética del Sueño*:

Las revoluciones se hacen en la imprevisibilidad de la práctica histórica que es la cábala del encuentro de las fuerzas irracionales de las masas pobres. La toma política del poder no implica el éxito revolucionario. Hay que tocar, por la comunión el punto vital de la pobreza que es su misticismo. Este misticismo es el único lenguaje que trasciende el esquema nacional de la opresión. La revolución es una magia porque es un imprevisto dentro de la razón dominante. A lo máximo debe ser una imposibilidad de comprensión por la razón dominadora de tal forma que ella misma se niegue y se devore ante la imposibilidad de comprender. (Rocha; 1971)

En Argentina, Fernando Solanas y Octavio Getino con *La Hora de los hornos*, desde el grupo *Cine de Liberación*, al igual que Fernando Birri, en el *Grupo de Santa Fe*, escribieron un manifiesto de lucha anticolonial por una izquierda socialista que haría estallar la visión de la historia nacional a partir de la revolución y un futuro utópico emancipador. Este cine no solamente fue un cuestionamiento a los modos de mirar el mundo y los efectos alienantes que producía el cine de la industria global que se despliega hacia una sociedad de espectadores pasivos que reproducían sus imágenes, sino que su lucha consistió en producir una escena del conflicto histórico que estaba en un momento culmine en que la violencia del sistema mundo capitalista estaba a punto de ser derrumbado. Para eso, había que desarrollar la violencia redentora que ajusticiara al grupo dominante, liberando a los más marginados desde su propia acción política; la libertad de los explotados, de los humillados y ofendidos, se conseguiría desde la lucha revolucionaria que estaba explotando en las ciudades de los países del continente. Para Getino y Solanas, el cine era un arma para la liberación de los oprimidos en la lucha nacional anticolonial.

Para estos realizadores, el término cineasta quedaría incompleto, ya que su trabajo como productor de imágenes los situarían en la clandestinidad de una vanguardia política que limitaba lo que era el cine y su lugar en la sociedad. En el Encuentro de cineastas Latinoamericanos realizado en Venezuela del año 1965, Solanas y Getino dan a conocer su trabajo, que en la sociedad argentina mostraron de manera clandestina en lugares en que el pueblo se formaba para la revolución social.

La realización de estos productores, se cuadró con el cine militante y su propuesta política en que las imágenes ideológicas del cine fueron un montaje de las cosas del mundo y de la realidad. De esta manera, el realismo social e histórico que desarrollaron en *La Hora de los Hornos*, fue uno de los recursos pedagógicos para la formación de un pueblo revolucionario para que este aprendiera la liberación de la historia nacional y el momento del estallido que se encontraba en un futuro próximo. La intensidad transmitía los shocks que movilizarían a las multitudes que no conocían la historia de su desdicha, siendo el momento de su visualización el que transformaría la mirada de lo social y de sí mismo. En este sentido, el cine se concibió como un instrumento ideológico para la lucha popular revolucionaria, es decir, el cine podría transformar el mundo heredado de las injusticias eternizadas por el poder dominante; en que los espectadores participaban en el acto transformando su pasividad en lenguaje liberado:

Descubríamos también que el compañero que asistía a las proyecciones lo hacía con plena conciencia de estar infringiendo las leyes del sistema y exponía su seguridad personal a eventuales represiones. Este hombre no era ya un espectador, por el contrario, desde el momento en que decidía concurrir a la proyección, desde que se ponía de este lado, arriesgándose y aportando su experiencia viva a la reunión, pasaba a ser un actor, un protagonista más importante que lo que habían aparecido en los films. El hombre buscaba a otros hombres comprometidos como él y a su vez se comprometía con ellos. El espectador dejaba paso al actor que se buscaba a sí mismo en los demás. (1969, P.17.)

La ideología que operó en los cineastas militantes y realizadores de imágenes combativas fue un exceso más allá del cine que buscó un efecto de conducta transformadora en los espectadores. Otros realizadores, de perspectivas más independientes y experimentales, se alejaron al sostenimiento de una instrumentalización que deseaba convertir y totalizar las

prácticas de los cineastas, los cuales querían desarrollar otras narrativas. En el Encuentro de Cine Latinoamericano realizado en Viña del Mar en 1969, Raúl Ruiz, vocero de la delegación chilena, marcó su distancia y señaló su molestia por el llamado a las luchas revolucionarias que algunos productores hacían a los trabajadores audiovisuales. Más cercano a discutir sobre otros temas, como el modo de producción cinematográfico, la circulación de las películas, la exhibición de los films, los montajes de estos y la crítica, el cineasta chileno complejizaba la sobredeterminación ideológica que la vanguardia política del cine sostenía sobre la realidad y la construcción de sus imágenes como verdad.

La distancia que realiza Ruiz de la ideología, considera al cine como una práctica poética y experimental de las imágenes en que la política de las formas no está dictada por las directrices y postulados de la izquierda. La cercanía al tratamiento del lenguaje sonoro, de lo dicho, y las estrategias de persuasión de los personajes en su cine van más allá del realismo socialista. Si bien su cine anterior al exilio se enfoca en tratar el lenguaje de chilenos comunes y corrientes, sus historias y sus relaciones, este no deja de tener una consideración de lo político. Ser indiferente al realismo socialista en los tiempos revolucionarios de los años 60 y 70, es una postura compleja que cuestiona el difusionismo vertical de un discurso cultural dictaminado por el estalinismo. Estar en una posición (im) política, le permite ser un actor social en el devenir que se mueve desde tácticas y estrategias frente a los poderes dominantes y las estructuras sociales. (Sergio Villalobos Ruminot, 2013, P. 251)

Desde una lectura que se interroga a partir del concepto de comunidad proveniente de la filosofía política, Carlos Ossa problematiza el cine político de los años 60 y 70, el cual generó las imágenes de la comunidad sin voz, ni rostro, entendida como un pueblo en construcción a partir de una categoría socio-política que debía ser llenada de imágenes para su efectividad. Este concepto de comunidad se desarrolla a partir de en una lectura que contrapone el concepto de *multitud* y *pueblo*, este último entendido como un concepto instrumental del facismo. Hablar desde la multitud le da la posibilidad de referirse a la heterogeneidad múltiple de voces e imágenes que hasta mediados del siglo XX no habían tenido luz para verse desde la cámara. No obstante, la idea de pueblo y comunidad son vistas desde diversos puntos de vista, siendo esta una categoría en disputa. Lo que Ossa

hace, es referirse al *Volkgeist* alemán y cómo este es una construcción de los románticos del siglo XIX que buscan la esencia en el pasado in-memorial del espíritu del pueblo alemán, el cual es funcional para la construcción del estado nación. En forma contraria, Judith Butler (2014, P.45) señala que el *pueblo* se construye a partir de su activación política del encuentro de cuerpos que reclama desde el acto de habla la soberanía del reparto.

La lectura de Ossa duda de las imágenes de un cine latinoamericano que construye un pueblo, ya que este es una categoría que homogeniza a la masa colectiva de una sociedad dominante. De esta manera, escribir sobre el cine de América Latina desde la multitud, le permite visualizar las diferencias de los nuevos actores que están mostrados en la cámara y definir la infinitud de las imágenes de sus actos, detalles y modos de vida. En un tiempo de alta intensidad política en que la revolución llevada por el pueblo era una creación de intelectuales y científicos sociales con la violencia que inscribe a otro desde un paradigma científicista, el concepto de multitud le permite hacer de cada film un *documento* de la historia del cine político. Esta perspectiva y movimiento, le permite mirar desde el presente el cine de vanguardia, lo experimental y las construcciones cinematográficas. Visualizar las experiencias, pensamientos y trabajos de los realizadores, de acuerdo al contexto histórico y el modo de producción en el que se situaban, observando desde la distancia temporal las subjetividades en acto.

El problema del cine político consiste en el poder nombrar y darle imagen a otro que no necesariamente se encuentre encuadrado en un marco o lugar de identificación específica que le otorga el realizador desde el proceso creativo. En ese sentido, sería una ilusión generalizar a una multitud que en su totalidad es lumpen o restos marginales de la sociedad, como si esta no tuviera la posibilidad y potencia en devenir en pueblos organizados, con estrategias, alianzas y así desarrollar la disputa por el poder. Más que luchar contra los sujetos marginales inherente a una “modernidad incompleta”, las dictaduras militares actuaron de facto por la contradicción que implicó un asenso al poder de actores sociales, movimientos y organizaciones con ideologías y pensamientos políticos que imaginaron al socialismo como una vía alternativa de una modernidad progresista y más igualitaria. El liberalismo capitalista miró horrorizado el surgimiento de fuerzas contrarias, ideologizadas y en actos liberadores de sujetos que se revelaron ante las

burguesías nacionales, los latifundios y al Imperialismo de EE.UU, el cual miró en el alzamiento de los *comunes* el peligro soberano que se había constituido en América Latina desde la fundación de los Estados Nacionales.

Según Susana Velleggia, las estrategias del cine político que desmonta las imágenes del realismo burgués, es un cine de la descolonización que se fundamenta en los siguientes elementos:

a.- Descentramiento del campo y exigencia de adaptar el cine a las condiciones históricas, sociales, políticas y culturales emplazadas por los movimientos populares y la diversidad de estrategias de confrontación con el sistema dominante;

b.- Conceptualización heterogénea de la realidad histórica y, por lo mismo, responsables intelectuales de discursos críticos y litigantes;

c.- Valoración de la dialéctica de intercambio entre realizador y espectadores, garantizando la ruptura de la recepción pasiva y la motivación accional;

d.- Readaptación de tradiciones fílmicas de realismo social y estetización política, vinculada con la producción de formatos y sujetos divididos por el conflicto, la miseria y la salvación (cine soviético, italiano y francés de entre y posguerra);

e.- Confrontación con la institucionalidad industrial del cine norteamericano y las tácticas corporativas de un espectáculo de masas enajenante.

Entre un cineasta que se asemeja al intelectual orgánico que lucha desde la contrahegemonía y proyecta una visión totalizante de la sociedad, el aspecto militante de los cineastas latinoamericanos de los años 60 y 70 se enfoca en la construcción de un pueblo aún por venir, y el poder que implica convertir la multitud en aquella composición liberadora que legitima la lucha del pueblo por su emancipación. Siguiendo con la crítica de Ossa y su referencia a la construcción de un pueblo y la comunidad totalitaria con un líder en la cumbre, el punto “D” sobre la estetización de la política y el realismo social, confronta lo señalado por Walter Benjamin en relación a la técnica movilizadora por el medio que enajenaba y alienaba a los espectadores. La estetización de la política como la

espectacularización de lo otro en detrimento del individuo burgués, se desplazaría de referente, a uno de carácter social: a la multitud del pueblo soviético y de los pueblos anti-capitalistas, a la lucha por la liberación que se han conformado en el contexto histórico.

No obstante, el hombre de la multitud, trabajador, productor, aún sin imagen en el cine, es una noción que se aleja de la idea de un pueblo pre-existente. Benjamin, al hablar de la politización de la estética combate la noción de estetización de la política por ser un acto autoritario y fascinante que crea personajes desde una cámara con el afán de transparencia de lo real. El acto de politizar la estética, significa alterar el significante construido, leyendo y significando los films a partir de un desmontaje del cine naturalista y realista, desnaturalizando sus efectos, su montaje y la construcción de personajes que se realizan. En este sentido, a partir de la noción de Velleggia, Ossa (P.41) señala que la estética y política consiste en darle rostro al pueblo el cual constituiría un acto en que el ojo mecánico captura lo real, generando una textura de las imágenes del pueblo conduciendo la revolución.

Entre la discusión del aparato y sus formas, el desmontaje y re-montaje que consideran algunos realizadores y el cine como ideología e instrumento, los trabajadores del campo cultural y los que politizaron el mundo social se vieron interrumpidos por los violentos acontecimientos que ocurrieron en Latinoamérica. La ola de dictaduras instalará una facticidad persecutora que hará desaparecer los cuerpos de trabajadores, obreros, marginados y artistas “culpados” por la politización que desarrollaron. Los dispositivos de organizaciones de inteligencia perseguirán, enviarán al exilio y provocarán la pérdida de una utopía que se veía en el horizonte que el pueblo quería liberar. La exterminación, el campo de concentración, el exilio y la diáspora, será la imagen, fractura y derrotero que muchos habitantes de países latinoamericanos experimentaran.

La heterodoxia de los realizadores del cine político y militante, con sus diferencias y críticas, se verán así mismos homogenizados como “enemigos internos” de los estados nacionales del continente, siendo los nuevos errantes del mundo o borrados del mapa nacional. Esta doctrina, proveniente de EE.UU y enseñada a militares en las escuelas de preparación del terror, (re) fundará los países instalando un nuevo modelo que,

simultáneamente, operará desde su visión “salvadora” de la sociedad nacional burguesa y liberal.

El “peso de la noche”, como dijera Alfredo Jocelyn Holt, se hizo sentir en el Cono Sur, pasando por Brasil (1964), Uruguay (1973), Chile (1973) y Argentina (1976). A pesar que discursos simultáneos y alternativos críticos a la izquierda burocrática¹¹ y a la derecha conservadora expresados desde el mundo del arte y de la crítica a la modernidad cultural, estos países tendrán en común la instalación de las dictaduras en que los escenarios políticos giraran desde una discusión centralizada en el socialismo versus capitalismo, al de democracia versus dictadura.

Documental testimonial y memoria colectiva: Encrucijadas de la representación.

En pos de la producción de una intimidad,
deviene introversión del sentimiento
de intemperie que desata la crisis del espacio metafísico,
crisis de las coberturas celestiales de lo mundano
que preceden a la modernidad.
(Corro, Retóricas del Cine Chileno, pp. 20).

Cuando el espectáculo del afuera sobrepasa existencialmente al del adentro
la conciencia cinematográfica recupera la memoria

¹¹ Glauber Rocha, Solanas y Gettinno, en crítica común al colonialismo y la modernidad ya hacían sentir su malestar por una izquierda burocrática que instrumentalizaba a las masas y tecnicaba la liberación en los Estados Nacionales. El *cine acto*, de Gettinno y Solanas, en que la palabra de los compañeros militantes generaban su propia mirada de los films, y la *Estética del sueño* de Glauber Rocha, proponían a que la imagen y el espectador debía tener como objetivo la liberación de las imágenes, se distanció de los mecanismos políticos de los gobiernos y partidos, es decir, Estado e instituciones burguesas fueron criticadas por su afán de gobernabilidad y orden deseado de la empresa sociológica de izquierda y derecha. Contrastar esta discusión por una concepción de las izquierdas latinoamericanas en torno al humanismo y las ciencias profundizaría las matrices epistemológicas del conocimiento y la intelectualidad. Así mismo, la emergencia de los movimientos indigenistas, indianistas, feministas y de género darán un giro cultural y de lenguaje que a partir de las nuevas experiencias desestabilizará los modos de producir el conocimiento.

y reestablece un nexo entre las imágenes que produce y el referente.

El desajuste funcional entre hombre y cosas, hombres y paisaje,
se reciente de modo excepcional en el escenario de la guerra,
en el escenario urbano de guerra,
en el diagnóstico finisecular de la teoría occidental,
en Italia, en Roma, ocupada y destruida.

El predominio del afuera,
del sitio eriazado, producirá ahí un relato íntimo
en donde la expectativa de la máxima elocuencia
de lo circundante se cumplirá en los avatares de los desocupados,
de los que han perdido todo,
de los nadahabientes.

(Corro, Pablo, P.21)

Dar espacio a imágenes que versen sobre el trauma de lo desaparecido o lo imposible como narración, consistió en producir una variedad de formas que dieran escena a lo no visto. En ese sentido, el documental testimonial adquiere gran relevancia en los realizadores cinematográficos del Cono Sur, especialmente en tiempos posdictatoriales, en que los motivos éticos de develar lo acontecido de los tiempos oscuros de censura, de desinformación, de desapariciones y traumas, se sitúan en una lucha permanente por exhibir socialmente las experiencias. El discurso exitista y homogéneo de los nacionalismos neoliberales cívicos y militares han ocultado y negado la fractura de la violencia a las que habían llegado las contradicciones de las sociedades latinoamericanas.

En Chile y en Argentina, el problema de la memoria colectiva del pasado reciente ha emergido con diferenciaciones de los contextos en el campo político cultural los cuales han complejizado la estabilidad de las democracias posteriores, no solamente cuestionando la cultura de la guerra, sino que socialmente develando las transformaciones que civiles y militares de la derecha neoliberal han seguido construyendo, promoviendo los modos de vida burguesa basado en un fuerte discurso de la seguridad hecha mercancía y del olvido del pasado de los crímenes de la violencia. A pesar que la lógica de la violencia militar

actuó en el Cono Sur de manera similar, los procesos socio-políticos de la democracia recuperada han enfrentado de manera diferente la construcción de espacios para las imágenes de la memoria, donde se ha construido desde lo institucional un discurso que negocia, recorta y omite *otras historias* para su estabilidad en el poder. De esta manera, la aparición de otros discursos que hacen estallar la memoria colectiva institucional altera el presente y su devenir. En un sentido analítico que problematiza las imágenes y las representaciones del pasado dictatorial, ha sido la sociedad civil la que ha realizado de cada *historia* una *trama referencial común de experiencias compartidas y singulares a la vez*.

La trama referencial común es el con-texto de cada país, en que los casos de experiencias intersubjetivas aparecen indicados en lugares comunes y discursos en que las imágenes representan un delimitado encuadre de memoria. A la vez comunes, las experiencias son singulares, donde los films documentales son interpretaciones del pasado que al ser realizados por familiares cercanos o por realizadores con ímpetu ético de mostrar lo sucedido, comparten, comunican, expresan y dan a conocer las experiencias sensibles de un duelo sin cuerpo del desaparecido y de lo deshumanizado.

En este sentido, la representación de los desaparecidos se teje en un problema de observación que corresponde a dos regímenes diferentes de validez que se confunden en la mirada y lectura de los filmes. El primero versa sobre un régimen de validez de lo verídico, y el segundo, sobre la verosimilitud de un objeto estético. Ambos regímenes de validez se encuentran cruzados por las posiciones políticas y el compromiso político de los autores y realizadores.

La representación del documental, (des) ajuste testimonial y producción de la escena.

El problema de la representación de un film documental es una discusión inherente a la epistemología del saber y a la creación estética de un objeto de arte en la época de la reproductibilidad técnica. En los años sesenta se empieza a discutir en el ámbito de la filosofía de las ciencias los procedimientos por los cuales se llegaba a la comprobación de una hipótesis de trabajo. Michel Foucault es uno de los primeros filósofos que introduce el conflicto entre el saber y el poder. En la *Verdad y las Formas Jurídicas*, enuncia la genealogía como método y la construcción de la prueba como evidencia verdadera para las

investigaciones que se utilizan en los juicios. En años posteriores, el giro cultural (década de 1980) y el giro lingüístico (década de 1960 hasta la actualidad), intervienen en el campo epistemológico de las ciencias sociales y de la historia, produciendo un efecto de crisis de las disciplinas de las ciencias sociales e históricas, teniendo como consecuencia la forma política literaria de su escritura y el procedimiento constructivo que deseaba alcanzar la verdad de los objetivos planteados.

El Giro cultural y el *Linguist Turn* alteran los grandes sistemas de comprensión del siglo XIX Y XX; como fueron el marxismo de raíz positivista economicista y el liberalismo institucionalizado de la política democrático burguesa con sus vías fascistas y nazista, los cuales imperaron en el siglo XX y se universalizaron en el mundo. Hacia los años sesenta, los nuevos movimientos intelectuales adquirieron carne y espíritu en las filas feministas e indigenistas los cuales problematizaron la colonización de los discursos hegemónicos sobre los cuerpos y los saberes.

El surgimiento de nuevos procesos políticos y culturales posterior a la Segunda Guerra Mundial, cuestionó la bipolaridad de los partidos de izquierda y de derecha que se disputaron los centros de decisión del aparato estatal. La violencia de la guerra contra el surgimiento de nuevas identidades de los movimientos emancipatorios se vieron fuertemente afectados por la facticidad de los ejércitos profesionales de los estados modernos que, basados en la política del “enemigo”, desgarraron y desaparecieron comunidades, produciendo el destierro, el exilio y migraciones forzadas.

En el Cono Sur, las dictaduras y la ola de violencia contra los pueblos latinoamericanos operaron a partir del discurso que miró a la izquierda latinoamericana como enemigo de los estados nacionales, por ser proclive al desarrollo de una sociedad industrial con apertura a una democracia radical colectivizando el poder en los trabajadores. La violencia desatada de los aparatos represivos de las dictaduras hizo desaparecer los cuerpos de los militantes, siendo arrojados al mar, torturándolos en campos de concentración, construyendo los actos y sensaciones del terror y el horror que, en nombre de la civilización, se erigió en bestialidad autoritaria. En centros clandestinos y con prácticas de violencia, los agentes del terror de las dictaduras cívico militar no sólo buscaron

desaparecer los cuerpos, sino que, de hecho, ocultar el significado histórico y social del movimiento de los cuerpos militantes y la acción política que estos proyectaban en las transformaciones sociales y políticas.

A partir del mensaje de “Nunca Más, Verdad y Justicia”, los movimientos de derechos humanos han proclamado por más de 30 años la consigna de lucha que ha buscado la justicia, la verdad y la promoción de los derechos humanos que le hace frente a la violencia del capitalismo de los grupos oligárquicos y de las clases dominante que mantuvieron el modelo social por medio de un permanente estado de violencia.

Desde las historias, las palabras y las imágenes, dar cuerpo, materialidad, discurso y testimonio, significa sacar a la luz los crímenes de lesa humanidad, las transformaciones sociales, económicas y políticas, dando a conocer las consecuencias en un contexto posdictatorial que se encuentra lleno de pasado. El presente temporal, funcional al pensamiento del progreso y del orden, anula, silencia, u omite todo vestigio que traiga un posible conflicto de la historia reciente.

En Chile como en Argentina, organizaciones de derechos humanos han promovido la justicia y la enseñanza en estas materias, dónde la develación del pasado a partir de la experiencia se vuelve algo indispensable que abre y trabaja el duelo de la perdida y hace posible la emergencia subjetiva.

En este sentido, el cine documental chileno y argentino ha permitido dar imagen y discurso al silencio del pasado, acto que ha traído la historia al presente el cual siempre quiere escapar en el devenir. Bill Nichols señala que el cine documental proyecta una realidad a partir de las imágenes que cambia desde los modos en que los realizadores muestran la materia registrada hasta su incorporación en el film. Para Pablo Piedras, enfocado en el estudio del Nuevo Cine Argentino desde el prisma documental, asocia este uso de los materiales con la interpretación histórica del pasado a partir de la experiencia de los realizadores, tensionando el campo de la historiografía clásica por su aproximación interpretativa al trabajo de Hayden White, desmontando el objetivo tradicional de la búsqueda de una verdad objetiva que se configuraba desde la investigación historiográfica.

Para un estudio del Nuevo Cine Argentino, Cartoccio indica un debate que se encuentra en los fundamentos de la relación del cine y lo político, el cual consiste en la distinción de lo que sería el registro y la representación. Basado en una “ideología de la realidad”, el registro mostraría las imágenes como ventanas abiertas al mundo (P.4), práctica que se enfoca al populismo y al problema estético y político que muestra una realidad asociada a una verdad tal que no tendría cuestionamientos, operando a partir de efectos religiosos y mágicos de líderes y de un pueblo, sobre una multitud mucho más heterogénea que sería el objeto homogenizado de la política real.

Por contraparte de lo registrable, la representación cinematográfica se conceptualizaría por el proceso de realización del montaje, construyendo una trama con personajes que se acercan a la ficción por los elementos narrativos de contar una historia. El Nuevo Cine Argentino, se distingue de un antiguo cine que tenía como motivo la realización e intensificación de un con-texto que imperaba sobre la experiencia subjetiva. Por medio de la forma, este grupo de realizadores desajustaría la antigua forma de realizar un documental que no cuestionaba el estado del dispositivo como técnica estética que se dirigía a emocionar y producir verdades en el espectador, persuadiendo el montaje. Por tal motivo, como señal del proceso de montaje, la aparición de los realizadores en los filmes documentales testimoniales, son gestos de un realismo que apela al constructivismo de la representación, arguyendo a un acto- trabajo el modo en que este se presenta en el filme.

No obstante, la discusión sobre lo estético y lo ficcional en un film documental radicaría en la intensidad de los elementos emocionales y expresivos que tienen presencia en la invención de las escenas, un nuevo objeto que desafía el pasado como tal. El corte, la fisura, el espacio negro que corre de escena en escena, puede romper una secuencia y el sentido, en que el registro anterior tomado de la realidad, produce un efecto de realización diferente a lo “propio” de lo “auténtico”.

La discusión entre registro y representación cruza una validación diferente en que el régimen ético tensiona la realización. Mientras que la imagen del registro es una prueba de autenticidad para una revisión, juicio, muestra, o evaluación de un objeto verídico; la representación, intensifica la construcción de una realidad y su afán de verosimilitud, es

decir, crea las estrategias de invención que da imagen a los afectos y efectos que den vida a la lectura, debate, críticas y escrituras de lo estético, de lo político y lo ético del cine documental.

En este sentido, uno de los debates que se desprenden de la puesta pública del film, se encuentra en la construcción de las escenas y en el uso del testimonio de los otros. ¿Cómo es incorporado el testimonio de los otros en un film documental que intensifica la invención ficcional y poética? En el cine documental de posdictadura, que trabaja como tema de realización el pasado, es central la presencia de cómo se incorpora el testimonio de los otros en la trama del film, lo que genera, en que plano-secuencias va o entre qué escenas aparece.

La acción de construir una escena con los chicos del barrio en que creció Albertina Carri en el film *Los Rubios*, y si conocían a la familia de ella, produce un efecto de extrañeza y lejanía del pasado, en que los niños que habitaban el lugar en la década del 2000 no conocían la historia del pasado. A la vez, las interrogantes a una vecina de aquel territorio sobre el pasado y la familia Carri, indaga en la memoria colectiva de los habitantes en que el olvido y el recuerdo desajustan una historia con datos y fechas. La primera entrevista, a modo de gesto, representa un entrante trabajo de re-memoración y muestra el recuerdo sin una elaboración o trabajo, sólo quedando los balbuceos de *los rubios* que habitaron en aquella vivienda del barrio.

El carácter referencial del testimonio adquiere sustantividad al momento de indicar un nombre, posibilitando conocer la singularidad biográfica de la experiencia. La representación testimonial en el cine documental, repercute en un régimen ético de la autenticidad de la narración verbal que se figura en un montaje documental que asocia lo documental del cine con lo real y verídico.

En este sentido, el uso del testimonio de la vecina y los niños del barrio, dándole presencia al desconocimiento de la historia socio-política argentina y del adjetivo *los rubios* para referirse a los padres de Albertina Carri, es una crítica a la memoria política de la cultura revolucionaria de Montoneros, organización guerrillera que entró en la clandestinidad y ejecutó la vía de la violencia para la revolución socialista, que no dimensionó la violencia de los ejércitos y la destrucción de sus familias. Movimiento doble, aquel que desajusta la

presencia de un testimonio como prueba o denuncia de la verdad del cine documental militante, y una crítica de lo político a la generación de los años setenta. Con *Los Rubios*, Albertina Carri gatilla una discusión político, artístico y cultural que tendrá en Beatriz Sarlo y Kohen, una respuesta que argumenta a partir de la frivolidad de un tema que es bastante más serio y complejo como es la muerte causada por los aparatos de represión y que en el tiempo de posdictadura es una bandera de lucha para el reconocimiento y la justicia de los movimientos de derechos humanos.

Este tipo de elementos que expone Carri, producen la validez o crítica de una puesta en escena en lo público, haciendo de la narración testimonial la materia plástica de una (des)figuración del yo y de los otros. Carri desajusta los elementos de validez verídica del documental tradicional, realizando la exposición del montaje y el carácter creativo de este.

De acuerdo al cine documental tradicional, la referencia biográfica que verbaliza la experiencia, hace que la narración, a diferencia de la literatura y sus espacios de fuga, se ajuste al sonido de la voz y al cuerpo en la escena de un busto parlante, a partir de un pacto biográfico. Ana Amado señala lo siguiente:

Esta suerte de cuerpo a cuerpo escritural entre informante y transcriptor está ausente del texto fílmico que ignora esa tensión entre narradores y salda el pacto autobiográfico/testimonial con la marca de la voz. Es decir, con la literalidad de una voz, fuente de habla viva y autopresente, convertida, al menos como principio, en metáfora de verdad y autenticidad (Amado; Ana, P. 131).

Entonces, la invisibilización de la construcción fílmica usa estos testimonios que son la prueba de su acto creativo. Al ser una narración del pasado desde el presente, la relación entre testimonio e historia se vincula con lo social en el sentido que la realidad es una construcción social con otros y con objetos, emergiendo el sentido subjetivo o intersubjetivo de la realización. El giro cultural y lingüístico, hace del lenguaje un instrumento creativo que para la historia es problemática por la búsqueda de una verdad pasada que generaba una separación absoluta con el presente, aquel modo de hacer historia fundada en el método científico, consistía en que los hechos hablaban por si solos con un

sujeto-autor-interprete-escritor neutral que se anulaba así mismo desde una omnipresencia objetivista.

Por tal motivo, el lenguaje simbólico es una acción práctica que descompone la realidad y construye nuevas imágenes y escritura, produciendo sentidos y significados que se dirigen desde los autores, en este caso realizadores. Lo ficcional y lo real, dicotomía literaria que se ha desplazado a otras disciplinas sociales, hace de las materialidades culturales un objeto cada vez más impuro. En este sentido, el análisis de un film o un texto, es variable desde la lectura en la que se observe, las posibilidades de lectura son interpretativas desde el posicionamiento y compromiso de los lectores. La ficcionalización de un film documental intensifica el carácter poético de lo que se observa. Por el contrario, el carácter de prueba de una realización cinematográfica de ficción, produce un artificio que nutre el realismo. Lo complejo ocurre cuando esta dicotomía se des-hace y provoca desajustes de lo que ha sido definido como lo puramente ficcional o lo puramente documental.

En este sentido, Badiou define el cine como un materialismo impuro que tensiona las relaciones entre el arte, el no arte y las otras artes (Rancière, 2012, P. 87). En este estudio sobre Badiou, Rancière se refiere al problema de lo que es arte. En este sentido, lo estético como múltiples formas materiales que se disocia de lo no artístico, vuelve a instalar el problema de lo propio del arte. Esta impureza del cine, es por la composición de otros materiales que se producen en el montaje, el juego y la visualidad cinematográfica, siendo lo impuro motivo de depuración de lo no artístico en contraste con lo artístico, pero, no obstante, si indica lo impuro como el lugar de mixtura, es porque define lo puro del arte como un corte que lo designa, Badiou:

Debe excluirlos del teatro con el objeto de hacer de este el lugar puro para la formula, y de la puesta en escena la efimerización azarosa por la cual lo eterno de la idea presente en el texto se convierte en convocatoria colectiva de los corajes latentes. Debe concentrar la impureza en el dominio del cine. No reconoce, de esta forma, más que para relegarla a los márgenes del arte, la impureza- o la confusión- constitutiva de este régimen estético de las artes gracias al cual existe la singularidad del arte. (Rancière, 2012, P.106)

Entre la pureza de la idea y la impureza de las materialidades, la singularidad del arte se extiende a la singularidad del cine. Cada film muestra la singularidad de los realizadores con otros, más aún en el documental en que el discurso de la palabra hablada se encuentra fuertemente presente. Entre las imágenes en movimientos, los sonidos y los materiales que producen significados, el cine se configura como una materia que se encuentra entre la exhibición pública, su relación con los espectadores y los discursos e imágenes que se muestran en el recorrer de los fotogramas. Rancière enfatiza la recuperación de un régimen estético que desmonta un espacio ético por su relación pedagógica con los otros, con lo indecible ¿Pero qué sucede cuando el cine documental es acto de habla ante la imposibilidad de lo no decible o de lo no imaginable?

El cine documental testimonial de la segunda mitad de los años ochenta en Argentina y de la década de los noventa en Chile, es un acto político, social y estético que hace aparecer las imágenes imposibles. Lo oscuro, lúgubre, terrorífico, horrorizado, macabro, secretista y silencioso de la violencia dictatorial, permanecerá como suceso repetitivo durante los años de “transición democrática”, ya que la ausencia de justicia y reparaciones simbólicas no transforma la memoria colectiva de las desapariciones ni de las muertes. La paz ingenua, cínica y transformista de la “transiciones democráticas” (Moulian, T., 1997, P.145), no hace más que ocultar el conflicto inmemorial de la historia, cimentado por un miedo humano que teme y violenta al otro que busca su liberación.

Singular/Plural, Memoria colectiva y cine.

La referencia al poder y la libertad que puede ejercer un grupo colectivo sobre un miembro de esta plantea la discusión sobre la comunidad. Después del texto *Comunidades Imaginadas* (1983) de Benedict Anderson, el cual señala que los periódicos y la literatura fueron los principales artefactos de la producción de identidad nacional en América Latina, donde se nombraban las historias, los proyectos, las geografías, los personajes y el *nosotros* de una comunidad, los estados constructores de identidades nacionales entran en crisis por los cuestionamientos al discurso fundante de las sociedades organizadas estatalmente que administran y regulan la violencia del capitalismo global.

Las nuevas comunidades fundadas en los ejércitos libertadores se sostuvieron como anclaje de los poderes burgueses y dominantes. Convencerlos de que apoyaran el proyecto era la garantía de la mantención en el poder. Así ocurrió en Argentina, con los reiterativos golpes militares después de Perón en 1945, en el que incluso este mismo era Militar. En Chile, en tanto, las fuerzas armadas han tenido una presencia en matanzas-extermínio contra obreros y pueblos indígenas para controlar el orden y profundizar la chilenización durante el siglo XIX, principalmente desde el ejército y la policía que reaccionó de manera violenta y con las fuerzas de las armas en una serie de acontecimientos contra el pueblo y la multitud.

La ruptura con las identidades nacionales se desarrolla desde el conflicto de clase y la emergencia del discurso obrero-proletario hacia fines del siglo XIX, cuando el surgimiento de la clase obrera y trabajadora es consecuencia de la inserción al mercado global y al capitalismo internacional de los países del continente latinoamericano, con una fuerte raigambre campesina y rural que mantenía los lazos coloniales de dominación y modos de vida hacendal (Salazar, Gabriel, 1985).

El estado policial de represión estatal, aparece por la desestabilización del modelo económico social y la emergencia de movimientos políticos, sociales y revolucionarios que en la década del sesenta alcanzaron su mayor apogeo con la toma de fundos, la toma de ciudades y actos de combate contra la representación de instituciones capitalistas, como bancos y empresas. La presencia que disputaba lo político entre el capital y el trabajo, se manifestará en los sindicatos, cooperativas y los modos de movilización social que se encontraban en la asociación de los trabajadores.

Desde el cine, en el *Húsar de la Muerte* y *Caliche Sangriento*, se generan imágenes de lo nacional que enfoca los rostros del mundo popular al alero del guerrillero y en la víctima de la guerra. Los huachos, inquilinos y peones, pasan de una imagen que se presenta en la profundidad de campo al medio campo, aún en una dimensión lejana-cercana que efectúa un primer acercamiento a estas imágenes. Lo popular-nacional, se expresa como víctima y actor movilizadado por un líder en las guerras nacionales, produciendo el sentimiento de nacionalidad.

La izquierda latinoamericana tendrá sus “ejércitos” revolucionarios en cada sociedad que, por efecto de la instalación de las dictaduras, se verán violentamente perseguidos, exiliados, desaparecidos, muertos en tortura, exiliados y en resistencia contra los regímenes de opresores. No obstante, no solamente son los militantes de partidos y movimientos de izquierda los que se verán perjudicados, sino que también una extensa sociedad civil y popular que desde barrios, industrias, poblaciones y universidades sufrirá la violencia y la represión, en que el terror de estado se transmitió voz a voz y llegó hasta los hogares del pueblo y la sociedad.

El cine testimonial de posdictadura, genera las imágenes y discursos de la experiencia del duelo, la fractura y la pérdida, que expresa la intimidad de la violencia corporal que efectuó el terrorismo de estado. Esta intimidad de personajes afectados, se expresa en los rostros de bustos parlantes que son la voz de los testimonios, en que las huellas de la violencia son enfocadas por un ojo que observa los detalles de los rostros, para mostrar los gestos que produce el hablar y el trabajo de memoria.

Claude Lanzmann, desde *Shoah* realiza un debate que se sitúa en lo irrepresentable/representable de la violencia del holocausto. Produciendo el film a partir de testimonios de los sobrevivientes de las máquinas de muerte nazi, la controversia consiste en cómo se representa lo que fue afectado por la muerte masiva del exterminio. La decisión, en contracorriente del cine hollywoodense que produce una serie de filmes del régimen nacionalsocialista, se sitúa en un documental que subvierte la re-presentación que exagera los efectos generadores de una imagen de la guerra que se presta a los éxitos del mercado en clave ficcional. Para Lanzmann, quién rechaza la ficción por comprenderla como lo falso, la única forma de mostrar la crudeza de la guerra es por medio de testimonios y el habla de los sobrevivientes, los cuales muestran las ruinas y fracturas reales que quedaron del exterminio. De esta manera, el imperativo ético de Lanzmann es el uso de testimonios reales de la experiencia de la guerra. No obstante, para Ranciere, en “la era del testigo”, la voz del testimonio y de la memoria en clave ficcional es una nueva forma que subvierte lo irrepresentable del acontecimiento de terror, haciendo de la representación cinematográfica una posibilidad de dar luz a la experiencia de la guerra. (Ranciere, J., 2012,P. 153).

Los realizadores de documentales, jóvenes, hijos e hijas de algunos militantes muertos, han venido construyendo un pensamiento y afecto que en sus discursos exponen la memoria desgarrada de su autobiografía. En este sentido, se construyen nuevas sensibilidades producidas por las consecuencias de la catástrofe, mostrando imágenes que enfocan otros objetos, animaciones y paisajes que se conectan con su experiencia, la proximidad-distancia de lo otro es lo expuesto hacia lo público.

Steve Stern (2000), indica dos formas de construcción de memorias, una de nombre y emblemas de referencia colectiva y, por otra parte, la memoria suelta, aquella que apela a la construcción singular/plural cómo otra memoria, que desajusta la linealidad del relato, y que apela a la memoria como creación ficcional del pasado. Así, la ficcionalización del pasado olvidado y perdido, busca la literaturidad de la creación, acercándose a las emociones y sensibilidades más íntimas que se puedan expresar en la re-presentación, acercándose a la hermenéutica del pasado, que desde los indicios realiza la interpretación no lejana a la imaginación.

En relación a la lectura cinematográfica especializada, la crítica de cine, elabora la creación e invención del decir, acto de habla práctico, discursivo e imaginativo que construye una lectura de los filmes. Este tipo de lecturas del cine, hacen conflictiva la implicación arte/ciencia y cine/historia, cine arte e historia ciencia, el cual complejiza el lugar desde el que se habla, en que el realismo documental intensifica su proximidad a lo verdadero a través de la prueba, y el cine arte intensifica sus imágenes y textos en la búsqueda un efecto de realidad.

La memoria colectiva de referentes de la historia reciente de Chile y Argentina se encuentra íntimamente relacionada a la dimensión política de los últimos años. Los historiadores, mediadores del pasado desde el presente, han señalado al período de los últimos años como una “batalla por la memoria”. Memorias conflictivas que son parte del vivir juntos, en lo común, en las contradicciones y en los disensos, en lo cual la experiencia íntima ha surgido para comprender los testimonios de una subjetividad compartida, que tensiona y contradice al individuo racional y unívoco de la modernidad.

La poética de la fuga, el escape íntimo de los límites de lo instituyente, se encuentra entre el secreto, lo no dicho, la dolencia, la culpa, y lo que significa el no mostrar estratégico de una sensibilidad política, de seleccionar aquello que se representa, de la interrupción en la escena política. Más allá de enunciar la fuga y el escape, la clase obrera como categoría y sujeto histórico de la transformación del mundo de mitad del siglo XX, es contrarrestado por la emergencia de nuevas subjetividades, las cuales transmiten la experiencia sensible e intelectual de aquello que había sido arrebatado por el tiempo de trabajo del obrero industrial. De esta manera, el autor y la realización, retorna ante el peligro de desaparecer en el incesante paso del tiempo.

Pablo Corro, a modo de síntesis, nos señala tres aspectos que operan en el cine que se encuentran entre la escala íntima de exposición, el referente externo y las técnicas que se visualizan en el cine.

En primer lugar, la intimidad audiovisual, constituiría una dialéctica entre el interior subjetivo y la exposición en las imágenes. Este acto, tiene correspondencia con lo que se decide mostrar y los efectos de cercanía o distancia que se quiere generar. Vinculado con este tema, Pablo Piedras señala que una de las formas principales de autoexposición que tiene el Nuevo Cine Argentino es la autobiografía, en el cual el eje narrativo de los films narra la historia de los realizadores. Los diversos recursos, como voz en off, incorporación del cuerpo en las imágenes, uso de planos en los que tiene presencia como actor, configura su presencia activa y performativa en el cine de primera persona:

La intimidad audiovisual, como operación de reconocimiento, y por lo mismo, de selección y segregación de cosas para su reconstitución dramática, de manera controlada y ejemplar en las imágenes, se asimila sin violencia al realismo cinematográfico recién en la definición que ha propuesto Bazin, definición que comprende todos los registros como discursos y que, tangencialmente, integra un factor de omisión en las construcciones de cercanía(Corro, P. 2012, P.23)

En segundo lugar, Corro indica que el referente es la asociación externa que se genera con el mundo subjetivo. El interés del referente, o lo referencial, permite asociar este concepto con las figuras de la memoria colectiva que producen los realizadores al evocar su pasado.

A diferencia de que estos referentes sean indicadores de las metanarrativas, los realizadores generan un mundo en el film que se encuentra en el juego de la cercanía o distancia entre lo íntimo y lo social del pasado, el cual toma presencia en los films. Señala Corro:

El referente es la cosa exacta externa, o los modos de acordar su comprensión y expresividad, pero también la vida interior de los sujetos, su plasticidad y, especialmente, la vaga separación que mantiene con los otros y con los objetos. (P. 22)

Los elementos estéticos del cine son variados según lo que pretende mostrar. Siendo un arte que sustantivamente usa imágenes, donde los enfoques de la cámara generan efectos, sensibilidades, informaciones que se diferencian en el transcurrir de su tiempo. El espacio adquiere forma y el tiempo transcurre, con texturas, sonidos de los ambientes y discursos narrados que implican un guión de trabajo que se desarrolla en el montaje.

La profundidad de campo es la representación de un espacio con una perspectiva que genera integridad/corte espacial de la imagen, convergen objetos, personajes, paisajes, cuyos elementos producen una cercanía o lejanía que permite ver simbólicamente el film (Navarro, Sergio; 102; Corro, Pablo 23) El campo tiene un fuera de campo, el cual es corte de realidad que se vincula al territorio, al hablar de territorio se habla de soberanía y lo político (Navarro, 108). En este sentido, la composición de la imagen es un acto de corte que tiene ausencia de fuera de campo, este es el territorio en el cual el film se produce, pero la figura de fuera de campo relatado sirve para imaginar lo que no tiene imagen, es decir, que para los relatos de la memoria opera como espacio imaginario del que observa.

Como el campo es el espacio de la imagen, el plano se asocia a la imagen en movimiento de la que habla Deleuze. Este elemento es la articulación narrativa de las imágenes del cine, lo que se produce de plano en plano, con saltos y cortes. La secuencia de los planos, es el tiempo de la imagen, de lo que dice y de las acciones y escenas que los realizadores construyen. (Navarro, Sergio.118; Corro, Pablo. 23).

De esta manera, observamos cómo se construyen significados no sólo desde la voz del discurso testimonial directo que aparece en el cine documental, encontramos también las instancias de cómo se organiza en el montaje y la importancia del plano evidenciando y

generando otro encuadre de sentido. Por ejemplo, en la escena final de *Mi Vida Con Carlos*, el plano en el desierto potencia la sensación de duelo reflexivo e incorporación interior de la muerte del padre de Germán Berger, acompañado de la filiación paterna. En este sentido, el paisaje cultural y social, envuelve el sentido de experiencia de la memoria compartida de los realizadores.

Encuentro con la historia: Distancia de la revolución, ciclos de memoria y estética en el cine documental Argentino.

La abundancia de manifestaciones y representaciones que reúnen el arte, la política y la memoria han escenificado y construido las miradas de los distintos presentes hacia el pasado con-figurando ciclos de memoria (1983-2014) que interpelan la formación de la sociedad Argentina desde lo actual. Nicolás Casullo, señala que la generación que participó en los movimientos revolucionarios y en las organizaciones políticas de base- principalmente peronistas de izquierda- que confrontó el orden estatal- oligárquico y experimentó el Golpe de Estado y la Instalación dictatorial en 1976, tiene una vinculación directa con el pasado de la década de los setenta. El proyecto militar de “Reorganización Nacional” se fraguó a partir del exterminio y la desaparición de la juventud militante, proyecto cívico-militar que se constituyó en el principal objetivo de las fuerzas armadas argentinas: controlar a las multitudes y hacer desaparecer del mundo y de la historia a quiénes representaban la revuelta.

La memoria política contemporánea ha tenido como referente de la historia reciente el proceso que ha rodeado al golpe de estado y la dictadura militar de 1976. La alta intensidad que alcanzó el clima político en los años 70 se configuró en una juventud que se vió a sí misma como protagonista de los procesos de transformación de la sociedad activando una revolución inminente que atemorizó a la clase dirigente. En este contexto se escondía la otra faceta de la violencia que tendrá a las fuerzas armadas tomándose el poder e iniciando la desaparición de los cuerpos y de los grupos de militantes políticos de la izquierda Peronista. Las disputas de la memoria hacia el pasado de la década del sesenta y del setenta, constituye una lectura de la configuración histórica de la sociedad Argentina, la cual observa en el peronismo, los grupos revolucionarios y a los agentes de la dictadura como los continuadores de la sociedad del presente. En este sentido, la formación de un presente globalizante, tiene en el kirchnerismo una figura institucional que discursivamente movilizó sus energías a mostrar las huellas de un pasado reciente en contra de una derecha que anhela el poder del estado para implementar sus políticas de mercado.

En primer lugar, el peronismo ligó una íntima relación que se dio entre el discurso de Perón, el pueblo y las transformaciones que movilizaron a los trabajadores. En este sentido, la figura de Perón, representa lo que han sido los gobiernos nacionales populares latinoamericanos de mediados de siglo, los cuales disputaron la radicalidad del control de las elites burguesas y las oligarquías en las primeras décadas del siglo XX, signado por un proceso histórico, político y cultural que tuvo la presencia militar en el poder como eje central de las alianzas para el control del Estado, de la economía, la política y de la multitud (Alain Rouquie, 1982, P.11).

La invocación de los trabajadores fue uno de los elementos sustantivos en los discursos que Perón utilizó para la integración de estos hacia la sociedad nacional, construyendo una narrativa que uniera sus políticas, las organizaciones del pueblo – el líder-, y el Estado corporativo (Verón, Eliseo, 1982, P.152). La fuerte crisis de la burguesía nacional, tanto agrícola como industrial, y las crecientes organizaciones políticas que se alienaron con la figura de Perón, se verán fuertemente reprimidas con el Golpe de Estado de 1955. La proscripción del general Aramburú declarará la prohibición del peronismo hasta 1973, momento en el que arribará a una sociedad totalmente diferente de la cual fue exiliado. La década del sesenta y del setenta estuvieron marcadas simbólicamente por la fuerza de los discursos ideológicos críticos y contestatarios al modo de vida imperante, no sólo en los ámbitos de las disputas políticas, también como acción cultural de una sociedad en un contexto de lucha de clases, los cuales verán en Perón una figura que vuelve en el presente después de un largo período de exilio. Mientras Perón estuvo fuera del país con la prohibición de ingresar, las organizaciones sindicales peronistas resistirán la persecución en un período que recrudecerá la violencia estructural de los militares en el estado, lo cual hará emerger movimientos revolucionarios como el ERP (Ejército Revolucionario Popular) y Montoneros entrando en la década de los 70.

La relación que establece el Kirchnerismo con las figuras de Eva Perón y Juan Domingo Perón resignifica el uso del pasado en un nuevo contexto, lo que produce la crisis de una derecha neoliberal antipopular que en los últimos años del Gobierno Menemista realizó indultos a los militares juzgados por los tribunales de justicia. En el período alfonsinista (1983-1989), estos habían acogido las querrelas de las organizaciones de derechos humanos

dando sentencias y presidio a los culpables del genocidio. En este sentido, el gobierno de Néstor Kirchner apelará a la continuidad histórica de una lógica de entender las políticas económicas, sociales y culturales que la derecha niega y aplica a partir de una borradora sobre el pasado fundado en un discurso de futuro, sin confrontación, que emana de la patrimonialización de un estado neoliberal abierto a la globalización, el cual en el año 2001 desembocará en el Default Económico que derrumbó a la clase media y a los más pobres del país.

La crisis del estado Argentino y la llegada de Néstor Kirchner a la presidencia, tras sucesivos presidentes en un período de corta duración, generará un discurso que activará la memoria que pone su foco en los años setentas, el cual selectivamente reciclará elementos para la conformación de una centroizquierda popular latinoamericana que disputará el poder político en el cuestionamiento de las políticas neoliberales, impulsados en el período de vuelta a la democracia durante el menemismo. Así, la crisis económica del 2001, trastocará el devenir del pasado y producirá un discurso político que activará la participación del pueblo argentino. En términos de Nicolás Casullo (2007), el discurso de lo popular establece una relación entre estética y política que se desarrolla en sociedades multitudinaria por medio de artefactos culturales que inscriben un sello identitario, a partir de una otredad que se identifica en un cierto maniqueísmo creíble, es decir, en las elites políticas de derecha, empresariales y militares en distinción a un pueblo que activa su politicidad recuperando la comunidad y su historia mítica de emancipación. De ahí que - citando a Ernesto Laclau - el concepto de pueblo es construido a partir de un vaciamiento elaborado desde el lenguaje de los objetos y discursos, cuyo artificio es construido a partir de un discurso histórico que disputa lo político y el resto.

Simbolizados en el discurso del pueblo argentino, el pasado trágico del drama dictatorial es reactivado, construyendo políticas y poéticas de la memoria (Ana Amado, 2009). Así mismo, las creaciones estéticas y políticas que intervienen en los presentes de los espacios públicos y de los campos intelectuales, son prácticas y discursos que producen la realidad social en interacción con otros discursos que se conectan, miran, complementan, critican o comentan. En este sentido, la periodización de los ciclos de memoria se configura desde los énfasis de las construcciones culturales que trabajan el pasado dictatorial en tiempos

posteriores, las cuales van mutando según la interpretación del presente-pasado y los nuevos sucesos que marcan los retrocesos o avances de los derechos humanos y de la violencia en una sociedad signada por el pasado.

Los ciclos de la memoria en Argentina son tres:

- 1) **Modos narrativos de visibilización, denuncia y juzgamiento:** Posterior a la recuperación democrática, el primer ciclo de memoria fue dar visibilidad a los crímenes de derechos humanos y la desaparición forzada de las víctimas que fueron señaladas como enemigos de la “nación argentina” por parte del discurso castrense, siendo la tarea más importante de las agrupaciones de derechos humanos, iniciar la búsqueda de sus familiares y el juzgamiento de los responsables de la muerte, asesinato y desaparición de las víctimas.
- 2) **Emprendimientos biográficos, autobiográficos documentarios y periodísticos, tanto escritos como filmicos:** La recuperación de las identidades subjetivas y de las acciones políticas del pasado serán objeto de las nuevas producciones que desmontan la figura de la víctima pasiva del primer período de memoria, retomando el carácter activo de la militancia y las acciones que estos desarrollaron en el contexto de los años setenta signado por la violencia política del período anterior al golpe. La recuperación de estas memorias, es la reconstrucción de una juventud que tuvo como horizonte la revolución y que fue derrotada por la mano dura del terrorismo de estado. En el contexto de los años 90, la Teoría de los Dos Demonios ya se extendía como un discurso interpretativo sobre el pasado dictatorial que enfocaba el resultado del exterminio por consecuencia de las acciones de la guerrilla, de los militantes y de las fuerzas armadas que produjeron la violencia en un contexto de crisis social.
- 3) **La historia crítica de las narraciones de la memoria de los setenta:** La década del 2000 se inicia por un complejo período social, político y económico de la sociedad Argentina que tendrá como resultado la llegada al gobierno de la centroizquierda peronista, los cuales anulan las leyes de Obediencia Debida, de Punto Final y los indultos a militares; de esta manera, se reactivarán los juicios a

militares paralizados por la lógica del olvido y la pacificación de los gobiernos menemistas. Las nuevas narraciones criticaran la memoria heroica de los años setenta, cuestionando la militancia revolucionaria de izquierda y derecha que cimentó la violencia política (Casullo, 2007, p. 238).

La observación del pasado desde el presente implica que ese instante que rodea al ahora pueda hacer estallar el espacio y el tiempo contingente. La memoria como recuerdo es una imagen mental que se conecta con el pasado. No obstante, la elaboración de esa imagen pasa por la mediación del lenguaje que produce sentidos. En pasados conflictivos, el recuerdo traumatizado es obturado por el silencio, por no hablar. ¿Qué dice un escrito sobre la experiencia del pasado y sus recuerdos? ¿Cuáles son las imágenes que construye? ¿Cómo son elaboradas esas imágenes? Jaques Rancière (2005) indica que el acto de recordar es una narración del lenguaje que fabula el pasado, es decir, es construida por la ficción (P. 183).

En el arte del cine documental, actividad y trabajo de los realizadores, el guión, las imágenes, los discursos, la secuencia de las escenas, genera un material que representa y expresa ciertos efectos. Los sonidos pueden dar la emoción de lo que se quiere decir, como la construcción de escenas puede acompañar los insertos que indican señales del nombre. Las palabras, las imágenes, las luces, las sombras y los sonidos, adquieren denominación conceptual en este tipo de género, el cual, históricamente, ha tenido lo real como tema y motivo de su construcción.

Los diversos elementos estéticos adquieren formas y expresiones: discursos, narraciones y palabras se incorporan en voz en off, en testimonios con rostros e imágenes, o palabras que construyen escenas e imágenes que hacen hablar. En el film documental de los años 90, dada la influencia del “Nuevo Cine Argentino”, se recuperará la ficción usurpada por los discursos opresivos totalizantes y homogenizantes. No sólo se trata de la producción de la memoria en el cine, sino que es la creación del propio cuerpo del cine el que se construye en cada una de las películas que se realizan, las cuales van configurando este nuevo hacer.

En este sentido, la lectura política de lo estético, rompe el efecto ilusorio y placentero de la técnica de la obra de arte. A diferencia del cine de ficción de posdictadura en Argentina, el

cine documental, se observa como una construcción política de realizadores en una interpretación que produce efectos sensibles y expresivos por medio de sus artificios, los cuales despliegan un acto político y artístico que va dirigido hacia los espectadores y se entrama en la circulación de un contexto. La importancia de las estéticas del pasado es poder crear sobre la naturaleza dada una mirada práctica que implica la recuperación del arte y el pasado como potencia emancipadora.

Los films que analizo a continuación se ordenan desde el presente hacia el pasado, como una estrategia de ver los documentales desde sus tensiones contemporáneas que problematizan el documental tradicional. En primera instancia, desde el lugar de los hijos, observo los filmes *M* de Nicolás Prividera y *Los Rubios* de Albertina Carri, documentales construidos desde la subjetividad que tensionan los testimonios militantes y las figuras del “registro” documental, incorporando artificios estéticos ficcionales que se realizan desde el discurso y desde la puesta en escena. En segundo lugar, *H.I.J.O.S, el alma en dos*, de Carmen Guarini, muestra la denuncia y la práctica de “escrachear” a personalidades que fueron agentes de la tortura en Argentina. Este film representa el encuentro de los hijos de militantes que expresan sus experiencias en común a partir de la organización colectiva. En tercer lugar, se analiza los films que muestran las complejidades de la violencia en la dictadura, a partir de modos y contextos diferenciados. Un primer film, *Montoneros, una historia*, de Andrés Di Tella, muestra la experiencia de Ana, una militante montonera que desde su subjetividad narra el testimonio de la violencia que experimentó. Es interesante como se representa el período previo al golpe y las consecuencias de la lucha armada en el cual se pone en entredicho la Teoría de los dos demonios que, a mediados de los noventa, era hegemónico en las lecturas del período. El segundo film, realizado en 1986, período reciente al término de la dictadura, analizo *La Republica Perdida II* de Miguel Pérez, el cual narra en formato tradicional del documental la historia Argentina entre los años 1976 y 1983, años del periodo militar. Esta película basada en un relato de la historia nacional, contextualiza la dictadura militar a partir de la ruptura republicana el cual tiene el objetivo de mostrar y desmontar el discurso militar como una cacería contra la ciudadanía argentina. Así, el orden de exposición analítica va desde el presente hacia el pasado.

***M*, Malestar y ausencia política de la memoria: en búsqueda del derecho a la memoria.**

La representación que desarrolla Nicolás Prividera tiene un argumento basado en la pérdida de su madre y en la nula información para encontrar algún vestigio de su figura. La rabia y el malestar por una sociedad que niega su pasado viviendo como si todo fuera normal, sensaciones que dan forma a la atmosfera del film. A partir de la búsqueda de información de Marta Sierra, su madre, Nicolás Prividera indaga en el escenario de los años setenta y cómo vive su madre aquel período a partir de testimonios de los compañeros de militancia de su madre.

En este sentido, desde la subjetivación de la memoria personal y familiar, Nicolás reconstruirá la militancia de su madre y el confuso ambiente en el que se encontraban en INTA Castelar. De la escasa información sobre su madre recopilada en archivos e instituciones, los testimonios construyen el pasado colectivo dando forma a la memoria colectiva del INTA Castelar, abriendo la trama de la historia sobre la desaparición de su madre.

Así, la experiencia cinematográfica de *M* lo llevará a cuestionarse sobre los verdaderos principios de una izquierda que luchó por un mundo más justo, donde reunirá a los compañeros de su madre y a trabajadores actuales que elaboran la memoria y reflexionan desde el presente. De esta manera, el análisis se enfoca sobre la relación entre archivo y memoria, la figura de su madre y planteando una crítica sobre la izquierda y la formación histórica de la sociedad argentina.

Los inicios de la búsqueda: de los archivos a la memoria de Marta Sierra.

Nicolás Prividera realiza una búsqueda sobre las huellas de su madre Marta Sierra desaparecida pocos días después de ocurrido el Golpe militar en Argentina el año 1976. Una vez que los militares en conjunto con un grupo de agentes del mundo civil iban en avanzada en los meses anteriores de la toma del poder, estos iniciaron una política de exterminación y represión sistemática contra los proyectos de la juventud que habían creído en la construcción de una sociedad más justa. Con una sensación de enojo y rabia producto

de una Argentina deudora con la memoria y su pasado colectivo, el cual sepultó en el olvido a su madre y a una generación completa, Nicolás Prividera emprende la filmación de *M* desde la ausencia de información que se sostiene en un ámbito social y público, el cual representa el abandono de una conciencia histórica a contrapelo.

Este malestar, se manifiesta con los antiguos compañeros de su madre y con los instrumentos públicos de recopilación histórica, en el cual expresa y se pregunta por la escasa activación de los actores políticos y sociales en torno al pasado reciente, de la derrota de una generación completa y del daño cometido. La definición de una realidad que ha impuesto culturalmente el discurso del olvido, el cual reproduce el aparato de desaparición, tiene como consecuencia la postura crítica a la memoria colectiva de la izquierda peronista que Prividera manifiesta en el film. En este sentido, la sentencia en voz en off de Videla, quien señala que el desaparecido no tiene existencia como tal “por ser una incógnita” al no haber cuerpo, ha producido que el efecto desaparecedor triunfara a partir de la falta y el sin nombre, cuya ausencia tiene como consecuencia la despolitización de lo arrebatado.

El constante deambular por una lluviosa y lúgubre ciudad, donde se emplazan lugares de la memoria en los que Nicolás busca alguna señal de su madre, se construye como un actor que va a los archivos de la memoria en que la recopilación se vuelve abundante pero carente de una organización que cruce datos y vincule la singularidad de los desaparecidos, de los que vivieron el cautiverio en los centros de detención y de los espacios en que se debe la historia de la violencia represiva. Detrás de cada dato guardado en los repositorios de la información, no hay un hilo narrativo que trabaje sobre una trama del pasado que articule a los actores del pasado con el presente, encontrándose ausente el sentido totalizador que alcanzó la violencia dictatorial en la sociedad civil. Como iniciando desde cero, la primera parte del film muestra a un Nicolás crítico por la falta de información y la falta de verdad en el cual reclama *su* derecho a la información.

La escena donde lo entrevistan a él y a su hermano Guido (minuto, 5), la entrevistadora les pregunta a ambos los sentimientos de haber crecido siendo hijos de una desaparecida. Guido relata la constante sensación de ausencia e incertidumbre que le produce referirse a

su madre al haber sido sólo un bebé de dos meses cuando ocurre el secuestro de Marta; mientras que, Nicolás, se refiere a la profunda rabia que le causa que esto sea tratado como un tema individual, cuyo sentimiento sea sólo de él por algo que fue y es consecuencia de vivir en un país que se organiza social y políticamente que hace oído sordo a los ecos del pasado. A la pregunta de si estaba enojado, Nicolás responde:

Por supuesto que estoy enojado, no es una cuestión personal por algo que **me** (intensivo) hicieron.

Cuando indica el *me* hicieron, Nicolás involucra e interpela para ir más allá de la experiencia de él y de su hermano. Considera que este dolor y daño que lo toca con mayor intensidad es un trauma colectivo que involucra a más actores. Desde este lugar, solitario, en compañía de su hermano, reconstruirá la trama de la desaparición y los trabajos que su madre desarrolló en el Instituto Nacional Agropecuario (INTA).

La falta de conciencia histórica referente a la década de los setenta le produce un profundo malestar de una sociedad argentina del dos mil que no se hace cargo de su pasado. Las ideas de una comunidad justa, los sueños de una utopía, el trabajo inagotable de la juventud, contradujo la historia que ocurría en una humanidad que se verá puesta en el límite en un momento apocalíptico. Los restos y fragmentos de la historia de Marta llegan como el recuerdo desperdigado de una serie de testimonios y lugares que se configuran como la única forma de armar una historia real de lo sucedido. Así, Prividera contrastará testimonios y los ensamblará a partir de cada una de las interpretaciones del pasado, donde Nicolás interroga y confronta las experiencias en la actualidad. (Prividera, El País del Cine; P. 281)

En el vagabundeo por la ciudad en una búsqueda solitaria visita los Archivos de la CONADEP, la ATE y otros Archivos que acumulan historias sueltas e información. La burocracia del Archivo, de los trabajadores catalogando los fondos, construyendo temática desde una diversidad de documentos, están a la espera de quién se los apropie y cree una narrativa para la memoria colectiva del pueblo argentino. ¿Por qué insiste en el cruce de datos de los lugares y la información? Para Prividera, se vuelve urgente la necesidad de una historia que dé las pruebas de quienes son los responsables, instalando un puente

necesario entre el uso del pasado, la necesidad de justicia y promover el diálogo de dos generaciones (Prividera, 2014, P. 276) La búsqueda infructuosa en los archivos de la información de su madre se diferencia de las múltiples verdades de los testimonios. Es a partir de estos últimos que Nicolás podrá generarse un mapa de los últimos días de su madre. Dice Pablo Piedras que en este film, Prividera tensiona la relación entre historia y memoria, espacio en el que la ausencia de documentos en el archivo representa la imposibilidad de narrar una historia singular, siendo el testimonio la posibilidad de conocer lo que sucedió con Marta, señala que hay un movimiento de lo singular hacia lo público (2007, P. 180).

Pero, ¿Ver a los responsables de la desaparición de su madre podrá curar aquel malestar que lo enerva? Citando a Hanna Arendt y su trabajo sobre el Juicio de Eichmann, Prividera arguye el fundamento del “trabajo” en los campos de concentración. Las justificaciones de los funcionarios de la muerte que enuncia que están cumpliendo una función social en el aparato burocrático -o como lo llama la entrevistadora -el “*dirigente técnico*” (Minuto, 14), implica un uso sofisticado de “la gestión de áreas” para efectuar la muerte de los otros amenazantes. En este sentido, desde una lectura que configura su modo de ver el mundo, las pequeñas tareas que realizaban los funcionarios de este aparato tiene un sentido y dirección que lleva hacia la desaparición, a la muerte y a la exterminación de una serie de personas que sostenían una práctica política que buscó la libertad de los explotados y los desposeídos. Que el funcionario vaya al trabajo, investigue sobre los actos de los otros, cuya consecuencia se dirige al control, modelación y desaparición de los humanos, y que este mismo agente vuelva a su hogar, bese, abrace y converse con su familia y con sus seres queridos, como si todo fuera normal y natural, es la disociación de un imaginario fundado en la modernidad que separó el espacio público y privado en que el trabajo de la muerte se ha tecnificado deshumanizando al sujeto. En este sentido, la estructura burocrática del estado, su aparataje y quién lo despliega, conecta una estrecha relación entre la despersonalización del dispositivo y la sociedad civil que participa de el por medio de pequeños actos que van dando forma al producto final de la maquinaria de la muerte. La omisión de “*este es mi trabajo*” o este silencio funcional “*yo no ví nada*” y la excusión “*no puedo hablar porque...*”, produce un efecto despolitizador que legitima el libre

despliegue de esta estructura y niega la crítica que devela el sentido de la acción que reproduce el sistema dominante.

La acción de una búsqueda en que los funcionarios de los archivos lo envían de un espacio a otro en el que *podría* encontrar algo, de un transitar por diversos lugares y la exteriorización de una rabia acumulada por las consecuencias de la violencia, y la presencia en primera persona de Nicolás Prividera hacen del film *M* deambular en un laberinto por la historia (Ana Amado; 2009). La perspectiva ética como falta de un universo consciente y consecuente con la historia de los compañeros y amigos de su madre, muestran la confusión y arrebató de un tiempo que propuso una proyección de sociedad que indefectiblemente no incorporó una salida más que el enfrentamiento y la gran posibilidad de la pérdida en el campo de batalla. De esta manera, la creencia de estos sueños utópicos, de los cuales los relatos sobre su madre la veían como una mujer crédula, activa políticamente e ingenua, se contradice con la negatividad de la violencia que conllevó la acción de la barbarie militar. A partir de escenas en que compañeros de su madre narran la experiencia en el INTA, se transmite un escenario confuso teleológico que es definido por las militancias, las ideologías, el rumor y los imaginarios que operaron para justificar las acciones que se realizaron.

Marta Sierra: del “sabíamos que andaba en algo” o la negación de montoneros.

Una vez que Prividera muestra una búsqueda infructuosa por los archivos, la segunda etapa del film se caracteriza por los testimonios de amigos y compañeros de Marta. Estos testimonios son de carácter emotivo que tienen asociación con la militancia y el trabajo político que realizó en el INTA. De estos testimonios se desprende la relación que se establece entre Montoneros y las Juventudes de Trabajadores Peronistas configurando el mundo de actuación cuyos jóvenes revolucionarios se ven interpelados por la historia.

Los primeros testimonios hablan de la militancia de Marta y como ella experimenta una politización que se desarrolla a partir del año 1973 en la conexión que tiene con el “Chufó” Villareal. Con la activación política que tiene construirán la escuelita. La producción de este espacio al interior del INTA fue una instancia ganada que vinculó a profesionales y obreros, siendo un territorio en el que no solamente se instruía a los trabajadores menos

ilustrados sino que era un lugar de reunión en que las clases se explicaban a partir del conflicto social que se estaba viviendo.

La incorporación del Inserto con frases en las imágenes, son enunciados de los entrevistados que evocan un testimonio en el cual se exclama una caracterización del contexto y de Marta. La frase “*Sabíamos que andaba en algo*” (minuto, 27), juzga negativamente la militancia. Los testimonios esbozan la posibilidad de que estuviera conectada con Montoneros, grupo subversivo que propuso la vía de las armas para la Revolución. Esta imagen negativa se visualiza por el transcurso del tiempo, las armas no eran la vía que Marta había decidido, y sin embargo, los documentos de los interventores del INTA, la señalan como una de las peronistas activistas más subversivas más peligrosas del Instituto. Aquel “*sabíamos que andaba en algo*”, era la especulación de que Marta andaba por malos caminos. En este sentido, se encuentra un grupo de testigos los cuales tienen una imagen de la política revolucionaria y a montoneros como algo negativo, por tener una responsabilidad que no proyectó las posibles consecuencias de lo que podría suceder.

La imagen de un vínculo importante con agentes subversivos al sistema dominante, se asocia con el enunciado de “ingenuidad” que Marta tenía de la vida política. La ética militante de hacer actividades que liberaran a los pobres para construir un mundo mejor fue la opción política en un campo de acción que empieza a visualizar desde el tiempo la aparición de monstruos en la propia trinchera. Si bien Marta fue caracterizada como ingenua políticamente, el resto de los agentes llevaban en si el germen de una maldad que es propia de la naturaleza humana. Al preguntar Nicolás a una entrevistada (minuto 31) sobre la ingenuidad de su madre, la respuesta es la siguiente:

Ingenua políticamente, por creer que era un camino posible. En esa generación hubo gente que se la creyó y hubo muchas traiciones en el Peronismo revolucionario.

El argumento de una política contaminada se establece a partir de los hechos consumados, es decir, de una actuación política que puesta al límite de la vida y de los acontecimientos catastróficos, hará aparecer las miserias de la humanidad. Esta concepción que conjuga la vida al límite y la política, hará que surja una interpretación histórica negativa de la política

y la militancia. En efecto, para la generación actual será el lugar en el que se produce las traiciones, hipocresías y ocultamientos que se contradice con la ética de una política comunitaria de una cierta “utopía”. Detrás de los ideales fundamentales de la liberación, la fraternidad, la justicia social y la igualdad, el principio de realidad socavaría la actividad liberadora y emancipatoria de los principios revolucionarios.

Prividera va configurando el mapa de la experiencia de su madre a través de los testimonios. La obsesión de buscar y encontrar una explicación a la irracionalidad de la desaparición su madre, se percibe como la indagación de los fragmentos que configuran el mundo social y político en el que Marta habitó, realidad que se constata por las relaciones sociales y políticas que fue estableciendo. En una pizarra de su habitación, Nicolás extrae los periódicos, fotografías e imágenes que animaban su universo conceptual, en donde la fotografía de su madre graficará la nueva búsqueda por el entendimiento de su historia. La pérdida del amor a la madre, complejo edípico psicoanalítico, se funda en un film que trata de elaborar un duelo que lo acompañará por el resto en su vida. (Amado, Ana. P. 170)

En este sentido, configurando la realidad de su madre antes de la muerte, distingue entre dos actores. Los primeros son los intelectuales con los cuales Marta compartió en su tiempo de politización: Burkart, Chufo Villareal, Marquita, Tino y el Profesor del Instituto. Este grupo, conformaba el grupo activo que según “rumores” eran los encargados de la Zona Oeste de Montoneros, a quién reconocían en la imagen del Chufo. Otro grupo, eran los profesores de la Escuela Eva Perón, espacio que levantaron al interior del INTA en mayo de 1974, junto con Ana Zimmerman, Marquita y Graciela González, las que tuvieron una profunda amistad e intimidad con ella. El otro grupo fue el de los obreros, aquellos funcionarios que trabajaban y vivían cerca del barrio. En esta estructura social en la que se configuraba la trama de la organización, la discusión entre el verticalismo dirigencial y la base será una de las tensiones que se desarrollará en la trama del film.

La búsqueda de localizar un acontecimiento en el que es muerto uno de los interventores del INTA se vuelve sustantivo en la indagación de Nicolás. Los recuerdos de sus tías no tienen fechado de si es que fue antes o después de la muerte de Marta. El suceso se relaciona con la muerte de un interventor en Junio de 1976 que en días anteriores se lanzó

una serie de panfletos que señalaban “En venganza de Marta Sierra” (minuto, 46). Esta narración, sin fecha exacta en el recuerdo de las narraciones, podría marcar una “sentencia de muerte” si hubiera sido antes, ya que delataría un vínculo con el grupo revolucionario. Posterior a esas palabras, corrobora con información periodística que el asesinado fue el Jefe del Departamento de Suelo Etchevere, el cual adscribió y ayudó a realizar las listas de los trabajadores fichados como subversivos, listas que fueron creadas para identificar a los “revoltosos” del lugar. Esta secuencia muestra la relación entre memoria e historia. Para poder comprender, Nicolás debe localizar el recuerdo a partir de la investigación en un periódico para localizar el episodio. Esta relación de historia y memoria, en la que ambas tratan el pasado, es confusa y genera enunciados que para Prividera es difícil distinguir una de otra.

Indicar que el conflicto era una “preanuncio de algo más violento” y que venían a “matar bichos colorados”, constata una historia bastante más compleja de lo que Prividera puede dimensionar a partir de una elaboración que ha sido vista a la luz de la historia ya acontecida. Ambas son dichas por Graciela, la hermana de Marquita, quién le dice a Nicolás: “tú ves las cosas como si fueran lineales”, ya que Nicolás reflexiona e interpela a los compañeros y compañeras desde una visión de la historia, cuya trama en el presente del pasado fue muy confusa. La segunda frase, “venimos a matar bichos colorados” es la constatación de un grupo de derecha al interior del peronismo que inicia una escalada de violencia en contra de los gremios y sindicatos que querían el bienestar para los trabajadores, entre estos, la guardería que consiguieron los grupos del ATE (Asociación de Trabajadores del Estado) y los militantes de JTP (Juventudes de trabajadores Peronista).

En esta instancia, Chufu Villareal a quien relacionan como militante de Montoneros, es una imagen negativa por lo que significa el uso de la violencia que realizó esta organización revolucionaria. Asociarse a montoneros, significaría la causa de la reacción militar, cuya violencia eliminara a todo lo que se vincule con la violencia redentora. En una imagen que Prividera visita el cementerio de militares, la presencia de Aramburu, militar golpista que persigue a los Peronistas en la clandestinidad entre 1955-1973, es asesinado por Montoneros a partir del Juicio Popular a principio de la década de los setenta. El mausoleo del General Aramburu se encuentra con emblemas que simbolizan su vida dedicada a la

liberación de la Argentina. El recurso de la imagen militar con los discursos de revolución nacional hace confrontar la historia oficial y el discurso emancipatorio popular, el cual se refuerza con una hoja de cuaderno en la que se caracteriza a Aramburu en una clase de historia durante la Dictadura, cuyo papel será quemado en esta escena. El significado de esta secuencia, representa la fuerza de la historia oficial simbolizada en monumentos, los cuales encripta el mensaje de la violencia militar en la historia reciente argentina. Aramburú es una figura significativa para Montoneros, ya que el secuestro y ajusticiamiento es la presentación pública de la organización revolucionaria en la sociedad Argentina. De esta manera, la asociación con Montoneros en la imagen de Chufo y el fuerte contacto que tiene con Marta Sierra en el INTA, hace de esta última una mujer peligrosa para el discurso de exterminio de la derecha militar.

Marta Sierra fue trabajadora y militante que se politiza en el año 1974, a partir de una juventud que tenía la necesidad de dar respuesta a las injusticias sociales. En el INTA, espacio construido en 1956, posterior al Golpe de Estado que enviaría al exilio a Perón, era un territorio que la oligarquía agraria controlaría por años. En la década del setenta, tras una fuerte politización de la juventud y la mirada horrorizada de la oligarquía, este lugar será intervenido por las políticas de contención que realizará José López Rega desde el poder como Ministro de Bienestar Social en el gobierno de María Estela Martínez de Perón. La intervención comenzó con la elaboración de listas de información que sindicó a Marta como colaboradora del ERP (Ejército Revolucionario Popular), como alguien que escondía armas en la escuelita. Marta será secuestrada el día 30 de marzo de 1976 y su rastro no será visto más. Fue vista como ingenua, que andaba metida en ciertas cosas e incluso que su secuestro fue producto de la “mala suerte”.

Un “vómito” de verdades y la importancia de los nombres.

La secuencia en la que se muestra a Nicolás Prividera y su hermano Guido en su hogar en la que narra que se encontró con un sujeto del barrio que fue compañero de Marta gatilla toda la rabia, incredulidad y duda sobre los verdaderos principios que motivaron la lucha social y política de la que su madre fue participe y víctima. Este espacio para la duda, es la necesidad de hablar de manera crítica de los testimonios que narraban con heroísmo la

experiencia de la militancia política. Detrás de la fuerza discursiva con que se narraban el pasado político desde un modo subjetivo y protagonista de la historia, se escondía una trama que se constituía por relaciones sociales verticales que eran producto del saber y el poder de la conducción política.

Los argumentos de Prividera para la duda, indican que “*ya no le cree a nadie, y que nadie se hace cargo de su historia*”. La búsqueda de Marta por parte de familiares, se agotará en el contexto dictatorial que promovió la ejecución de los militantes políticos en un contexto de terror que produjo la dictadura el cual se transfiere a la inmovilidad de los primeros años de recuperación democrática, basados en un discurso de verdad institucional que inicia la develación de los crímenes de lesa humanidad. Este cuestionamiento, se releva por la ausencia de investigación y juicio que ocurre una vez llegada la democracia el cual se hará sólo por medio de familiares que se organizan en la sociedad civil. En este sentido, la batalla por la memoria tendrá retrocesos y avances que se desarrollará en un proceso socio político signado por la globalización del mercado y el consumo, el cual implica la reflexión subjetiva de la conciencia histórica que produce un corte y una decisión por iniciar el camino de construcción política, de justicia y de memoria, del cual Nicolás Prividera emprenderá en la década del 2000 con la realización del film.

Los testimonios de amigos y familiares narran una trama del conflicto que esboza la conexión del esposo de la hermana de Marta, Josefina, con la derecha peronista, el cual simpatizaba con la represión y violencia hacia los agentes del INTA que promovieron la educación para liberación. En estos relatos, se observa cómo la proximidad del persecutor se encuentra en la intimidad de lo familiar. Así mismo, el relato que indica que la pareja del Chufo Villarreal será posteriormente vinculada como pareja de un agente infiltrado español, constata la posible traición que se pudo haber generado produciendo la desconfianza en todos, de no creer en más que su hermano Guido, quién escucha atentamente los sentimientos más profundos de Nicolás, ya que ambos tienen una experiencia similar. En consecuencia, este testimonio de traición y desconfianza, desvaloriza la militancia y el compromiso político, situándolo en una esfera turbia y confusa en que la delación pudo haber sido una de las tácticas del opresor para captar información.

La discusión se amplía a partir de la crítica al verticalismo de la organización. Los intelectuales de la elite militante, tuvieron la posibilidad de salir del exilio, diferenciándose de los sujetos populares militantes de los barrios, los cuales resistieron a los allanamientos y violaciones de los derechos humanos. Sin embargo, el debate sobre las relaciones de poder y crítica de la vanguardia política arriban en los años ochenta, noventa y dos mil principalmente, cuyas lecturas filosófico políticas critican el estructuralismo y el estalinismo que mostraba su faceta más dominante en Europa, siendo lecturas que se adoptan desde la generación del presente las cuales ven el pasado de las organizaciones a partir de esta postura.

En la entrevista con los obreros, Nicolás produce una escena (minuto, 2.05) en la que se junta una familia obrera del barrio aledaño al INTA con Rodolfo Burkart y su esposa, ambos técnicos y becarios en los institutos de investigación e intelectuales orgánicos de los setenta. Esta distinción contradice una estructura armónica y llega al presente en la escena que realiza Prividera en que las nuevas luchas cuestionan la visión de los exiliados. La hija de Agustin Moglie, obrero entrevistado, interpela a Rodolfo Burkart señalándole que no tiene conocimiento de la política argentina actual, que muchos compañeros piqueteros están siendo reprimidos por los mecanismos fácticos del poder. De esta manera, la distinción entre obreros e intelectuales se representa por el verticalismo y la posición social que ambos tienen en el mundo, mientras que la familia obrera continua viviendo en el barrio con sus luchas, sus críticas al capitalismo y al Kirchnerismo, Burkart arribando desde su residencia en México, se observa con una postura mucho más moderada incongruente con la acción política revolucionaria de los años setenta.

La continuidad de un modo de conducta que olvida el pasado y no relatarlo para el presente es la principal molestia de Prividera. La autocrítica aparece como un modo de reflexión en que la subjetividad de izquierda debe realizarse en abstracción de los discursos más heroicos y pasionales. Las subjetividades que no se encuentran presupuestas a transformar su pensamiento, serían la otra faceta de la derecha que le da continuidad a la rigidez de su postura y a la ausencia de la lectura histórica. Así ocurre en el siguiente diálogo que lleva a cabo con su hermano Guido (minuto 1.41):

Me encontré con ese tipo que hacía laburo en el barrio ahí cerca del INTA, con los militantes de la JTP. Tenía ese discurso que tienen siempre, nos mandamos unas cagadas. Y cuando quiero ahondar en eso de cuáles fueron las cagadas, el tipo responde:

- No es el momento de ser autocrítico para no hacerle el juego a la derecha.

-De ahí, yo le decía: Creo que el juego a la derecha se lo hicieron en el 70'. Ser de izquierda es ser autocrítico. Si no sos autocrítico y sos crítico, sos de derecha.

- Pero no, yo te entiendo que andes buscando culpables; eres muy subjetivo en esta búsqueda.

- Busco a los responsables, quien se hace responsable, por lo menos, se hace cargo de algo en un país que nadie se hace cargo de nada.

Pero no, al tipo no lo sacaba de ahí, siempre con el discurso que lo que hicimos lo hicimos convencidos.

Describiendo aquella situación, su hermano lo escucha sin intervención, en la que Nicolás Prividera habla de su reflexión:

Pero tienes que ver por qué hiciste, con qué y cuáles fueron los resultados. Y al final, lo que para mí fue el final, me tiro una frase que me dejó así como helado. Dijo: Martita tuvo mala suerte. Como si hubiera tenido mala suerte, como si le hubiera caído un rayo en la cabeza. Y me dejó sin reaccionar. Y me dejó pensando. Mala suerte en confiar en los demás, en su entorno, en los compañeros, en un proyecto que no se sostuvo, en la gente. Sí, todos tuvimos mala suerte.

Esta escena, manifiesta el pensamiento de Prividera en una situación de incompreensión del pasado y de una lectura de la acción política revolucionaria que no observó las consecuencias que podrían suceder. La “mala suerte” como algo azaroso de la divina providencia no vió que la lucha contra el sistema llevaría directamente al enfrentamiento. El enfrentamiento con las organizaciones de derecha eran peligrosas porque actuaban con violencia frente a la izquierda, basado en un profundo odio al movimiento social del cuerpo de los otros, deseando controlarlos para la “defensa de la patria” de la cual tenían muchos

intereses. La ceguera frente al peligro inminente de la confrontación, Prividera lo expresa de la siguiente manera:

Yo no creo que todos estén en una situación peligrosa, por algo hubo una conducción. Los que volvieron o lo hicieron estuvieron en una situación peligrosa, los que estaban aquí y se quedaron sin cobertura estaban en una situación peligrosa, los militantes de bases que estaban seguros porque ellos no habían hecho nada, estaban en una situación peligrosa. Es increíble como nadie vió eso, o nadie lo quiso ver. Qué ¿Los vientos de la Historia? ¿Ceguera, ingenuidad, estupidez? Un poco de todo.

Las palabras de Nicolás Prividera se vuelven un vómito de verdades. La historia y el entorno en el que su madre es desaparecida, vuelve a cada uno de los sujetos en situación de peligro ante la cacería que inicia la dictadura, sus aparatos de inteligencia y los civiles que colaboraron con la desaparición. Siguiendo el argumento de Hannah Arendt sobre la banalidad del mal y los trabajadores de la muerte, cada información dada puede ser un indicio que debe al otro que está siendo perseguido.

En la secuencia final denominada “epílogo”, en la instalación de una placa conmemorativa con el nombre de Marta Sierra, Nicolás comparte una reflexión en la que enfatiza la importancia de los nombres. Dar nombre a los desaparecidos develando su historia, significa dar singularidad a un proceso histórico conflictivo que se vincula con el presente. Seguir las huellas, recordar, hacerse cargo, es la posibilidad de construir una sociedad que se conmueva y sensibilice con el arrebato que produjo la dictadura cívico militar, darle continuidad a la memoria de los proyectos emancipadores truncados, de aquellos muertos y desaparecidos que la violencia quiso borrar. Como lo denomina el organizador de la actividad de conmemoración en INTA Castelar, el discurso de Nicolás fue un “vómito” de verdades en que la cámara se enfoca sobre los rostros conmovidos de los entrevistados y de los que trabajan en el instituto, cuyo espacio se transformará en un lugar de memoria que comunicará a las generaciones posteriores la historia de los trabajadores del INTA.

Desde la primera persona de Nicolás Prividera, historia y memoria se encuentran y confrontan en el film. Mientras que la construcción de la trama histórica es una necesidad de entender el pasado, las relaciones y los conflictos en los que participó Marta, los

testimonios y la memoria son fragmentos para poder hacer el mapa y comprender el conflicto que llevó a su madre a desaparecer. Paul Ricoeur señala que la historia y la memoria son dos discursos que trabajan el pasado, en que la primera explica el pasado, y la segunda nos ayuda a comprender las experiencias. Como un modo de ensayo e investigación, el film de Prividera indaga sobre las conflictividades en las que se vió comprometida su madre desde un lugar de enunciación en que su subjetividad se encuentra íntimamente ligada a la historia reciente de la sociedad Argentina.

Los Rubios

Dice Beatriz Sarlo que *Los Rubios* es un film documental que reúne hilos de tensión que problematizan el documental testimonial argentino. Hija de Montoneros, Albertina Carri no sólo cuestiona el modo de realización cinematográfica dominante hasta esos años, basada en la fuerza testimonial, sino que entrama un artificio lúdico de cómo se (des) arma la memoria.

Distanciándose de la generación de los setenta, de una cultura principalmente escrita, Carri toma posición por la fuerza estética de las imágenes en la cual subvierte el orden de lo subjetivo. Así, problematiza el género documental no sólo haciendo uso de este como un fragmento moldeable al montaje, sino que evade el trabajo de memoria más sistemático que se elabora desde la conversación con el otro.

El rechazo del guión:

El guión de *Los Rubios* surge por la fabulación de una memoria que trastoca las características reales de los padres de Albertina los cuales fueron importantes intelectuales de la militancia política en el grupo Montoneros durante los años 70. La experiencia del film es grabada develando la extrañeza del pasado y el desorden histórico de cómo eran vistos *su familia*, los Carri Carusso, en el barrio donde vivían mientras estaban clandestinos. La naturaleza de la creación de esta película, implica una apertura biográfica de la realizadora. Volver al antiguo lugar en el que habitó con sus padres y en los de su primera infancia junto a sus hermanas y los amigos del barrio, indican interrogarse a sí

misma. De esta manera, abrir el tema significa indagar los lugares, los recuerdos, revisar las fotografías, leer los libros y, por otra parte, el desafío de tratar el sentido heredado, el boom de la memoria y las mistificaciones que producen las poéticas y políticas del cine documental en su afán por construir narraciones reales y verídicas respecto al pasado. ¿Cuál es el guión que se exige para la filmación del género documental que trabaja la memoria?

Haber enviado el proyecto al Instituto Nacional de Cine y de Artes Audiovisuales (INCAA) de Argentina para su financiamiento, conllevó grabar las reflexiones del equipo audiovisual a partir del enunciado que esgrime la política del cine, escena que indica que la propuesta del guión era insuficiente para el fomento institucional. Albertina Carri narra y muestra la resolución del comité de pre clasificación de INCAA, quienes señalan las explicaciones, dando a conocer las opiniones y las decisiones que toman al verse enfrentado con lo dicho en el film. La secuencia en colores, muestra a Analía Couceyro narrando desde el escritorio el documento del comité de preclasificación, con un plano de fondo que muestra la imagen de observadores con lentes oscuros. Posterior a esta escena, la secuencia continúa en blanco negro, mostrando la reunión del equipo de trabajo que discute el dictamen y las explicaciones (minuto, 24):

En Buenos Aires, a los 30 días del mes de Octubre, del 2002. El comité de preclasificación del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales, decide no expedirse en esta instancia sobre el proyecto titulado Los Rubios, por considerar insuficiente la presentación del guión. Las razones son las siguientes: Creemos que el proyecto es valioso y pide, en este sentido, ser revisado con un mayor rigor documental. La historia, tal como está formulada, plantea el conflicto de ficcionalizar la propia experiencia cuando el dolor puede nublar la interpretación de hechos lacerantes. El reclamo de la protagonista por la ausencia de sus padres, si bien es el eje, requiere la búsqueda más exigente de testimonios propios, que se concretarían con testimonios de los compañeros de sus padres con afinidades y discrepancias. Roberto Carri y Ana María Carusso, fueron dos intelectuales comprometidos en los 70, cuyo destino trágico merece que este trabajo se realice.

Estas secuencias develan la discusión teórica y política del cine documental en los regímenes estéticos de lo mostrable que, además, se encuentra íntimamente ligada con la perspectiva filial y biográfica de la cineasta en relación a sus padres asesinados en los años

de la dictadura. Entre la reflexión subjetiva de su vida, el modo de producción cinematográfica que despliega y la poética de las imágenes políticas, el viaje hacia el pasado de la familia significa el cuestionamiento de su existencia y de los cánones de la práctica cinematográfica. Las explicaciones de la insuficiencia del guión, es la intervención de la institución en el cine a partir de criterios instituyentes del modo de representar una película que narre sobre los desaparecidos.

Más allá de que Carri señale que es sólo una película que la generación de los miembros del comité necesita, esto es extensivo a los modos sensibles de efectuar un tipo de película. Según Rancière (2009, P.10), el régimen estético se encuentra estrechamente vinculado con la decisión política, por lo tanto, al definir lo que haría posible un “mejor” film no sólo responde a una lectura en relación a la composición del arte, sino a los materiales y criterios que “deben ser” incorporados para realizar una historia de los militantes montoneros caídos en los años 70 según un régimen institucional.

En este sentido, inscrita en el género documental de las memorias políticas de la dictadura, el uso del testimonio de los militantes y amigos de juventud de sus padres, fue un requisito institucional y generacional para el financiamiento de la película, el cual le permitiría a Albertina Carri realizar el film. En búsqueda de una representación fidedigna y real del pasado ya sucedido, los testimonios se instituyen como prueba y forma estética de crear no sólo un documental, sino que también una operación que trabaja la historia y la memoria.

La decisión de Albertina Carri y del equipo de realizadores de seguir una línea autónoma de producción se sostiene sobre lo que es un documental que trabaja la memoria que, en consecuencia, contradice las disputas de los presupuestos estéticos, éticos y políticos, entramados en la forma de hacer el documental testimonial. El film representa la desviación y los equívocos de la memoria que Carri quiere representar. En este sentido, *Los rubios*, es una adjetivación cuya designación se refiere a la familia que habitó en un barrio de Buenos Aires cuya denominación se elabora a partir de lo recordado por los vecinos recién entrada la década del 2000. Esta memoria confusa no se altera con las entrevistas y documentos que podría poseer Albertina; es más, ella no señala que es hija de los Carri. Estos testimonios cuya fabulación señala a *los rubios* como aquella familia que trajo el caos al barrio y se

extendió a otros hogares durante la dictadura militar es una interpretación desde la molestia que genera el recuerdo por verse involucrados en el conflicto. Los policías habrían entrado con violencia a la casa vecina de los Carri, produciendo el tratamiento de un recuerdo no hablado desde hace muchos años. La realización del documental tomará este testimonio como el resultante del conflicto en que sus padres y el Estado estaban librando. En este sentido, la creación fílmica de Carri, es una propuesta singular que se distancia de los presupuestos políticos de valoración testimonial construyendo una narrativa que se asocia a una política del arte documental cinematográfico que se fundamenta en la elaboración de un guión impregnado de su propia sensibilidad. Albertina Carri produce su memoria e interpretación del pasado por medio de la película cuya realización es su predilección por filmar a su modo los recuerdos más íntimos que se vinculan a sus padres, a su madre, a su familia y a sus hermanas. Por efecto, lo que alguna vez fue arrebatado por el terror de Estado, no será modelado por la política de la institucionalidad estética del cine Argentino, sino por una creación estética que disiente de las generaciones anteriores y de las formas del cine tradicional.

La negación es recordar:

¿Cómo es el recuerdo en las imágenes de Carri? ¿Qué quiere decir cuando se refiere a recordar? Las imágenes y el discurso tratan el problema de la memoria, o más bien, su dilema: “*Recordar es omitir*”. Recordar es la facultad humana de construir un relato sobre el pasado y de la experiencia propia. No obstante, el otro lado de la memoria, del recuerdo, es el olvido y el silencio. ¿Para qué olvidar, para qué omitir?

El trauma que atraviesa el film *Los Rubios* se realiza desde los bordes en los que se posiciona Carri, una frontera a la que entra y sale de su trabajo de memoria que recuerda su infancia y a sus padres. “Recordar es omitir”, significa silenciar, no hablar de ciertos sucesos, de cierta familiaridad, de los dolores que afectan su subjetividad contradictoria.

Para poder hablar sobre los sucesos del pasado, primero que todo, dice Paul Ricoeur, hay que tener la disposición, *dispositio*: la voluntad de decir y la voluntad de escuchar. El derecho a la memoria se vuelve complejo con aquellos que no quieren dar su testimonio sobre su experiencia. Albertina tiene la disposición de narrar su experiencia desde la

complejidad de lo que significa su pasado, desde las fisuras identitarias que le provocó la ausencia de sus padres. No obstante, su apertura hacia el pasado lo hace desde el juego, sin la seriedad que requiere un tema que toca las sensibilidades del presente del daño heredado, tanto de los compañeros de sus padres como el de sus coetáneos. La interpretación de su pasado se llena de artificios y enunciaciones, con las constantes imágenes de *playmobils* y los enunciados “*yo no me acuerdo de nada*” denota una y otra vez la negación de recordar. La postura del olvido, la lleva crear desde la fantasía y la imaginación las secuencias por medio de animaciones el suceso de captura de los padres en que los aparatos policiales son simbolizados como agentes extraterrestes que llegan en un ovni y realizan el secuestro. Del mismo modo que el uso de estos artificios, el uso de las pelucas rubias, paseando por las calles del barrio de infancia y en la escena final en el campo, es una parodia hacia el recuerdo que es asignada por la opción de la narración de los errores y confusión de la memoria.

Los atributos del juego, la fantasía y la imaginación, son actitudes que Herbert Marcuse (1969) define como el principio de actuación de la dimensión estética, el cual se contrasta con el principio de realidad que la historia reciente y la “civilización” destructiva heredó como barbarie exterminadora (P. 204). Ante la negación del recuerdo de los padres construido desde los discursos de los otros, entre la mistificación de los compañeros de lucha y el análisis político que deviene de una familia militante, la ausencia y la pérdida fueron el único realismo que se ha constatado en su existencia. En este sentido, la fantasía y la imaginación se vuelven los modos de recordar, lo que muestra una imagen superficial de la misma imposibilidad de un relato verídico y totalizante de sus padres. Fotografías, libros y relatos recopilados, evocan un recuerdo de los padres que se originan a partir del relato de los otros. Desde estos fragmentos, la figura de los padres se construye desde un discurso imaginado más que desde una memoria relacional basada en testimonios.

Este olvido del pasado es estratégico para escuchar el recuerdo de los otros, sin juicios de lo que implica una búsqueda de la identidad que promueve su politización con el mundo. Así, desde un “anonimato” hacia el barrio, develar el recuerdo ajeno que muestra las fisuras, distancias y construcciones del pasado en la voz de los vecinos del barrio se vuelve un objetivo del film, el cual niega el trabajo de memoria. La negación del recuerdo se

desplaza a las secuencias de lo que quiere mostrar donde narra desde la superficie las imágenes de entrada y salida del barrio.

La imagen de entrada se da cuando el equipo de realizadores llega al barrio en busca de saber cómo recuerdan los habitantes actuales (2002) a la familia Carri Carusso a partir de los acontecimientos que se dieron en aquel lugar. En esta secuencia (minuto, 4), se muestra a Albertina hablando con una abuela que se negó a hablar de su relación con la familia. Ella, en el re-conocimiento de Albertina, señala que la cuidó cuando eran unas niñas. Esta doble negación, tanto de Albertina a identificarse como aquella niña que compartió en el barrio, y la de la abuela al negarse a hablar sobre los Carri sólo enunciando: “eran gente muy buena”, queda en la superficie de la imagen como un registro del primer acercamiento, sin tratar de elaborar, profundizar y porfiar para conocer la versión de ella.

La imagen de salida del barrio se construye a partir de la indagación y la profundización de la designación *Los rubios* como un eufemismo que reemplaza el recuerdo más cercano de los familiares. La imagen del juego se enfatiza en la interacción con la memoria de los niños, en los que se produce un mito sobre las formas en que murieron los padres de Albertina.

En este film se encuentra estrechamente ligado la infancia, el juego y el uso de la cámara. A la vez que el campo se distingue de la ciudad, esta última es un espacio de la violencia, de la cárcel de los padres en el Sheraton y del barrio. El espacio del campo representa su lugar de infancia, ludismo e imaginación que es amenazado por la ciudad y los padres ausentes. Posterior a las detenciones de estos últimos, la familia decide irse al campo en el cuidado de su tío Federico. Mientras sus hermanas Andrea (14) y Paula (13) llegan con una notoria depresión, Albertina de 5 años llega a un lugar en el que puede interactuar con los animales y con los hombres que se despiertan al alba.

Este espacio alejado de la ciudad, le permite enamorarse del paisaje y de la fantasía que le activa su sensibilidad, como una mala crianza según ella misma se construye, que, sin embargo, se alteraba con la pregunta en el jardín de infantes y de porqué ella vivía con sus tíos. El retorno de lo reprimido vuelve una y otra vez, la pérdida la lleva a omitirse, salirse e incorporarse en diferentes escenas del film como un juego subjetivo en el que es soberana

de su realización cuyo artificio se construye desde la negación del recuerdo y de una memoria que sea idéntica del pasado como fue. Victoria Souto señala que al hacer de la memoria una ficción o una falla siendo solo una parte de la red del lenguaje fílmico existe un gesto libertario (P.109)

El desdoblamiento del despliegue subjetivo.

La creación de un personaje de sí misma que representa la actriz Analía Couceyro, es la posibilidad de trabajar la condición contradictoria de la potencia subjetiva y narcisista que Albertina Carri desea exponer en el film. Como realizadora y guionista, Carri tiene una soberanía sobre los movimientos y discursos de la actriz, permitiéndole definir los textos, las actuaciones y su propia sensibilidad. De este modo, la construcción de sí misma como personaje es una autonarración de lo que escribe y de lo que desea decir como personaje, expresión que necesita filmar y mirar, sin hablar desde su voz.

Este desdoblamiento es representado de dos modos. El primero relacionado con su condición de realizadora cinematográfica incorporada en el film; y el segundo, en su subjetividad performativa producida por la actriz como una mismidad-alteridad en film. En este sentido, el juego de tener a alguien que la represente se construye como un ventrilocuo en que Analía Couceyro cumple ese papel, permitiéndole hablar sin su voz y sin su cuerpo.

La representación de Albertina en el film es la construcción de sí misma en la que puede señalar sus críticas a la generación de sus padres y develar sus escritos más íntimos, donde la narración de Analía es la voz de segunda orden de Albertina Carri. Esta intención de tener una doble de sí en otro cuerpo, le permite a Carri ser al mismo tiempo realizadora del film y protagonista principal, donde no se puede desvincular su defensa del cine como posibilidad creadora a contrapelo del sentido de realidad que la unifica en su cuerpo, y a Analía como actriz que teatraliza a Albertina, quien la conoce, empatiza y se interioriza de su historia. En el inicio del film, en la entrevista que realiza a su tía (minuto, 10), el gesto de risa de la familia real no puede dejar de lado la simulación y el juego cinematográfico del cual es parte. A la vez que revisa las fotos, emite discursos del pensamiento de su padre y comparte con su familia, la actuación de Analía Couceyro genera un mirarse a sí misma, como un espejo en el que se distancia y no es ella,

Sin embargo, en esta situación de frontera entre la realidad y la ficción, hay espacios en los que no puede escapar de la vida instituyente. Dos son las secuencias que nos muestra esta imposibilidad de huir de sí misma y de su cuerpo. A pesar del énfasis en la imaginación desde el cual realiza el film, estos se vuelven los indicios reales que se aproximan a lo documental.

La primera secuencia, se refiere a cuando van al Centro de Investigación de Antropología Forense (minuto, 22) en que solicita información sobre sus padres. Esta escena los lleva a filmar a Analía entrando a la institución en que le piden una muestra de sangre para la investigación sobre sus padres. Lo real documental –filmado en blanco y negro, estrategia que utiliza para distinguir la muestra del montaje, de lo que Analía representa como Albertina- indica que Albertina Carri, cineasta, debe someterse a la búsqueda de la identidad y su filiación con los padres. El nexo de la sangre, es a la vez simbólico y forma biológica que la institución forense usa para iniciar el proceso de indagación de sus padres.

La otra secuencia se refiere la ida Sheraton (minuto, 1.06), centro de reclusión en el que estuvieron sus padres, el cual actualmente funciona como una comisaria. A pesar de que la actriz entra y recorre el lugar, su rostro es un gesto de perplejidad y espantado por la escenificación de un espacio imaginado de la reclusión. Para entrar al ex centro, Albertina Carri es quién junto a su familia despliega todos los trámites de ingreso, energía que contrasta con el trabajo de memoria hacia los vecinos del barrio.

Esto demuestra que ante las instituciones y la exterioridad social Albertina Carri es sujeto de hecho y de derecho que requiere de una identidad personal, cuyas estrategias y negociaciones le generan material fílmico para la realización.

En el film, hay escenas de choque en la que ella es la única que puede sentir de manera singular. En la escena de cierre de entrevista con la vecina del barrio, ella relata la experiencia sobre la familia de *los rubios* e indica que el padre de la familia tenía los ojos como los suyos, gesto en que los otros la identifican. Al escuchar el relato del día del secuestro, la nitidez de la afección se muestra en el auto, cuando fuma un cigarro tratando de calmar lo oído. En este sentido, la experiencia fílmica es la experimentación de

encontrase con el pasado que vuelve y la define, gesto al cual se entrega por ser su propio modo de despliegue.

La autoría de Carri se observa en una serie de escenas en que organiza la construcción del paneo en que aparecerá Analía. Aquellas indicaciones le da la autoridad del film que busca realizar en el que muestra que su real interés es realizar y dirigir una película, al mismo tiempo de verse en y como un personaje. Acompañada en todo el film de las escenas junto a la cámara, el estudio y el equipo de producción, estos son los significantes de lo cinematográfico en su vida. No se puede separar de Albertina como cineasta a Albertina como persona. Su intimidad es que piensa y siente desde el lenguaje cinematográfico. En las escenas que Analía relata los discursos de los textos de Isidro Velásquez, que fueron el soporte de conocimiento principal de donde emanaba el discurso de su padre Roberto, ella hace la analogía de la filmación. Esta analogía de los soportes del pensamiento, se produce en una escena en que Analía como Albertina relata un párrafo corto del texto, material que se diferencia de la filmación que captura sólo un instante temporal de la escena de lectura. Así mismo, hay una narración en que indica que Paula L., quien estuvo en el centro de reclusión junto a sus padres no quiso hablar frente a la cámara, en el cual Albertina señala: “que se parece una cámara a una picana, al parecer me perdí una parte de la historia del arte”. ¿Qué relación puede existir entre estos dos objetos? La picana es el instrumento de tortura y la cámara una forma de registro visual que es familiar a Carri, una asimilación imposible pero que puede volver a repetir el signo del trauma ante la actividad de la entrevista, ejercicio que la realizadora no forzará ni realizará, en defensa de un cine creativo en contracorriente del uso cinematográfico para la denuncia y la elaboración del trauma.

Este significante de objetos perteneciente a la actividad cinematográfica, es el refugio y repliegue-despliegue de Carri como realizadora. En las escenas finales, *Los rubios* son todos los miembros del equipo, es la incorporación a lo paródico de los demás miembros a la experiencia fílmica y de vida de la cineasta

Así, el cuerpo desdoblado es el artificio subjetivo de la posibilidad de un film que contrasta con lo que es un documental tradicional de memoria. Con la incorporación de los cuerpos en el film, la presencia de sí misma esta signada desde ella misma y como otro marcando

un conflicto de identidad que se disemina (Amada, Ana. P. 189). Esta alteridad y desdoblamiento, le permite verse y dirigir lo que quiere decir en ese otro cuerpo performático, en modo de ventrílocuo, hablar lo que la realizadora quiere decir, produciendo la ausencia de una subjetividad uniforme e induciendo a la extrañeza y distancia que hay que tomar para mirar y pensar lo que el film quiere decir. Quizás este sea el mayor atributo que quiera expresar, un lugar en que las imágenes son constitutivas del sentir y de pensar en la vida.

H.I.J.O.S el alma en dos, Carmen Guarini.

A diferencia de *Los Rubios* y *M*, *H.I.J.O.S, el alma en dos*, narra la experiencia colectiva de hijos de militantes desaparecidos. Este encuentro intersubjetivo, se reúne para realizar experiencias que trabajen la memoria individual y así encontrar recogimiento y reflexión de los demás miembros de la organización.

Se observa como Carmen Guarini, desde la antropología visual desarrolla el documental sobre las prácticas de los hijos en torno a la organización, los cuales realizan diversas producciones artísticas y estrategias políticas colectivas para señalar en el espacio público los problemas de la memoria. “Escrachear” es una de las acciones políticas fundante del movimiento de derechos humanos organizados desde los hijos quienes, en conjunto con Abuelas y Madres, se sitúan desde un lugar etario en la búsqueda de la verdad.

Escrachear. De la identidad a la organización política.

Con las escenas de un tribunal en el que se está haciendo un Juicio a un genocida de la dictadura militar Argentina, instancia en que un grupo de jóvenes interrumpe el curso normal del juicio manifestando su repudio, el film da comienzo a un tema que será una imagen reiterada en el documental: “escrachear”. Esta acción significa dar a luz, develar, denunciar y repudiar a los agentes civiles y militares que participaron en la desaparición y tortura de los militantes políticos de los años setenta.

Esta estrategia de acción política desarrollada desde fines de los 90 y en los años 2000 hasta la actualidad, ha servido como practica de develación de una juventud cuya identidad fue fracturada en su niñez. Con una edad similar a la de sus padres desaparecidos entre 20 y 30

años, los hijos se acercan a relatar su historia en la organización. No sólo los reúne dar testimonio de la experiencia y construir un espacio común en el que puedan trabajar el duelo, también los relaciona tener la convicción de generar formas políticas que intervengan en la sociedad para que se lleve a cabo juicio y castigo a los criminales de lesa humanidad.

De esta manera, Carmen Guarini acompaña el desarrollo de los escraches que se producen en el año 2005, mostrando el modo de acción de la agrupación, entrevistando y evidenciando los testimonios de Hijos desde el registro y el montaje. En este sentido, el grupo se observa por su actividad en la escena pública que produce una forma de hacer política en el siglo XXI. Así, la conexión del pasado en el presente se construye como algo no cerrado, generando una apertura desde la teoría y la práctica de la lucha por los derechos humanos.

La autoimagen que se construye desde hijos como agrupación política no sólo se entiende por la filiación biológica que se hereda de sus padres, consiste también en problematizar el presente de la sociedad argentina generando estrategias políticas que intervienen en el curso de la vida social y política.

Los materiales de registro del documental se van haciendo en el transcurso de las acciones de la agrupación, donde diferentes escenas muestran las problemáticas y performances políticas que se estructuran para la acción. Las escenas de la restauración de una casa que será uno de los puntos de reunión, representan el encuentro y la forma colectiva en que la organización actúa y diseña las distintas acciones (minuto, 12).

Las prácticas a seguir se enfocan en la actividad de producir una gráfica de la agrupación y acciones de propaganda antes de escrachear al genocida. La actividad se realiza para generar la develación del caso que están siguiendo, produciendo escenas en que se trabaja los periódicos para visualizar la información, dónde construyen las canciones y se prepara el material de pegado que se hará días antes de la actividad.

La imagen enfocada en la preparación del material del pegado señala las formas artesanales en que el movimiento se organiza. Fuera del curso cotidiano de los actores de hijos, esta

práctica de propaganda se observa como una acción colectiva que sella un mensaje en los muros de la ciudad para que el transeúnte cotidiano los vea, entendiendo que este es algo que no aparecerá en los medios de comunicaciones tradicionales. Señala uno de los miembros de la agrupación, que los escraches aparecen sólo cuando hay represión de la policía, transformándose la noticia de un hecho de denuncia a un genocida en un hecho policiaco de desorden público. De esta manera, la acción previa del escrache, implica una estrategia de estudio que se desarrolla con el fin de dar a conocer a los habitantes del barrio que tienen a un vecino genocida, construyendo una imagen presente sobre la historia de violencia que perpetró.

El caso que se representa en el film está dirigido a Basilio Pertiné, en que las escenas muestran a los jóvenes preparando la canción que entonarían al momento de la performance callejera. En un día de lluvia, el “escrache” es la recuperación del elemento festivo de la acción juvenil que se diferencia con la seriedad que genera el tema de la acusación judicial. En este caso, hacer público la existencia de un torturador o perpetrador de la violencia y la desaparición, es un acto político que destruye la imagen anónima e invisible que el acusado usa como estrategia para no tener un juicio que lo castigue.

Hijos no solo es una organización que actúa en Buenos Aires, sino que se extiende desde las regiones y en territorios internacionales. De acuerdo a lo primero, el encuentro Nacional de Hijos se desarrolla en la ciudad de Córdoba. Como si fueran niños jugando, la escena en que se arma el campamento, se reúnen jóvenes que se identifican según sus locaciones del interior y de la ciudad de Buenos Aires, agrupando a los integrantes de la asociación con sus diferentes procedencias los cuales terminan jugando en un escenario de encuentro.

En esta instancia del film, Guarini registra a un grupo que define las líneas políticas que surgen del encuentro y de la socialización de las discusiones. Mostrar un grupo definido desde su identidad de hijos de desaparecidos, constatan un aspecto común de las líneas políticas de un movimiento de derechos humanos. En este sentido, es el encuentro, la festividad y la reunión lo que se enfatiza en el film. Los realizadores no sólo representan la acción política a partir del estudio y estrategia de un grupo que interviene alterando la realidad cotidiana, sino que da a conocer la acción de un grupo de jóvenes que construye su

identidad a partir de experiencias similares que colectivamente cuentan sus dolores y trabajan la memoria colectiva con un fin político

La llegada de Silvia Stenerman desde Francia, hija de desaparecidos y exiliada en el país europeo, se produce a partir de un trabajo de filosofía política que representa la *íntima* vinculación entre el trabajo académico y la identidad política que desarrolla. Ella plantea realizar un trabajo de HIJOS y dar a conocer que en Francia también existe una organización similar que denuncia a los militares y agentes que habitan en el territorio europeo. Problematizando desde lo conceptual sobre este movimiento político, el documental muestra cómo se reúne con los miembros de la organización, investiga, realiza entrevistas y las transcribe desde los cassettes hacia el ordenador. Narra su testimonio sobre la desaparición de su padre y la negación que tuvo de su abuela de saber que le había sucedido cuyo cuerpo fue entregado hacia fines de los años noventa después de haber sido encontrado en fosas clandestinas.

La vinculación de una historia que fue fracturada por la violencia política hace que Silvia genere la continuidad de una historia que quiso ser desaparecida en un contexto en el que se lucha por la develación del horror, denunciando y agrupándose con otros agentes en encuentros en el espacio público francés identificándose como agente de la lucha por la memoria. La narración del encuentro entre mujeres e hijas de desaparecidos en el territorio europeo, muestra el carácter transnacional y el sentido global de la lucha por los derechos humanos y la pertenencia a la agrupación Hijos. En este sentido, aparece el testimonio de un nuevo actor, cuya narración de identidades de hijos se construyen desde el exilio en el que se vieron afectados los familiares de sujetos militantes (minuto, 10).

De ahí que, en la organización del film, aparezca el tema del exilio de los hijos vinculándose a un movimiento conjunto que traspasa los límites interiores del territorio nacional. Como fuerza alternativa de propuestas estéticas y políticas en el presente, el documental *Hijos* muestra la problematización del pasado desde la acción de la juventud del año dos mil que heredó una identidad fracturada. El alma en dos, significa dar continuidad a la vida de los padres que aparecen en la necesidad de dar rostro y luchar en el presente por una memoria que los quiere sepultar en el olvido. Así, *Hijos* es una

organización colectiva que exige justicia y visibiliza el conflicto político que registra y representa el presente del film (2005), momentos que, en palabras de Nicolás Casullo, mira, desde la memoria, a los años setenta como origen de la formación cultural de la sociedad argentina. En este film, los testimonios de los hijos representa la experiencia de su acción política en el presente y evoca la experiencia de la línea filial como acontecimiento compartido.

De la fotografía como anacronismo a la imaginación política.

En *Cámara Lúcida*, Ronald Barthes señala que hay dos formas de realizar un análisis fotográfico, la primera se refiere al *studium*, en el cual se investiga sobre la naturaleza de la imagen fotográfica, las condiciones de producción de la misma y lo que denota este objeto, y la segunda forma es lo que denomina *Punctum*, lo que connota una imagen más allá del estudio, generando una interpretación de la fotografía. Esta, fragmento de una imagen del tiempo congelado, se concibe como una fuente de análisis y productora de escritura para interpretar lo visto.

El trabajo fotográfico de Lucila Quieto es una de las experiencias que exhibe el documental, mostrando la producción y la exposición de imágenes que elaboró con miembros de la organización. De esta manera, las imágenes de la fotografía adquieren gran relevancia en el documental como una imagen de archivo que ayuda a recordar (Carmen Guarini; P. 269). Por una parte, se encuentra un elemento común de los otros documentales en que la fotografía funciona como disparador de memoria para referirse a los padres, lo cual también constituye la re-presentación de un objeto afectivo que hace hablar a los hijos y, por otra parte, un trabajo de fotomontaje cuyo anacronismo o superposición de imágenes rompe con la realidad de dos rostros que no se pueden reunir.

La dimensión estética de la agrupación se evidencia en la escena de una habitación oscura de un rojo intenso, donde el trabajo fotográfico es el oficio que Lucila comparte hacia la organización. Este modo de representación distingue la imagen estática y la imagen en movimiento en donde un soporte está incorporado en el otro.

El documental muestra el modo productivo de Lucila con la elaboración de fotografías cuya imagen realiza la imposibilidad de lo real (minuto, 14). Por medio de este trabajo, Lucila da la posibilidad de juntar una relación fracturada. Los padres y madres aparecen de fondo en una fotografía que se modifica para construir una nueva imagen en la que aparecerá el hijo junto al desaparecido, dando un nuevo producto para construir y problematizar un dilema estético y político, el parecido y la similitud de uno y otro. En los fotomontajes realizados, se observa la inversión de las partes del rostro, las cejas debajo de los ojos, elementos que dan cuenta de la producción de una imagen y el aspecto compositivo de este, desarticulando el realismo mimético de la fotografía.

El anacronismo es una figura que se genera a partir de una imagen que no pertenece al tiempo de su producción. Dar vida y construir una nueva imagen en que aparecen dos sujetos que no se pudieron ver, constata la producción de una imaginación política que Lucila quiere generar a partir de un objeto para representar el lazo afectivo que une a los hijos con los padres. La fuerte vinculación que tiene con la fotografía no solo constata al modo de producción que realiza en el ámbito cultural, también produce sentido creando una nueva posibilidad para los hijos de desaparecidos. Esta propuesta indica la cercanía que tienen las fotografías con la existencia en que los hijos pudieron construir una imagen de sus padres desaparecidos por medio de estos objetos que no son solo disparadores de memoria, sino que también constructores de identidad y modos de acercarse a su filiación familiar. En el film, el testimonio de Lucila tiene una presencia específica al evidenciar no sólo su realización desde un soporte distinto al cine, sino que siendo parte de la organización desde donde se construyen las escenas del documental.

Tanto el testimonio de Lucila, las fotografías que produce y las imágenes de la que es parte, dan apertura a la imaginación que genera una ruptura del registro en tanto imagen emanada de la realidad física. En este sentido, Carmen Guarini muestra el registro para el montaje no sólo acompañando los escraches colectivos de los cuales no tiene mayor posibilidad de control, sino que, cámara en mano, enfoca hacia las partes del rostro de Lucila. Los ojos en un momento y la boca en otro instante, son parte de una misma secuencia, la que representa la presencia de hablar y las formas de mirar (minuto, 47). Como el ojo de Carmen Guarini que ensaya su investigación sobre hijos a partir de un argumento que busca

exponer un movimiento político de la juventud, Lucila es el ojo militante de la organización que genera nuevas imágenes para la agrupación. De esta manera, técnica, política y memoria dan forma a un documental que enfatiza a la memoria colectiva que observa el pasado de manera contingente que, más que mostrar las imágenes de los desaparecidos, realiza un film desde el presente.

La decisión de Carmen Guarini de no exponer imágenes de archivo del pasado, se corresponde con realizar un documental cuyas imágenes sean desde el presente de la filmación, presentando una memoria en proceso (Guarini, C. 2009 P.259). Son los hijos los que aparecen en el film, escracheando, visitando, generando jornadas de propaganda, realizando marchas en que se observa el espíritu festivo que ha sido recuperado por los jóvenes. Ellos se acompañan, se escuchan, dan testimonio donde se muestra la extensión de un lazo en que escuchar los relatos singulares de memoria tienen una recepción que cobija al otro, cada uno con su experiencia singular, pero que encontraron planteamientos comunes que los motiva a reunirse.

Montoneros, una historia.

El documental *Montoneros, una historia* del realizador Andrés Di Tella, narra la historia de la organización política revolucionaria Montoneros a partir de la historia de Ana, una militante de la organización que participará desde la clandestinidad y caerá en la ex Escuela de Mecánica de la Armada como prisionera política de la dictadura Argentina.

La narrativa del film se compone de dos partes. La primera, muestra el ascenso de la organización revolucionaria en el contexto argentino de inicios de los años setenta y, el segundo, la crisis que produce la Dictadura militar con la política de persecución y exterminación de los miembros de la guerrilla. La singularidad del film que Andrés Di Tella enuncia en el título, es que este se produce a partir de la historia de Ana en el año 1997, por lo tanto, el enfoque recorrerá problemáticas que se generan a partir del trabajo de memoria que ella considera en sus significados hacia el pasado.

De esta manera, los testimonios, la memoria y la historia estarán cruzadas en un montaje en el que dejará hablar a los otros y mostrará la fuerte disciplina de la organización ante los

acontecimientos que en la historia se fueron produciendo. De un ambiente de alzamiento popular y revolucionario se transitará al drama y la tragedia de los prisioneros de la ex Esma.

El tiempo de montoneros

El Peronismo en Argentina había sido proscrito en el año 1955 cuando el Golpe Militar a Juan Domingo Perón lo envía al exilio y se inicia la persecución de los militantes peronistas. Desde mediados de los años cincuenta hasta los inicios de los años setenta estarán marcados por la presencia militar en el poder, quienes generaran un ambiente de violencia que se empezará a recrudecer con el surgimiento de una juventud militante que deseaba transformar el orden social en el que habitaba la sociedad argentina.

A fines de los años sesenta e inicios de los años setenta, se organizará la Juventud Peronista y Montoneros, los cuales se caracterizaran por su raíz popular, estudiantil y cristiano de aquellos sacerdotes que adscribían a los discursos revolucionarios. Con un fuerte mesianismo juvenil, sello de los movimientos sociales de los años sesenta y setenta, la Juventud Peronista adquirirá cada vez más fuerza en el escenario político y social el cual se radicalizará con el surgimiento de Montoneros.

Desde el testimonio de Ana, quien empieza a recordar por que su hija Paula se encuentra realizando una tarea de colegio para el ramo de historia sobre la década de los años setenta, sin tener mayor conocimiento de una generación de la cual su madre fue una participante activa, será la narradora en off del documental, sin interrumpir la presencia de los testimonios los cuales van articulando la historia.

En una locación que se realiza en un liceo religioso, Ana señala que tendrá su primera formación política al contradecir las clases de religión que impartían las monjas de aquel lugar. Estas clases que se dictaban, se contradecía profundamente con lo que el sacerdote Mujica decía sobre la situación del país y la profunda crisis en la que se encontraban. Ana empieza a narrar que mientras la monja hablaba de la iglesia y de la fe, el sacerdote tenía un discurso mesiánico convocando a los jóvenes a participar en la sociedad generando una apertura discursiva de las condiciones en las que se vivía.

En estas escenas, la presencia de otros testimonios van contextualizando la historia de Ana que era muy joven en comparación con los militantes que ya pertenecían a la Juventud Peronista y estaban por desarrollar la aparición en sociedad de Montoneros. Roberto Perdía (minuto, 4), uno de los dirigentes teóricos y militares de montoneros, señala que en los campamentos que se organizaban para jóvenes la presencia de los jóvenes de la Acción Católica era importante, en los cuales se debatía sobre la acción en el frente de masas y de la lucha armada. De esta manera, la vinculación entre el pensamiento marxista y religioso se encuentra estrechamente vinculado para la formación de Montoneros. De ahí que uno de los temas centrales de las acciones de la organización revolucionaria como es el uso de la violencia, se argumentará como respuesta de la violencia estructural que los regímenes militares venían desarrollando desde mediados de la década del cincuenta en contra de los militantes peronista. Mientras Perón se encontraba en el exilio tras el bombardeo de la Casa Rosada, los sindicalistas peronistas y de los territorios de base serán perseguidos por el régimen del General Aramburu.

Con el lema de que “Todo cristiano es revolucionario, y todo revolucionario debe hacer la revolución”, Ignacio Vélez narrando hacia el pasado militante empieza a esbozar lo que vendría con la pérdidas que se generaran después (minuto, 11). Con esa distancia histórica, señala el acto de secuestro y ajusticiamiento en los tribunales populares del General Aramburu, figura que representará la persecución, violencia y asesinato de los militantes montoneros en las décadas anteriores. Ante un general golpista, el juicio popular de montoneros se pensaba como otra forma de interpretación del discurso oficial castrense. El secuestro del general lo llevaría a la muerte, acto en que montoneros se lo adjudica y sale a la luz pública como organización revolucionaria que no escatimaría en el uso de la violencia.

Con imágenes que muestran un funeral de honor al militar y con afiches de recompensas para la captura de los militantes que realizaron el ajusticiamiento; Ignacio Vélez, señala que una vez en la cárcel una mujer mayor le da un fuerte abrazo por la violencia que produjo Aramburu contra los peronistas, el cual era responsable político de muchas de las muertes. De esta manera, se demuestra que ante una institucionalidad judicial que no había realizado nada contra un general golpista, responsable de una política de persecución y muerte sobre

un grupo organizado considerable de la población, el juicio popular de Montoneros lo realizará alcanzando una importante legitimidad que representa la intensidad de las contradicciones que había alcanzado la sociedad argentina en los años setenta.

En este escenario en que Montoneros y la Juventud Peronista tienen una gran adhesión, Ana relata las posibilidades de ir a estudiar a Santa Fe o Córdoba. No obstante, sus padres deciden enviarla hacia El Chaco, al norte de Argentina ya que este era un territorio en que la lucha política no estaba tan presente como en las otras provincias. Sin embargo, en El Chaco conocerá a Juan Silva, de quien se enamorará y será compañera de militancia en Montoneros. Con una imagen rápida que genera un corte y una vuelta al testimonio de Ana, se muestra a un joven carismático realizando un discurso en la plaza pública. Ana dice que lo afectivo, lo amoroso y lo político estaban íntimamente vinculados (minuto 19). No solo se enamoró de un dirigente de Montoneros, también reafirmó su identidad militante en que la figura de Juan la marcará el resto de su vida.

El romanticismo político que narra Ana fue uno de los sellos que constituyó la relación con Juan. Para los amigos, según Rolo, era el “negro atorrante” que produjo una relación con la “mina” más bella de la Facultad, esta relación era la reivindicación de todos los “negros atorrantes”. Esta relación continuó en el tiempo en la medida que el contexto avanzaba y el film transcurre. En este sentido, el testimonio de Ana se vuelca a observar la relación entre Perón y Montoneros cuando este vuelve del exilio, acompañado de otras narraciones y de imágenes que muestran a la figura del líder.

La imagen de archivo de Perón volviendo del exilio muestra un indicio de lo que vendrá *a posteriori* acompañado de López Guerra y Ruchi. El primero un acérrimo anticomunista y el otro líder de la Central General de Trabajadores (CGT). En la muestra de un discurso del exilio, Perón legitimaba la acción revolucionaria de Montoneros en lo que se denominó Guerra Integral, es decir, combatir el régimen militar de todas las formas, discurso que cambiará una vez que llega desde el exilio.

La dictadura militar no dejará que Perón sea candidato a presidente de la República, en efecto, en su lugar irá Héctor Cámpora. Para los Montoneros había llegado el conductor del proceso que los llevaría al socialismo nacional con la consigna “Cámpora al Gobierno,

Perón al poder”, la organización revolucionaria acompañaría el proceso. Señala Perdía que en un encuentro con Montoneros, Perón invita a Cámpora para mostrar la presencia de la organización en la búsqueda del socialismo. No obstante, tras las señales de proximidad que tuvo Perón, silenciosamente, López Rega diseñaba otro escenario en que Montoneros no tenía lugar.

El acto en Ezeiza en que Perón realizaría un discurso de unidad para definir los caminos a seguir se transformó en una masacre en que la llegada de los peronistas de derecha empezaron a disparar a la multitud. Ana señala que fueron desde El Chaco y se tuvieron que replegar por el acto que sucedió. Posteriormente, Perón los criminalizará y los expulsará de una manifestación en La Casa Rosada lo cual será el inicio de la ruptura entre la organización revolucionaria y el líder Peronista.

Perón morirá a fines de 1974 y en su lugar María Estela Martínez de Perón continuará su labor como presidenta de la Republica. Sin embargo, a modo del guitarrista de Gardel, metáfora que utiliza Perdía para explicar el poder de Lopez Rega, este queda articulando la Triple A, Alianza Anticomunista Argentina. La metáfora consistía en que Gardel tenía dos guitarrista, uno bueno y otro malo. El bueno lo acompañará hasta su muerte, mientras que el malo lo imitará y tocará sus canciones cuando Gardel haya muerto. De esta manera, con Lopez Guerra en el poder, Montoneros vuelve a la clandestinidad tras el ascenso de violencia que este impulsará contra los peronistas y los grupos de raíz socialista.

La violencia revolucionara que Montoneros realizó se verá fuertemente cuestionada con el tiempo transcurrido. La lucha armada que significaba el secuestro y ajusticiamiento del enemigo, era parte de los métodos revolucionarios que en choque con el poder militar y policial fueron produciendo un escenario cada vez más complejo, en que el poder fáctico empezaba a operar a través de señales en que la violencia se intensificaba. Para Ana, responder con violencia a la violencia estructural del régimen era una de las posturas claras en el contexto de la época. Lo que vendrá después fue lo inesperado para muchos y hará cuestionar el uso de la violencia revolucionaria de la que fue participe Montoneros. Estar de acuerdo con el ajusticiamiento, la muerte de Ruchi o Aramburu, significó naturalizar la violencia y el acto de horror que quitaba la vida a otro.

En este sentido, uno de los ejes centrales del film es reflexionar sobre la violencia, tanto de la violencia redentora como de la exterminación de los militantes y opositores que la dictadura militar de 1976 desarrolló. De esta manera, en el film opera la interpretación de la Teoría de los dos demonios, el cual ve a la guerrilla y al ejército como realizadores del escenario de violencia, en que Mario Firmenich, dirigente Montonero, el cual aparece en una imagen de entrevista de TV se le incorpora una inserto que lleva la frase “*Se le pago \$15.000 por la entrevista*” (minuto, 17), constatando su figura como un demonio de la guerrilla. El otro demonio, los aparatos de exterminación de las fuerzas de armada, tendrá una fuerte presencia en la segunda parte del film en el cual surge un modo de leer el documental a partir del concepto de Giorgio Agamben, la Zona Gris.

Testimonios del horror y la Zona Gris.

Dice Giorgio Agamben que la zona gris es un espacio de desplazamiento que experimentó el sobreviviente de los campos de concentración para eliminar a los prisioneros. Este desplazamiento se refiere a aquellos prisioneros que para mantenerse con vida tuvieron que negociar algo que les permitiese seguir con vida. Señala, a partir del testimonio de Primo Levi, que el sobreviviente es testigo y viene con un mensaje desde la muerte, que oculta ciertos actos y selecciona los recuerdos que enuncia. Agamben va más allá y se refiere a los *Sonderkommandos*, trabajadores de la muerte, prisioneros, que los nazis instrumentalizaron para cumplir con el objetivo de administrar los campos de concentración (2000, P.13).

Este desplazamiento instalará la duda sobre los sobrevivientes de los campos de concentración. Pero más allá de la supervivencia, el film conduce a una problematización que es efecto de la complejidad que los escenarios de violencia generan y de la postura de como comprendemos estas experiencias. Es un escenario que desarticula la narración de la historia entramada desde las dicotomías vencedoras y vencidas que no dimensionan los efectos de la deshumanización. Este es un espacio que tras la violencia corporal, aparecen los traidores, aquellos que delataron o se desplazaron a ser funcionarios de los servicios burocráticos de la muerte.

El documental va construyendo el escenario en el que surgirá el tema de los sobrevivientes que fueron prisioneros en la ex ESMA. Las imágenes de la *Guerra de Argelia*, film que

observó en un video club Ana, anticipan el modo en el que actuó la policía secreta y las formas en que se desarticulan las organizaciones revolucionarias. Este film, trabaja la tortura que realizaron los franceses en la guerra de liberación nacional de Argelia. Este será un modelo que se importará a la Escuela de Las Américas, espacio en el que se les dará instrucción militar a miembros de las fuerzas armadas de los países del Cono Sur. Como Ana señalaba que a la violencia estructural había que responderle con la violencia revolucionaria, la segunda se desatará en forma bestial contra los militantes peronistas y la guerrilla. A través de la científicidad y tecnología militar, Ana junto a otros prisioneros nos narraran los testimonios emanados de la tortura.

Después de un periodo de clandestinidad y de un contacto en Santa Fe que no ocurrirá porque la persecución ya se hacía insostenible, el fin de la primera parte del film instala un problema que para los militantes clandestinos será un cuestionamiento que aparecerá reiteradamente como un problema social que continúa desde los años setenta, el cual tiene que ver con la situación de los hijos de militantes. Mientras que los Montoneros señalaban que si los militantes caían en la lucha, los hijos de estos debían ser cuidados por otros compañeros para que estos se formaran en la moral revolucionaria; la madre de Ana, le pedía que Paula, su hija, debía vivir con los abuelos por la peligrosa situación que corrían estos en la clandestinidad.

Después del acontecimiento narrado en Santa Fe (minuto, 40) en el que Ana estuvo a punto de morir y Juan le apuntó con un revólver ante la inminente detención, ambos se trasladaron a Buenos Aires. En la ciudad, Ana vivirá con Juan cerca de un año, cuando este vuelve a la lucha clandestina. De allí en adelante sus vidas se separaran. El acontecimiento de detención que sufre Ana, narra el secuestro y la llegada a la ex ESMA.

Di Tella no sólo le da centralidad al testimonio de Ana y las situaciones represivas sino que el argumento del realizador se expande a incorporar más testimonios que narran la violencia que los cuerpos sufrieron. Los prisioneros no tuvieron una dimensión a priori del daño que ellos experimentaron, la perspectiva previa de la organización era: Secuestro-tortura-delación- sobrevivencia. En los casos de delación, aparece la figura de la traición

que Montoneros indicó como un acto que significó el Juicio del tribunal popular y la posterior muerte al ex compañero que delató a los otros.

Rolo Miño, quien cae posterior a Ana por efecto de la delación de esta, se pregunta: “¿Quién puede decidir quién habla o no cuando estás en una situación que estas más del otro lado que de este?” Rolo, quien también fue detenido, señala que sigue siendo amigo de Ana por que comprende la situación a la que se vió sometida (minuto, 1.07).

Con una cámara que enfoca el rostro de Ana, el busto parlante (Ana amado, 2009, P.131), ella narra esquivamente la situación en el campo de concentración, el recuerdo trae la repetición de un acto que la cuestiona y la contradice, condición humana de una identidad fracturada por la violencia y el trauma producido.

La zona gris configura los relatos del horror de los que sufrieron las atrocidades de la tortura. Este horror fue el vínculo que el torturador generó con el torturado, y en la ESMA se desarrolló un mecanismo que buscó no sólo la delación de los prisioneros, sino que también instalar la duda, convencerlos de que lo que habían hecho estaba mal y neutralizar su actividad política. Le llamaron el “Proceso de Recuperación” y fue una de las formas en que los prisioneros lograron seguir con vida. Ana indica que en este proceso, entre el torturador y el torturado se extiende una relación psicópata. El torturador quién es al mismo tiempo quien produce el daño, es quién puede salvarle la vida (minuto 1.21).

El testimonio que narra Mario Villani, prisionero de la ESMA, señala que el realizaba trabajos que hacían que el lugar de detención funcionara. De esta forma, el colaboraba a partir de sus conocimientos técnicos de electricidad con el mecanismo que se produjo para exterminar y torturar, a la vez que realizaba estas labores para su propia sobrevivencia. Señala:

Mi trabajo general era reparar una bombita, una radio, un televisor, destapar una cañería, arreglar una cocina, todo ese tipo de cosa. Con esa actividad lo que hacía era resolverles problemas. Ayudaba que el campo funcionaba, en alguna medida estaba colaborando, pero estaba colaborando para mantenerme vivo (minuto, 1.13).

“Que el embudo te chupara” era una de las formas que significaba que caías prisionero/a. Graciela Daleo, quien también estuvo en prisión, relata que otra de las maneras en que sobrevivieron en el Campo fue a través de la simulación, cuyo acto debía ser muy finamente trabajado. No obstante, la simulación podía llevar a la locura, estado de escena en que el actor no sabía si estaba realizando un papel ficticio o se había convertido en eso realmente. Este es el filo de la zona gris ¿Cómo se negocia para seguir con vida? ¿Cómo se define la situación de los prisioneros sobrevivientes?

La historia de Ana en el campo es narrada junto a su madre. En este recuerdo Ana va enmudeciendo y cuestionando su experiencia. En el relato aparece un tercer actor que fue quién “ayudó” a Ana a mantenerse viva. Con el nombre de Marcelo (minuto, 1.22), ella extiende una relación con este hombre que le permite tener un trato especial. La madre señala que Marcelo estaba enamorado de Ana y que por eso le permitía visitar la casa materna. Con un recuerdo que gesticula su molestia con la actuación de este agente del campo de concentración, la madre de Ana indica que ellos cuando arribaban a su casa había que tratarlo con toda la atención posible. Detrás de esa simulación, había una estrategia de sobrevivencia para su hija.

Después de la prisión y que los detenidos salieran del cautiverio de la ex ESMA, los sobrevivientes fueron víctimas, lo que en el film indicará un gesto de reflexión a partir de los que salieron a la vida social, los cuales fueron catalogados como traidores o como dice el último prisionero en salir de la ESMA, que fueron llamado leprosos ya que nadie se podía acercar a ellos. Ana señala que Juan Silva, su ex compañero sabía que había salido de prisión y que desestimó juntarse con ella.

De esta manera, el tema que propone Andrés Di Tella con *Montoneros, una Historia*, es provocar una reflexión que muestra la configuración de imágenes de los dos demonios y de esta zona gris. A pesar de ser la historia singular de Ana, este cobra valor desde la subjetividad para la historia nacional argentina

Es importante como Di Tella incorpora imágenes de los archivos de televisión de la propaganda del régimen, con lo cual se constata el discurso nacionalista militar que construye al enemigo interno. Esta incorporación hace del documental una narración

polifónica que instala problemas de la memoria cultural y motiva la reflexión en torno a la memoria colectiva desde el presente desde una experiencia militante. Los testimonios de los prisioneros tienen mayor fuerza que el de los militantes más ortodoxos de montoneros en que la épica romántica de la lucha revolucionaria, los construye a partir del maniqueísmo.

La República Perdida II, historia de la dictadura Argentina.

Desde un modo historiográfico, el documental de Miguel Pérez ensaya la historia de la dictadura Argentina la cual se contextualiza entre 1976 y fines de 1983 cuando se recupera la democracia. El realizador muestra cada una de las acciones del régimen y su vinculación con la sociedad, desde las persecuciones a militantes de partidos políticos proscritos a estrategias de los militares que exalten el discurso nacional. En este sentido, el documental es tradicional y el realizador no se incorpora al film como en los documentales anteriores que observamos. La violación a los derechos humanos se esboza en la aparición de la organización de madres y abuelas de Plaza de Mayo y algunos testimonios de familiares de detenidos desaparecidos.

La fuerza de un discurso totalizante de la historia nacional, hace que el realizador exponga otros fenómenos sociales y políticos en los que el discurso de la guerra por parte de los militares se desarrolla como el principal argumento. Desde la llegada de Perón del exilio, a partir de una voz en off que narra el proceso histórico, el discurso se sitúa desde la institucionalidad radical y la recuperación de la vida democrática con Alfonsín como figura del proceso.

La figura de Perón

Dos años después de terminada la dictadura militar argentina la recuperación democrática era un acontecimiento que necesitaba de toda la ciudadanía argentina. La Dictadura Militar, proceso que duró desde el 24 de Marzo de 1976 hasta las elecciones de 1983, fue un período oscuro de conflictos políticos que se venían gestando desde mediados de siglo XX. A partir de una finalidad pedagógica, el film La República Perdida II, es la segunda parte

que instala como tema la historia de argentina durante el siglo veinte, en la que una serie de procesos sociales y políticos dan sentido al conflicto permanente.

De una república arrebatada por los militares, la mirada hacia el pasado desde 1986 quiere constatar la importante presencia de una sociedad civil caracterizada por su compromiso político en la construcción del estado nacional. En este sentido, para los realizadores, la búsqueda de la recuperación democrática fue reencontrar el camino de una República que había sido extraviada en consecuencia del intervencionismo militar.

La figura de Perón emblema de la patria argentina a mediados de siglo XX instaló una serie de políticas sociales que fueron para el bienestar de los trabajadores sindicalizados desde 1946 a 1955. Las organizaciones sindicales de este período tuvieron en Perón la imagen de un líder fuerte que podía resolver las demandas de los trabajadores excluidos hasta esos años por una Oligarquía rural que concentraba el poder en la ganadería.

La aparición de Perón a mediados de siglo XX fue un peligro para la clase dominante, ya que a partir de un potente discurso dirigido al pueblo este vió a la oligarquía como enemiga y al pueblo como uno de los actores de la sociedad. Un militar popular había abandonado los cuarteles para llevar a cabo el proceso que le daría a los sectores populares y a los trabajadores mejores condiciones laborales en cuanto al aumento de salario y mejoras en las condiciones de salud pública para los más desposeídos. De esta manera, las fuerzas productivas se organizaron en sindicatos construyendo una importante fuerza política que participaba en la producción Industrial de la nación argentina.

En el año 1956 ocurren dos golpes de Estado, el primero que saca a Perón del gobierno, y el segundo que saca a Eduardo Lonardi quién había liderado dicho movimiento. Este segundo Golpe de Estado, conducido por Pedro Aramburu fue profundamente antiperonista con lo cual inició una política a todo lo que se nombrara como Perón. Las seguidilla de golpes de estado hasta los años setenta, tenían a la sociedad argentina en un escenario de violencia que tendrá como consecuencia la agudización del conflicto.

Hacia fines de los años sesenta e inicios de los setenta se habían organizado grupos revolucionarios cercanos a los peronistas y otros propiamente marxistas que visualizaron la

vía armada como forma de acceso al poder. La aparición de Montoneros a principios de los años setenta tiene como hito el secuestro y ajusticiamiento del General Aramburú.

La vuelta de Perón del exilio es la introducción del film *la República perdida II*. En el año 1973, la imagen del caudillo es vista como una salvación al recrudecimiento de la violencia que se hacía cada vez más intensa en la sociedad. Los militares, según Alain Rouquie, cientista político francés, señalaba como desde mediados de siglo XX los militares jugaron un rol central en la política argentina en que los grupos de poder, sectores económicos y partidos políticos construían alianzas para tener el poder del gobierno y el Estado (P.47). De esta manera, en el film se observa la vuelta de Perón como una posibilidad para restablecer un orden social democrático.

Una vez que llegó Perón, Cámpora estaría un breve periodo en el que Perón volvería a la presidencia. El film muestra que a pesar de los intentos de Perón de darle una salida gobernable a las constantes marchas multitudinarias de apoyo y crítica a su figura, la muerte apareció como un hecho que para la política fue un acontecimiento que llevaría a la sociedad Argentina a la catástrofe.

Los narradores del film señalan que el gobierno de María Estela Martínez es un gobierno democrático y conservador, pero finalmente democrático. Uno de los decretos que firmó, señalaba el aniquilamiento de los elementos constitutivos de la guerrilla que tuvo como consecuencia el Operativo Independencia en la Ciudad de Tucumán. En este contexto, en Uruguay, el general Videla señala que en “Argentina deben morir todos los que sean necesarios”, iniciando una lógica de exterminio que será impulsada antes del Golpe de Estado ocurrido el 24 Marzo de 1976.

La nación tomada: Imágenes de la violencia militar y la Patria Financiera.

El operativo Independencia en Tucumán en 1975 será la antesala de la irrupción militar en la vida social y política en el país. Este lugar aparecerá como emblema y será el inicio dónde Videla realizará los discursos del proceso de Reorganización Nacional. El documental muestra la teatralidad militar y los desfiles que estos realizan en los lugares que visitan a partir de imágenes de archivo. Los uniformados castrenses y el sonido de tambores

es la antesala de un combate militar que producen una escena en que la guerra está presente.

Según los relatores, los discursos de Videla asocian su obrar al General San Martín, apropiándose un militar de la independencia que es una figura para la nación argentina donde Tucumán fue un lugar clave para la batalla del proceso de independencia a inicios del siglo XIX. Como si fuera obra de la divinidad, el discurso de Videla, señala:

El lugar y la fecha se repiten, Tucumán, 24 de Septiembre. Como si la voluntad de dios quisiera demostrar sobre estas tierras de cuanto es capaz el ejército argentino cuando lucha por la libertad, la paz y la justicia para su pueblo.

Mostrando a un soldado herido y con un discurso de voz en off que señala que Videla habla de un pueblo en guerra, la secuencia muestra el desfile militar que promueve la Doctrina de Seguridad Nacional. El recurso a la divinidad católica, evidencia al Golpe Militar y la instalación de la Dictadura como una obra de dios y de la patria. Con ellos se funde el elemento religioso de un conservadurismo católico y patriótico que se evidencia con imágenes de periódicos que muestran los “enfrentamientos” en diferentes territorios con la resistencia. En Tucumán como inicio, la represión se extenderá a Córdoba, Rosario, Santa Fe, Buenos Aires, La Plata y otros lugares del país.

La paz como uno de los fundamentos de la acción militar, traerá consigo la puesta en orden de una sociedad que ha enfermado y que necesita retomar el rumbo de una nación próspera. Sin embargo, el discurso de la pacificación del país conlleva el uso de la violencia que se articula desde los usos del derecho, los recursos y la legalidad de las prácticas del terror de estado: el estado de sitio, la proscripción de los partidos políticos, el cierre del congreso, son todas medidas que van en detrimento de una sociedad en que la política es el enfrentamiento de posiciones diferentes. Las imágenes reiteradas de manera sobrepuesta de la palabra PAZ, se contrastan con el sonido de metralletas e imágenes de fondo que muestran las escenas de protestas. La paz, la justicia y la libertad eran un significativo vaciado que se diferenciaba del fundamento violento de la acción militar.

“Por algo será”, es una frase que narra una de las voces en off del documental. Este relato señala que hay una serie de muertos y desaparecidos que no son ni guerrilleros ni subversivos. Sacerdotes, políticos radicales, peronistas, militares peronistas, un político extranjero, algunos denunciadores, van configurando un escenario que está más allá de la “guerra antisubversiva”, siendo el asesinato de un joven en el Obelisco el que indica la distinción. No sólo se trataba de eliminar a los agentes de los grupos revolucionarios, sino que la violencia debía llegar a toda la población para así generar un miedo que paralizase todo accionar en contra del nuevo régimen.

El actuar político se corresponde con las medidas económicas que se promoverán desde la Dictadura. La “Patria Financiera” será el eslogan que Martínez de Hoz realizará por medio de “la tablita”, instrumento que simboliza los cambios del capital financiero. Con la apertura al mundo, estas políticas económicas globales van en contra del desarrollo industrial en el que se enfocó el Sistema de Industrialización de Importaciones. A la potenciación de lo financiero, la industria y sus trabajadores entraron en un ciclo represivo. Como consecuencia de la política anti obrera, se realizaron despidos masivos de trabajadores y muchas industrias se desmantelaron, con lo cual el empobrecimiento fue aumentando de manera considerable. El documental muestra esta imagen económica en que el trabajo industrial se observa fuertemente mermado por las nuevas políticas en que se expulsa a los actores sindicales de sus trabajos y organizaciones. La industria hacia el año 1980 había dejado a 400.000 obreros cesantes, una cifra que se asocia a una política que va en contra de los trabajadores. El gobierno como garante se deshace de los trabajadores excluyéndolos de una política nacional que se había formado desde los años 40 del siglo XX. Martínez de Hoz, abogado y miembro de la Oligarquía agropecuaria, activará el capital cambiario en que la “fiebre del dólar” traería nuevos cambios. Señala:

Se abre señores un nuevo capítulo en la historia económica argentina. Hemos dado vuelta a una hoja del intervencionismo estatizante agobiante de la actividad económica para dar paso a la liberación de las fuerzas productivas (minuto 14).

Las medidas económicas contra los sindicatos se dejan sentir desde el primer momento en que las políticas de intervención de los sindicatos y leyes van en desmedro de la vida de los

trabajadores. La liberación de las fuerzas productivas significó medidas de facto que los militares realizaron para disminuir el poder de los trabajadores. En el documental se señala que un frío invierno de 1976 se asomaba en el horizonte, donde Juan Alberto Pita asume como interventor de la Central General de Trabajadores (CGT). El ministro del trabajo interviene en la Unión Obrera Metalúrgica y se realiza la Ley de Prescindibilidad que admite despedir sin motivos y sin indemnización a los empleados públicos dejando cesanteados a los funcionarios públicos. A ellas se suman políticas que benefician al empresariado, eliminando multas por no conceder vacaciones, donde será posible para el empresario dejar sin contrato al trabajador sin explicación alguna. En este sentido, una medida contra el trabajo femenino agudiza la crisis de las familias trabajadoras considerando el despido de las mujeres embarazadas.

La “Patria financiera” se observa como la entrada de dólares que nutren el auge por la compra de este. Los fenómenos que se corresponden son la importación de bienes de consumo que compiten con la industria nacional. Mostrando una publicidad en televisión a color, este medio será uno de los principales bienes que se dirige a la cultura de masas en el cual se despliega el discurso de consumo. La publicidad que confronta la industria nacional con los nuevos productos que vienen del exterior, representa a un comprador argentino que se sienta en una silla de la industria nacional y se rompe. La continuación de la escena muestra una serie de objetos de diferente procedencia que empiezan a aparecer de manera en que una tras otra produce una cadena de productos que puede tener el mismo uso pero que son de una calidad temporal. En este sentido, el uso de estas imágenes muestra como la televisión por parte del régimen será un instrumento para fomentar la reproducción social de la política económica que instala el régimen, motivando la compra y el consumo en los espectadores (minuto, 40).

La estimulación por medio de la televisión se observa en otro spot que es incorporado al film el cual habla del costo del dólar y la inflación que empieza a crecer. La divisa entra con un costo que aumenta en consecuencia de la especulación y la demanda que existe de esta moneda se genera dada la escasez que se empieza a producir. La inflación en aumento hace que el costo de la vida aumente en la medida que los precios empiezan a subir. Este fenómeno construye un escenario en que ambos suben, costos de productos cotidianos y

alza del dólar. En el film se señala “Aumentemos el techo y bajemos los costos”, donde hombres vestidos formalmente ven como se angosta este espacio en la medida en que el techo baja y los costos suben. Esta representación muestra el resultado de una economía perfecta en que el mercado en crisis se autorregula solo, aunque con una impronta nacional que conduce de manera divina la economía.

Con una crisis financiera que se empieza a manifestar, estas imágenes son acompañadas por entrevistas en la calle a los compradores de dólares. Estos nuevos consumidores que ven en la compra de dólar un cierto estatus financiero, es parte de la liquidez de esta moneda y del sistema financiero que cambia día a día. Algunos entrevistados señalan que los dólares están guardados en los bancos para generar especulación. Esto tendrá como consecuencia una crisis económica y social que empezará a ser un factor importantísimo dentro de la sociedad argentina y el proyecto que los militares en dictadura desarrollaron entrará en crisis.

Los viajes al extranjero empezaron a aumentar y las autopistas fueron remodelando las ciudades. Un nuevo modo de concebir el espacio por los efectos de la modernización llevará un discurso que debate entre una ciudad moderna y los habitantes que se movilizan en ella. No obstante, la construcción de carreteras en que los vehículos transitan a altas velocidades es un contrapunto de los trabajadores y obreros cesantes que recorren la ciudad en microbuses aglomerados de gentes y en mal estado. Mostrando la otra faceta de la modernización de la patria financiera, y la entrada de nuevos capitales para la construcción de caminos, el fenómeno de desplazar a los habitantes del centro será una imagen que constatará la política de erradicación del centro de las ciudades de los sectores populares.

De esta manera, el discurso social y urbano que se desarrolla en el film, vincula la economía política de la Patria Financiera con los proyectos excluyentes de una economía abierta al mundo. Esta proyección económica afecta a los más humildes, aquellos trabajadores y obreros industriales cesanteados y a los habitantes de villas y barrios populares. Así, la dictadura se funda en la exclusión de la fuerza que habían alcanzado los sindicatos hasta los años 70. El cambio de modelo económico fue una forma política que iba en dirección de la concentración de la riqueza de unos pocos en detrimento de una

multiplicidad de sectores sociales. El sector agroexportador y financiero serán exclusivos en relación al industrial, teniendo en consideración que la industrialización argentina desde principios de siglo fue un importante sector manufacturero que concentraba al cuerpo de trabajadores.

El film señala que estas dos facetas de la economía son las dos caras de una serie de políticas. Mientras se produce la especulación económica, se está generando una proyección excluyente de los rostros del mundo popular. En este relato en off, son incorporados extranjeros de nacionalidades chilenas, bolivianas y paraguayas, desarrollando una discriminación frente a la inmigración de otras identidades.

Discurso nacionalista, la guerra exterior, y la guerra de Las Malvinas.

Para Benedict Anderson la construcción de una comunidad imaginada (1983) de los estados nacionales latinoamericanos se desarrolla por la vía impresa de periódicos, textos y discursos que producen un imaginario que se funda en las épicas de las guerras nacionales que conectan territorios, emblemas, figuras y acontecimientos (P.23). Produciendo una narrativa de identificación de un nosotros frente a ellos, la identidad se genera a partir de otro que los hace diferenciarse. No obstante, las narraciones que nominan las identidades producen las relaciones con los otros, construyendo amistades y enemistades que cuando se desarrolla desde un discurso colectivo produce y define distancias o aproximaciones de orden político. Las instituciones militares que en los orígenes de los procesos de independencia disputaron la soberanía de los territorios con otros nacientes estados nacionales, definirán a mediados de siglo XX al enemigo interno que ha puesto en contradicción los estados nacionales, señalando que el marxismo es una ideología extranjera que vino a invadir el orden social de la nación. En Argentina, el discurso nacional operó con el fin de generar la unión de todos los argentinos. Una serie de procesos y acontecimientos que aparecen en el film serán los instrumentos de un discurso oficial que apelaba a la “cohesión” de un país que censuraba la vida política y se encontraba sufriendo los atropellos de los derechos humanos de miles de ciudadanos comunes, militantes de izquierda, del peronismo y de los grupos revolucionarios.

El film traza tres hilos problemáticos del nacionalismo argentino fundados en la guerra, generando un discurso nacional clásico, otro asociado a la contrainsurgencia latinoamericana y, finalmente, uno de descolonización.

El primero se basa en el mundial en fútbol de 1978 y en el conflicto con Chile, en el primero se genera una narrativa nacional como metáfora de la guerra y en el otro un discurso de movilización nacional contra el país vecino. El Mundial de Fútbol de 1978 tendrá como vencedor a la Argentina de Kempes, Bertoni, Passarella y Ardiles dirigidos por Menotti, quién años más tarde señalaría que fue usado por la dictadura para limpiar la imagen de Argentina en el extranjero. Para los militares, darle una alegría a un pueblo futbolizado como el argentino sería un aporte para mejorar la unión nacional que a dos años del golpe de estado quería ocultar la violencia represiva, las desapariciones, los campos de concentración y desviar la atención del proceso económico político que afectaba a los obreros y trabajadores. Desde un registro de televisión, Massera señala:

En todo este proceso lo más importante de todo, en mi concepto, es la unión del pueblo argentino. Simplemente es mi apreciación personal. Desde muchos años a esta parte cuando unos salían a la calle otros se quedaban dentro de la casa; cuando unos estaban contentos los otros estaban tristes. Creo que es la primera vez, personalmente, que toda la argentina está contenta. Ojalá que esto dure por muchos años (minutos, 37).

La relación entre el fútbol, las multitudes y el mundo popular ha sido bastante fructífera para la literatura y los estudios de ciencias sociales en Argentina. En este sentido, el futbol en argentina produce la identificación de un grupo social (Alabarces, P. Futbol y Patria, 2006). La exaltación del deporte y del fútbol en especial no es nueva en torno a sus usos políticos. La Italia campeona en 1934, fue una forma en que el Duce Mussollinni pudo mostrar la superioridad del ser italiano. Así mismo, la organización de los Juegos Olímpicos de 1936 en Berlín, representan por medio de un film de Riefhstal la exaltación de superioridad del Régimen Nazi.

Con Videla y las fuerzas armadas en el poder se desarrolló todo un proceso que tuvo como objetivo la alienación del pueblo y la dictadura. En este sentido, la celebración era permitida por simbolizar la legitimidad y la unidad del pueblo argentino. Un año más tarde,

ante la visita de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, momento en que las organizaciones se manifestaron para dar visibilidad al asunto, a través de los medios de comunicación se llamaba a salir a las calles por el triunfo de la selección sub 20 con Maradona como capitán y demostrar que la Argentina estaba en completa normalidad y tenía motivos de celebración, relato de radio y televisión que era funcional al régimen el cual empezaba a ser criticado desde el exterior.

El otro acontecimiento de exaltación del discurso nacional de un modo clásico se refiere al intento de guerra con Chile en 1978 por el conflicto territorial del Beagle, cuyo fallo a favor de la Haya dio como resultado la soberanía para Chile. Esto motivó que ambos países se alistaran para combatir una guerra que exaltaba ambas identidades nacionales. Es interesante como los relatores señalan que desde EE.UU. dos dictaduras militares colaboradoras entran en conflicto. Las mediaciones la generará el delegado del papa, Soriano a quién se muestra viajando de Chile a Argentina en varias ocasiones. La Iglesia, la patria y los soldados construyen la escena de una posible catástrofe que por la intermediación divina de la Iglesia se detiene.

La escena de soldados de vuelta a los hogares con familias esperándolos en las calles, son incorporadas al film representando el simulacro de una guerra que fue creada por ambos dictadores (minuto, 48). El conservadurismo chileno como argentino, se basará en un pensamiento patriótico, católico y neoliberal que entra en conflicto por uno de los factores productivos del capital, es decir la tierra. La geopolítica es una de las formas de control territorial que tanto internamente como externamente problematizarán los territorios nacionales.

El segundo tipo de narración de lo nacional en perspectiva latinoamericana, se desarrolla a partir de la colaboración entre los regímenes militares para exterminar la militancia de izquierda u opositora en el interior. Basado en la Doctrina de Seguridad Nacional, la representación de imágenes de Pinochet esperando a Videla en el Palacio de La Moneda en el año 1976 muestra una relación cordial, la cual disiente de lo que será dos años más tarde. Videla como Pinochet fueron dictadores que se enfocaron a controlar el territorio, la población y la política que según sus argumentos había caído en una “enfermedad”

atribuido al “cáncer marxista”, que desestabilizó la sociedad. La Doctrina de Seguridad Nacional fue una instrucción militar que consistió en la construcción del enemigo interno y de la seguridad nacional. La generación de militares de los años sesenta se instruyó en la Escuela de Las Américas para la lucha antsubversiva y la eliminación de la izquierda latinoamericana. De ahí salió el Plan Cóndor, estrategia en que los militares de los países del Cono Sur generaron una serie de colaboraciones para aniquilar conjuntamente a la juventud revolucionaria.

De la misma manera, a inicios de los años 80, se observa como Argentina colabora militarmente con la contrainsurgencia salvadoreña. Este conflicto de tipo colonial, posiciona a los militares alienados con las políticas imperiales de los Estados Unidos. Controlar el continente sudamericano ha sido una de las tácticas Norteamericanas para mantener el control de los mercados en estos países. Si bien en el sur cambia el modelo, en los años ochenta la explotación de la tierra será uno de los principales factores de producción que tiene a capitales norteamericanos en el territorio centroamericano. La insurgencia campesina, indígena o de militancia de izquierda, será azotada por una violencia más cruda. En *Voces Inocentes* (2004), film de Luis Mandoki, se observa como la contrainsurgencia recluta a los niños para combatir a la guerrilla. Esta es una película que narra cómo es la sobrevivencia en El Salvador en los años ochenta, lo que permite ver e imaginar desde la ficción realista el modo en que actuaban los militares en aquel período. En este contexto de posdictadura, realizar una revisión exhaustiva del período dictatorial significa mostrar con una breve distancia el sentido de los acontecimientos y los procesos que por efecto del control de medios y políticas de censura hacia las imágenes e informaciones que criticaban el régimen era un acto político de los actores involucrados.

El último proceso que impulsa la dictadura para captar la atención de los argentinos se relaciona con la Guerra de las Malvinas. El General Jorge Rafael Videla, Emilio Massera y Orlando Ramón Agosti ya habían abandonado la Junta, y en su lugar había presidido el General Viola, y más tarde, asomaría en el documental Galtieri como los hombres fuertes de las Juntas Militares. El 2 de abril de 1982, de la noche a la mañana se habrían recuperado las Islas Malvinas, cuya guerra los llevará a la caída del régimen.

En este contexto, se visualiza a miles de argentinos que se prepararon para ir a la guerra que estaba en conflicto con Gran Bretaña donde una mujer dura como Margaret Thatcher había llegado al poder. La narración y las imágenes del film, representa a una ciudadanía comprometida con la recuperación de las islas en que los ciudadanos comunes emiten su opinión en la televisión. Este nuevo proceso era de características globales y se enfrentaban a una superpotencia mundial. Los ingleses habían dominado los mares desde hace unos cuantos siglos. Las imágenes de una nación enfervorizada, jóvenes alistándose para la guerra, mujeres incentivando la recuperación y organizando mítines para recaudar alimentos y otros enseres necesarios hacían presagiar que detrás de un entusiasmo por la recuperación había una profunda incertidumbre por lo que podría ocurrir. La guerra estaba en el horizonte y el ser argentino combatiría contra una potencia mundial.

Al desarrollarse esta trama, se observa como argentina esperaba un apoyo de Estados Unidos el cual cayó por ser Gran Bretaña un aliado casi natural en la Europa que se configuró en la posguerra en la Organización del Tratado del Atlántico del Norte (OTAN). Las relaciones diplomáticas cortadas con los Estados Unidos tuvieron a una Argentina sin mayor apoyo militar. En el film se visualiza la guerra, barcos y aviones que empiezan a enfrentarse, cayendo poco a poco las fuerzas argentinas.

El discurso nacional que se desarrolla en estas instancias tiene un carácter anti colonial el cual profundiza la distinción entre el Primer Mundo y el Tercer Mundo. En efecto, se observa una cumbre celebrada en Cuba en que un miembro de la Dictadura asiste en el contexto de guerra al país socialista. Los apoyos más bien simbólicos para la guerra son de países latinoamericanos en los que argentina ha colaborado para la guerra de contrainsurgencia.

De este modo, se visualizan acontecimientos y procesos de guerra que tienen como motivo poner a la ciudadanía Argentina alienada con el modo en que el régimen dictatorial opera. La fuerza de la identidad nacional se concibe de modo homogéneo promoviendo la unidad y la guerra. Construir las instancias de la guerra, el derrame de sangre y el peligro inminente del conflicto entre los soldados era proclive a una nueva narración. En este sentido, reafirmar la soberanía del territorio con soldados de las diferentes ramas de las

Fuerzas de Armadas de la nación llevó a jóvenes a la muerte que en la actualidad aún protestan y conmemoran a sus hijos caídos.

El testimonio de Ernesto Facundo Urien, teniente dado de baja en 1980 por negarse a torturar presos en Córdoba critica la guerra y el actuar de la Dictadura bajo la Doctrina de Seguridad Nacional. Sin duda es un testimonio que analiza y reflexiona sobre los últimos años en que el dolor, la violencia y la guerra ha sido una de las características que han conducido las Juntas de Gobierno. Aunque basado en un discurso nacional, el soldado habla sobre las diferencias al interior de la nación donde el aislamiento profesional lleva al desconocimiento del otro:

Creo que el conocer, por ejemplo, lo que es nuestra juventud en las facultades, ver que el muchacho de la franja morada, de la juventud intransigente, del partido comunista, del centro derecha no son demonios, son argentinos que quieren al país como el militar, pero ven la solución a través de otras vías, otros caminos. Como a su vez, dentro de la facultad es necesario conocer al joven oficial o al cadete que tampoco es un demonio, que él es producto de una formación, y en esa formación uno se aísla totalmente de sus amigos de la infancia. Su familia con el correr del tiempo pasa a ser la familia militar, y veamos como yo, como oficial casado hubiera sido vecino de un médico, de un profesional, de un abogado, de un albañil, supiese y conociese sus realidades. Entonces conozco mi país, conozco como es el hombre argentino. Si realmente lo quiero defender, tengo que saber cómo es (minuto, 141).

Este testimonio es interesante para la idea-fuerza del film. La República arrebatada por los militares de la doctrina de Seguridad Nacional observó al ciudadano argentino como enemigo de la nación causando su exterminio, señalando que la formación lo ha aislado de la sociedad indica que hay que volver a recuperar el ejército argentino conociéndose entre los otros. El Film hace uso de este discurso militar para indicar que existen otros militares que se negaron a los dictados de los generales del régimen. Por lo tanto, en búsqueda de la recuperación de la república este testimonio funciona como contrapunto de los relatos de los generales dictadores, es decir, existe otro ejército y otras fuerzas armadas.

Fragmentos: La multipartidaria y las madres de la plaza de mayo

Sólo en modo de fotografía las madres de la plaza de mayo rompen las secuencias en que el hilo histórico del relato va transcurriendo por medio de los fotogramas. En medio de los discursos de los militares y de las imágenes que representan la violencia, los atentados y jóvenes muertos, la fotografía de las abuelas genera una ruptura que constata tempranamente la oposición.

A partir de imágenes que muestran los discursos de las nuevas autoridades de facto, portadas de prensa, videos que dan a conocer escenas de emergencia en la ciudad, las explosiones de bombas, gritos, tiroteos, fotografías de cementerios clandestinos, van configurando el escenario sociopolítico que el film construye, desarrollando desde la crisis el contrapunto de una organización incipiente que empieza a observar lo que está ocurriendo en el país en relación a las violaciones de los derechos humanos.

Las primeras imágenes de oposición se desarrollan a partir del conflicto económico político de desmantelamiento de las industrias y el aumento de la cesantía que se genera a fines de los años setenta. Cada año aumentan los precios del costo de la vida lo cual se empieza a volver cada vez más evidente en la pauperización de los sectores obreros y populares. La vinculación política de los trabajadores con los sindicatos es un aspecto fuerte en la sociedad argentina que se quiso cortar con las políticas económicas. No obstante, la lectura de una crisis política y económica de mayor intensidad empezará a surgir en la medida que la violencia se recrudece y el discurso del régimen quiere homogenizar las conductas excluyendo a un número importante de ciudadanos.

Si bien el film muestra una primera parte de una etapa más represiva, la fuerza opositora empieza a desarrollarse tempranamente con todos los agentes que provienen de partidos políticos e intelectuales. Entre ellos destacan Arturo López Esquivel, intelectual que denunció internacionalmente la dictadura y otros políticos como Illia indicando que era un hombre “ejemplar”.

La multipartidaria como fuerza opositora tendrá en el film una importante presencia, especialmente después de la narración de la Guerra de la Malvinas. No obstante, los

vecinazos como le llama a las organizaciones barriales que se organizaron contra la crisis económica que azotaban al país y las organizaciones de derechos humanos como las madres de la plaza de mayo entre otras agrupaciones, fueron desarrollando estrategias de visibilización para derrocar e ir produciendo un estado de crisis en la dictadura. Cuando llega la Comisión Interamericana de Derechos Humanos en el año 1979, las organizaciones de derechos humanos y organizaciones políticas se reunieron para denunciar lo que estaba sucediendo en el país.

El modo de apertura democrática se sustentó en la organización de la multipartidaria que fue la constitución de una serie de partidos que fueron alienándose para formar una correlación de fuerzas que pudiera ser una voz contra la Junta Militar. El Peronismo y la Unión Cívica Radical fueron los que tuvieron mayor fuerza. En el documental, se observa como Raúl Alfonsín empieza a erigirse como figura de posibilidad que lleve a la recuperación democrática. Mientras Viola señalaba que “Las urnas estaban bien guardadas”, Alfonsín señalaba que “las vaya limpiando porque las vamos a llenar de votos”.

El General de facto Bignione convoca a un acuerdo de salida a la multipartidaria, la que no acepta y organiza movilizaciones multitudinarias en Plaza de Mayo y en todo el país. “Que se vayan” será la consigna para conseguir el objetivo común. Ante las movilizaciones, la violencia represiva es una acción fáctica a la cual ya se le perdió el temor a pesar de los heridos y muertos.

La emisión de un Informe Militar que indica que en la represión se cometieron “algunos excesos” de violencia, omitiendo la desaparición y el desarrollo sistemático de la tortura, provocan el rechazo de las organizaciones de derechos humanos que salen a las calles a manifestarse por saber dónde están los desaparecidos. Ante lo que se venía, los militares aprueban una Ley de Amnistía que los libera por un período de todo cargo en materia de violaciones a los derechos humanos.

Marcha tras marcha, se llega al día de elecciones en que la limpieza de las urnas significan la vuelta de una vida política democrática en que las disonancias entre los partidos en forma interna se vuelven contradictorias, pero que salen a la luz con una conducción política clara.

Se visualizan rayados en las calles que especulaban a un Alfonsín como corrupto. Peronistas y Radicales competirán en las elecciones con multitudinarios actos de campaña. Encender fuego a un ataúd que representa la muerte del radicalismo es un acto que según los relatores hace perder votos a los peronistas.

Las elecciones del 30 de octubre de 1983 tendrán como resultado ganador al radicalismo con un 52 % de votos, mientras que el justicialismo alcanza el 40 %. En el relato del film, la dictadura decae con su proyecto oligárquico de una nación sin pueblo el cual rechazó completamente el golpe de facto y la adjudicación de la representación de la vida política.

Es interesante visualizar como el film observa la alianza de la multipartidaria que construye una coalición para derrocar a un régimen que no tenía legitimidad, lo cual se intensificó con el fracaso de la Guerra de las Malvinas que llevó a jóvenes a enlistarse en las líneas del combate. Posterior a aquel proceso, el régimen cae porque ya no tiene sustento y el rechazo es mostrado como total. El mes de octubre será la caída en que las elecciones representan que Raúl Alfonsín se impondrá en elecciones democráticas después de que la noche anterior finalizase el Estado de Sitio.

Los testimonios de violaciones de derechos humanos y el terrorismo de estado se encuentran sin voz en off, como si ocurre en las mayores partes del Film. Dejar escuchar los testimonios de tortura y desaparecidos se constituye en el documental argentino de fines de los ochenta como una manera de generar sensibilidad y conmover no de hechos ocurridos en el pasado alejado, sino como algo que conmueve el daño presente que produjo el terrorismo que los militares impulsaron. De esa manera, estos fragmentos de relatos de memoria hablan de una historia viva que es parte de los familiares de los desaparecidos. Posterior a la recuperación democrática, una de las tareas será buscar la verdad y justicia de los que produjeron estos actos de violación a los derechos humanos que destruyeron familias y el tejido social que jóvenes militantes, trabajadores, mujeres, abuelas, madres y niños llevarán consigo toda la vida.

Testimonios del la Historia reciente.

Dentro de la convención cinematográfica de fines de los años ochenta, el hilo dramático de los relatos que estos producen es un tropo para construir una sensación de empatía en el espectador. En *La República Perdida II*, el relato es dado por la historia de la nación Argentina que comienza con un acontecimiento en que se desencadena el conflicto, el desarrollo y el desenlace.

En este film, el drama de la historia reciente se realiza a partir de lo que ocurrió en la realidad. El documental como género de representación de la realidad social e histórica, potencia su verosimilitud con el uso de imágenes indiciales que dan prueba de la narratividad del film. (Aguilar, 2010, P. 36)

No obstante, la mirada de la historia reciente del realizador se enfoca en mostrar a partir del film los discursos militares y escenas del surgimiento del gobierno actual. A tres años de la recuperación democrática en el año 1986, este documental muestra un relato que indica la violencia y política que desarrolló la dictadura de los militares. En este sentido, historia y memoria no se diferencian, se visualizan a los tiranos, los verdugos y lo errático del proceso, guiando el relato hacia el surgimiento de una oposición que por la unión del pueblo recuperó la política.

En el contexto posterior a la caída de la dictadura se empezó a develar el horror que estos últimos habían cometido. Es interesante observar como el autor constata un período altamente intensificado de violencia, el cual se caracteriza por la potenciación de un discurso nacional que buscaba la distracción y la unidad del pueblo argentino. De esta manera, la fuerza de los acontecimientos de guerra, las políticas económicas, la violencia represiva, la presencia de los militares en las calles y un fuerte discurso proclive a estar alerta y en peligro, condujo a que el temor se transmitiera por las ciudades del país.

Si bien es un discurso generalizado que quiere caracterizar el período, el film nos permite visualizar el modo de actuación de las fuerzas armadas cuyos acontecimientos seleccionados dan a conocer el marco del contexto. No se encuentran memorias subjetivas que tengan énfasis, sino que trata de construir un discurso de recuperación de la vida

política democrática en que la violencia organizada es el límite de la actuación. Entonces, se puede analizar el film por lo que omite. La breve mención a las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, se distingue de la fuerza que alcanzó la multipartidaria configurada como una sola oposición. Así, se concibe un sistema de alianzas que genera una ruptura con el período anterior al Golpe en el que cada grupo realizaba su acción de manera autónoma y en que los grupos revolucionarios como Montoneros o el ERP fueron una de las estrategias en que se quería desarrollar poder, nombrándolos en el film como guerrilleros.

De esta manera, la política formal e institucional será uno de los modos sustantivos que el film muestra en las alianzas entre partidos. De los cerca de los 8 millones de votantes, el 90% de los votantes optó por la vía radical o justicialista- peronista.

Los relatores en voz en off se incorporan en el relato produciendo un posicionamiento crítico del Proceso de Reorganización Nacional en el cual generan un discurso que se alinea con el pueblo argentino, diferenciado y fuertemente golpeado. En la frase final del film, señalan lo siguiente:

Con las mayorías populares: chusma, descamisados, cabecitas negras, empujamos pese a todo las puertas de la historia. Porque lo mejor que tenemos es el pueblo. Construimos una democracia entre todos por encima de las diferencias partidarias, nos hemos devuelto la esperanza. Quedamos en vilo para defendernos de patotas de guantes blancos, de minorías oligárquicas, de pandillas terroristas, de cuartelazos que se arrojan nuestra representación, pero reinan en soledad. Aquí estamos, fraternizando en el dolor y la alegría, hijos de una patria recuperada (minuto 2.02).

La soberanía popular es definida en conjunto con los partidos políticos los cuales en alianza lograron el objetivo universal del contexto: Recuperar la democracia arrebatada por los militares y oligarcas que actuaron en perjuicio del pueblo. Otros filmes, años posteriores, serán el resultado de nuevas interrogantes que complejizan el discurso unitario de la oposición hacia la dictadura, que desde la experiencia, la memoria y la historia reciente complejizaran la transmisión y los nuevos sucesos políticos y culturales que se desarrollaran en relación con la dictadura. Los indultos y nuevos actores no representados serán materia cinematográfica en un contexto que se complejiza por la globalización y la

emergencia de nuevos relatos. Filmes sobre montoneros, hijos, madres y abuelas de plaza de mayo, aparecerán en los años noventa y dos mil, produciendo una nueva escena cultural en que problematiza el pasado reciente y la memoria colectiva.

De los filmes de denuncia, la resistencia y la reparación del duelo en Chile.

Los filmes de cine de posdictadura en Chile se han realizado a partir de argumentos, experiencias y temáticas que se desarrollaron durante el contexto de transición democrática que continuó con la profundización del neoliberalismo y el silencio del pasado reciente. En el primer período que va desde el año 90 hasta el 2003, se observa un cine de autor cuyos realizadores se formaron en las antiguas escuelas cine de las universidades antes del Golpe de Estado, donde muchos de ellos se fueron al exilio. La modernización pujante de los años dos mil, trajo nuevas tecnologías donde la apertura de nuevas escuelas cinematográficas y audiovisuales durante la primera década del siglo XXI, han impulsando la formación de nuevos realizadores que problematizan tanto el modo narrativo y estético de los motivos de nuevas filmaciones. En este contexto, los relatos de memoria que se han realizado a partir del cine documental va complejizando los modos de representación del pasado y las memorias colectivas que operan en la sociedad chilena, dialogando con otras modalidades representacionales sobre el pasado reciente.

Hablar de los detenidos desaparecidos y de los crímenes de lesa humanidad que cometieron las fuerzas armadas en complicidad con una derecha que instituyó- por medio de la fuerza- el modelo neoliberal en los años noventa, es un peligro para la gobernabilidad de la sociedad chilena. La opción por el silencio y el olvido, del consenso político oficial escondía una soterrada discusión que emerge cada vez que se habla de la experiencia reciente. En el contexto de los años noventa, la puesta en escena de los creadores, intelectuales y artistas que aludían al tema de la violación a los derechos humanos generaban un peligro de inestabilidad para la *paz democrática de la transición*. Por consiguiente, el tratamiento de las memorias colectivas y el pasado reciente removía los febles cimientos en los cuales se habían negociado la transición entre demócratas y neoliberales en pos de una modernización del país, el cual había sufrido las consecuencias del neoliberalismo económico y social en un mismo sector que fue golpeado por la violencia policial.

En este período, no fue menor que el dictador siguiera utilizando un cargo público en el Senado donde demostraba su poder y el cual empezará a desmantelarse hasta cuándo sea

procesado en Inglaterra por el Juez Baltasar Garzón en el año 1998. Para la contingencia chilena y mundial, este hecho explotará la memoria social¹² y los nuevos relatos de desconsuelo y desolación por el silencio fantasmático hacia los desaparecidos resurgirán con la denuncia a los tribunales de justicia visibilizando, además, el tema en la opinión pública a partir de diferentes manifestaciones. Los diecisiete años de dictadura habían marcado a dos generaciones que vivieron bajo un régimen militar, cuyas figuras aún permanecían en la escena pública defendiendo un modelo que sólo benefició a una estrecha oligarquía. De esta manera, una nueva juventud de los años dos mil que creció en los años noventa, empieza a preguntarse por el pasado y el malestar que se observa en la sociedad chilena conociendo las experiencias familiares que fueron tocadas por la violencia. La crítica, la política y el resurgimiento de las memorias se conectan directamente con el período precedente donde se ejecutaron desapariciones, se hizo una constitución y donde se produjeron las peores aberraciones que los ciudadanos chilenos podrían resistir.

El contexto cultural de los años noventa, se inicia con una escena en que la sociedad chilena se abre al mundo global. En la Feria de Sevilla en el año 1992, un Iceberg representa a un país recuperado, puro y transparente que tendrá un nuevo comienzo (P.34). Tomas Moulían (1997), señala que en el contexto neoliberal de Chile se ve la cara más perversa de un ciudadano *credit card* que consume en malls y objetos de la industria cultural, los cuales dan legitimidad a los modos discursivos del crecimiento económico y el acceso a bienes a partir de un discurso indiferente del pasado, el cual se fundamenta en un discurso exitista y progresista. Detrás de ese discurso de crecimiento, se anulaba el sentido asociado al marxismo y la historia reciente de la izquierda en Chile. En un régimen de democracia y libertad en que la política se vuelve espectáculo y farándula, el malestar atomizado, desencantado y nihilista se configura como la trama de los años noventa donde la despolitización estará presente hasta fines de la década, cuando el dictador sea procesado.

Es interesante observar como una vez que resurge el conflicto por las memorias, se evidencia la genealogía sociocultural, económica y política del país. De ahí que ante la

¹² Salazar, Gabriel y Grez, Sergio (1999) .Manifiesto de Historiadores. Santiago, Lom Ediciones.

indiferencia, desencanto y despolitización de los años noventa, en la primera década del dos mil el trabajo bajo superficie empieza a preguntarse por la identidad y la memoria del mundo popular, ejercicio que conllevará a una serie de construcciones y narraciones del pasado. Desde la historiografía social, aquellos talleres que funcionaron en los años ochenta para recuperar la memoria de trabajadores y pobladores y así activar políticamente la resistencia a la dictadura, tendrá una nueva emergencia en los años dos mil que se yuxtapone a la reflexión y debates culturales emergentes sobre la re-escritura de la historia y del pasado, de la crítica cultural, de los discursos de los otros y una globalización que alienta las fuerzas modernizantes.

De esta manera, el campo cultural de los años noventa enmarcado por el discurso de *Verdad y Reconciliación* del Informe Rettig, elaborado por los gobiernos de la transición de los años noventa, contextualizan el campo de escrituras que emergerán después de que Pinochet sea detenido en Londres. A fines de los noventa y principio de los dos mil con el procesamiento a generales involucrados en violaciones a los derechos humanos, surgirán narrativas biográficas y corales que se desplegarán desde lo íntimo hacia lo público representando sus experiencias y deudas con el pasado. Esto considera que no sólo es el “giro” subjetivo que influencia el campo cultural que motiva estas nuevas elaboraciones, es un contexto en que la violencia policial, la militancia crítica de la Concertación y las nuevas generaciones empiezan a habitar y manifestarse en la sociedad. Esta emergencia no sólo ocurre ante el peligro de olvidar el pasado sino que se visualiza como una posibilidad de transmitir una experiencia que se opone a un neoliberalismo convulsivo que aliena frenéticamente la sujeción de una sociedad que hace omisión a su pasado en la perpetuación naturalizada del Leviathan.

Desde la década del dos mil hasta nuestra actualidad, el campo cultural chileno se ha expandido con discursos memorialísticos instituyentes que han sido signados por la derrota de la izquierda y también por una doxa pública que se ha producido a partir de las escrituras críticas. Así, se ha pasado velozmente de la institucionalización, museificación (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, año 2010) y de los modos del recuerdo, al desarrollo de un público, espectador y estudios que se interesan cada vez más por los temas que tensionan la estética, lo político y las memorias del pasado.

En relación al género documental, los filmes de Patricio Guzmán son los que alcanzan mayor visibilidad en el campo académico, dando que hablar por la historia de sus filmes y por su trayectoria biográfica. *Memoria Obstinate* (1997), ejercicio en el que se representa la recuperación y exposición a estudiantes de la Universidad Católica de *La Batalla de Chile* se ha vuelto un referente en el estudio de la memoria y el documental en las universidades chilenas. Este primer ensayo cinematográfico documental de posdictadura, narra un conflicto presente en la sociedad chilena cuyas consecuencias catastróficas del Golpe de Estado y de las muertes de la dictadura desde organismos del estado recién se empezaron a mostrar y a elaborar en la década de los noventas.

Los tempranos análisis de filmes documentales y de ficción, narraciones literarias y obras de arte relacionados a la experiencia del pasado reciente y sus memorias, se realizaron a partir de intelectuales que empezaron a observar, desde el margen académico en revistas especializadas, un nuevo impulso cultural y artístico que surge para representar los efectos de la violencia de la dictadura. Mucho ha sucedido desde aquellos primeros años de posdictadura en que estos documentales y narrativas eran una escena al margen novedosa, en que los estudios de memoria, estudios culturales y de cine se encontraban en esferas diferenciadas y eran materias poco conocidas en el país. En la actualidad, el cruce interdisciplinario ha tenido como resultado nuevas realizaciones y nuevos espacios de exhibición que han hecho del documental testimonial de posdictadura una materia insoslayable del cine chileno y de la representación del pasado en el presente.

Según Elizabeth Ramírez (2016), hay dos periodos que ayudan a entender el cine documental chileno de posdictadura. El primero, marcado por mostrar la denuncia e imágenes de los desaparecidos, y el segundo, un cine afectivo que busca causar la sensibilidad en el espectador de las experiencias de un contexto que los marcó (P. 40). El primer período de documentales se vincularía a generar una realización que representa las consecuencias directas de una dictadura recién acabada y que aún tiene una influencia en los años noventa signados por el silencio y el olvido oficial. El segundo periodo de realización de documentales se desarrolla desde el año 2003 en adelante, los cuales representarían desde un sentido más intimista la experiencia que aún los toca. Esto significa que en este segundo período los sentimientos, sensibilidades y dolores del daño a la

generación de hijos de militantes políticos, tienen una mayor presencia, los cuales producen fisuras a las representaciones oficiales de una memoria instituyente. A partir de la imposibilidad de justicia aún en proceso y el haber experimentado ambos el daño de la violencia, la relación entre padres e hijos es un motivo que trata la identidad y memoria que la violencia fracturó. Por otra parte, el exilio ha sido un fenómeno sugerente en las narrativas de los documentales chilenos de posdictadura. De hecho, Mónica Villarroel e Isabel Mardones (2012) han llamado a una serie de registros “Cine Recobrado”, el cual se refiere a aquellos realizadores que empezaron a construir nuevas obras desde afuera del país dando otra temporalidad y narratividad de sus experiencias. En este sentido, el cine documental chileno ha sido un artefacto que muestra por medio de imágenes y discursos la experiencia del pasado desde el presente que va desde la denuncia, la comprensión y resistencia del contexto a la sensibilidad del duelo.

Entonces, el orden de análisis de los filmes que trabajo se organiza desde el más antiguo al más actual, construyendo un sentido histórico de los documentales. Desde *Soy testigo*, film que muestra la exoneración del trabajo de un Juez de la República, pasando por *La Flaca Alejandra* y *Actores Secundarios*, se observan experiencias que muestran y dan la posibilidad de comprender el contexto dictatorial desde *su* presente de realización. *Soy testigo* representa los orígenes del contexto político de los años noventa, en un marco temporal en que la figura militar de Pinochet se encuentra omnipotente en la coyuntura del plebiscito y la elección de Patricio Aylwin. En segundo lugar, el discurso del horror de Marcia Merino en *La Flaca Alejandra*, es uno de los filmes en que se analiza el contexto chileno de los años noventa y el terror de los testimonios de tortura. Los altos mandos de la DINA aún continuaban en libertad y recientemente se había encarcelado a Osvaldo Romo, concebido por Marcia Merino como el más perverso de los torturadores. El tercer documental es *Actores Secundarios*, el cual se refiere a estudiantes de secundaria que resistieron la dictadura de Pinochet, quienes crecieron durante el régimen. Allí se observan las tempranas experiencias políticas y las expectativas de los jóvenes en la coyuntura de mediados de los años ochenta que hacen memoria desde el año 2003, cuando se realizó el film.

Desde un punto de vista diferenciado, el cuarto film que analizo es de un hijo de militante desaparecido. *Mi Vida Con Carlos*, de Germán Berger, elabora desde un punto de vista subjetivo y familiar la imagen de su padre muerto en la Caravana de la Muerte en 1973, donde reúne a su familia destruida por la violencia. Germán vivió hasta los 15 años en Chile en el año 1987, cuando decide exiliarse en Barcelona. El último film que se analizará será *El Edificio de los Chilenos*, el cual se enfoca a representar el Proyecto Hogares de los hijos de militantes del MIR. Macarena Aguiló representa la experiencia que vivió mientras su madre volvía a Chile en el marco de la Operación Retorno. Su vida en Cuba será un proyecto vanguardista y necesario en un escenario de crisis en que lo familiar aparece como realidad para los jóvenes miristas.

Soy Testigo: La Mirada y la denuncia.

Ver y develar fue una de las principales formas que los sujetos sociales tuvieron para denunciar los crímenes de lesa humanidad que efectuaron los regímenes militares. Esto quiere decir, hacer públicos los actos criminales que se desarrollaron sistemáticamente por parte de los aparatos de inteligencia a una ciudadanía negada por el régimen.

El Juez René García Villegas fue exonerado de la Corte Suprema de Santiago tras denunciar los actos impropios que se cometieron a fines de los años ochenta en el aparato judicial. La estrecha vinculación entre los jueces de la Corte y la dictadura dio paso a que el Juez fuera visto como alguien que entorpecía el funcionamiento de las instituciones intervenidas.

El documental que construye la imagen del Juez García Villegas a sus setenta años, inicia con un hecho que trasmite la emergencia de sirenas en un espacio hospitalario. Él fue exonerado por participar en la campaña del No en el plebiscito de 1988 y denunciar las conductas improcedentes del actuar de otros jueces que componían la Corte, los cuales se inhabilitaban de llevar a cabo juicios y procesos vinculados a la violación de los derechos humanos por agentes del estado.

En el documental, la entrevista que le realizan al Juez García Villegas indaga en el trabajo de un profesional que es afín a la demanda por los derechos humanos y tiene el poder,

como abogado y miembro de la Corte Suprema, de encausar procesos judiciales contra los criminales, construyendo una imagen ética y valiente sobre su actuar. De esta manera, el film es una forma de llegar a la opinión pública una vez que se concibe la apertura democrática cuando Patricio Aylwin es electo presidente en 1990. En este escenario, la demanda por los derechos humanos será silenciada del discurso de reconciliación y paz que se necesita para seguir un camino de futuro, basado en la unión de la sociedad chilena. La década del noventa, con la globalización pujante y el progreso que se configura como el triunfo del neoliberalismo y la caída del socialismo, no tendrá espacio para encontrar la justicia a los hechos criminales del pasado.

La palabra del testigo como acto de develación, es un relato que proviene del conflicto pasado el cual se racionaliza en el proceso jurídico. En este caso, haber recibido a los familiares de los detenidos desaparecidos y organizaciones de derechos humanos, consiste en tomar una posición ética frente a los hechos de desaparición que estaban sucediendo como política de exterminio en el país. El análisis que realiza de la dictadura pasa por una posición frente a la sociedad que lo hace volver a recuperar un derecho a la ciudadanía política y definirse en la coyuntura del plebiscito por la opción del No, cuyo objetivo fundamental era el término del régimen militar y la recuperación democrática. El compromiso que adquirió, se dio por el profundo conocimiento de la experiencia de trabajo y las investigaciones en los tribunales, lo cual le permitió reflexionar sobre el sentido y la implicancia entre el Servicio Médico Legal y la Central Nacional de Inteligencia que se generó durante los años ochenta.

Tras un período en el hospital y con muestras de apoyo de las agrupaciones de derechos humanos, los realizadores producen una escena en que Patricia Collyer y Francisco Herreros-integrantes del Grupo Proceso- lo entrevistan, mostrándose a ellos como actores de las preguntas. Desde su posición de abogado y juez exonerado, en el escritorio de su oficina, ubicada en la calle Lira, René García Villegas hace referencia al hecho criminológico de la tortura, en el cual se posiciona desde su especialidad en el derecho, como un experto, para hablar hacia un público que lo observa desde las cámaras. Señala, en comparación a otros fenómenos sociales catastróficos que ocurren, la necesidad de hablar de la tortura como un hecho existente e inducido que necesita ser develado:

Yo me he referido al hecho criminológico de la tortura, como puedo hablarle de la inhalación de neoprén en mi jurisdicción de Conchalí, cuando la tuve, donde muchachos de menos de doce años están ya completamente dañados por la inhalación de este elemento estupefaciente. Yo podría hablar y escribir sobre la prostitución de niñas de 12 años en Providencia, y yo no estaría haciendo nada impropio de un juez, si estoy tratando un tema criminológico. Pues aquí estoy tratando el tema criminológico de la tortura. Este era tan grave que en las Naciones Unidas, reiteradamente, fue calificado como un atentado contra la humanidad, cuyas sanciones no prescriben y no son susceptibles de ser amnistiados. (minuto,7)

A partir de una metáfora de otros fenómenos que degradan la vida humana, como el consumo de drogas de los niños en las poblaciones y la prostitución de niñas en Chile, la tortura tiene una connotación política contingente en el período que lo dice. A fines de los años ochenta, momento en el que se realiza el documental, la violación de los derechos humanos son crímenes que se han cometido en otros países del mundo de los cuales hay antecedentes que constatan la acción de los aparatos del Estado y los personajes que lo promueven. En consecuencia, se ha proclamado un derecho internacional que se dirige contra los crímenes de lesa humanidad en cualquier territorio nacional, erigiéndose como derecho universal que protege la vida humana. Definir quién vive o quién muere por parte del tirano, es el poder ilimitado que el dictador ejerce sobre los enemigos que él considera como soberano del Estado.

Dar prueba de estos hechos en el orden jurídico, se concibe como un acto propio del proceso de indagación judicial y del procedimiento que debe cometer un juez para comprobar su hipótesis. De esta manera, las preguntas sobre las pruebas que realiza el entrevistador, se usa para constatar el hecho criminal que han realizado los funcionarios de la CNI. Las pruebas como juez se conciben en el siguiente testimonio:

La tortura en Chile la he conocido por los más variados caminos. Por de pronto, por las querellas de los propios afectados, presentadas bajo la firma de ellos o la firma de sus abogados. Por las declaraciones de sus parientes, a ellos les ha constado que sus deudos han sido torturados, los he conocido por informes médicos otorgados por funcionarios del Servicio Médico Legal, a los cuales fiscalías correspondiente que estaban llevando

paralelamente investigaciones sobre estas personas torturadas, a quienes inculpaban por el delito de Seguridad Interior del Estado, conductas terroristas, ley de control de armas, etc. aparecían ahí lesionadas. Entonces, el fiscal correspondiente pedía el informe del caso al Servicio Médico Legal. Y yo me conseguía después, que el Servicio Médico Legal me mandara copia autorizada del informe. Pero fue entregado, en un lugar de mi territorio, cercano al río Mapocho en el lado Norte, en el cual funcionaba precisamente la catedral de la tortura en Chile. (minuto, 8)

La palabra de los querellantes, abogados y familiares de los torturados y ejecutados políticos, son pruebas que consignan el hecho de la tortura. En el marco de instituciones que corresponden, el Servicio Médico Legal (SML) tiene el poder del conocimiento de emitir los informes que declaran las causales de muerte, que es el propio escrito el cual indica el estado de la muerte violenta. En un contexto en que las instituciones estaban controladas por el poder dominante, conseguir un informe autorizado y validado por la institución, significa asumir el riesgo de solicitar el documento que evidencia el acto necrológico. De esta manera, se puede inferir que sujetos anónimos generaron las instancias de denuncia desde el interior de estas instituciones, los cuales manejaban información sustantiva para reconstruir la verdad de los hechos. La consecución de estos actos, los testimonios de familiares de las víctimas y la información de los funcionarios anónimos del SML, hace que la búsqueda de los criminales recaiga en la figura pública del juez, a partir de una serie indefinible de testigos que observaron cuando la CNI secuestraba y llegaba con los cuerpos al Servicio Médico Legal.

En este testimonio, se señala que las causas con que se acusaba a los muertos eran delitos de Seguridad Interior del Estado, conductas terroristas o por ley de control de armas, todas estas causales penales leyes realizadas por la dictadura, lo cual les permitía a los agentes de la CNI dejar en prisión o justificar la muerte de los acusados. A partir de estas leyes, el cuerpo de la víctima es anulado y desaparecido por el peligro que representa.

Es interesante como se muestra el espacio en el cual se despliega el terror y el poder. El Cuartel Borgoño, situado hacia el sector poniente del Río Mapocho es concebido como la catedral de la tortura, en la circunscripción que el juez tenía el límite de su actuación. Con imágenes de organizaciones que “funan” o “escrachean”, acto que denuncia aquel espacio,

se visibiliza a través del film, este espacio en que el terror de la tortura se cometía de manera clandestina. Si bien las imágenes corresponden a 1987, la muestra de ellas aparece en 1990, las cuales aparecen como la prueba de actos públicos que representan la lucha contra una de las formas en que se sistematizó la violencia de la dictadura como son los centros de tortura. La palabra CENSURA en el film, constata el escenario de la televisión pública y los medios de comunicación oficiales, los cuales no emitían la noticia. Por tal motivo, develar estas imágenes en el contexto de posdictadura, genera la visibilización de actos que no se daban en los medios de comunicación masivos en el período anterior.

La asociación entre el poder político y el poder biomédico de violencia sobre los cuerpos de las víctimas aparece como denuncia en el discurso del film, indicado por el Juez García Villegas, y reafirmado por el presidente del Colegio Médico de Chile. Este nos permite visualizar la relación entre las instituciones del estado y el ejercicio “clandestino” de la violencia sistemática, planificada y con el uso de la ciencia. El conocimiento biomédico no solo funcionó como preparación de informes en los cuales se emitían las firmas de documentos que indicaban el deceso, sino del control corporal que ocurrían en las sesiones de tortura y en la introducción de medicamentos cuyas sustancias afectan el cuerpo de los detenidos. Esta denuncia se verificará en la acusación a los médicos que trabajaron para la tortura que, desde sus conocimientos, colaboraron con la CNI y la anterior DINA. Si bien no se muestran imágenes del acto de transgresión corporal, ya que la denuncia solo aparece desde el enunciado testimonial, el film cinematográfico *Post Mortem* (2010), de Pablo Larraín, construye escenas de los días después del golpe de estado en el Servicio Médico Legal, mostrando como las salas de la institución se empieza a llenar de cuerpos en escenas que exageran la muerte y la voluptuosidad corporal, dando la sensación de una mutilación trágica que se construye a partir de la caída del mundo socialista en Chile. Por contraste, desde el relato testimonial, se hace referencia que en este espacio habían agentes que dieron la posibilidad de elaborar la denuncia, y otros, que indiferentes al daño y al dolor, se incorporaron al régimen dominante de exterminio, siendo parte de ellos.

Reconciliación y Perdón: dilema teológico político.

Tratar el tema del daño y del dolor que se produjo, significa dimensionar la envergadura del proceso sociopolítico y la definición de “guerra” que establecieron los militares y su alianza política con la derecha. Profundamente católica y conservadora, la elite chilena señaló que uno de los elementos que había generado la crisis de la sociedad chilena se explicaba por la ruptura entre el Estado y la Iglesia. Gonzalo Vial (2005), historiador conservador, señaló que la ausencia de la iglesia en la sociedad chilena produce la ruptura de la identidad nacional que se venía forjando desde tiempos de la independencia, que tendrá como consecuencia la lucha entre los chilenos durante el siglo XX, que desemboca en “el fracaso” que provocaron las ilusiones del discurso allendista.

Una de las discusiones que muestra el film, es la idea de llevar a cabo la reparación, el perdón y la justicia en la sociedad chilena. Estos tres conceptos se erigen como consigna de la clase dirigente una vez dada la apertura.

El film aborda este tema desde las entrevistas que se realizan en el congreso nacional a diversos actores que definieron la salida negociada del período dictatorial. De orden ético y político, la idea del perdón- en sintonía del olvido- se hace necesaria para proceder con el continuum de la historia, el cual se establece como obligación y esfuerzo, lugar en que “todos fueron culpables” que la sociedad chilena llegara a tales extremos de violencia. Para Gabriel Valdés, senador del Partido Demócrata Cristiano, que se encuentra en la ceremonia de cambio de mando cuando Pinochet hace el traspaso de la presidencia a Patricio Aylwin, señala que:

Yo creo que la reconciliación, que es la base del esfuerzo chileno, debe darse en términos de mucha generosidad, mirar muy poco para atrás, solo en aquellas cosas fundamentales que dañan el honor y la dignidad de algunas personas, y mirar mucho para adelante, porque los desafíos del mundo contemporáneo lo asumen bien los países que están unidos, y en Chile hay que buscar la unidad.(minuto, 31)

El pensamiento que movilizó a las fuerzas democráticas no sólo se fundó en acabar con un período de violencia inusitada en la historia del país, sino que también se enfocó en la capacidad de combatir el miedo que había sido el fundamento del régimen dictatorial. Una

vez que la negociación para la democracia fue pactada, el primer gobierno de transición democrática no tocaría las dos bases del pacto que la derecha y los militares dejaron en el poder, los cuales, no obstante, se situaron en las sombras tutelares: 1) La búsqueda de la reconciliación para la paz del futuro y; 2) el consenso sobre la base de una constitución militar y neoliberal que determinaba el funcionamiento de la sociedad. Así, quedaba fuera el debido proceso de justicia contra los violadores de los derechos humanos y la justicia social que se impedía por la instalación de un régimen político conservador, de un estado democrático que se alienaba con las fuerzas globales. Chile, como dijera Tomás Moulian, tenía como proyecto la sociedad de libre mercado y como protagonista al ciudadano “*credicart*” (P.104).

Para Elizabeth Collingwood (2013), la violencia que el soberano dictador ejecutó no tiene asidero en una responsabilidad real que sea objeto de justicia. En este sentido, cada tirano necesita de los verdugos que hagan el trabajo sucio, los cuales serán juzgados en la transición chilena (P.13). Así sucederá con Manuel Contreras, jefe de la DINA y otros generales, quienes desde su discurso actuaron como “soldados de la patria”, torturando y experimentando con los cuerpos de los detenidos, secuestrados y prisioneros políticos. De esta manera, los “excesos” de la dictadura, se conciben como un argumento de negación que busca el perdón y reconciliación que no persiga a generales, altos mandos y mandos medios que obedecieron las órdenes de la red jerárquica de las instituciones castrenses. Este discurso, será defendido y apropiado por los miembros de partidos políticos de la concertación que, incluso en afectados directos, tendrá defensores. Juan Pablo Letelier, hijo del asesinado canciller en Washington D.C. Orlando Letelier, se alinea con la postura transicional. En la entrevista que le realizan para el film en el año 1990, señala lo siguiente:

Para mí, la reconciliación es quizás una de las principales ideas de este gobierno de transición. Creo que hay que hacerlo con Justicia, y a la vez sin odio, sin ánimo de venganza, sin revancha. En particular quienes hemos sufrido esto, compartimos esta convicción en forma profunda porque no nos consideramos ética y moralmente como los que abusaron contra nosotros.(minuto, 33)

¿A qué se refiere con la Justicia? El discurso dirigido hacia los afectados, indica que el odio, la venganza y la revancha, es un resultado posible que puedan sentir los familiares de las víctimas. No obstante, este discurso no se refiere a los victimarios. La similitud con estos, le impide definirse ética y moralmente en un ámbito en que la reconciliación es un acto más bien forzado para un gobierno que dejó de tener la impronta del mal y la violencia, por uno sacrificial que se moviliza por el bien de todos. El temor aún permanecía y el despertar de la bestia militar nuevamente podría ser un error que “la transición” no debía cometer.

Como observamos en estos testimonios que el film muestra, la palabra de los políticos profesionales tenía una clara convicción de lo que se debía hacer para avanzar. No obstante, la justeza de sus palabras con la búsqueda de la justicia no tuvo correspondencia, la democracia tutelada aún continuaba teniendo los fundamentos de un régimen dictatorial que cambió de administradores del poder, pero que no encontró ninguna responsabilidad ni culpabilidad hacía quienes realizaron el golpe y establecieron la dictadura.

Para la figura protagonista del documental, el Juez García Villegas, forzar la reconciliación y el perdón sin justicia es un atributo que no puede ser decretado por orden gubernamental. En los testimonios que presentamos antes, el de Juan Pablo Letelier y Juan Gabriel Valdés, el perdón y la reconciliación eran dos conceptos claves del futuro de Chile, basados en el olvido y en que no se persiga a los criminales de derechos humanos. De esta manera, no sólo se responsabilizó a la sociedad chilena entera de los hechos ocurridos en el pasado reciente, sino que la integridad del nuevo ciclo se fundó sobre la base del olvido y la purificación del estado dictatorial. Así, no obstante, el peligro de una multitud posiblemente vengativa de los años de represión fueron el asidero para las ideas de gobernabilidad y de estabilidad mercantil. El pueblo golpeado era una amenaza del orden que se había discutido en las altas esferas políticas. El temor de la Concertación se encontraba con el fantasma de que los militares se alzarán nuevamente y la sociedad chilena los viera como el fracaso democrático. Por lo tanto, de la idea de un enemigo político definido se pasó a un modo de hacer política camaleónica. Las relaciones de amistad y negociación se extenderían por largos años con dos objetivos irrefutables: que la multitud estuviera controlada, disociada y despolitizada, para experimentar una fuerte inscripción al mercado global.

Ante este contexto sociopolítico, se despojaba del derecho a justicia a las organizaciones de derechos humanos y el tema se invisibilizaba al no ser tratado públicamente como sí fue tempranamente en el caso Argentino, donde los generales fueron procesados por la justicia, cuya instancia fue transmitida por televisión.

En este sentido, para el Juez García Villegas, quién había sido testigo de toda la maniobra, el tema del perdón debía ser resuelto por el procedimiento del derecho. Para alcanzar el perdón y reconciliación, había que tener derecho a la justicia, garantizado por los tribunales de justicia y las instituciones del Estado, señala:

Creo que es indispensable que primero se haya establecido claridad completa sobre los crímenes de la dictadura. No unos cuantos hechos aislados que se hayan puesto de manifiesto, sino que todas las violaciones, no tiene por qué haber una discriminación entre algunas víctimas y otras víctimas, todas deben ser favorecidas por un proceso de indagación judicial que tienen que hacer los tribunales, ese es el orden legal. Y luego debe hacerse justicia, los que aparezcan responsables deben ser castigados, sino no hay justicia, hay una mascarada. Y después que se haga justicia, que hayan dictado sentencias condenatorias, se puede hacer aquello que se menciona como un objetivo que es la Reconciliación. (minuto, 28)

Con la distancia temporal de 26 años, los cuales nos permite ver el proceso histórico y los hechos políticos en torno a la demanda de justicia de las víctimas que sufrieron la exterminación de sus cuerpos, ni el poder político, ni los organismos de derechos humanos han logrado justicia y conocer el paradero de sus familiares. Los gobiernos hasta ahora en el poder, los de la concertación (1990-2010) y de la derecha (2010-2014), se fraguan sobre una herida profunda que sale cada vez que se acercan las fechas conmemorativas. Las formas de justicia han sido llevadas por medio de casos individuales, las cuales a partir de un conjunto de querellas se ha podido sentenciar a los criminales de lesa humanidad. Uno de los problemas sustantivos, es que muchos de los miembros del mundo político y social experimentaron el Golpe de Estado- La Dictadura- y el Retorno a la Democracia, cuya fuerza del consenso gobernante se unificó en seguir adelante y no dar cabida al pasado, que muchos consideran que el pinochetismo fue una salvación y otros que avalan su obra pero no la forma. Bajo este escenario, tempranamente el film hace uso de su reclamo

denunciante y conmovedor, el cual busca situarse en la opinión pública para mostrar una historia presente.

Contexto e Imágenes de lo contingente en posdictadura. Para una memoria fílmica del presente.

El film *Soy Testigo*, del Grupo Proceso, muestra las temáticas y discusiones posdictatoriales que señalan la relación con el período recién pasado. Los testimonios se encuadran en formato de entrevista televisiva en que políticos de la concertación y de la derecha hablan sobre la justicia y la reconciliación desde una imagen que muestra un parlamento en construcción, mostrando un espacio en el que se hablará de discusiones políticas y legislativas. Breves relatos de posición política, como el de Jaime Guzmán, fundador de la UDI (Unión demócrata independiente) y uno de los creadores de la constitución dictatorial; el de Sergio Diez político de Renovación Nacional, Juan Pablo Letelier, del Partido Socialista, y Gabriel Valdés de Partido demócrata cristiano, entre otros, muestran la aceleración de una nueva imagen para nuevos tiempos.

Los discursos testimoniales que narran la denuncia de la desaparición se realizan por medio de registros anteriores, los cuales son de sujetos víctimas de la tortura en el Cuartel Borgoño. La aparición de Ana González, quién perdió a su familia, es un testimonio que muestra el dolor y quiere sensibilizar frente al tema. De esta manera, ante un estado neoliberal triunfante, las narraciones de la desaparición calan hondo sobre la legitimidad del régimen posdictatorial, construido sobre la muerte de aquellos considerados enemigos.

En los fotogramas que no se encuentran testimonios, hay grabaciones de video documental que narran los escenarios de acción de los grupos de derechos humanos cuyo registro desenfocado ocurre mientras la manifestación se desarrolla, evidenciando que en estos registros los realizadores no tienen control sobre la imagen de actores sociales reales que producen una escena de denuncia. Otras imágenes grabadas en la cotidianidad, muestran el plano y paisaje de la ciudad de Santiago y Valparaíso. Estas van dando sentido al escenario político del momento a través de un trabajo sobre la textura de la imagen que muestra el dispositivo técnico, el cual hace contrastar la imagen del registro con otra imagen reelaborada en el montaje.

En este sentido, se observa como la fuerza discursiva del tema se sobrepone gracias al dispositivo técnico, el cual se muestra a partir del contexto de memoria en cual se encuadra el discurso del film. Se puede evidenciar que las imágenes constatan una memoria de tres años atrás que, no obstante, tienden un hilo hacia el pasado y hacia el futuro. El breve trozo de un video muestra el encuentro de osamentas pertenecientes a detenidos desaparecidos en Iquique, lo cual fortalece el argumento de petición de justicia de las demandas de derechos humanos. A partir de la situación de exoneración del Juez René García Villegas, el Grupo Proceso, colectivo que realiza el film, construye el contexto desde su posición política y subjetiva frente a las denuncias de violación a los derechos humanos. Doble propósito. En el primero, el testimonio del Juez denunciante de los crímenes de lesa humanidad perpetrados por la CNI, exonerado por apoyar la franja del No en una “intromisión en la vida política”, “inadmisible” para los demás jueces de la Corte Suprema. El segundo, ser un film del colectivo cinematográfico antes citado, el cual elaboró desde el año 1983 hasta 1996 una serie de videos, registros y documentales que fueron liberados recientemente por los realizadores, donando materiales audiovisuales a la Cineteca Nacional (2015).

De esta manera, el hecho de haber donado este material permite realizar estudios y análisis de lo que antes no teníamos imágenes, lo cual genera una apertura a futuras investigaciones que traen el pasado hacia el presente. Así, estos materiales que evidencian lo dicho, lo realizado, lo visto y lo vivido problematizan el presente actual.

La traición de la identidad quebrada. Testimonio de la Flaca Alejandra: Hablar del Horror.

El Film documental de Carmen Castillo, realizado en 1993 una vez acabada la dictadura, busca entender lo que sucedió en el período dictatorial aún con las heridas abiertas del trauma personal y la historia colectiva de Chile. De ser una sobreviviente y de haber vivido en el exilio por más de 17 años de Dictadura, la realizadora abordará la historia militante enfocada desde la experiencia femenina de María Marcia Merino junto a otras militantes que también experimentaron la vida clandestina y la militancia que el régimen quiso exterminar. Con el nombre de chapa, “La Flaca Alejandra”, Marcia Merino fue militante del Movimiento de Izquierda Revolucionario hasta mediados de 1974, cuando será

capturada por la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), y pasará a ser colaboradora del organismo que Manuel Contreras dirigía.

El tema principal del film de Carmen Castillo, es mostrar las experiencias de mujeres militantes del MIR que se diferencian de la referencia central del testimonio de Marcia Merino, quién decide hablar sobre los crímenes de lesa humanidad y de su experiencia durante la dictadura. La presencia de escenas testimoniales en el documental, causan un efecto de prueba que muestran lo no contado y lo negado por la dictadura. A comienzos de los años noventa, en un escenario posdictatorial, el film representa un ambiente sombrío con una aparente calma agotada por la violencia, dónde Carmen transita junto a la Flaca por los lugares que serán disparadores de memoria.

Narrando el pasado de sus traumas, Marcia Merino junto a Carmen Castillo van a la casa de José Domingo Cañas, espacio de tortura en el que da a conocer los actos de horror, transmitiendo la imaginación y sensaciones de la violencia. Las sombras de una casa inhabitada ausente de actividad, muestran el término de las funciones de la violencia sistematizada que la DINA realizó. En este relato, cuenta el espacio en el que estaban todos los detenidos:

Aquí estábamos, yo creo que la mayoría de los detenidos de este recinto, siempre vendados. Siempre lo recordaba como un lugar más amplio, es increíble que sea tan pequeño. Alguien me explicaba que es el sentimiento de disminución frente al poder. Aquí hubimos 25 o 30 reunidos. (...) Tú sentías los pasos afuera, en el piso de madera, y creo que todos temblábamos pensando que nos iban a sacar para algo. Aquí mismo teníamos que dormir en el suelo. A veces como una forma de seguir humillándonos y desagarrándonos nos amarraban de manos y pies. Tanta gente pasó por aquí. (minuto, 19)

Una de las causas por la que caían los compañeros de militancia era por la delación que hacían aquellos capturados que habían sido quebrados tras las constantes torturas. La violencia y el sometimiento era la principal forma que los captores recopilaban la información, lo cual producía hablar sobre los otros militantes. En este escenario, la historia de la Flaca Alejandra comienza cuando se encontraba trabajando en el área de comunicaciones del MIR hasta 1974, cuando es detenida en Curicó. Este cargo dentro de la

estructura del partido, la hacía tener un puesto estratégico dentro de la organización: conocer a los militantes, estar al tanto de las acciones del MIR y saber las líneas que seguirían dentro del tiempo de resistencia, alcanzando a estar un breve período una vez consumado el Golpe.

Recordada como una mujer dura, cuya vida entera dedicó a la militancia, la Flaca, una vez detenida, tempranamente delata. El relato de la memoria narra y omite, selecciona lo que dice en la filmación. Habla del horror y del terror para buscar la comprensión y el perdón. En las escenas que van en auto con Carmen, en un taxi que se moviliza por la ciudad en búsqueda de algo, relata las formas en las que empezó a actuar. Con una cámara hacia atrás, el enfoque se dirige a su rostro, con anteojos oscuros no la mira, ya que gira el rostro en otra dirección. Carmen la acompaña al lado, escucha y pregunta. Con una voz que emanan el dolor y el daño, señala que salía a hacer “*el poroteo*”, es decir, salir a reconocer a los militantes que se encontraban en la resistencia. Después que delata a Lumi Videla en una salida con Manuel Contreras, empieza a dar nombres y a develar el secreto de los otros, empieza a entregar a sus compañeros. La traición se consuma y empieza a colaborar con la DINA:

Sabes lo que era el poroteo, así simbólicamente, era sacar a un muerto de un lugar oscuro, espantoso, sacarlo al mundo exterior, donde había sol, la gente seguía viviendo, indiferente a la tortura, al terror que todos estábamos viviendo, a atrapar a otro, vivo, para llevarlo a la muerte. Y yo era el cebo, el instrumento.(minuto, 7)

Las causas de la traición son representativas del terror vivido en las torturas y de las escenas de horror que tuvo que escuchar. Oír los gritos de los capturados, ver los cuerpos desnudos antes de la tortura, observar las máquinas que son usadas para violentar los cuerpos, de juntarla con otra y otro compañero, ver que de manera violenta una era arrancada de la habitación y no se sabría qué sucedería con ellas u ellos. Todas imágenes relatadas que narran el terror y horror, que la aíslan y la convierten en delatora. Una vez que delata, se convierte en un instrumento predilecto. De la zona oscura en que se ocultaba la barbarie humana, era trasladada al exterior para que delatara a alguien que continuaba con vida.

En este desplazamiento, empieza a tener una íntima comunicación con Miguel Krassnoff Martchenko, quién le empieza a dar un trato deferente alejándola de los cuartos del horror, singularizándola entre otros y disminuyendo la intensidad de la violencia. A través de una forma sutil y seductora este hombre tiene el poder soberano, puede decidir sobre la vida de la Flaca, quién empieza a construir-se en el símbolo de la traición. Para Diamela Eltit (2014), María Marcia Merino se desplaza a la zona del no ser, es decir, configurándose como el símbolo de la traición, ella deja de existir como mujer militante, borrando todo su pasado. En este espacio, la sobreviviente negocia la información, teatralizando su actuación en el escenario del otro. Señala Eltit que la negociación en estos espacios de poderes militarizados y masculinos es lo que le permite sobrevivir (P.84).

Asimilar el papel que empieza a jugar en la DINA significa construir una imagen de ella que para el MIR será la prueba de traición y el peligro que empezaran a correr los militantes en la resistencia clandestina. La utopía que fue el fruto de la formación, del agrupamiento y de la movilización del MIR, cambió drásticamente hacia un escenario en que la muerte y el miedo se transmitirán, fracturando la identidad militante de la convicción que se tenía por construir un mundo más justo. La fractura y delación significará que muchos de los militantes cayeran durante la época de la DINA. De esta manera, Marcia Merino se convertirá en trabajadora de la DINA y, posteriormente, continuará en otras funciones burocráticas asociadas a los aparatos de inteligencia configurándose como una imagen femenina que simboliza la muerte.

En un escenario de recuperación democrática, este film no sólo se encuentra dirigido a los militantes del MIR, sino que busca causar un efecto en la sociedad chilena en un contexto en que el discurso de Verdad y Reconciliación del Informe Rettig es la palabra institucional y oficial sobre el pasado reciente.

Frente al discurso de la traición de la Flaca Alejandra, Carmen Castillo incorpora al film otros relatos de mujeres del MIR que fueron militantes. Con algunas producirá escenas en que van a interactuar y con otras conversaran sobre la experiencia militante. De esta manera, una de las preguntas que elabora Castillo es: ¿Cómo receptionan el caso de la delación las otras militantes? ¿Cuál es la postura frente a la militancia?

Los otros relatos femeninos del MIR

Posterior a la confesión de Marcia Merino en las escenas realizadas en la casa de tortura José Domingo Cañas y del tránsito en automóvil que se mueve por la ciudad, Carmen Castillo le muestra videos en que se observan a los cuadros militantes del MIR en los años de la coyuntura revolucionaria. Mientras mira en la pantalla las imágenes del pasado, en la que Carmen busca conmoverla sobre el proyecto que el MIR tuvo, la Flaca tiene los ojos tristes de pensar en lo que no fue y la llevó al otro extremo de la historia.

La continuidad del film ensayará a partir de relatos interactivos con dos ex militantes femeninas con quién trabaja la situación de traición de la Flaca, para terminar con un tercer testimonio en el que se constata la identidad militante.

La primera de esta es un personaje, Alicia Barros, amiga de Carmen desde los años 70, con quién comparte haber sido enlaces del movimiento. Alicia preguntará lo que Carmen no se atreve a preguntar a Marcia. En una escena que se construye en la playa -alejada de la ciudad- las tres interactuarán, y Alicia, por medio de una pregunta, provocará la molestia de La Flaca Alejandra.

En primer lugar, el comentario de Alicia descoloca a Marcia, pues considera que llevan un tiempo extenso conversando de la tortura y del terror que experimentó esta última. Esto producirá la molestia de la Flaca Alejandra por el desvío que quiere producir Alicia, quién muestra en un principio cierta indiferencia frente al discurso de Marcia. En la continuidad de esta escena, Marcia explayará todo su sentir tratando que Alicia como Carmen se sitúen en un lugar de comprensión ante el horror que experimentó. La cámara enfocada en el rostro de Marcia, registrará la necesidad de hablar una vez que quedó libre, recién en el año 1992:

- Marcia: ¿Tú fuiste torturada?

- Alicia Barros: No.

- Marcia: No podrías comprenderlo, porque no lo viviste.

-Alicia Barros: ¿tú lo comprendes?

- Marcia: Sí, lo comprendo. Ahora.

- Alicia Barros: ¿Entonces por qué sería?

- Marcia: Por la tortura, y no sólo por la tortura física. Es el mundo de horror al que tú estabas sometida.

- Alicia Barros: Pero eso le sucedió a mucha gente, y no todos se convirtieron en colaboradores de la DINA.

- Marcia: No, pero no creas que todos callaron. No mistifiquemos. (minuto, 47)

En este diálogo se produce un doble juego. Nuevamente la militancia fracturada en que Marcia instala la duda del sobreviviente. El *no mistifiquemos*, narra la duda de aquellos que salieron del cautiverio que los torturadores perpetraron. Esto señala que el silencio necesario para no delatar a los compañeros no fue tal y que negociaron para salir en libertad, es decir, el imperativo de la traición se configura como indicativo de la experiencia de sobrevivencia, instalando la duda en los otros que al igual que ella continuaron con vida, siendo militantes que resistieron a los torturadores.

De esta manera, el mundo de horror se sigue (re) produciendo cada vez que Marcia narra el terror que experimentó, indicando que da su testimonio porque es importante para una sociedad chilena que está enferma. Pero ¿Cómo comprender si ella indica como requisito excluyente el haber sido torturada/o? El juego de lenguaje que hace Alicia devela la imposición de terror que efectúa Marcia para lograr el perdón. A la vez que esta última busca la comprensión, excluye a quién la crítica por convertirse en colaboradora. Como Alicia no vivió la tortura, no puede comprender su situación. La identidad fracturada es el no ser que la vuelve víctima de los procedimientos de la DINA.

Myriam Ortega, militante que estuvo detenida por más de trece años en la cárcel pública de mujeres, se caracterizó por ser una militante con una férrea lealtad que no colaboró con los agentes de persecución. A pesar del prejuicio que Carmen tiene frente a ella, en que la cineasta e historiadora estuvo protegida en el exilio, Carmen narra que Myriam la recibió con un abrazo, demostrando su cercanía. Ella señala que la colaboración es la muerte del ser, desplazándose a una zona en que hablar o callar demarcaba la vida y la muerte. Para

ella, el sentido histórico de no ser colaboradora en el límite de la muerte es la posibilidad de quedar como recuerdo para los que continúan en la lucha. Pero haber delatado, implica la muerte del ser y del estar presente en un proceso revolucionario. Frente a la muerte, los que callaron el paradero de sus compañeros serán recordados mientras la cultura mirista se transmita en la historia del país. No obstante ¿Cómo perdonar y comprender a los que colaboraron, como es el caso de Marcia Merino, en una experiencia que se encuentra en el límite entre la vida y la muerte?

En el diálogo que sostiene con Gladys Díaz (minuto, 53), Marcia encontrará la empatía, comprensión y cobijo que ella necesitaba. Para la primera, no sólo es importante que Marcia revele los nombres de los torturadores y de a conocer los lugares y formas que estos actuaban, sino que también es importante desmontar lo que llama el triunfo del torturador.

Con este objetivo, Gladys se entrevista con Marcia quién habla sobre Krasnoff Martchenko, aún en libertad y que busca que se le identifique como un criminal de lesa humanidad. En ese sentido, el testimonio de Marcia es profundamente valorable, ya que identifica y reafirma a los torturadores con esa figura, donde los agentes de la DINA aún gozaban de una libertad que se manifestaba por el poder que las fuerzas armadas tenían desde los cuarteles.

De esta manera, desmontar la imagen soberana y poderosa del torturador significa darle otro sentido a la situación que lo hacía omnipotente y que a ella inferiorizaba. Destruir este lazo que aún persiste como trauma, es conversar con Gladys quién tiene el objetivo de develar que Krasnoff, hombre militar, era un cobarde que abusaba de su poder y un criminal de lesa humanidad. La forma será a través de una radio que, siendo un medio público, podrá desmontar esta imagen de hombre intachable, desmitificando desde el lenguaje la masculinidad y virilidad que se arrogan los hombres de armas. En diálogo con Marcia, Gladys señala que tuvo la posibilidad de tener en frente de una jueza a Krasnoff Martchenko, que en un careo que buscaba investigar sobre las violaciones de los derechos humanos, él no era tan alto, no tenía los ojos claros, no era atlético y que la situación de poder en la que había sido prisionera ha cambiado.

Para Carmen Castillo, al cobijar Gladys Díaz a Marcia Merino públicamente, esta destruye la lógica del torturador el cual encarnó en La Flaca Alejandra el símbolo de la traición para la militancia. Destruir esta imagen, significa situarla como víctima de la violencia política. A diferencia de la conversación que ejerce con Alicia Barros quién en todo momento cuestiona su teatralidad del horror, Gladys produce una estrategia contra el enemigo aunque sea criticada por los militantes.

Entre la figura de la traición y de la víctima, la Flaca Alejandra estará en la zona del no ser, negada por los militantes y utilizada por el organismo de exterminio. Señala Diamela Eltit, que este es un caso que lleva al límite sus presupuestos éticos, en el cual es difícil emitir un juicio por la fuerza que adquiere el discurso en un contexto de Verdad y Reconciliación. Sin embargo, como crítica cultural, indica que Marcia Merino rompió lo sagrado que significó la militancia para muchos compañeros, minimizando el pasado militante que criticaba el sistema capitalista.

Para Carmen, realizadora y militante del MIR que se irá en 1974 hacia el exilio, es importante documentar los diversos testimonios de sus ex compañeras, los cuales no solo develan y problematizan una historia censurada hasta 1993, sino que muestra el carácter de ensayo del documental, en el cual se reencuentra con la historia desagarrada. Volver a Chile, significa volver a los fragmentos del MIR en que la historia reciente marcará su subjetividad confusa por las heridas demasiado abiertas aún.

Su historia como su cuerpo se incorporan como imagen y narrativa en el film, donde la búsqueda truncada de Krasnoff, y su diálogo con Osvaldo “el Guatón” Romo, con quién se entrevistará en la cárcel mientras está siendo juzgado en 1992, la llevará a su historia personal en el MIR. Romo, después de ser definido por Marcia como uno de los más perversos y sádicos torturadores y quién la quebró junto con Krasnoff, en la escena que Carmen lo entrevista (minuto 36), le insinúa sí es que le preguntará por Miguel Enríquez. Con una actitud macabra de ligereza al hablar, la interroga porque no le pregunta por el caso de Calle Santa Fe, dónde Enríquez es asesinado y Carmen es sobreviviente y exiliada en Francia. Osvaldo Romo había sido quién encontró el paradero dónde ellos permanecían clandestinos. Carmen Castillo realizará un film autobiográfico llamado *Calle Santa Fe* 13

años después, donde narrará su historia de militancia mirista (2007). La mirada fija en Carmen, intimida y alimenta la personalidad de los torturadores. Él controla lo que dice, lo que no dice y puede decir. Esta indicación al hablarle de Miguel Enríquez, repetida dos veces en la imagen, es la escena que toca la más profunda afectividad de Carmen Castillo, quién ensaya e investiga desde la necesidad de saber.

En este ejercicio, los actores del documental son sujetos sociales que se encuentran habitando en la escena pública. La ausencia de comunicación con Krasnoff, la entrevista a Osvaldo Romo, el testimonio de la Flaca Alejandra y los relatos de Gladys Díaz, Myriam Ortega y Alicia Barros, son posturas subjetivas que interactúan en el documental. De esta manera, el documental se inscribe en un contexto social en que muestra el mundo social e histórico que se vincula estrechamente con el pasado reciente de una sociedad chilena que niega y no logra mirar, ni dimensionar, las huellas del pasado.

Actores secundarios: memorias juveniles de los estudiantes secundarios de los ochenta.

Lo placentero fue trabajarlo, fue trabajar este documental como se trabajaba antes.

Nosotros que veníamos de los 80, fue tener esta especie de lógica, de juntarse con amigos y hacer una cosa bien militante, bien ordenadita, bien trabajada. Y re-encontrarse con ese mundo y encontrarse con viejos amigos que no veíamos hace tiempo y provocar encuentros entre ellos también. O sea, hacer verle a esta comunidad, que fue la que vivió la enseñanza media durante los '80, que todavía teníamos cosas en común, que teníamos una mirada hacia el mundo que todavía nos podía importar.

Jorge Leiva (2005).

Una representación peligrosa.

En el año 2000 Lawrence Maxwell, ex militante de las Juventudes Comunistas, decía que el movimiento estudiantil de fines de la década de los ochenta no aparecía en el rescate de

memoria en el período posdictatorial. La memoria dominante de inicio de los años dos mil, aún se encontraba centrada en el pacto democrático de la salida de la dictadura y de lo que fue el plebiscito de 1988, el cual mostraban a Chile como un ejemplo de estado democrático. Sin embargo, la memoria colectiva de comienzos de la década del dos mil explota por la prisión de Augusto Pinochet en Londres, acusado y procesado internacionalmente por crímenes de lesa humanidad, provocando el resurgimiento y visibilización de memorias políticas posicionadas en los márgenes.

Para Steve Stern, se habían conformado dos tipos de memorias emblemáticas que emanan de la oposición de la dictadura. Una de carácter ética y otra que representa la derrota, muerte y desaparición de los militantes de la Unidad Popular. Sin embargo, estas memorias emblemáticas que se enfrentan a las memorias de Salvación y de Silencio de la derecha política, no contemplan el proceso político de negociación que se fue desarrollando con la apertura democrática y la forma en cuotas de los cargos e instituciones públicas que se repartirán entre los miembros de la derecha y la concertación. La constatación de un Pinochet que continuó siendo Comandante en Jefe del Ejército y, posteriormente, con un puesto vitalicio como senador de la república, muestran las ataduras del pasado y la fuerza que aún tenía en el Chile de postdictadura.

De estas memorias, en la década del 2000, comienzan a circular una serie de representaciones críticas de la negociación y de los gobiernos de Patricio Aylwin (1990-1994), y Eduardo Frei Ruiz-Tagle (1994-2000), ambos Demócrata Cristiano que, en las elecciones del año dos mil, tendrán a Ricardo Lagos¹³ como representante del Partido Socialista, un candidato amenazante para la derecha que mantendrá gran fuerza por el carácter progresista de su discurso. Después de 10 años de recuperación democrática, en los siguientes años se desarrollará un trabajo sostenido de la memoria reciente, en dónde se activará la lucha política que en el año 2006 tendrá una importante expresión en La

¹³ Ricardo Lagos, presidente de la República desde el año 2000-2006. Su gobierno se caracterizó por las privatizaciones y concesiones a las autopistas. Su carrera política la comenzó tempranamente durante la Unidad Popular, pero adquirirá un rol como figura política en la oposición de la Dictadura. En la actualidad, año 2016, Lagos es recordado como el presidente del Crédito con Aval del Estado (CAE), el cual introduce la banca en el acceso educativo superior.

Revolución Pingüina, durante el gobierno de Michelle Bachellet. A fines de la década, en el año 2010, la Presidenta Michelle Bachellet inaugurará el Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos, lugar dirigido a la exhibición de la memoria reciente del país, espacio que será fuertemente criticado por los grupos de derecha.

A mediados de la década del dos mil, el film de Pachi Bustos y Jorge Leiva, comienza con un acontecimiento que dispara la memoria de la juventud, el cual consistió en realizar una performance en que un grupo de estudiantes de Tercer año medio del Liceo Arturo Alessandri Palma, o Liceo A 12, desarrollan un simulacro de toma del establecimiento, replicando la toma de 4 horas que se realizó en el año 1985 en plena Dictadura Militar, lo que tendrá como efecto, que la Directora Henna Parada, les cancele la matrícula y los expulsen de sus estudios por el peligro que representaron al realizar aquella acción.

Los liceos públicos, pertenecientes al estado chileno, habían sido transferidos a las municipalidades, donde el alcalde de Providencia Cristián Labbe, acérrimo defensor de la figura del General Pinochet, era la autoridad máxima de los establecimientos que dependían de este organismo, quién apoyará la medida de expulsión. Para las autoridades, la directora y el alcalde, los estudiantes que realizaban una tarea de curso habían traspasado las normas de lo permitido en un liceo público, transformando la tarea en un acto político que perturbaba el “libre” funcionamiento del establecimiento.

Con imágenes de los miembros del Colegio de Profesores, el apoyo y la defensa a los estudiantes no se hizo esperar contra la decisión del jefe comunal y la directora del Liceo. La actividad pasó rápidamente de una tarea del liceo a un hecho judicial y político que hacía estallar no solamente la memoria política de los actores secundarios y su relación con la sociedad, sino que de actores que habían fraguado el escenario histórico y político en los últimos 30 años.

Con los rostros encapuchados (minuto, 1), corriendo por los pasillos del Liceo en dónde instalaron lienzos alusivos a la democratización de la educación, los estudiantes hicieron una representación que conjugaba el ejercicio de memoria y el arte, a partir de una performance que puso en entredicho los límites institucionales. Este acto, cargado de intensidad política, motivó la reacción de los funcionarios directivos ante lo que se

expresaba como una acción política que debería permanecer ajena a la enseñanza. Los límites de lo institucional, tanto en los contenidos del curriculum como las formas didácticas de la enseñanza, hacia que alumnos permanecieran largo tiempo en el aula, con breves minutos de descanso, poniendo en cuestionamiento lo que realmente representa el sistema de educación y la enseñanza aprendizaje en Chile. En la década del dos mil, aún marcada por el silencio social, cuya experiencia sólo se relataba en los espacios íntimos y familiares, hacia su aparición una nueva generación que abría el pasado para conocer la sociedad en la habitaba.

Como si el acontecimiento quisiera salir del silencio y del olvido, los realizadores del film se encuentran con este grupo de estudiantes que evocan el pasado de lucha de los antiguos compañeros del liceo y de la enseñanza del movimiento secundario. El film, tomará la performance de los estudiantes del liceo Arturo Alessandri como uno de los acontecimientos que se vincula a un movimiento secundario de jóvenes nacidos en tiempos oscuros, que tuvo una presencia importante en la lucha de la resistencia ante la dictadura que hasta esos años no tenía representación alguna. Las calles, el centro de la ciudad y los liceos, serán las locaciones donde se realizará un documental que narra la memoria colectiva problematizando los horizontes, decisiones y afiliaciones de los miembros del movimiento estudiantil con los partidos políticos que condujeron la apertura democrática de la sociedad.

Testimonios y topografía del lugar: La toma y la protesta como acontecimiento de experiencia política.

En el film, el trabajo de memoria se realiza visitando cada uno de los lugares emblemáticos que recuerdan el pasado de la acción política. Los testimonios de la experiencia política, narran el modo de organización de los secundarios y los diferentes momentos que el movimiento secundario atravesó entre el año 1984 a 1988, cuando ya comienza a producirse un fenómeno de declive y agotamiento de la organización de resistencia estudiantil.

El Liceo Arturo Alessandri, El Liceo de Aplicación, Valentín Letelier, el Liceo Chileno Alemán y el Colegio Latinoamericano, serán algunas de las imágenes del espacio en que se

desarrollaran los testimonios. Particularmente, el acceso al Liceo A 12, lugar de la toma, en que los estudiantes realizaron la performance que hacía alusión a la memoria, se verá negado durante el tiempo de filmación para realizar imágenes en el interior. El hecho de expulsión de los estudiantes fue objeto de una querrela judicial para revocar la medida que las autoridades tomaron, inhabilitando el uso y acceso del espacio para la realización de la película. Las filmaciones serán realizadas en el exterior del liceo, en el Parque Bustamante, donde se reunirán los diversos actores a narrar la forma en que fue tomado el colegio en los años ochenta.

El día 10 de Julio de 1985, el Liceo será tomado por los estudiantes del movimiento. La acción directa será realizada por jóvenes, hombres y mujeres que pertenecían al liceo en conjunto con otros estudiantes que venían de afuera pero que eran parte de la organización. El relato de la llegada con los instrumentos que usaran, se concibe como una estrategia que no debía ser sospechosa al ojo que los mira. Se narra que muchos iban en el Metro de Santiago o en el microbús, que solamente se identificarán una vez realizada la irrupción. Preparadas en la noche anterior, las bombas Molotov iban en las mochilas guardadas. Una de las sensaciones más fuertes era el miedo heredado que se transmitía socialmente, cuyas acciones no se movilizaban solo por un ingenuo heroicismo juvenil, la lucha había contemplado una serie de estrategias y destrezas que eran parte de un diseño planificado que debía ser desplegado rápidamente por los estudiantes. A las 8.00 de la mañana, en las afueras del Liceo ya había un reconocimiento entre los actores secundarios. El primero en entrar es el cuadro de choque que irrumpirá con sorpresa en la entrada del establecimiento. Vestidos con uniforme de liceo, jumper y pantalones, con capucha, pasamontañas y pañuelos que taparan los rostros, el grupo entraría abruptamente generando una sensación de asombro en los funcionarios cotidianos de la rutina. Seguido por la Guardia Roja, esta se encargará de la oposición al interior del Liceo, a los profesores se los encerrará en una sala y los demás aclararán el objetivo de la toma a los otros estudiantes. El recuerdo de una profesora mayor que se desmaya pudo haber truncado el fin de la acción directa, el cual era manifestar que los estudiantes secundarios estaban activos y tenían estrategias para realizar rupturas al orden del sistema dictatorial.

Al interior del Liceo, uno de los testigos recuerda que una vez realizada la irrupción se produjo un momento de catarsis, alrededor de una hora cuya sensación es la manifestación de una energía colectiva que causó la acción de romper los límites de lo permitido. Esta acción será acompañada de la consigna “Territorio Liberado”, el cual se muestra en fotografías que fueron tomadas por los agentes que estaban en el exterior y eran parte de la coordinación.

Después de la 10.00 de la mañana, la Toma adquiere un carácter político que es transmitido por Radio Cooperativa al país. Este dispositivo se incorpora en el film anunciando y transmitiendo el suceso, siendo una radio de oposición en tiempos de dictadura la que acompañará el discurso informativo de la política chilena durante los años ochenta, noventa y dos mil hasta la actualidad. De ser un medio de comunicación que transmite un discurso nacional del progresismo social demócrata de la Coalición democrática, pasará a ser una de las radios oficialistas durante los gobiernos de la Concertación.

Los testimonios que evocan la acción directa, señalan que las fuerzas policiales y civiles empiezan a desarrollar una avanzada hacia el Liceo. En una escena que se representa con videos y fotografías, se visualizan a los estudiantes en la zona alta del establecimiento con banderas gritando las consignas del movimiento. El parlamento con la policía era a través de un megáfono en que la orden era el desalojo inmediato. Los estudiantes se encontraban con piedras y bombas Molotov que al momento en que la policía se acercaba lanzarían desde arriba. La revuelta no duraría demasiado, y en el transcurrir de una hora, acercándose al medio día, se realizará la entrada al Liceo de la policía preparada para fichar y desalojar a los estudiantes.

Una vez que se anunciaba el desalojo, los estudiantes bajaron del techo para mezclarse entre los alumnos del Liceo. No obstante, la insignia del colegio los hacía identificar fácilmente. El cuerpo policial, la DICOMCARP y agentes civiles de Inteligencia, probablemente de la CNI, distinguieron a los estudiantes que habían realizado la toma. Uno de los protagonistas señala que en la detención los llevaron al patio de atrás y los hicieron arrodillarse en cuclillas con las manos en la cabeza, mientras a una de las compañeras la golpeaban en frente de los otros. Ser testigos de los golpes a los otros fue uno de los modos

en que los policías y los agentes realizaban para causar el miedo en los otros. Allí los fotografiaron, los grabaron en video y los golpeaban con las lumas. Al recordar uno de los estudiantes, señala que su pensamiento más allá de la detención de los organismos represivos, era que en la casa lo iban a golpear por ser parte del movimiento y de la Toma. Un temor que visualiza a la familia como la primera institución en formar las conductas de socialización en la vida de los seres humanos. Participar en política para los jóvenes de los años ochenta, fue manifestar el profundo malestar que los hizo nacer y vivir en una Dictadura que borró el espacio público y restringía el libre movimiento por la ciudad. El temblor interior que producía la vida inerte en esos tiempos, era la sensación que los haría expresar toda esa energía acumulada.

La cotidianidad de la experiencia histórica se representa en los espacios que visitan para recordar, el cual opera como relato para los recuerdos. En el Liceo de Aplicación, ubicado en el centro de la ciudad, los ex estudiantes se reúnen para narrar las formas en que organizaban la salida a marchar. Relatando la topografía del lugar (minuto 28), el túnel que conecta ambas partes del liceo, entre Cumming 29 y Cumming 21, se configuró como un espacio de protestas en que el grito: ¡Y va a caer, y va a caer! o ¡ El que no salta es Pinochet, el que no salta es Pinochet! se transformaron en consignas de protestas que se transmitirán hasta la actualidad. Alusiva a la dictadura, los estudiantes eran parte de la lucha contra el régimen y tenían profundas convicciones de que eran actores de la historia. El gesto simbólico de los alumnos asomados por la ventana del liceo, los cuales quebraban el cuadro fotográfico de Pinochet colgado en las paredes de los organismos institucionales, es un acto que significa la ruptura con el símbolo del régimen.

En esta secuencia (minuto, 32), los ex estudiantes se encuentran con los actuales alumnos del Liceo de Aplicación. En este diálogo se confrontan las dos generaciones. Los que visitan el liceo, interpelan a los actuales alumnos, si es que conocen la historia del liceo, y que hubo 27 compañeros muertos en la época de la represión. La respuesta es negativa, evidenciando que la ausencia de la formación política es la ausencia histórica que se representa en la nula fuerza de un centro de estudiantes. Los actuales alumnos señalan que el centro de estudiantes no sirve para nada, que sólo aparecen cuando hay período de elecciones. Este es un interesante punto porque se tratan dos problemáticas. Por un lado, la

transmisión generacional de la experiencia reciente y, por otro lado, el contraste de la visión política de los antiguos alumnos con los que actualmente cursan la enseñanza media.

En primer lugar, el ejercicio fílmico representa la creación de una realidad en que hacer estas imágenes significa producir un trabajo de transmisión intergeneracional. No es simplemente el diálogo que desarrollan los ex estudiantes del liceo, sino que es la presencia de estos conversando sobre la memoria del liceo lo que deviene en interacción social sobre el pasado desde el presente.

De esta manera, el acceso de filmar al interior del Liceo de Aplicación- diferente al caso de Liceo Arturo Alessandri Palma- significó reunirse y transmitir una memoria comunitaria de lo sucedido en este espacio de aprendizaje y formación para la sociedad. En este mismo sentido, la diferencia de actuación política entre ambas generaciones es manifiesta en el año dos mil cuando la enseñanza en el aula se repliega hacia la institución. La generación política de los estudiantes secundarios de fines de la década de los ochenta, nació y se formó bajo un contexto de crisis social, política y cultural, cuyas condiciones sociales y políticas reducían los cuerpos al conductismo de las instituciones. Por lo tanto, entrar y salir del espacio de aula lo transformaba en un actor político que debía construir nuevos territorios de discusión, y para ello, asumir el riesgo de desbordar las condiciones sociales limitantes que operaban desde la rigidez militar. Así, se observa una poética militante que activó la necesidad de ser un actor político colectivo que aportara en la lucha política contra la dictadura. El nexo con el presente, se conecta en un movimiento estudiantil secundario que en el año 2006 desarrollará un fuerte estallido social. De este modo, se puede inferir la gestación de un movimiento estudiantil que el año 2006 iniciará un camino de protesta, organización y recuperación de la política social y educativa que crítica la tecnocracia desarrollada por el Estado y los gobiernos de la Concertación.

Las imágenes de la calle y las protestas, muestran una estética de la ciudad y del movimiento que ocurre cuando se intervienen aquellos espacios en que lo dominante es el funcionamiento sistemático del transporte público. El correr normal de las micros se ve

paralizado y las escenas son registradas desde la cámara de la prensa alternativa¹⁴. Posteriormente, estos videos serán rescatados para la realización del documental dos décadas después. En Cumming con la Alameda, se encontraba una plaza en que los dirigentes motivaban la salida a la calle a marchar para llegar hasta el Ministerio de Educación. Esta topografía de los espacios públicos, muestran los lugares centrales en los que se movilizaba la protesta. Tener visibilidad pública, les permitía ser visto y romper el libre andar como si estos fueran cuerpos liberados de la opresión. Romper esta segunda naturaleza, era fracturar el disciplinamiento de la frase de Pinochet que decía que a la escuela se iba sólo a estudiar. Según Gino Pancani, ex militante de las Juventudes Comunistas, “uno en la calle se ganaba el respeto en la Asamblea, por ejemplo, habían personas que hablaban muy bien en la Asamblea, sin embargo andaban por la vereda. En algún momento se le enrostró que las marchas eran en la calle y no por la vereda” (minuto, 13).

De esta manera, la acción social de paralizar las instituciones y el funcionamiento social son formas de indicar que no todo estaba bien. El espacio público de la ciudad de Santiago, negado y controlado por los toques de queda dictados por Pinochet, medida que proscibía la acción política y el libre movimiento de los individuos y agrupaciones de la sociedad civil, son profanados por la actividad de protesta. Por lo tanto, generando un escenario en que la topografía tiene un giro escénico por la veloz e intensa irrupción que el movimiento estudiantil realiza.

Historia y devenir

Los testimonios van relatando las instancias de la organización del movimiento estudiantil en conexión con el proceso sociopolítico que vive la sociedad chilena a mediados de los ochenta. Desde la crisis económica del año 83, período en el que se inicia el ciclo de protestas hasta una vez entrado en el nuevo gobierno democrático, el film muestra a partir

¹⁴ Prensa Alternativa como Teleanálisis, APSI y otros medios, los cuales fueron registrando el desarrollo político y social durante los tiempos de crisis durante el Régimen Militar. Los realizadores, señalaron que el argumento del documental apareció mientras estaban viendo por televisión las imágenes de Teleanálisis. Entrevista Revista de Antropología Visual.

de Insert escritos, los sucesos del contexto político en el que se incorpora las acciones de la organización secundaria.

Lawrence Maxwell, sociólogo, ex dirigente pro Feses, señala que la organización se fue originando de forma zonal, en que aparece el Frente Unitario Democrático de Enseñanza Media (FUDEM) el cual está en la zona centro, la Unidad de Estudiantes Secundarios (UES) en la zona oriente, el Movimiento de Estudiantes Democráticos (MED) en la zona norte y la Organización de Estudiantes Secundarios (ODES) en la zona sur de Santiago. De esta manera se conformará la Coordinadora de Organizaciones de Enseñanza Media (COEM), principalmente, organizada por los partidos de izquierda entre ellos el Partido Socialista, el Movimiento de Izquierda Revolucionaria, la Izquierda Cristiana y el Partido Comunista. En el año 1985, aparece la Asociación Secundaria de Estudiantes Cristianos de la Democracia Cristiana (ASEC), los cuales en conjunto con la COEM conformaran el Comité Pro Feses, en el cual, según Maxwell, tiene un carácter más gremial que político. No obstante de que la teoría y práctica política estaban instaladas en el movimiento.(minuto, 15)

Según Víctor Osorio, ex dirigente del Comité Pro Feses el debate que había en el interior del COEM tenía que ver con el vínculo de los estudiantes con la caída de la Dictadura y la Construcción del Socialismo. La convergencia de los estudiantes de izquierda con los estudiantes cristianos, unos que proponían directamente la lucha armada y los otros más bien vinculados con la demanda gremial y nacional se transformó en un hito coyuntural que los llevará a realizar una serie de tácticas, como las tomas y protestas, para producir la sensación de crisis del régimen (minuto, 16).

El año 1986 se denominó el Año Decisivo por el Partido Comunista. La implementación de la Ley de Municipalización de la educación en este mismo periodo, es simultánea a la mayor intensidad de movilización de las organizaciones secundarias que, según algunos relatos, se debilitará por los acontecimientos nacionales que empiezan a ocurrir. En el mes de Septiembre de ese año, los fusileros¹⁵, del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en la

¹⁵ Los Fusileros es el nombre de un texto testimonial de los agentes de Frente Patriótico Manuel Rodríguez que harán el fallido atentado a Pinochet el año 1986.

Operación Siglo XX erran el ataque a Pinochet, lo que en consecuencia traerá el recrudecimiento de la represión.

En el Congreso Pro Feses, para dar forma a la Federación de Estudiantes Secundarios, se organiza un encuentro en la Universidad Católica en que los dirigentes políticos intervienen en la constitución de la federación. Este encuentro, según el testimonio de Juan Alfaro, marca un punto de inflexión en el movimiento el cual empieza a verse injerenciado por una mesa política que en los años dos mil muchos de ellos son funcionarios de gobierno, es decir, mandados por los partidos para organizar la Federación de Estudiantes Secundarios (FESES). Cuando la mesa política constituye la FESES, la desilusión de los dirigentes de los centros de alumnos del comité Pro- Feses los hace replegarse a sus bases, las cuales seguirán actuando por la necesidad de la coyuntura. Al salir de la enseñanza media, Juan Alfaro, dirigente de la FESES hasta 1986 y militante de las Juventudes Comunista en esos años, buscará nuevos caminos dentro de la militancia. Al cumplir el ciclo de estudio, los estudiantes iniciaran nuevas trayectorias. La etapa de acción política secundaria había caducado.

Los testimonios, posterior a la construcción de la FESES, dan un giro hacía el relato de la experiencia después del momento más intenso del movimiento, el cual declina con el Plebiscito de 1988. Rodrigo Hidalgo y Natalie Leighton indican que ellos esperaban el fracaso de la elección. La suposición de que el régimen no reconocería el triunfo del No, traería como consecuencia la agudización de las contradicciones y la salida a las calles para defender un triunfo no reconocido. Pues la historia no fue así. El plebiscito era la salida pactada con la dictadura y el grupo político de la Concertación se erigiría como fuerza gobernante. La frustración de Rodrigo Hidalgo y Natalie Leighton se evidencia en los testimonios (minuto, 58). El primero señala que salió al Paradero 14 de Vicuña Mackenna y veía a la multitud celebrando el triunfo del No, causándole más bien una sensación de rechazo que de alegría, principal eslogan de la campaña del No. Natalie Leighton, por su parte, indica que el vacío posterior se evidencia en que hubo personas que abrazaron a la policía que los había reprimido. Aquel gesto, posiblemente visto por televisión en reiteradas ocasiones, quedo en su memoria como una imagen significativa de la ambivalencia del “triumfo” que se celebró en las calles.

Haber egresado de la enseñanza media y el nuevo escenario político tuvo como consecuencia que los estudiantes que habían sido parte de la organización tuvieran que decidir sobre su proyecto subjetivo de vida. Ciclo que por la estructura funcional de la enseñanza consiste en un cierre y una apertura, condicionando a tomar una decisión que marcará el camino a seguir. Juan Alfaro (minuto, 57) , quién es uno de los que narra la historia del Comité Pro Feses, nos relata que cuando salió egresado de la enseñanza media tenía planeado volver a la militancia de base e incluso ingresar al Frente Patriótico Manuel Rodríguez. Sin embargo, se fue a trabajar con los obreros, los cuales le mostraron que las relaciones sociales de los más antiguos eran una actividad muy digna que cambiaba una vez que llegaban al hogar. Agotados por la jornada de trabajo, la imagen que construyó fue de obreros alcohólicos que ejercían la violencia sobre sus parejas e hijos, sufriendo una decepción tanto política como afectiva al derrumbarse su imaginario de la realidad, lo que lo lleva a generar un camino propio en el cual tenga la posibilidad de sustentarse.

Al entrar a estudiar Pesca, su testimonio deja un silencio que es su vuelta a la política en la universidad, señala: *“me encuentro con un amigo y vuelvo al ataque”*. No obstante, las condiciones políticas ya no eran las mismas llevándolo al límite de la sobrevivencia. O muere o migra de la ciudad, dónde opta por la segunda. El silencio surge en un momento en que la democracia había sido alcanzada y un nuevo aparato de inteligencia empieza a operar con el nombre de la Oficina, el cual investiga a los miembros del Movimiento Lautaro que continúa con su actividad subversiva. Mario Ariel Antonioletti rescatado del hospital Sotero del Río por un grupo de lautaristas, ex dirigente de la FESES hasta el año 1988, cae el año 1990 después de la delación que realiza un ex colaborador de militantes clandestinos que prestaba su hogar como casa de seguridad.

En esta secuencia, se relata que simplemente había que irse para la casa, que ya estaba cerrado el ciclo de actuación política, pero en el film se incorporan informaciones que constatan las muertes de otros compañeros de la organización. Claudio Paredes, perteneciente a los Consejos Democráticos (CODE) le explota una bomba en el año 1988 en la Villa Portales. María Esther Cabrera, la Chichi, como la apodaban, muere en la Operación Albania el año 1987. En la conversación en la que esta Dago, hijo de Lumi Videla- militante del MIR y Socióloga de la Universidad de Chile, asesinada por la DINA y

botada en la embajada de Italia- Dino Pacani y otros dos miembros, señalan que la juventud de fines de los años ochenta era más arrojada, incluso participando en milicias revolucionarias. Dago señala que los hermanos del Lautaro y del Frente empiezan a caer dada su filiación con la milicia, no tanto por su asociación al movimiento secundario, sino que dado por su opción radical de la lucha armada que realizaban por fuera del movimiento secundario. Por otra parte, Gianco Ragliati señala que algunos se hicieron responsables de una lucha que los llevó a la muerte (minuto, 59).

En este sentido, es importante observar como aparece la extrema izquierda en la FESES y cómo es su nexa afuera de la organización. Cuando esta empieza a ser cooptada por la concertación existe un desplazamiento en el ámbito de la hegemonía de la izquierda más combativa. Según Gonzalo Durán (minuto, 104), candidato a alcalde de Independencia el año 2000, y participe del Comité Directivo del Pro FESES, dice que se produce una irrupción socialista hacia el año 1988 que rompe con el Partido Comunista. Mientras que los militantes comunistas tenían en sus proyecciones hacer la revolución para llegar al socialismo, los otros estaban pensando en que debían administrar el Estado.

De esta manera, se observa una vía política con el surgimiento de una joven elite política que tendrá como resultado a la Concertación en el gobierno y, por otro lado, un grupo de la izquierda radical que se atomizará en el curso de los años y volverá a las poblaciones. La violencia de la acción revolucionaria durante los años de dictadura, tendrá un significado diferente una vez recuperada la democracia en que el aprendizaje político, por medio de partidos e instituciones democráticas se constituirá en la forma de hacer política. Este escenario, es el signo de las dos vías de la izquierda, por una parte se encuentra la Renovación Socialista que tendrá al Partido Socialista por una vía socialdemócrata que transforma sus lineamientos de entrada a la década de los noventa y, por otra parte, el debilitamiento del Partido Comunista Chileno que confluye con la caída del Muro de Berlín y el Bloque Socialista, el cual tomará una posición extraparlamentaria crítica a los gobiernos neoliberales.

De esta manera, la heterogeneidad de la juventud que participó en el movimiento estudiantil tomó rumbos diferenciados. Unos se adaptaron al nuevo modelo siguiendo una vida común

y alejada del ámbito político. Otros fueron cooptados e ingresaron como miembros del naciente aparato político gobernante y, finalmente, el otro grupo se atomizó quedando en el margen de una izquierda marginal haciendo trabajo político en las bases, o tomando una vía subjetiva de vida y liberación vinculadas con la construcción de mundos alternativos en el ámbito contracultural. La acumulación de experiencia de estos últimos, será transmitida como memoria a partir de actos y acontecimientos que intensifican el sentido contradictorio de la historia. Así, la incipiente crisis que se evidencia a mediados de la década del dos mil, período en el que se realiza este documental, tendrá como fenómeno el resurgimiento de los movimientos sociales de carácter secundario (2006) y Universitario (2011), los cuales construirán una importante crítica al sistema neoliberal en el que ha funcionado la sociedad chilena. Las medidas fácticas de privatización legitimadas y profundizadas por los gobiernos del año dos mil, serán factores que harán surgir y evidenciar la naturaleza conflictiva de la ganancia de unos pocos sobre muchos

Los realizadores en off

El film exhibido el año 2005, se visualiza como un importante documento que es trabajado a partir de material de Archivo de Radio Cooperativa, documentos propios y música que apela a la nostalgia como son las canciones musicales de Congreso “Ya es Tiempo”, de Shwenke y Nilo “El Viaje”, entre otros, los cuales aumentan las sensaciones de melancolía de un tiempo perdido.

En este sentido, siendo un aporte a la memoria política de un grupo no observado en la década del dos mil como es el movimiento estudiantil, ya que todo el pasado era configurado en la épica del Plebiscito del 88, el montaje del film constituye una serie de voces en que los realizadores se omiten exceptuando la incorporación del Sonidista, el cual fue parte del movimiento estudiantil, teniendo presencia en el documental.

Si bien la aparición no se concentra en la incorporación de los guionistas y montajistas del film, como si ocurre en filmes como “*Mi vida con Carlos*”, de Germán Berger, la polifonía de voces testimoniales le dan espacio al cuerpo de los otros. En este sentido, este tipo de documental en el que aparecen voces corales, instala el debate de quien son las imágenes que aparecen en film. En este sentido, los realizadores en off se encuentran afuera de la

imagen construyendo el hilo dramático en el cual consiste la historia, salvo de Kiriakos Markas, quién da su testimonio y trabaja en el film. De esta manera, la naturaleza por partes de la realización cinematográfica sitúa a los realizadores en este doble juego, de mirar desde afuera y aparecer en el interior. Así, mientras los realizadores Pachi Bustos y Jorge Leiva están de manera omnisciente, como los formatos tradicionales del documental informativo, el sonidista es parte del tema del film y de la historia del film.

Mi vida con Carlos, Germán Berger.

Necesidad Vital y reflexión: la búsqueda del padre

A los 30 años, Germán Berger realiza el film *Mi Vida con Carlos* en que su objetivo principal será reconstruir la vida de su padre Carlos Berger Guralnik, detenido desaparecido tempranamente en los inicios de la dictadura en Chile. El documental se construye a partir de la necesidad de generar la imagen paterna abruptamente despojada por la violencia. Con esto, Germán Berger no sólo reflexiona sobre su experiencia sino que busca extender un hilo de memoria que es necesario reconstruir para comprender su propia vida.

A los meses de vida, Germán perderá a su padre sin conocerlo. En un helicóptero que recorrió las cárceles de Chile y los centros de detención erigidos por los golpistas, un grupo de militares seleccionó a una serie de militantes de la Unidad Popular cuyo objetivo consistió en la eliminación de los agentes que trabajaron en el gobierno anterior. Carlos Berger, militante comunista, abogado de la Universidad de Chile, fue enviado a Chuquicamata en el cargo de comunicaciones del gobierno, en el cual se le destinó para convencer a los obreros de continuar con la producción del Cobre. Como lo indican los historiadores, la planta de mineral ubicada en el Norte Grande era uno de los yacimientos más importantes del país, sector económico que había experimentado una de las principales políticas estatales con la Nacionalización del Cobre ocurrida dos años antes.

Los obreros de Chuquicamata eran catalogados como una “aristocracia” obrera que al ser un sector económico importante para el país, con un fuerte sindicato, se constituyeron para la derecha como uno de los grupos para disputar y con el cual podría generar el sabotaje al gobierno produciendo un escenario de crisis estatal. Y así fue, la Batalla de la Producción

(Vuskovik, P., 1993) como se denominó en aquellos años, era una de las tareas más importantes que estaba desarrollando el gobierno. Los sectores de derecha detenían el trabajo el cual era funcional a la construcción de un ambiente de crisis que proyectaba el Golpe de Estado. En este contexto, el trabajo de Carlos era de suma importancia para el gobierno popular, que se caracterizó por un fuerte sentido misional de los militantes en una obra colectiva en que el camino al socialismo se fraguaba en terreno y con el cuerpo.

La Caravana de la Muerte es un caso “emblemático” por ser uno de los crímenes más cruelmente planificado, en el que no sólo se enfocó a la desaparición sino que a causar el choque de una imagen y ambiente de terror. Cercano a los 40 años, el realizador abre la memoria, el terror y el miedo de lo que significaba todo lo que rodeaba la historia de su padre. De esta manera, hará hablar a sus tíos, los hermanos de Carlos, y a Carmen Hertz, abogada de los derechos humanos, quién después de la muerte de su esposo dedicará su vida al trabajo para buscar los responsables de las violaciones de derechos humanos con una fuerte presencia en el ámbito de la vida pública.

Desde las relaciones familiares, Germán tiene el objetivo de que los hermanos de Carlos, Eduardo y Ricardo, junto a Carmen, se junten a conversar sobre la figura de Carlos. En el documental, visita a cada uno de sus familiares. El primero es Ricardo, hermano menor de los tres hermanos, el cual después de haber sido militante de la Unidad Popular se vuelve empresario. Junto a su familia, los primos de Germán, en un plano - secuencia que los muestra reunidos en el patio de su casa, los primos señalan que conocen el caso Caravana de la Muerte por televisión, a través de reportajes.

El impacto de la muerte de Carlos sobre Ricardo lo repliega al silencio y a la transformación de su vida. Al volverse empresario, en la soledad se indica un acto de conversión, en el que muchas veces tuvo que negociar con obreros del lado de los empresarios, defendiendo los intereses de la empresa. La negación a recordar, tendrá espacios en los que se abre a narrar cómo era Carlos. Si bien acompaña las escenas, el repliegue a contar un discurso traumático de dolor se comprende como una de las formas de confrontar la memoria traumática, dando espacio al silencio y al olvido. Dice Elizabeth Jelin (2012), que el silencio del daño causado es parte constitutiva de los síntomas que los

sucesos traumáticos golpean y producen dolor, generando un olvido evasivo (P.64). En este caso, no hablar es el silencio de Ricardo, quién respeta el derecho a la memoria de Germán y acompaña el proceso de filmación, con gestos que lo conmueven y descolocan en el transcurso de film.

La actuación de su tío Eduardo, el cual se encuentra frente a la muerte por verse afectado de un cáncer, hace que este tenga una disposición particular a la memoria de Carlos. En el film, tendrá una importante presencia al trabajar el recuerdo y de cómo él empieza a producir un duelo que le permitirá hablar de sí mismo. Eduardo, quién vive en Canadá hace más de cuarenta años, acompañará en el proceso de realización del film a Germán. En una de las escenas en que el realizador presenta a la familia, el diálogo que tiene con sus hijas, con quienes se comunica en inglés, reflexionan de la decisión que tomó de irse de Chile y construir un futuro en el exterior (minuto, 10). De la escena familiar hablando sobre la importancia de participación en el film, Eduardo realiza el viaje a Chile a reencontrarse con el pasado que desea re-elaborar. La disposición de hablar de sus experiencias y reflexiones en torno a la figura de Carlos, lo sitúan en un lugar que comunica las sensaciones que lo motivaron a salir del país.

En tercer lugar, las conversaciones con su madre Carmen Hertz generan el hilo familiar que ayuda a reconfigurar la imagen de Carlos Berger. Carmen es una reconocida abogada de Derechos Humanos que trabajó en la Vicaría de la Solidaridad. Ella va develando la historia con Carlos, el enamoramiento, la convicción social y la tragedia que los conducirá al exilio y a volver a Chile a trabajar para lograr justicia en contra de los criminales. En este sentido, la intimidad familiar se encuentra atravesada por las condiciones sociales e históricas en la que habitan los sujetos de esta historia. Si bien el enfoque de narrar se genera desde los sentimientos, afectos y reflexiones sobre la experiencia de vida de Germán, es insoslayable hablar de lo público, dónde Carmen Hertz genera la conexión política. La historia del contexto militar suprime la vida familiar e *íntima* de los Berger-Hertz y los Berger Guralnik, produciendo las decisiones y cambios para el repliegue y cuidado de sí mismo.

No hay separación entre vida privada y espacio público. La dictadura militar y la violencia irrumpieron en sus experiencias destruyendo el hogar que se había construido en los años setenta. La idea de una familia extendida en que el parentesco no solo fue nuclear y paterno, se ve cercenado por la Caravana de la Muerte. Como las estocadas del corvo que laceraron el cuerpo de Carlos, las heridas marcarían la vida familiar durante décadas en que el cuerpo destruido y desaparecido era la imagen de un país desgarrado por la violencia.

Que los dos hermanos de Carlos y su pareja Carmen se reunieran, no sólo era un trabajo de reflexión ante la existencia, para que Germán construyera la imagen de su padre, sino que era un ejercicio de memoria para elaborar el trauma compartido. En una escena que muestra la exposición de imágenes antiguas de los hermanos Berger Guralnik, los cuatro reflexionan el recuerdo cotidiano de Carlos (minuto, 15). En la playa, la reiteración del video familiar repite una imagen que para Germán se configura entre el fantasma y la imagen mítica del padre.

La relación de un fantasma que aparece como una imagen proveniente de la tragedia se contrasta con la figura heroica y bondadosa que se construye desde las narraciones del recuerdo de los otros. Para Germán, es la única forma de imaginar a Carlos, una imagen que aparece en sus sueños de niño y en la profunda melancolía que le hizo sentir la pérdida de su padre. Por medio de fotografías, videos y una carta que sale mencionada cuando está en la cárcel de Calama dirigida a su madre, “recordando al enanito”, la emotividad del film muestran el despojo de un amor y lazo parental.

Al contrario de las teorías modernas que describen el régimen del patriarcado, en que el hombre blanco, heterosexual, victorioso y dominante se configura como un concepto constitutivo del capitalismo y de la sociedad dominante, la figura de Carlos se construye como un hombre que rescata las ideas caballerescas de una masculinidad heroica, con una especial sensibilidad ante el proceso social y un comunista que era progresista en la definición de Carmen Hertz, quién lo conoció como amante, compañero y padre muy joven. Esta imagen mítica de la pérdida, no vierte un relato de afectividad y romanticismo que se distancia de la racionalidad científicista. Su trabajo como encargado de comunicaciones en Chuquicamata, lo signara como un agente que buscaba un convencimiento político para la

producción del estatismo en el Área de Producción Social de un gobierno socialista, estando en un escenario social que contradecía la estructura política del Estado.

Entonces, la necesidad de reconstruir la figura de su padre por parte de Germán se asocia a que ha dejado de ser hijo para transformarse en padre de dos hijas. La segunda de ellas, a penas de un año, nació el mismo día que Germán, cuyo azar en el calendario construye un significado particular de lo familiar. En este sentido, reconstruir la figura de su padre significa reflexionar sobre sí mismo como padre, identificándose a partir de un rol social y afectivo como parte de un parentesco roto dónde la pérdida es un acto que necesita ser transmitido hacia sus hijas. Germán conoce a Carlos por medio de relatos, de imágenes de fotografías y de videos grabados cuando su padre era joven, es la forma en que le da significado al material que no pudo tocar, ni sentir, ni abrazar. De la misma forma, da a conocer a sus hijas la imagen de su abuelo, la que se encuentra en un mueble de su casa en que Germán le pregunta: ¿Sabes quién es él? Y su hija contesta: Tú papá.

De esta manera, observamos la fuerza que la imagen representa. Mostrar en soporte cinematográfico, significa construir una imagen del padre desaparecido, la potencia de lo que expresa y lo que produce en los otros. El testimonio de Germán se desarrolla a partir de la pérdida a una temprana edad. Los relatos, el viaje a Chile, las escenas de los lugares, componen la historia de su joven padre. De esta manera, siguiendo las reflexiones de Gonzalo Aguilar (2015), la relación entre cine y vida se encuentra estrechamente ligada a lo que es la imagen como construcción de identidad que constata un indicio de la figura de Carlos. Por medio de estos objetos simbólicos fragmentarios, la narrativa de Germán se acerca a su vida con Carlos.

Exilio y violencia

La violencia que ejecuta la dictadura no sólo se observa por la muerte que significa perder un familiar, sino que se manifestó en la salida del país porque las condiciones sociales y subjetivas no eran aptas para la sobrevivencia. En el territorio nacional, la ola de violencia militar se coadyuvó con la propagación del terror, el repliegue de las fuerzas de resistencias y el control social a través del miedo en la población.

Carmen Hertz y Eduardo Berger, relatan la historia de la situación de desaparición de Carlos. En el film, las grabaciones en Chuquicamata muestran un pueblo abandonado por el fin de la explotación minera, donde las narraciones diferencian los años setenta con lo actual. El relato de Carmen Hertz es enunciado desde su experiencia, en el que indica que se trasladan al Norte recordando la escena de la llegada de los militares en septiembre de 1973. En el puesto de radio, Carlos, encargado de Comunicaciones por parte del gobierno, desatiende la orden militar de presentarse en la cárcel de Calama. Cuando lo van a buscar los militares, mientras continuaba la transmisión, señaló que le pusieran un largo cable para salir a informar a las calles sobre lo que sucedía. Cuando fue detenido lo llevaron a la cárcel en la cual Eduardo y Carmen lo irían a visitar, mientras la confusión de lo que se venía no tenía precedentes anteriores. La comunicación fue escaseando y por medio de cartas se comunicaba con su madre desde la cárcel hasta octubre de ese año. A la llegada del helicóptero, la movilización de Carmen señala que ni los mismos militares sabían lo que iba a suceder. La Operación Caravana de la Muerte, se paseó por las principales cárceles de Chile seleccionando a presos políticos que habían sido funcionarios del gobierno popular.

En este relato, Carmen señala que va hasta la casa de un oficial del ejército en Calama, cuando ya los trasladaban hacia el desierto, el cual no le daría explicaciones y con un gesto despavorido le cierra las puertas. Cuando vuelve, por teléfono, se enteran junto a Eduardo de que todos los que habían sido seleccionados fueron fusilados.

El testimonio de Eduardo que narra el acontecimiento de desaparición de su hermano se concentra en narrar su actuación como médico y cómo miembro de la familia Berger-Guralnik. Cuando van de vuelta a Santiago, mientras una imagen de la carretera en el desierto escenifica la voz en off del testimonio, se detienen y hablan con el padre, el cual pregunta en qué situación se encuentra Carlos. Primero, Eduardo responde que grave, y posteriormente, que está muerto. Al llegar a Santiago al hogar, Carmen es abrazada por Dora Guralnik, la madre de Carlos, quién en el recuerdo de esta se encerró en el escritorio del hogar y pegó un grito desgarrador. El grito, en las situaciones de terror y dolor, es el alarido del cuerpo afectado que siente la fuerza de la violencia exógena. Al grito de Dora, Carmen lo recuerda cómo si fuera el dolor de cuando una está pariendo. El grito de la

madre de su hijo desaparecido, es la primera reacción ante el dolor de la pérdida violenta (minuto, 107).

Después de la desaparición, Carmen con Germán se irán al exilio en Argentina, donde la situación política se caracteriza por la reiteración de la violencia, donde posteriormente se trasladaran a Caracas. En estos años, mediados de la década del setenta, Carmen tiene que tomar la decisión si acepta o no recibir una beca. La vida en Chile era muy peligrosa para la esposa de un militante comunista y con un hijo que necesitaba ser cuidado.

Posteriormente, después de cinco años viajando, volverán a Chile, dónde Carmen ingresa a trabajar en la Vicaría de la Solidaridad, organismo que recopila la información de los torturados, ejecutados políticos y desaparecidos. Se muestran imágenes de los funcionarios de la Vicaría realizando movilizaciones en respuesta de la violencia hacia las mujeres desaparecidas. Para el régimen, el enemigo interno eran los militantes comunistas y marxistas, los cuales serán asociados como todos aquellos que se opongan al régimen de Pinochet. En este escenario, Carmen siendo abogada jugará un importante rol como querellante de las violaciones a los derechos humanos transformándose en una mujer peligrosa para el régimen militar.

Soltera y con un hijo de Padre desaparecido, Carmen sufrirá la persecución de los organismo de inteligencia, el cual asesinará a la nana que cuidara a Germán en el hogar. Este acontecimiento ocurrido en el año 1987 se une con el suicidio de los padres de Carlos y Abuelos de Germán, haciendo que a los 15 años este último no quisiera vivir más en Chile. Se fueron a París, cuyos relatos indican la inestabilidad en la que estaban. Ambos, Carmen y Germán, se encontraban agotados de la violencia que destruyó a su familia.

En esta secuencia, aparece Barcelona como el lugar en el que Germán quiere hacer su vida. En unos de los viajes que hacen desde París, la ciudad catalana aparece como un espacio de libertad que Germán proyecta en contra del espacio concebido (minuto, 32). Este espacio de representación, se distingue de la experiencia chilena en que la ciudad de Santiago estaba sitiada y era violenta para los jóvenes, los cuales no se podían expresar ni manifestar. Germán señala que en Barcelona descubrió que la vida era diferente.

La continuidad de una familia perseguida que anhela un espacio para habitar se muestra en sus abuelos, los cuales provienen de Europa del Este producto de los contextos de catástrofes que se experimentan en el Continente. De descendencia Judía de Izquierda, los padres de Carlos se asentaron en Chile hasta que la dictadura destruya la familia Berger-Guralnik. Ambos padres se verán muy afectados por la muerte de Carlos y se suicidaran durante la década de los ochenta.

Aunque el exilio es una salida del país causada por la violencia, existe un componente subjetivo que observa la salida como clara opción para continuar con su vida. Las condiciones internas de Chile en los años de la Dictadura, hacia que la vida estuviera en su límite y, estar o irse, era una decisión que se encontraba relacionada con la existencia que se quería hacer.

En el mismo sentido, siendo médico, Eduardo Berger ahogado por el contexto de violencia en los cuales, a parte de la muerte de Carlos, habían sido asesinados otros dos compañeros de trabajo, lo llevará a irse a Canadá y realizar su vida en el país del Norte. Él señala que una de las mejores decisiones que pudo tomar fue haber salido del país en el momento justo.

De esta manera, la familia de Germán se verá escindida por los caminos que cada miembro tome. Mientras Ricardo y Carmen continuaran en Chile haciendo una vida diferenciada, en que Carmen dedicará su vida a la causa de violaciones de derechos humanos, que le hará ser una mujer pública y construir solidaridad entre hombres y mujeres afectados por la violencia, Ricardo se repliega en el anonimato. Por otra parte, el exilio será para Germán y Eduardo uno de los caminos a recorrer. La saturación de la violencia los afectó íntimamente desde el momento en que Carlos Berger fue desaparecido por los agentes de la DINA. Eduardo, siendo muy cercano a Carlos, volverá a acompañar a Germán el cual necesitará reconstruir una imagen del padre. Como señala Rogerio Haesbeart (2011, P.110), la desterritorialización que pueda efectuar-se en un sujeto como punto de fuga es un momento que se desarrolla en la experiencia de vida. Posterior a este instante en que se busca un nuevo espacio, la re-territorialización es un acto de volver a construir un significado del

lugar que se habita. Carlos como Eduardo, escapando de la violencia, construirán espacios en los que puedan habitar junto a sus familias.

Este contexto familiar y político, lo llevará a decidir hacer su vida fuera de Chile. Después de la muerte de su ama de casa y del suicidio de su abuela, Germán decidirá realizar su punto de fuga que lo llevará alejarse del contexto chileno y construir una nueva vida. A los 38 años, instante en que ya tendrá una familia constituida, la figura de Carlos aparecerá como interrogante y modo de realización cinematográfica.

Piel y duelo: autobiografía y cine

Según Ana Amado, hay filmes que son para elaborar un duelo reprimido por causas de la violencia y la disposición de los sujetos para tratar el tema (P.164). El problema del recuerdo era que se presentara como repetición. No obstante, la resignificación de este se concibe para darle otro sentido. La apertura familiar a trabajar el tema, es para Germán reconstruir el recuerdo de su padre para transmitirlo a sus hijas (Johansson y Vergara, 2014 P.94). El recuerdo de Carlos se configuraba en una sociedad en que la violencia lo afectaba directamente, generando una repetición del trauma, o *acting out*, en el que no había distancia ni momento de detención. Es así cómo, muestra su autobiografía contextualizada en una tragedia que pareció no tener salida.

En el film, ejercicio de autobiografía y memoria, Germán se incorpora como actor en el cual su cuerpo es narrador, protagonista y realizador de su historia a partir de la desaparición de Carlos, cuando sólo tenía un año. Esta autobiografía entendida como la conformación de un sujeto en el desarrollo del tiempo (Amado, A. P.165), se demuestra por imágenes que representan estos diversos momentos y sensaciones que tenía, con fotografías de niño al cuidado de Carmen, imágenes grabadas en su adolescencia como uno de los niños que creció con un padre desaparecido por la violencia política y la mirada retrospectiva desde él como padre en Barcelona, dando muestra de un factor documental de la autobiografía. Este es un relato que va desde la intimidad familiar hacia lo público, realizando escenas con su madre y sus tíos, Eduardo y Ricardo.

Eduardo, quién se encuentra en el límite de la muerte, realiza en conjunto con Germán el duelo con Carlos y su madre, los cuales en una imagen en el cementerio representa una comunicación imaginaria con sus muertos. Los dos hermanos vivos, Eduardo y Ricardo van al cementerio vestidos con la Kipá, gorro que simboliza su origen judío ante la cámara. Desde un plano que muestra la llegada en que los cuerpos van ingresando al cementerio y el foco puesto sobre la tumba, Eduardo narra un testimonio en que se muestra la cercanía con su madre y su hermano muertos, pues, ante el abismo que lo sitúa su enfermedad, la muerte próxima es el escenario de lo que vendrá.

La importancia de Eduardo en el film, es que no sólo tiene una disponibilidad absoluta para trabajar e incorporarse en el film, sino que él también se prepara para la muerte. Ricardo, más lejano, cumple una función de acompañamiento de lo que para Germán es importante.

En este filo de la muerte y duelo que rodea el film, las escenas finales grabadas en la cárcel y en el desierto representan la reclusión y la desaparición en un espacio de inmensidad. La cárcel, símbolo de encierro, es grabada desde un foco superior que produce una escena en que Eduardo y Germán dan vueltas, como si quisieran reencontrarse con los últimos momentos de vida de Carlos. En esta secuencia, Eduardo se cuestiona no haber actuado cuando a Carlos lo detiene la Caravana de la Muerte. Como médico, señala, podría haberle dado alguna pastilla que le causara malestar y así poder trasladarlo al hospital, rompiendo el curso de los acontecimientos que sucedieron. En aquellos instantes, en los que se desataba el temor, realizar una acción heroica no era precisamente lo que efectuaron los sujetos más funcionales como se autodefinía. Sólo el heroísmo político característico en los sujetos revolucionarios podría haberle dado la potencia de una acción de esa envergadura. Este cuestionamiento especulativo, de haber sido más táctico frente al escenario de la muerte, muestra la distancia y reflexión racional que el tiempo le da.

Elizabeth Ramírez, señala que el segundo periodo de filmes de posdictadura en Chile, aproximadamente del año 2003 en adelante, hay un giro del “cine de los afectados” al “cine de los afectos” (2016, P 41). Siguiendo este razonamiento, observamos cómo la cámara se muestra enfocando cada paisaje en que la potencia del cine se deja develar. La piel del cine, como la llama, se configura por la poética y textura que producen las imágenes, sonidos y

la cámara. En este sentido, la piel vendría a ser como la imagen poética que configura desde el énfasis en el elemento visual hacía la voz y la palabra.

Así, no sólo la incorporación del realizador en el film muestran un acto performativo que demuestra el modo de producción cinematográfico, ya que la incorporación del realizador observa la forma de hacer, sino que la imagen de los diversos enfoques tratados en el momento de montaje representan la poética del dispositivo.

La representación del desierto muestra la potencia del plano en que los cuerpos van tomando diversos enfoques, desde el cuerpo entero y grupal en el desierto, hasta la imagen del rostro de Germán que en una escena de catarsis (minuto, 1.10) muestra la gestualidad de los afectos al emitir un testimonio de su relación con el padre desaparecido y visto la última vez en el desierto. Los cuerpos son incorporados y aparecen como los sujetos parlantes en el plano paisajístico, alimentando la expresividad de la voz. Esto, con el fuera de plano, de lo que significa el desierto para los familiares de detenidos desaparecidos. En un territorio en que la desolación y la pérdida de cuerpos fue locación a principio de los años noventa de una serie de registros audiovisuales, los familiares vuelven a buscar en la inmensidad, en que el sol de mediodía, el viento y el frío de las noches que erosiona y agota la piel de los cuerpos. Para los filmes de memoria, el desierto aparece como un lugar en que la imagen del cuerpo humano se muestra mínima ante los siglos de un paisaje siempre en formación en el cual dominan los procesos anecúmenes para los humanos. De esta manera, el desierto se pliega como fotografía y escena en que el plano paisajístico muestra un territorio que da sentido a la desaparición de Carlos Berger.

En un film de exilio y desaparición, las imágenes de los espacios, de los movimientos son de suma importancia. Barcelona, ciudad europea y uno de los focos culturales más importantes del siglo XX, representa un espacio para poder desarrollar una vida acorde con la normalización de occidente. Para un miembro de una familia que fue cercenada en Chile, esta imagen de la cultura como reproducción social se diferencia del desierto como el territorio de la naturaleza indómita, espacio en que la presencia de los sujetos se hace mínima. La cámara solo capta un instante del desierto infinito. Como en *Nostalgia de la luz* de Patricio Guzmán, el desierto se sitúa como un sitio de búsqueda de los desaparecidos y

de los antepasados (Urzua, M., 2014, P.180). Para Germán, en este espacio el plano adquiere un énfasis afectivo, que será el inicio significativo del reencuentro y de su vida con Carlos.

Mirada a la infancia compartida: lo familiar y el Proyecto Hogares en el MIR.

Macarena Aguiló hija de militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionario, realiza un documental, *El edificio de los chilenos*, que narra la historia del proyecto Hogares que llevó a cabo el MIR en el contexto de la Operación Retorno en el año 1978, cuyo objetivo se fundamentó en construir un espacio educativo para los hijos de militantes que habían iniciado la vuelta a Chile. Realizado desde una perspectiva autobiográfica, el documental representa la experiencia de los niños y niñas que fueron parte del proyecto. En este sentido, la polifonía de voces muestra los puntos problemáticos en que cada uno de los niños, hoy adultos, a partir de su memoria recuerdan la experiencia en torno al proyecto hogares.

En este sentido, el proyecto colectivo problematiza lo familiar y las decisiones de los padres en torno al contexto político que afectará la relación entre padres e hijos del MIR. En el análisis de este documental, se presta atención a los modos en que se representa la experiencia del Proyecto hogares, en las imágenes de los espacios en los que se experimentó este proyecto y las problemáticas familiares que tuvo como consecuencia la fractura identitaria.

Nacer para la experimentación.

La persecución de la DINA a los militantes miristas y de los miembros de la Unidad Popular, se sostuvo a partir de métodos en los que la violencia provocaba un daño corporal y afectivo que implicó causar una fractura en la psiquis y sentimientos de los militantes. En el inicio del film, Macarena Aguiló señala que fue secuestrada para ser un instrumento que la DINA utilizó para poder hallar a su padre. Este acto causó la caída del padre en las manos del organismo de inteligencia y la decisión de este de enviarla al exilio junto a su madre que llevaba algunos meses en el exterior.

Francia fue un lugar de destino para los exiliados socialistas y miristas que vivieron el destierro y tuvieron que desarrollar formas de organizar la denuncia, la solidaridad y la resistencia con los que se quedaron en Chile. Llegando al lado de su madre, Macarena vivirá en Francia mientras la dirección política en el exterior pensaba en la Operación Retorno que se iniciara en 1978. Con fotografías y videos se observa la vida de Macarena a cortos años de su vida, en los edificios en los que recuerda las reuniones de los compañeros de su madre.

En este contexto, la formulación del Proyecto Hogares es una respuesta a una discusión emergente al interior del partido, cuya principal causa se debe a que sólo miembros varones se encontraban viajando a Chile conduciendo el retorno. En consecuencia, las mujeres del MIR, no solo manifestaran su malestar frente a esta situación, sino que formularan un proyecto que se dirigirá a los hijos e hijas de militantes que decidieron volver a combatir a Chile, cuestionando no sólo la división sexual del trabajo femenino al interior del partido, sino que instalando uno de los puntos centrales de la identidad militante y la conceptualización de lo familiar en el MIR. Al estar ingresando a Chile solo militantes varones, se constataba el rol masculino de la lucha y el rol femenino del cuidado de los hijos.

El diseño del proyecto muestra de forma planificada cómo será la vida de los niños. Con la ayuda del estado de Bélgica, estos vivirán en un Hogar en el que había piscinas, juegos de mesa y un bosque cercano que produce un paisaje educativo en que los hijos, un grupo de 60 niños de diferentes edades, se reunirán en una escena idílica si se piensa en contraste con la situación de los padres militantes y el contexto escolar de los niños del mundo popular en Chile. En esta primera etapa, se observa el primer desapego entre hijos y padres, donde hay un seguimiento acucioso y estudiado de los problemas que se desprenderían de la ruptura familiar. Por medio de un enfoque de la cámara que fija su atención en distintas partes de un documento escrito elaborado por la pareja y la madre de Macarena, se identifica los posibles problemas que se manifestaran en los niños y niñas: 1) el duelo de la separación y la incertidumbre, 2) el acoplamiento e integración entre los niños y 3) la doble pertenencia que se producirá a partir del origen de los padres biológicos y la nueva figura que cuidara a los niños, los padres sociales (minuto, 23).

Es interesante observar como la idea del proyecto se genera en una Europa que deviene de mayo del 68, en que Macarena muestra fotografías y videos de una gran escuela en la que los niños se juntaran. Uno de los testimonios que se incorpora en esta primera parte, evidencia uno de los problemas que surgirá. En una escenografía de fondo blanco, el testimonio de una compañera indica que ella estaba acostumbrada a las cuatro paredes de su hogar. Verse rodeada de niños, con los cuales debía compartir la habitación y otros espacios de la vida cotidiana, le produce una molestia que desorganiza su vida. De una habitación privada a una escena colectiva, el recuerdo representa el malestar por haber cambiado de situación tan rápidamente y de manera forzada (minuto, 27).

En esta primera instancia, momentos en los que se da inicio a la Operación Retorno y el Proyecto Hogares en Europa, las imágenes que se dan en el documental representan un proyecto vanguardista que provoca molestia al interior del MIR. En efecto, el tema de los hijos surge en un nuevo contexto urgente al interior de la organización. Si bien el escenario chileno se planteaba como el lugar central del retorno y de la realidad de América Latina, el contacto con París y Francia habían empezado a problematizar las estrategias para afrontar el surgimiento de una primera generación de hijos de militantes que producía un nuevo escenario, de cómo serían educados los hijos y qué sucedería con ellos mientras se ejecutaba la Operación.

Antes de viajar a Cuba, espacio en el que se desarrollaría el proyecto, la figura del Padre Social que cuidará y educará a los hijos, aparece en la vida de Macarena, quién recuerda el acontecimiento en que los nuevos hermanos, Gerardo de 6 años y Andrea de 2, le son entregados en una estación de tren, más Manuela que recién había nacido y posteriormente se integrará al grupo familiar. A partir de su conversación con su padre social (minuto 19), recuerda que los niños se despidieron de sus padres biológicos y que no fue tan dramático como era una de las posibilidades. Los recuerda tranquilos y jugando sin saber lo que vendría.

La iniciación del proyecto no solo evidencia la capacidad intelectual y posibilidades de los militantes frente a la Operación Retorno, también muestra la disponibilidad de experimentar desde la intelligentsia que se podía producir, originando un nuevo escenario

que modificaría sus vidas (Blanco, F.; 2012, Revista La Fuga). La Operación Retorno no solo era el modo de liberar Chile, sino que era un sacrificio de los militantes para la lucha del pueblo que produciría la fractura afectiva con los hijos. En el frente de batalla, el optimismo y la teoría los movilizaba para vencer la dictadura, mientras en lo que se refiere a los sentimientos y afectos, se alejarían de los hijos y se experimentaba una nueva formación colectiva para ellos.

El Edificio de los chilenos

El Proyecto Hogares no se desarrollaría en Europa, espacio en el cual se ensayaba una forma de integración de los hijos con todas las comodidades que el espacio físico y una poética utópica podría representar. El desplazamiento del Proyecto a Cuba, produce un nuevo escenario en que los hijos se formarían en el sistema educativo cubano y compartirán nuevas experiencias.

En una edificación que es parte de un proyecto urbano cubano, los edificios de Almar serán el espacio en los que se desarrollará el Proyecto Hogar, integrándose a la urbe y la sociedad cubana. El uso de un edificio desocupado se llenará de vida cuando un grupo importante de Adultos y niños lleguen a usar el sitio. En conversación con mujeres vecinas del barrio, ellas recuerdan que los niños y niñas que llegaron a este espacio le dieron vida al lugar (minuto, 33). Estos testimonios de mujeres cubanas, permite observar la recepción de la sociedad cubana de este proyecto. No sólo fijando su atención sobre los niños que salían en grupo a dar un paseo, sino que evocando el recuerdo de los hombres que hacían las tareas dentro de hogar. Uno de los testimonios de estas mujeres, señala que preguntaron a una muchacha joven sobre la procedencia de los niños y que ella le relató la historia de los nuevos habitantes. Con la distancia del tiempo, el recuerdo del espacio permanece como El Edificio de los Chilenos, marca que indica la memoria de los habitantes.

Los padres sociales serán quienes formarían los hogares de los hijos de los militantes. El sentido comunitario que se practicaba para una conversación colectiva cuando se reunían en un edificio aledaño deshabitado. Allí se realizaban las actividades relacionadas con el barrio o las salidas a conocer la Isla como parte de la formación social que debían tener los niños y niñas.

Uno de los aspectos que se narra sobre la experiencia cubana, se enfoca en relatar la entrada de algunos hijos e hijas al sistema educativo cubano. A través de una beca, algunos niños chilenos pasaron a estudiar en un centro de formación que homogenizaba las prácticas de sus estudiantes. Con fotografías de niños en uniforme, los ex alumnos de la beca señalan que el primer día que asistieron se fueron de la escuela porque no entendían el tema de los horarios que promovía el disciplinamiento.

Macarena señala que no estudió en la escuela becada. El sistema de beca de educación cubana en que entraban el domingo en la tarde hasta los viernes en un sistema de internado, desfavoreció el proyecto hogares al encontrarse con una estructura social rígida de acuerdo a su educación. De esta manera, se observa como el proyecto autónomo de Hogares choca con la estructura educativa cubana donde los hijos de militantes vivirán en el exilio. En este sentido, se observa la disonancia de un proyecto cultural comunitario que se encuentra con el sistema de un país en que la educación es una de las herramientas principales del aparato estatal y de reproducción de la sociedad, el cual se caracteriza por ser educativamente exigente, uniforme, homogenizador y disciplinante. A partir de fotografías de niños que llevan el uniforme de la escuela y planos-secuencias actuales de la escuela, con un enfoque hacia arriba que muestra los edificios en donde está el aula, las imágenes componen una escena que trama los contrastes de los niños en fotografías de los ochenta y el espacio de aula en la actualidad. Estas imágenes se acompañan brevemente con una escena que muestra la figura de un niño que representa al Che Guevara portando un arma. El niño que atraviesa varios obstáculos se acompaña con una voz en off que señala que los niños y niñas iban a los campos a disparar. Breve escena que muestra la uniformización y militarización desde temprana edad (minuto, 49). Cuba era un escenario complejo en América Latina y tenía una política en el mundo que confrontaba a los aliados del capitalismo y las intervenciones colonialistas de EE.UU., potencia mundial que se encontraba muy cerca geográficamente.

Las imágenes de los edificios del barrio, las fotografías y la filmación de la realidad física de la isla, transmite la sensibilidad que Macarena le quiere dar al documental cinematográfico. En este sentido, Cuba no sólo es el contexto de un espacio de resistencia al orden social del capitalismo con una historia heroica signada en sus calles, sino que al

mostrar el plano de paisajes se escenifica la vida cotidiana de crecer siendo hijos e hijas de combatientes en los que la contemplación y la reflexión son parte de su experiencia sensible. Ser hijos e hijas de combatientes los situaba en el conflicto de identidad de ser hijos biológicos de quiénes decidieron por la lucha revolucionaria y de padres sociales que eran parte de un proyecto que emocionalmente implicaba un trato afectivo significativo el cual los acompañara en sus biografías. Jorge Rufinelli (2012), señala que a pesar de ser un tema doloroso que se podía prestar a la manipulación, el film es anti-melodramático y suave en su composición.

Comunicar/registrar/documentar.

La necesidad de comunicarse con los hijos se estableció como una de las prácticas sustantivas de la extensión del lazo filiativo el cual se articuló a través de cartas que serán el medio de comunicación que los padres desarrollaran con sus hijos. Tempranamente, dibujar y escribir será una técnica que aprenderán para ir observando que es lo que sucede en el pensamiento de sus hijos. Se indica que el dibujo podría representar lo que ocurre en la psicología del niño, siendo uno de los mecanismos representativos que servirá para analizar que sucedía con los infantes. Lápices y papeles no faltaran.

Las cartas serán el medio de comunicación predilecto para superar las distancias. De esta manera, la escritura será el lazo que se teje entre los padres e hijos que la distancia y un escenario adverso los separaba.

En este sentido, la madre de Macarena fomentará la escritura de estas cartas, le escribirá en lo que consiste el Proyecto, le describirá la situación chilena y ante la presencia del cuerpo ausente, la carta será el medio material de la distancia y el vacío provocado por la separación.

Ella señala tempranamente que este será el medio por el cual se comunicaran de ahora en adelante. Con la necesidad de que no se pierda el lazo afectivo, le dice que le escriba seguido, que ella le escribirá mientras el camino lo permita. Camino político que tenía múltiples trabas que impedía el régimen.

Las cartas, fotografías y dibujos serán un tesoro que llena el vacío de la separación y de la distancia que, para Macarena, compondrá su experiencia histórica de experimentar una situación singular al respecto de la historia. Tempranamente, observa que lo que vive no es normal y sigue al pie de la letra cada uno de los consejos que le da su madre desde el retorno. Es la hermana mayor del grupo familiar que conformó el padre social y una de las mayores en el grupo completo, debía guiar y contribuir al proyecto.

Esta necesidad de guardar será la documentación del futuro. Desde el presente, a partir de las lecturas de voz en off de las cartas de su madre va situando el contexto en el que se encuentra y la vida que está experimentando. El inicio del proyecto, la narración de Cuba como un país diferente a los lugares que ha habitado y la situación de la escuela en la que no irá a la beca como otros de los hijos.

En este sentido, los diarios y la escritura cumplen una función de registro que por el orden y organización de Macarena se almacenan en el baúl donde se encuentran sus recuerdos. Guardados con la posibilidad de ser abiertos, estos materiales cobran vida en el documental.

En las escenas finales, Macarena de adulta trata el tema de su memoria con su madre, padres y hermana, le entrega impresiones a su madre para que ella trabajara también su memoria (minuto, 1.23). Interpelación afectiva que se reitera en los otros testimonios que son más enunciativos que confrontacionales. Este gesto busca producir una alteración a la madre quién señala que le causa un leve temblor la insistencia de justificar las definiciones que ella tomo al ser joven, mujer y combatiente.

El pensamiento de la madre del presente se diferencia de lo pensaba en el contexto pasado. En torno a la capacidad de decisión que elaborara Macarena en relación a lo que sucederá una vez que acabe el proyecto de seguir estudiando, de volver a Chile y de ir a Uruguay donde su tía. La elección entre una serie de posibilidades le va dando autonomía a Macarena que marcan cada vez más su singularidad, sus relaciones y la capacidad de decisión de la hija que creció alejada de su madre biológica. Esta última señala que posterior al fin del proyecto, es ella quien debería haber decidido y no Macarena sobre lo que debería haber realizado en lo que continuaría de su vida. Un gesto conservador desde el

presente que se delinea desde la separación que experimentó. De esta manera, el proyecto no sólo fue dirigido hacia la formación alternativa de los hijos e hijas, sino que también tendrá consecuencia en los padres que llevarán consigo una deuda que vendrá con el tiempo a hacerse notar.

Desde Macarena, la primera persona mnémica se encuentra en escena en todo el film (Donoso, 2012, P.6). Los documentos, las fotografías que realizó el padre social y su incorporación en el documental muestran la proyección de una biografía colectiva que se relaciona con la experiencia de los otros, padres, compañeros de proyecto y hermanos. En una escena con uno¹⁶ de los militantes sobrevivientes a la Operación Retorno, el tema de la separación de hijos y padres se evidencia sensiblemente. Cuando se desarrolla la escena, el entrevistado se siente culpable por una herida no tratada y que le genera la imposibilidad de hablar del desapego que tuvo con su hijo. Fuertemente afectado, sale del cuadro de filmación y señala al camarógrafo que se detenga de grabar, quien enfocará como la entrevista también golpea a Macarena enfocándole el rostro con lágrimas que indican su tristeza y empatía al recordar probablemente su propia experiencia (minuto, 1.14).

La rostrificación de la persona será una de las formas en las que se representa el testimonio en el documental. En este sentido, el gesto del rostro que se enfoca desde la cámara será, para Gonzalo Aguilar (2015), un encuadre de lo inesperado que sucede en la filmación documental (P.143). En los filmes de memoria reciente, el retrato de la sensibilidad de las personas será un giro que muestra el afecto y el dolor de las fracturas identitarias. De un documental basado en un testimonio de la denuncia, se desplaza a un documental que comunica los afectos de los hijos de militantes del MIR.

De esta manera, la tensión que genera el documental, evidencia las consecuencias de las estrategias que tomó el MIR en el ámbito de sus familias. La reproducción de la vida social y la militancia encontraron un importante debate al interior que hizo ensayar el Proyecto Hogares en el marco de las luchas revolucionarias. ¿Cómo abordan la vida familiar los

¹⁶ La ausencia de insertos que señalen el nombre de los entrevistados no muestran la singularidad del testimonio. Si bien Macarena en el documental va mostrando otros testimonios de compañeros del Proyecto Hogares y padres militantes, en el film los otros carecen de singularidad y su nombre.

militantes?, o a la inversa ¿Cómo concibe el proceso revolucionario lo familiar? Interrogantes que son ensayadas por Macarena Aguiló desde el recuerdo de las cartas y fotografías, testimonios del contexto y del sentimiento afectivo de la separación con su madre.

Uno de los modos creativos de representar los afectos de los niños en el documental, es la Ilustración- animación que genera el hermano social de Macarena Aguiló. En estas animaciones, que van narrando desde su experiencia la vida de niño, se muestran los estados de ánimos de Gerardo. Este recurso, muestra la naturaleza productiva de la memoria y del documental donde aparece la forma de construcción y la sala de estudio donde se realiza el proceso creativo. Posteriormente, estas animaciones se incorporan como relato en el documental, representando otra de las técnicas para expresar la memoria a parte del trabajo de filmación, de los materiales fotográficos y cartas que se dan como documentos del pasado y disparadores de memoria tradicionales del cine documental.

Conclusiones

Representación del pasado, objetividad y subjetividad en el cine documental: la presencia del contexto.

La presencia de los testimonios en el cine de posdictadura muestra de manera manifiesta la situación de violencia política que devino de las acciones institucionales y políticas, no obstante, este registro central en los documentales se incorpora en el trabajo cinematográfico generando cortes, seleccionando narraciones y poniendo énfasis en problemáticas y gestos que el realizador produce. Un factor y una consecuencia común entre los realizadores y generaciones del cine documental chileno y argentino de posdictadura es que, aparte de habitar el contexto de las transiciones democráticas, ambas generaciones construyen una apertura a narrar desde las imágenes lo sucedido, en este sentido, uno de los aspectos configurante de sus historias se basa en que la memoria y el pasado son materia de una representación realista aún muy cercanos por su distancia temporal.

De los documentales que hemos analizados, en *La República Perdida II*, el énfasis de representar la realidad histórica consiste en visualizar cronológicamente las prácticas del régimen, mostrando los tiempos políticos de la situación dictatorial de la sociedad Argentina. El fuerte belicismo a escala internacional que exalta el discurso nacionalista, se representa en los conflictos exteriores que se producen en estos años, con Chile en el sur, un discurso latinoamericano de lucha contra el “enemigo marxista” en los países centroamericanos y con Inglaterra en la Guerra de Las Malvinas, hace que la representación de este documental enfatice la historia de Argentina desde el Golpe Militar de 1976. Los testimonios que narran la denuncia de los crímenes de lesa humanidad, tienen un énfasis menor en relación al discurso histórico de la dictadura como fractura de lo nacional.

Con una voz en off que narra durante todo el documental, las secuencias de Videla y los militares, las fotografías y los informes de periódicos, dan cuenta de la construcción de un contexto que se construye a partir de una visión que tiende a la objetividad y que busca argumentar la ruptura que produjo la dictadura militar. Es importante indicar que detrás de la fuerte presencia militar en las imágenes, se muestran escenas de los cementerios

clandestinos y los testimonios de familiares de detenidos desaparecidos que instalan el tema de la violencia de la tortura. Sin realizar una enunciación específica de los campos de detención, el documental observa la recuperación democrática que se abre hacia el futuro desde una política institucional, en que la guerrilla no aparece en escena sino como parte del enfrentamiento. El documental de este tipo es expositivo y con un argumento sobre las condiciones políticas, económicas y sociales que generó el régimen, produciendo una lectura política tradicional que se orienta a alcanzar un sentido de totalidad de la historia del régimen, donde no se muestran historias subjetivas que empezarán a desarrollarse con el correr de los años. En este sentido, Miguel Pérez pone énfasis en dar a conocer los sentidos de la actuación de la dictadura militar, construyendo un contexto y un cuadro general de la historia política Argentina.

Un punto en común que se encuentra en el documental *Soy Testigo*, del Grupo Proceso, es la objetividad con realizadores, los cuales producen una realidad histórica que modela la situación coyuntural de un Juez de la república. Sin embargo, la situación del contexto chileno diferenciada de la dictadura Argentina constituye un marco referencial específico. Este documental construye la historia personal de un juez que se asocia directamente con la coyuntura política del momento. Desde 1987, el documental muestra el contexto del plebiscito con imágenes que develan uno de los cuarteles donde se ejecutaban la tortura y crímenes contra las víctimas de la dictadura, que se asocia territorialmente a la práctica social del juez que demanda a los tribunales justicia, lo que le cuesta la exoneración de su trabajo. Este film, con imágenes de registro, muestra la denuncia de los mecanismos institucionales y la “funa” que realizan familiares de detenidos desaparecidos al Cuartel Borgoño. La incorporación de los miembros del parlamento se encuentra en breves opiniones que indican la opción del olvido y una “cierta neutralidad” del período que se inicia en los años noventa. El modo de representar estos discursos es en formato televisivo cuya duración es mínima, haciendo que las opiniones de los parlamentarios sean acelerados y cortos, cuyos enunciados abren a un nuevo escenario hacia un pasado común que requiere ser olvidado. El parlamento recientemente abierto a la vida política, es uno de los emblemas que narran la recuperación democrática donde la (re)apertura significa una voluntad de poder que en el discurso de futuro y neutralidad de las instituciones funcionen como un

espacio en el que se encuentra el “pueblo” de Chile. Las nuevas formas en que los parlamentarios se comunicarán serán a través de la televisión en registros de corta duración.

De esta manera, el documental narra la historia política e institucional de Chile desde un juez de la república, el cual se asocia a las denuncias de violaciones de los derechos humanos que realizó desde principio de los años ochenta que participa en la franja del NO en el plebiscito de 1988. En este sentido, las imágenes se encuentran encuadradas en un contexto político institucionalizador en que la coyuntura se enfatiza por los nuevos derroteros que muestran la apariencia de un nuevo contexto, no obstante, que se encuentra cargado de pasado. Realizado en 1990, este documental muestra la situación política después de un contexto militar que se va desde la escena pública para dar paso a una sociedad política institucional que dirimirá los nuevos caminos a seguir.

De este modo, ambos filmes se construyen como un enfoque que muestra desde la posdictadura la situación de los regímenes militares. No obstante, las formas de montaje muestran una lógica diferenciada. Mientras que el documental argentino con una suerte de realismo histórico, construye una marcada cronología de los acontecimientos y el proceso político del régimen en clave pedagógica, el documental, *Soy Testigo*, consigna desde la historia personal el escenario político, realizando un fuerte énfasis en la historia de la recuperación democrática abordando el nuevo escenario político en forma expositiva.

Los realizadores se localizan detrás de la cámara en el montaje donde se desarrollan las secuencias y guión que producen el film. En el documental argentino Miguel Pérez no aparece en el film, dejando a los narradores en voz en off conduciendo y explicando el argumento del proceso histórico que se quiere evidenciar. Por otra parte, el elemento subjetivo del Grupo Proceso, se desarrolla a partir de ser un colectivo audiovisual que genera registros y documentales desde inicios de los ochenta hasta mediados de los años noventa. Este documental, entregado en forma de archivo digital, se constata como prueba de un fragmento de la historia del cine documental y de la historia política reciente de Chile, el cual se realiza a partir de un enfoque subjetivo en conflicto con las políticas de las instituciones públicas.

De esta manera, basados en técnicas tradicionales del documental, ambas filmografías muestran el periodo histórico desde una coyuntura de producción cercana a los años de finalización del régimen. Los efectos de los films buscan dar forma a una lectura organizada que observa el pasado reciente, en que la violación a los derechos humanos y los cuerpos desaparecidos aparecen como una lectura de lo escondido hacia el espectador. Si bien ambos documentales esbozan el tema a través de testimonios, no lo abordan con profundidad puesto que el argumento central se enfoca en dar a conocer el contexto histórico y político.

Testimonios del Horror

Los documentales *La Flaca Alejandra* y *Montoneros, una historia* abordan una historia en común que se relaciona con el horror de la violencia que ejecutaron los torturadores. El documental que realiza Carmen Castillo centra su filmación en la historia de Marcia Merino, ex militante del MIR y encargada de comunicaciones de la organización revolucionaria. En *Montoneros, una historia*, la historia de Ana será la forma en que Andrés Di Tella muestre un relato contradictorio de la organización revolucionaria Montoneros que se aleja de lo mítico. Ambos documentales tratan el tema de la violencia y la situación de tortura que produce la fractura de identidades políticas que, tras sufrir la violencia corporal, se despolitizan por los efectos traumáticos que produjo el horror del cautiverio.

Narrado desde una ex militante y sobreviviente en Calle Santa Fe¹⁷, Carmen Castillo llega en el año 1993 a tratar de entender la profunda derrota y exterminio de los compañeros de militancia que fueron perseguidos y torturados hasta la muerte por los agentes de Dirección Nacional de Inteligencia (DINA). En el film, el testimonio de Marcia Merino es enmarcado con otros testimonios de mujeres del MIR. La delación y el desplazamiento para trabajar en

¹⁷ Carmen Castillo, *Calle Santa Fe* (2007). Documental realizado por Carmen Castillo que narra su experiencia de sobreviviente en el MIR. Carmen Castillo vuelve a Chile marcada por el pasado, donde a principio de los años noventa realizará *La Flaca Alejandra* y, posteriormente, dará a conocer su historia mediante el formato documental.

las organizaciones de inteligencia de la DINA, se vuelve un acto de traición en los cuales *La Flaca* entrega a los compañeros cuando era presionada por los agentes de la DINA.

Las imágenes que representan el horror se hacen por medio de la descripción narrativa de una memoria aterrorizada por el recuerdo que señala el miedo y las formas de la tortura. Marcia Merino narra el terror que vivió al escuchar y ver las escenas del horror de la violencia. Ella se transforma en el símbolo de la traición que una vez efectuada la recuperación democrática transmite su experiencia. El testimonio de Marcia es contrastado por otras mujeres militantes, abordando la situación de *La Flaca Alejandra*, donde se le interpela y pregunta por qué se hace colaboradora de la DINA y se le indica que, al convertirse en agente del torturador, desaparece como “ser”. En este testimonio del horror, el temor se transmite para poder efectuar una reparación y el perdón de los otros. Para unas, Marcia sería la figura de la traición, para otros, decir que es traidora constituye el triunfo del torturador.

El film *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella, realiza un documental a partir de la experiencia de Ana. Ella, ex militante Montoneros relata la historia de la organización revolucionaria en los inicios de los años setenta. Su testimonio señala como conoce a Juan, uno de los dirigentes de la organización y su inicio en la militancia. En el film, Ana es la que va narrando la historia política de Montoneros, su relación con Perón y como se empieza a intensificar la escalada de violencia.

Cuando es madre y los organismos de inteligencia intensifican la persecución decidió separarse de Juan; la clandestinidad, el temor y las caídas de los compañeros habían producido un escenario límite en que ambos corrían un peligro inminente. Ambos, cuando llegan a Buenos Aires se desligan de la organización en la que Juan estará sólo un año afuera para volver a re-engancharse. La primera parte del documental de Di Tella muestra la política de Montoneros a partir de testimonios de sus militantes, simpatizantes e intelectuales, donde la violencia revolucionaria es una de las tácticas de subversión contra los militares que habían dado muerte a militantes peronistas durante la década de los cincuenta y sesenta.

Sin embargo, la segunda parte del film muestra los testimonios de presos políticos que fueron torturados en la ESMA. En el film, Ana relata un testimonio en el que evita recordar lo que dijo al repetir una situación marcada por la violencia. Si bien ella no relata la delación, sí indica que es una de las formas de sobrevivencia al interior del campo de concentración.

Di Tella refuerza el testimonio de los sobrevivientes con otros testimonios que narran el trabajo para que el campo funcionara o como otros sujetos se desplazaron para colaborar con los torturadores. El Proceso de Recuperación fue como le llamaban los torturadores que experimentaron con los sobrevivientes, un tema que implica los límites de la ética en tiempos en que la violencia fracturó los cuerpos. Los “leprosos” fue la forma en que les llamaron a quienes salían vivos de la ESMA, ningún militante se le podía acercar ya que se corría el peligro de ser un agente colaborador de los organismos de inteligencia.

Con los testimonios de su madre, Ana habla la encrucijada de su experiencia. Mientras uno de los agentes llamado Marcelo invade el hogar de Ana, con la idea de controlar sus movimientos cuando aún seguía encarcelada, la madre señala que a los miembros de la ESMA inclusive había que tratarlos de forma deferente. El miedo y la sobrevivencia de Ana, conllevó estas negociaciones que al recordar, los gestos de la mano en su cabeza y el silencio, evidencian un dolor y daño complejo que aún no logra sobrellevar.

En este sentido, lo que hace Andrés Di Tella es enunciar el tema de la violencia de Montoneros como una decisión política que significó la muerte de muchos militantes y la diferenciación de otros intelectuales que se fueron al exilio. Esta escala de militantes, muestra el verticalismo de Montoneros, en los que se evidencia el riesgo y el peligro al estar activos clandestinamente durante la dictadura.

Este tipo de documentales, *La Flaca Alejandra* y *Montoneros, una historia*, representa un tema en común que es la memoria del horror y el desplazamiento de las identidades fracturadas de los sobrevivientes que Giorgio Agamben define como la Zona Gris. Esta estética del horror, a partir de los testimonios, configura la experiencia histórica en la identidad política destruida por la violencia. La experiencia en el Campo de Concentración o en el lugar de detención después de la tortura, marca a la identidad rota de la militancia

revolucionaria. En las situaciones límites, donde el compromiso se ve afectado por la violencia hacia los cuerpos, el testimonio fracturado evidencia el desplazamiento.

¿Cómo observar estos testimonios que nos interpelan al límite nuestros posicionamientos éticos y políticos? Diamela Eltit nos señala que entiende el film de *La Flaca Alejandra* como una teatralización política en el cual se debe entender el contexto de enunciación. Señala la escritora que el documental de Marcia Merino se inscribe en un contexto en que el discurso de Verdad y Reconciliación del Informe Rettig invita a la recomposición de la nación en la que todos los actores sociales son responsables de producir la violencia de la sociedad, homogenizando la actuación de “todos” en el atropello de los derechos humanos y generadores de la violencia. Sin embargo, señala Eltit, que este testimonio se adjunta a un contexto con el objetivo de buscar el perdón en una zona que ella señala como la del no ser. La visión de Marcia Merino es de una mujer que busca escalar socialmente en el círculo que se encuentra. De ser una mujer que escala en el MIR, se incorpora a la DINA en un cargo que la constituye como una mujer necesaria. Se pregunta Eltit por qué Marcia Merino continúa trabajando para el régimen en puestos administrativos y participa en los cursos de marxismo que la dictadura realizaba como capacitación para los funcionarios en los años 80. Para Eltit, es importante observar el contexto en el que se inscribe este discurso, donde se invisibiliza el nuevo mercado cultural en el escenario de la globalización. Olvidar la naturaleza por la que se desarrolló la lucha de clases en Chile, desarrollándose el golpe y la ejecución de la dictadura, anula los principios ideológicos de la disputa política que se desarrolló en los años setenta, ochenta y noventa, inscribiéndose en un escenario de democracia, libertad y transición en el cual es preferible olvidar que recordar. En este sentido, la saturación del terror en el testimonio de Marcia Merino anula el debate social, político y cultural que convocó a los militantes del MIR en los años sesenta y setenta.

En tanto, para el contexto de mediados de los noventa en Argentina, la Teoría de los dos demonios se erigía como un modo de explicarse el desarrollo político que condujo a la dictadura. Los dos demonios, la extrema izquierda y la extrema derecha habrían sido las causas del enfrentamiento y el desborde de la violencia. La compleja situación de Ana se observa como una de las víctimas de la violencia junta a otras que vivieron el Proceso de Recuperación, quienes se ven afectados por el experimento de la tortura. La visión que da

Di Tella por su parte, muestra la violencia de Montoneros, cuya organización desarrolló métodos de juicios populares y ajusticiamientos. Esta teoría de los dos demonios concibe a ambos grupos como productores de una violencia desatada por la intolerancia y la imposición de uno sobre otros, basados en la política de amigo y enemigo.

Autobiografía y Duelo

El género literario de la autobiografía consiste en la narración de sí mismo del sujeto moderno el cual se encuentra en formación en el tiempo. Los periodos de niñez, adolescencia, juventud, adultez y vejez son las etapas de este crecimiento lineal que en el contexto moderno es un ejercicio de construcción y escritura de la identidad de quién narra los pasajes e hitos que dan forma a la existencia en el tiempo. No obstante, atravesados por escenarios de violencia, la autobiografía sufre fracturas en este constante devenir. Paul de Man, señala que esta narración es una des-figuración de sí mismo generada por la pulsión de muerte que observa en los epitafios.

Con las experiencias límites, la formación del sujeto se encuentra desgarrada por la pérdida que provoca el dolor de algún familiar. En los casos de hijos de detenidos desaparecidos y militantes asesinados por las dictaduras, la pérdida se concibe como una falta constitutiva. En los films *M*, *Los Rubios*, *H.I.J.O.S*, *el alma en dos*, *El Edificio de los chilenos* y *en Mi Vida con Carlos*, se evidencia la pérdida de los familiares y el duelo que se produce en la autobiografía del yo. En esta relación filial, la narración de la niñez mirada desde la adultez, de 30 a 40 años, será la forma de representarse que usarán estos realizadores en los documentales.

En *M*, Nicolás Prividera reconstruye la figura de su madre Marta Sierra a partir de testimonios de los compañeros de militancia que ella tuvo antes de su desaparición. Son varios los gestos que desarrolla en el documental en relación a su madre, desde situar una fotografía en el centro de su pizarra dónde antes estaban las fotografías de películas favoritas o deambular por la ciudad buscando algún rastro de su madre, donde los testimonios construyen una historia que la configuran como una mujer que *creía en todos* o que tuvo *mala suerte* al ser desaparecida.

Para Nicolás, su madre cometió el error de creer en todo el proceso que se llevaba a cabo. La escuelita, el espacio que levantó junto a otros compañeros para el cuidado de los hijos de los trabajadores de INTA Castelar y para la alfabetización de los obreros, será un espacio significativo al cual el realizador vuelve y produce algunas escenas.

Con fotografías de Marta y de él, Nicolás Prividera va construyendo la autobiografía de marcada por la pérdida de su madre cuando tenía apenas seis años. Fijando en los seis años cuando pierde a su madre, a partir de testimonios, Prividera construye la figura de su madre y reflexiona sobre sí mismo. Las imágenes de la niñez y de la adultez serán los dos puntos de conexión del relato, dónde el realizador muestra desde el presente su crítica a los compañeros de militancia. En un acto de conmemoración en INTA Castelar, se instala una placa que recuerda a su madre donde interpela a los compañeros de militancia por olvidar a sus desaparecidos y las causas que los movilizaron. Que triunfe el olvido, es para Prividera que triunfe el aparato de desaparición.

La negación de recordar para Albertina Carri es una de las formas de reconstruirse a sí misma. Sus padres, intelectuales montoneros tienen escasa presencia en el film dónde solo se les enuncia desde los testimonios de sus compañeros vistos en un televisor. Para Carri es central el lenguaje fílmico en contraste con el lenguaje escrito en el que su padre fue uno de los principales intelectuales de montoneros. Desdoblada en Analía Couceyro quién hace el papel de Albertina, narra las palabras de su padre y ríe cuando escucha el registro grabado de su padre en la intimidad de su escritorio de trabajo.

La autobiografía de Carri se concibe desde la ausencia y de la vida en el campo dónde se desarrolla una locación importante del film. Cuando sus padres fueron secuestrados, sus tíos deciden irse al campo alejados de la vida política y la persecución de la cual fue objeto su familia. Al regresar al barrio, Carri es reconocida por una de las vecinas que la identifica como hija de los jóvenes montoneros que habitaban el lugar, donde la mujer indica que la había cuidado cuando era una niña. Con otra vecina, quién señala que la familia Carri eran *los rubios*, se observa el duelo que le produce recordar cuando ella le relata que las niñas compartían con sus hijos y que se parecía a ella. Albertina Carri, al enunciarle la vecina el

parecido con la niña recordada, muestra gestos de dolencia que se manifiestan en la camioneta que andan desplazándose.

Con un fuerte énfasis en mostrar las imágenes de la vida en el campo y sus animales, Albertina centra su memoria desde ahí, donde recuerda la ausencia de sus padres que en cada cumpleaños pedía el deseo de su presencia. Carri trabaja la memoria como acto fallido y negación, señala reiteradas veces que *no se acuerda*, siendo el film un trabajo de duelo en el que experimenta lo que va ocurriendo, se saca pruebas de sangre de manera real y visita el lugar en el que estuvieron detenidos sus padres acompañada de sus familiares. Esto lo hace con su desdoblamiento en Analía Couceyro, quién reitera los actos de Carri frente a las instituciones. En el film de Carri, el acto del secuestro, momento de fractura filial, es representado a partir de los *playmobils* cuando ella y sus hermanas eran niñas. La vida en el campo será el espacio filmado en el cual reconstruye su autobiografía.

En *Mi Vida Con Carlos*, la pérdida del padre es fundante para Germán Berger. Cerca de los cuarenta años, el hijo de Carlos Berger y Carmen Hertz vuelve a Chile a construir la figura de su padre detenido desaparecido en el caso Caravana de la Muerte.

En el documental, Germán junto a sus tíos y su madre, los hermanos de Carlos, y Carmen Hertz, colaboran con Germán para que este pueda reconstruir a partir del trabajo de memoria la figura de Carlos. El testimonio de Carmen de la vida en el exilio y de la vuelta a Chile a mediados de los ochenta, narra los afectos y la situación de Germán en Chile. Siendo aún un adolescente, sus abuelos se suicidan y los organismos de inteligencia asesinan a la joven que lo cuidaba. Es en este periodo, en el último tramo de la dictadura en el año 1987, cuando decide emigrar de Chile hacia Barcelona. En esta ciudad, conoció que la vida era diferente y que tenía una posibilidad de poder desarrollarse, espacio en el que formará a su familia. En Chile, la violencia había llegado hasta su hogar y los Berger-Guralnik fueron desgarrados por la violencia de la dictadura.

Las imágenes del film cuando era un niño en el cual evoca la pérdida de su padre es uno de los fragmentos de su autobiografía que fue registrada por un medio televisivo extranjero que denuncia la violación de los derechos humanos. La conexión que existe entre el presente y el pasado, es la formación de un sujeto transnacional que debe partir

forzadamente ante el límite de la muerte. Los agentes de inteligencia que asesinaron a su cuidadora buscaban el objetivo de producir temor y daño hacía su madre Carmen Hertz, abogada de la Vicaría de la Solidaridad y a él que se agotó de la represión en Chile.

Volver cerca de los cuarenta años a trabajar la memoria de su padre con sus familiares es elaborar el daño que desde el psicoanálisis se comprende como la pérdida que produce la melancolía de la ausencia. Germán señala que reconstruir *mi vida con Carlos* es sobrellevar la ausencia desde una pérdida irreparable que lo marcará en su vida. No se trata de superar la ausencia, sino de vivir con ella donde objetos como fotografías y videos construyen esta imagen que corre el peligro de perderse en el tiempo.

Dos filmes colectivos, *El Edificio de los chilenos e H.I.J.O.S, el alma en dos*, representan el dolor de los hijos de militantes. En H.I.J.O.S, ellos se reúnen a compartir sus experiencias y a representar de manera artística y política actividades que instalan la presencia de sus padres en un contexto actual. En el film, se representan las estrategias políticas por medio de los “escraches” para “funar” a los involucrados en las violaciones de los derechos humanos en la Argentina, después de un trabajo de investigación que desarrollan. Asimismo, representando a Lucila Quieto, artista visual, se produce instalaciones de fotomontaje en las cuales padres e hijos se encuentran en la figura.

Este film, de Carmen Guarini no trabaja la autobiografía propiamente tal, sino que se enfoca a representar el duelo de los hijos y las formas en que se organizan. En un encuentro desarrollado en Córdoba, se observa a los jóvenes narrando sus lineamientos políticos y las prácticas de habla y escucha del trabajo de memoria. Es la conformación de un grupo que tiene en común el duelo de sus padres. Desde este lugar, narran sus experiencias y establecen lazos generados por la disposición a reunirse, diferente a lo que Carri propone en su film *Los Rubios*, en el cual se observa una distancia de la generación de sus padres.

En el documental *El Edificio de los Chilenos*, Macarena Aguiló representa una autobiografía colectiva de los hermanos que tuvo en el Proyecto Hogares. Es un film que se enfoca a mostrar los afectos y la niñez de los hijos de los militantes del MIR. A partir de dibujos, cartas y fotografías, la autobiografía de Macarena Aguiló toma presencia con sus pares. En este sentido, el film no trata un duelo directo de la muerte de los padres, aunque

este fuera una instancia que los padres sociales debían comunicar a sus hijos adoptivos cuando ocurriese. Distintivamente, el desapego y la ausencia de los padres había sido una decisión de estos para volver a Chile a combatir contra la Dictadura.

Esta ausencia, la doble filiación con los padres y con los hermanos sociales, era la desfiguración de la familia burguesa pensada desde el núcleo familiar. Los padres sociales adoptivos, educaron a sus hijos en un nuevo contexto que conllevará la discusión de estos con sus padres biológicos. Esta doble pertenencia, marcó una fractura en algunos de los hijos e hijas que problematizan su identidad desde la adultez. Para Macarena como para otros, la justificación de la decisión de sus padres es comprendida como un acto que no los anulaba en el rol de padre o madre en lo familiar.

De esta manera, el dolor de la pérdida en los hijos ha formado una autobiografía que para estos realizadores se ha vuelto la materia prima de los filmes y el tratamiento de la memoria por parte de ellos. Estos documentales, tratan el duelo que los signa desde temprana edad, enfocándose en su niñez. No obstante, no se observan reconstrucciones en su edad de juventud. Cerca de los treinta años, cuando ya han observado y estudiado el mundo, la interrogante por sus padres los sume en la elaboración de los dolores de su existencia.

De la experiencia histórica y el lenguaje cinematográfico

La realización de cine documental tradicional se observa como un género representativo de la realidad social e histórica con fines especialmente pedagógicos. No obstante, es el mismo proceso de producción a partir del montaje que lo constata como una construcción narrativa que se genera a partir de las imágenes y discursos. En este sentido, son las imágenes en el hilo discursivo las que se muestran a los espectadores. Pero la descomposición del film para el análisis en secuencias, en planos, en elementos sonoros, produce efectos que proporcionan la generación sensible que el realizador transmite.

Cuando los documentales se refieren al pasado la experiencia histórica es puesta en escena en el guión que construye el realizador. Sin embargo, la realización a partir de imágenes constituye un soporte diferenciado del literario y el escrito. La distinción entre la imagen y la palabra ha sido profundamente debatida en la historia moderna en un lugar que la

escritura se vuelve hegemónica a diferencia de lo oral y de la imagen. La fijación de la escritura le da un carácter de veracidad y documentación a los objetos que es predilecto por su fuerza configuradora. Lo oral, visto como una tergiversación del pasado a partir de los relatos de memoria ha sido tradicionalmente desvalorizado por la presencia de significados y sentimientos generados desde el presente, materia que la historia y las ciencias sociales, hasta mediados de los sesenta y setenta, no tomaba en cuenta. La imagen, por otra parte, desarrollaba un efecto ilusionista de lo real en que el espectador se sitúa a partir de un pacto de realidad.

A partir de la imagen en movimiento, el cine realiza la circulación de imágenes que genera nuevas sensaciones al ojo humano. No alcanzamos a percibir todo el film. Este, a partir de los diversos tiempos de las escenas, secuencias y planos, desarrollan un guión que juega con los ritmos de las imágenes. En el documental, la argumentación y la relación con el afuera social e histórico se incorpora en la cámara que captura imágenes para después ser elaboradas. En este sentido, la experiencia histórica se incorpora en el lenguaje fílmico. Esto conlleva a que cuando nos referimos a un documental que elabora la experiencia histórica de un grupo o de los realizadores, no sólo nos referimos al modo en que se interpreta el pasado, sino que ponemos nuestra atención a las formas del cine documental que el realizador proyecta en los espectadores.

Para Bill Nichols, una de las tipologías que generan una ruptura en el documental clásico que va más allá de la imagen y el relato social e histórico, son aquellas que incorporan secuencias, planos o escenas que emanan de la experimentación con nuevos materiales o de la performance. El documental tradicional se alineaba en la postura de un film que representara la realidad tal cual es, exponiendo hacia los espectadores un relato verdadero de la realidad. No obstante, estos nuevos documentales, al trabajar la imagen con nuevos elementos irrumpen este carácter verídico de un realismo social e histórico objetivo.

El subjetivismo de los realizadores los hace incorporándose en el film, narrando toda la naturaleza cinematográfica de la experimentación que están realizando. Ir con una cámara al mundo, significa que el realizador y los otros se incorporen en el aparato técnico. Esto lo podemos observar en *M*, de Nicolás Prividera, en *Los Rubios* de Albertina Carri, en *Mi*

Vida con Carlos de Germán Berger, en el *Edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló. En estos documentales, cada uno de los realizadores se vuelve actor del documental, construyéndose de cara a la imagen e interpretando desde sus cuerpos el pasado que los afecta.

Si bien el lugar del testimonio está en todos los filmes que analizamos, las narrativas y elementos artísticos se incorporan como otros discursos representativos donde se experimenta con otros materiales. En el film *Los Rubios*, el uso de *playmobil* muestra las escenas de sus padres, su familia y el secuestro, dónde incorpora esta nueva técnica audiovisual al documental. Así mismo, las animaciones del hermano social de Macarena Aguiló -en el *Edificio de los chilenos*- Gerardo, muestran la experiencia de abandono cuando el Proyecto Hogares entra en crisis. Estas animaciones muestran la caída de una torre que simboliza el edificio en el que se quedaban. Sumergidos en el mar y atrapados por una torre que se va deshaciendo, estas animaciones van graficando los viajes del Proyecto Hogar. La ida en avión hasta Cuba- la llegada a los edificios- la ida a la escuela por medio de la beca en un bus dónde cae una lágrima al niño representado- y el colapso del proyecto. Es en esta instancia, otras materialidades estéticas son incorporadas en la narrativa del film, representando de otra manera actos sensibles de los realizadores del film.

Las composiciones de otra naturaleza experimentan nuevas técnicas audiovisuales que potencia el carácter elaborado y artístico de la imagen, elementos que antes no se utilizaban.

Y sin embargo, el espectador es quién desde su intención efectuará la lectura de los documentales. Esto instala y discute los límites del documental como material realista que se encuentra en la frontera de la ficción. Que Albertina Carri indique que uno de sus testimonios en que graba a Analía Couceyro es de ficción- realizando el papel de sí misma- significa proyectar en esta zona de frontera un cine documental que se aleja de las convenciones realistas en que el film era un documento o en el que este exponía imágenes como prueba de lo sucedido.

De esta manera, los documentales de una segunda generación cuestionan el lenguaje fílmico del documental tradicional, donde la experiencia histórica es representada de

manera singular utilizando técnicas que expresan otros sentimientos y afectos que se distinguen de lo documental como prueba de lo histórico. La imagen fotográfica que se incorpora en los films testimoniales, no solo es evidencia del pasado, es la relación que se desarrolla entre la imagen y la vida, donde se expresa y representa lo desaparecido por la violencia y por el tiempo.

Diferencias

Contextos y experiencias en los documentales de posdictadura

La realización documental produce un contexto donde se desarrolla la trama de la historia que se narra. En este sentido, la narración configurante produce los contextos, las experiencias de los sujetos y las discusiones que se muestran. A pesar que la memoria apela al recuerdo subjetivo e interpretativo del pasado, la referencia contextual va más allá de lo individualizado y es, precisamente, la trama e intriga relacional de la historia narrada, lo que genera un recuerdo de los otros. Así, la realización de estos documentales construirá historias que se enmarcan en una memoria colectiva que se realiza desde la experiencia subjetiva. Esta memoria colectiva son los marcos de sentido donde se inscribe la realización; por lo tanto, los documentales elaborados en Chile y Argentina conllevan similitudes y diferenciaciones por los sentidos de las historias nacionales y los contrastes de las propias memorias.

Los diferentes procesos históricos generan un contraste de acuerdo a las memorias que elaboran los realizadores. Si bien el Cono Sur experimentó dictaduras neoliberales profundas, cada una entrama una singularidad que lleva a discutir las propias experiencias y los contextos en los cuales se desarrollan estas historias.

Una de las diferencias que se encuentran en los documentales es la crítica sostenida de los hijos a la militancia de los años setenta. En *M* de Nicolás Prividera, el realizador hace una crítica a partir de la figuración que los testimonios de compañeros de su madre desarrollan del contexto de los años setenta en la actualidad, es decir, cual es su labor actual y su mirada hacia el pasado. La crítica a las Juventudes Peronistas y a Montoneros se devela por la verticalidad y ausencia de autocrítica que estos tienen del pasado.

La nula autocrítica en torno al poder y al pasado que observa Prividera se basa en la indiferencia de los ex militantes de movimientos revolucionarios en torno a los detenidos desaparecidos y a la repetición de las organizaciones políticas verticales. El problema del poder no sólo se enuncia desde otros testimonios, sino que instala el problema en la rigidez y la distinción de la militancia en el posible abismo hacia la violencia que se desarrolló al interior del INTA Castelar y en los barrios que lo rodean. Alentar al pueblo a la Revolución, sin la pre-visión de un enfrentamiento violento en lucha contra el militarismo era una falta de claridad que exponía a la dirección de las organizaciones revolucionarias. Estas no carecían de una orgánica vertical que se distinguía de las bases barriales y obreras. Si se observaban otras dictaduras como la chilena en la que ya se estaban sucediendo crímenes de violencia, cómo no se pudo evidenciar la cacería que vendría. Esta es una de las interrogantes de Prividera que observa el proceso desde la historia ya acontecida, y no desde las perspectivas del presente y del futuro del pasado.

En el documental, Nicolás Prividera viaja a México a realizar una entrevista a Rodolfo Burkart, uno de los intelectuales y dirigentes de montoneros que se encontraba actuando en el movimiento político revolucionario y en la formación de la Escuela de Alfabetización Eva Perón, donde se reunían trabajadores universitarios y obreros. En una de las escenas finales que Prividera titula "*El Retorno de lo Reprimido*", el encuentro entre Rodolfo Burkart y una familia obrera discuten sobre las formas revolucionarias en el presente del documental. La hija del obrero, de militancia piquetera, interpela a Rodolfo por la indiferencia y acomodamiento que este lleva en el año 2007, fecha de elaboración del documental, discutiendo la lectura del contexto contemporáneo. A pesar que la joven militante le indica su admiración por la perspectiva revolucionaria del pasado, lo increpa diciéndole que en la actualidad eso ha desaparecido. La discusión no solo se basa en la lectura de la militancia revolucionaria de los setenta y las organizaciones actuales pos-default de la crisis económica del año 2001, sino que se funda en la diferenciación de clase que existía entre montoneros ilustrados y los montoneros obreros. Esta distancia, instalaba una conducción pedagógica de la revolución que la familia obrera observa con el tiempo; así el saber se vuelve una de las materias diferenciadores entre los dirigentes y las bases.

El puente que existe entre este documental y *Montoneros, una historia* de Andrés Di Tella es directo, no sólo porque trata la pérdida de la madre desde la violencia de la dictadura sino porque trabaja sobre los dilemas de la memoria de la organización revolucionaria. La violencia y el uso de las armas se abren como uno de los debates que atravesaba Montoneros en los años setenta. La clandestinidad después del Golpe de Estado Argentino, será una de las estrategias de la organización. Ana, junto a su compañero Juan, vivirán la experiencia de ser perseguidos por los aparatos de inteligencia hasta que la resistencia se vuelva mínima. La vida en clandestinidad tendrá como efecto la persecución en que las condiciones de existencia se encuentran en el abismo de la vida. En este sentido, la salida de montoneros es compleja porque significa estar marcado por la información que se maneja y la posible delación que pueda ocurrir después de que los torturadores efectúen la transgresión de los cuerpos.

Andrés Di Tella, contrasta el testimonio de Ana con los testimonios de dirigentes revolucionarios que desde los discursos del uso de la violencia para fines de justicia popular, o violencia redentora, se enmarcan en la férrea disciplina y orden que los militantes militarizados debían tener. Tratar la memoria consiste en revisar la relación de la Revolución y las contradicciones que conllevan. La lucha de clases, a pesar del romanticismo y rabia que la motivaba, conllevaba realizar una transformación que implicaba el uso de las armas y la violencia que Montoneros tomará desde la clandestinidad como uno de los elementos estructurales de la organización. Luchar contra el militarismo era un enfrentamiento ineludible entre quienes defendían el sistema de opresión y de los que deseaban transformarlo.

Diferente a la crítica a la militancia de los setenta, en Chile los realizadores de los documentales que hemos revisado indican una comprensión de la pérdida que fue efectuada por la violencia. En la desaparición de Carlos Berger, su hijo Germán desarrolla la necesidad de construirse una figura y tratar el duelo. En los hijos del Proyecto Hogares del MIR, existe un debate entre aquellos que critican a sus padres por la situación de abandono y de aquellos que son más comprensivos con la decisión de los militantes de volver a la Operación Retorno.

Por otra parte, en *Actores Secundarios* son los mismos jóvenes que son objeto de violencia y que desde la resistencia al interior del país quieren una salida de la dictadura. Este es un caso interesante, pues se constata que la juventud de los ochenta con la juventud de los setenta experimentó la violencia de un régimen represivo que era la continuidad de la desaparición de la militancia de los setenta, lo que esboza un sentido y comprensión de lo que era la memoria reciente de la Unidad Popular como un gobierno socialista que sufrió de manera directa el Golpe Militar, la desaparición y la ruptura del tejido social y político. Muchos de los jóvenes cuyos testimonios fueron incorporados en el documental, tenían la convicción que la derrota de la dictadura iba a ser por vía revolucionaria. De ahí que la experiencia de los actores secundarios se observa una bifurcación, de aquellos jóvenes que apoyaban el plebiscito del 1988, parte de la Concertación de Partidos Por la Democracia, y aquellos que vieron en el triunfo del NO la derrota de la opción más revolucionaria por el fraude que se esperaba. Estos se replegaron a la militancia de base en el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, el MIR de base popular y el MAPU Lautaro, todas estas fuerzas de base popular que fueron desapareciendo una vez llegada la transición democrática.

A la vez que en *Actores Secundarios* se recuerda al movimiento estudiantil en dictadura, muchos de ellos fueron desaparecidos a fines de los ochenta por pertenecer al movimiento. Situación que no se produce en la experiencia que narra Nicolás Prividera o Albertina Carri, cuya adolescencia y juventud no aparece en los films. Desde el presente, ambos realizadores documentan la desaparición de sus padres cuando aún eran unos niños. De esta manera, ellos elaboran filosóficamente la perspectiva hacía el pasado, mientras que Carri lo produce desde su militancia en el cine realizando nuevos artificios, Prividera interpreta el pasado desde la historia crítica a la militancia de los setenta.

Diferencias representacionales sobre el exilio. La exposición íntima y el retorno de lo político en los hijos.

A partir de los documentales observados, la representación del exilio toma diversos matices en los documentales elaborados por los hijos. En el caso chileno, en el *Edificio de los chilenos* y en *Mi Vida Con Carlos* se observa un repliegue a trabajar esto hacía el interior de lo familiar del grupo que corresponde. En ese sentido, por parte de los realizadores el

motivo narrativo se produce a partir del trabajo de duelo desde la experiencia *íntima* que se expone desde el grupo.

En el documental de Germán Berger, la violencia y el exilio generan una decisión en que la separación con la madre, Carmen Hertz, se vincula al trabajo que ella tiene en Santiago y el camino que necesita tomar Germán respecto a la vida que quiere desarrollar afuera de Chile, lugar que encuentra en Barcelona y forma una vida familiar. El documental, autobiografía que lo liga fuertemente a Chile por la pérdida a temprana edad de su padre Carlos, lo lleva a elaborar un film que emana desde realizar un trabajo de memoria junto a sus familiares, de los hermanos de su padres y su madre. En este film, Germán expone la experiencia familiar que se vió afectada por la violencia dictatorial, en donde la figura del exilio se transformará en el devenir para sobrevivir de la persecución.

El ejercicio de exposición de lo íntimo conlleva mostrar la experiencia de la familia en lo social. No hay otros testimonios que generen un contrapunto con lo que muestra Germán. Los testimonios de sus primos son los únicos discursos de la juventud que toman presencia en el documental porque el trauma de la violencia se había convertido en un silencio que ninguno de los dos hermanos había evocado para compartir. Sólo las imágenes de televisión que representaban escuetamente el caso de Caravana de la Muerte, operación en la que murió Carlos Berger, es de conocimiento público. En este sentido, si bien Carmen Hertz se vuelve una figura pública que lucha desde la Vicaría de la Solidaridad, el documental se centra en la recomposición afectiva de duelo subjetivo de Germán desde su propia experiencia que comparte junto a su tío Eduardo, el cual se encuentra en una etapa abismal en el límite de la muerte producida por un cáncer que lo afecta.

En el *Edificio de los chilenos*, Macarena Aguiló muestra el Proyecto Hogares del MIR, el cual constituye una discusión interna del movimiento en el exilio. La interrogante de qué hacer con los hijos e hijas de quienes querían venir de vuelta en la Operación Retorno, es un eje problemático que tiene como solución la experimentación del proyecto

Para los hijos de miristas, muchos de ellos nacidos en el exilio, los padres sociales problematizará la filiación biológica de aquellos militantes que decidieron volver a Chile. Es esta doble pertenencia la que complejiza a los hijos, en padres ausentes que se

comunican por vía de cartas con otros nombres. La seguridad y formación revolucionaria de los hijos era primordial para los padres, los cuales veían en el proyecto no sólo una educación diferente para hijos de revolucionarios, sino que les daba la posibilidad de desarrollar otra experiencia. En este sentido, desde un ejercicio comprensivo la representación de Macarena Aguiló constata esta experiencia. No se observa una interpelación directa en la que se cuestione a los padres, porque solo la distancia y autonomía de los hijos a decidir permanece con los que se vieron afectados por la desición de padres biológicos.

En el documental de Macarena Aguiló, se observa comprensión, escucha y reflexión sobre la experimentación de un grupo de militantes del MIR, quienes se ven así mismo como un colectivo diferenciado y particular al interior del movimiento. En estos dos documentales chilenos, se observa un ejercicio que va desde las dolencias *íntimas* hacía el espacio público por lo que no hay un cuestionamiento a la militancia comunista o mirista. En el documental de Germán Berger, la recomposición familiar se vuelve una necesidad vital que indaga en la memoria filial y en el pasado, en Macarena Aguiló no se cuestiona directamente lo que conllevaba la militancia del MIR en la Operación Retorno, se tensiona la situación de anormalidad del quiebre que produjo el abandono de los padres biológicos y el fracaso del Proyecto Hogares. En este sentido, el proyecto es la ruptura de una propuesta comunitaria de formación de los hijos y el devenir doloroso y vacío de un quiebre de filiación biológica que ya se había generado. Muchos de los hijos e hijas de miristas del Proyecto Hogar se distanciaron de sus padres biológicos una vez que estos han formado nuevas familias.

De manera diferenciada, en los filmes Argentinos se observan propuestas de lo político que cobijan a aquellos que han vivido experiencias similares o de aquellos que interpelan a los compañeros de militancia de sus padres y madres desaparecidos. En el film *H.I.J.O.S, el alma en dos*, Silvia Stenermann vuelve a indagar sobre la historia de su padre detenido desaparecido hasta fines de los años noventa cuando un equipo de antropología forense encuentra a su padre en los cementerios clandestinos en los que la dictadura sepultó los cuerpos de militantes. En el documental, se observa un acercamiento inmediato de Silvia a la organización HIJOS donde expone su experiencia e indica que se encuentra realizando una investigación sobre la organización.

Este es un documental que no sólo se relata el encuentro de su padre desaparecido sino que también el énfasis se pone en las prácticas políticas de denuncia hacía los perpetradores de violaciones de los derechos humanos que habitan en Europa. Tal es la conexión política que logra Silvia en el exilio que en Francia, país en el que se encuentra radicada, existe una organización similar que denuncia a escala latinoamericana a los cómplices de la dictadura.

El documental de los hijos de desaparecidos no solo quiere evidenciar un filme realizado desde el duelo sino que busca sus ejes políticos en torno a una tragedia que los sigue marcando en el espacio público. En el documental chileno de exilio de los hijos, se observa una despliegue hacía lo familiar y lo compartido que busca la comprensión y el trabajo de duelo de forma más intimista donde la militancia de los setenta no es cuestionada propiamente tal. Por otra parte, en el documental argentino *H.I.J.O.S., el alma en dos* de Carmen Guarini, la experiencia del exilio aparece como fragmento donde se observa una vinculación con la militancia que devela las violaciones a los derechos humanos que sufrieron sus padres. Lo cierto es que la fuerte presencia del exilio en los documentales de hijos chilenos considera un modo de representación que no duda de la militancia de sus padres en los años setenta, más bien su molestia está vinculada a las decisiones que toman una vez ocurrido el Golpe de Estado en un intervalo de comprensión. En Argentina en cambio, el documental de hijos en el exilio expresa estas dos vertientes, una de carácter crítico a la militancia de los setenta efectuada por la violencia de la que fueron responsables como se encuentra en *Papá Iván de María Inés Roque* y, otra, que se une en la organización HIJOS con un énfasis puesto en lo público y en lo político.

De los documentales de posdictadura chilenos y argentinos que observamos encontramos más similitudes que diferencias. Si bien en Argentina es más enfática la distinción de una primera generación de realizadores de la segunda en términos estéticos y en términos políticos, en el documental chileno se evidencia una fuerte conexión entre las dos generaciones que más que cuestionar los términos estéticos aborda la experiencia compartida. La autobiografía, el duelo, la fuerza del contexto histórico vinculado a la experiencia representan similitudes del documental latinoamericano. Lo que cambia en términos narrativo es la crítica a la militancia. Si bien en el documental Argentino de hijos de desaparecidos se encuentra una importante crítica a la militancia revolucionaria previa al

Golpe de Estado hacia Montoneros, en el documental chileno persiste la idea de comprensión hacia los padres y reparar el daño perpetrado por los militares contra sus familiares que no representa el período y quiebre de la Unidad Popular.

Bibliografía

- Adorno, Theodor (2013). *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid. Ediciones Akal.
- Aguilar, Gonzalo (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros Mundos. Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Santiago Arcos editor.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Ediciones Colihue.
- Anderson, Benedict (1991) *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el Origen y la difusión del nacionalismo*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Agamben, Giorgio (2000). *Lo que queda de Auschwitz. El Archivo y el Testigo. Homo Sacer III*. España, Pretextos.
- Baudiou, A.; Bourdieu, P.; Butler, J. ; Didi-Huberman, G; Khiari, S. & Raciere, J. (2014) *¿Que es un pueblo?* Santiago. Lom Ediciones.
- Benjamin, Walter (1940). *Sobre el concepto de Historia*. Consultado en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/benjaminw/esc_frank_benjam0021.pdf, Julio de 2015.
- Benjamin, Walter (1936). *El Narrador*. Consultado en: <http://www.periodismo.uchile.cl/talleres/teoriacomunicacion/archivos/narrador.pdf> , Julio de 2015.
- Benjamin, Walter (1936). *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*.
- Blanco, F. (2012). *El edificio de los chilenos*, laFuga, 13. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502>
- Bloch, Marc (1971). *Apología de la historia o el oficio del historiador*. La Habana, Editorial de Ciencias Sociales.

- Casetti, Francesco (1993). Teorías del cine. Madrid, Catedra.
- Cartoccio, Eduardo. Notas sobre el problema del realismo en la crítica del Nuevo Cine Argentino. Buenos Aires. Sin antecedentes editoriales.
- Casullo, Nicolás (2013). Las Cuestiones. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Collingwood-Selby, Elizabeth (2009). El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.
- Corro, Pablo (2012). Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo. Santiago, Editorial Cuarto Propio.
- Cruz, Manuel (2007). Odio, violencia, emancipación. Barcelona. Editorial Gedisa.
- De Man, Paul (1991). La Autobiografía como desfiguración. Suplemento Anthropos, N° 29
- Devalle, Susana(2006). Poder y Cultura de la Violencia. México. El Colegio de México, Centro de Estudios de Asia y Africa.
- Di Paola, Esteban (2010). Crítica de la representación estética: realismos y nuevo cine argentino. En: Revista Imagofagia- Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual. <https://es.scribd.com/document/202698632/Dipaola>.
- Donoso Pinto, Catalina (2012). Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental. En: Comunicación y Medios N° 23, (23-30). Instituto de Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/123663/sobre-algunas-estrategias-filmicas-para-una-propuesta-de-primera-persona-documental.pdf?sequence=1>
- Dosse, Francois (2012). El Giro reflexivo de la historia. Recorridos epistemológicos y atención a las singularidades. Santiago. Ediciones Universidad Finis Terrae.
- Feld, Claudia & Stites Mor, Jessica (2009). El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente. Buenos Aires. Paidós.

Garcés, Mario (2000). Recreando el pasado: Guía metodológica para la memoria y la historia local. Santiago de Chile, Eco Educación y comunicaciones. En: <http://mundoobrero.cl>.

Guattari, Félix & Rolnik, Suely (2013). Micropolítica. Cartografías del deseo. Buenos Aires. Ediciones Tinta Limón.

Haesbaert, Rogerio (2011). El mito de la Desterritorialización. Del fin de los territorios a la Multiterritorialidad”. Mexico, Siglo XXI.

Hobsbawn, Eric (1998). Historia del Siglo XX. Argentina, Editorial Gribaldo.

Jameson, Fredric (2002). De la Sustitución de Importaciones Literarias y culturales en el Tercer Mundo: El caso del testimonio.(129-145) En: Beverly, John; Achúgar, Hugo. “La Voz del Otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa”. Ciudad de Guatemala, Guatemala. Ediciones Papiro.

Jelin, Elizabeth (2010). Pan y afectos. La transformación de las familias. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Jelin, Elizabeth (2012). Los trabajos de la Memoria. Lima. Instituto de Estudios Peruanos.

Johansson, María Teresa y Vergara, Constanza. Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales En Algún lugar del cielo de Alejandra Carmona y Mi vida con Carlos de Germán Berguer. En : Meridional. Revista chilena de Estudios Latinoamericanos. (89-105), Santiago de Chile.

Kolar, Fabio (2015). El testimonio de Rigoberta Menchú: discurso y debate. Iberoamericana XV, 59(173-177).

La Capra, Domick (2008). Representar el Holocausto. Historia, teoría y trauma. Buenos Aires. Prometeo Libros.

Levin, Florencia y Franco, Marina (2007). Historia reciente: perspectivas y desafíos para un campo en construcción. Buenos Aires, Paidós.

Lorenzano, Sandra & Buchenhorst, Ralph (2007). Políticas de la memoria. Tensiones entre la palabra y la imagen. Buenos Aires. Editorial Gorla.

Lowy, Michel(2002). Benjamin aviso de incendio. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Marcos Molano, María (2009). Elementos estéticos del cine. Manual de dirección cinematográfica. Madrid. Editorial Fragua.

Marcuse, Herbert (1968). Eros y civilización. Una investigación filosófica sobre Freud. México. Editorial Joaquín Mortiz.

Moulian, Tomás (1997). Chile Actual. Anatomía de un mito. Santiago. Lom Ediciones.

Navarro, Sergio (2014). La poética de las imágenes del cine. Santiago. Ediciones Metales Pesados.

Nicholls, Nancy (2007) Chile: paradojas de la memoria entre el boom y la negación. http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyensenanza/pdf_biblioteca/.

Ossa, Carlos (2013). El Ojo Mecánico. Cine político y comunidad en América Latina. Chile, Fondo de Cultura Económica.

Paladino, Diana (2014). Documental/Ficción. Reflexiones sobre el cine argentino contemporáneo. Buenos Aires. Ediciones de la Universidad Nacional Tres de Febrero.

Piedras, Pablo (2014). El cine documental en primera persona. Buenos Aires, Paidós.

Policzer, Pablo(2014). Los modelos del horror. Represión e información en Chile bajo la Dictadura Militar. Santiago. Lom Ediciones.

Prividera, Nicolás (2014). El País del cine. Para una historia política del nuevo cine argentino. Villa Allende, Los Ríos Editorial.

Ranciere, Jacques (2005). La Fabula Cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine. México, Fondo de Cultura Económica.

- Rancière, Jacques (2006). Política, policía y democracia. Santiago. Lom Ediciones.
- Rancière, Jacques (2009). El reparto de lo sensible. Estética y política. Santiago. Lom Ediciones.
- Rancière, Jacques (2012). El Malestar en la estética. Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Richard, Nelly (2010). Crítica de la memoria: (1990-2010). Santiago de Chile, Editorial Diego Portales.
- Ricoeur, Paul (2007). Tiempo y Narración. Configuración del tiempo en el relato histórico. España. Ediciones Siglo XXI.
- Ricoeur, Paul (2010). La memoria, la historia y el olvido. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Rouquie, Alain (1982). Argentina, hoy. México. Editorial Siglo XXI.
- Rufinelli, Jorge (2012). El edificio de los chilenos, reseña. <http://www.cinechile.cl/crit&estud-103>
- Russo, Eduardo (2009). Al filo de lo real. Líneas y Bordes en el documental contemporáneo Argentino. Pp 69-80. En: Historias Extraordinarias. Nuevo Cine Argentino 1999-2008. Pena, Jaime (Ed.). Madrid-España. T & B Editores.
- Sarlo, Beatriz (2013). Tiempo Pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión. Talca-Chile, Editorial Universidad de Talca.
- Saavedra, Carlos (2013). Intimidades desencantadas. La poética cinematográfica del dos mil. Santiago. Editorial Cuarto Propio.
- Sepúlveda Eriz, Magda (2013). Chile Urbano: la ciudad en la literatura y el cine. Santiago. Editorial Cuarto Propio.
- Souto Carlevaro, Victoria (2010). El silencio como palabra. Memoria, arte y testimonio del horror. Buenos Aires. Prometeo libros.

Stern, Steve (2000). De la memoria suelta a la memoria emblemática: Hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998) (Pp. 11-33). En: Memorias para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX. Olguín, Miryam (edit.), Santiago, Lom Ediciones.

Strejilevich, Nora (2006). El arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90. Buenos Aires, Catálogos.

Thayer, Willy (2010). Tecnologías de la Crítica. Entre Walter Benjamin y Gilles Deleuze. Santiago de Chile, Ediciones Metales Pesados.

Urzua, Macarena (2014). Desde mi ventana, el desierto en los ojos de la infancia: De Jueves a Domingo Sotomayor. Taller de Letras UC N°55, (169-183).

Timmermann, Freddy (2008). Violencia de texto, violencia de contexto. Historiografía y literatura testimonial. Chile, 1973. Santiago. Ediciones Universidad Católica Silva Henríquez.

Traverso, Antonio & Crowder-Taraborrelli, Tomás (2015). El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta al dos mil. Santiago. Lom Ediciones.

Valdivia Ortiz, Verónica (2008). Su revolución contra nuestra revolución. Vol.II. La Pugna marxista-gremialista en los ochenta. Santiago. Lom Ediciones.

Vial, Gonzalo (2005). Allende, el fracaso de una ilusión. Santiago de Chile, Universidad Finis Terrae.

Villarroel, Mónica (2016). Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano. Santiago. Lom Ediciones.

Villarroel, Mónica(2013). Enfoques al cine chileno en dos siglos. Santiago. Lom Ediciones.

Villalobos-Ruminot (2013). Soberanías en suspenso. Imaginación y violencia en América Latina. Lanús, Ediciones La Cebra.

Yúdice, George (2002). Testimonio y Concientización. (221-242) En: La Voz del Otro. Testimonio, subalternidad y verdad narrativa. Beverly, John. Ciudad de Guatemala, Guatemala. Ediciones Papiro.

Xavier, Ismael (2007). El Discurso Cinematográfico. La opacidad y la Transparencia. Buenos Aires. Manantial.

Documentales Argentinos

Pérez, Miguel. La República Pérdida II, 1986.

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=hmRE2sTCF8Y&ab_channel=AndresLlinares

Di Tella, Andrés. Montoneros, una historia, 1995.

Enlace: https://www.youtube.com/watch?v=LpohlRRkYI8&ab_channel=DavidRogriguez

Guarini, Carmen. Hijos, el alma en dos, 2002. Sin enlace.

Carri, Albertina. Los Rubios, 2003.

Enlace: <http://www.cinemargentino.com/films/914988608-los-rubios>

Prividera, Nicolás. M, 2007.

Enlace: <http://www.cinemargentino.com/films/914988720-m>

Documentales Chilenos

Grupo Proceso, Soy Testigo, 1990.

Enlace: <http://www.cinechile.cl/pelicula-2831>

Castillo, Carmen. La Flaca Alejandra, 1994.

Enlace: <http://www.cinechile.cl/pelicula-323>

Bustos, Pachi y Leiva, Jorge. Actores Secundarios, 2003.

Enlace: <http://www.cinechile.cl/pelicula-382>

Berger, Germán. Mi vida con Carlos, 2009.

Enlace:

https://www.youtube.com/watch?v=F8TcfHKFtc&ab_channel=DanielFerr%C3%BA

Aguiló, Macarena. El edificio de los chilenos, 2010. Sin Enlace.

