laFuga

Espacios propios donde habitar la memoria colectiva

Documentales autobiográficos que revisan los años de la dictadura en Chile

Por Catalina Donoso Pinto

Tags | **Cine documental | Memoria | Post-memoria | Estudio cultural | Chile**

La llamada transición democrática ha estado poblada de cuestionamientos y fisuras, en buena parte porque la complejidad de las múltiples experiencias íntimas se revuelve inquieta ante aquellos intentos por regularizar el recuerdo en un único pasado colectivo. El mapa imaginario de nuestro cine no es ajeno a este escenario de disputas, sino que por el contrario, la producción cinematográfica nacional reciente ha visto surgir una serie de proyectos fílmicos que abordan el tema del golpe militar del 73 y el período de dictadura que lo siguió. Me parece interesante que varios de ellos sean producciones documentales que se plantean a partir de la autobiografía, como aproximaciones personales, y sobre todo vivenciales, a la tragedia común, con todos los alcances sociales y políticos que esa experiencia traumática propia/colectiva tuvo y sigue teniendo. Documentales como *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *La ciudad de los fotógrafos* (Sebastián Moreno, 2006), *Héroes frágiles* (Emilio Pacull, 2007), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007) y *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino Torréns, 2006) dialogan con sus propios recuerdos (o la ausencia de ellos) para interrogarlos acerca de los espacios en los cuales ese recuerdo privado es también el de toda una nación. En todos ellos nos enfrentamos al conflicto no zanjado entre la huella personal de la violencia, la derrota, la opresión, la rebeldía, y su marca en el cuerpo colectivo. Me parece interesante explorar o al menos preguntarse acerca de los modos cómo nuestros directores, protagonistas de ese pasado (como actores directos o como hijos de esos actores), intentan resolver, o quizás no resolver, pero sí exponer, las significaciones de ese conflicto, sus mecanismos, la manera cómo un suceso gravitante de nuestra Historia Nacional con mayúsculas es a la vez la experiencia única, solitaria y exclusiva de *todos* quienes lo vivieron. Es posible que la Reconciliación que tanto llenó papeles y discursos en los primeros años del regreso a la democracia, no implique sólo la pacificación de dos bandos opuestos, sino también la conciliación de cada memoria privada y silenciosa con el ruido altisonante de una memoria colectiva; o usando los términos de Steve Stern, de la *memoria suelta* y la *memoria emblemática* [1].

De este grupo de documentales autobiográficos que se enfocan en su experiencia personal de los años de la dictadura, he escogido dos para hacer con ellos una lectura posible de los recursos que como sociedad estamos poniendo en práctica para exorcizar los fantasmas del trauma: *La ciudad de los fotógrafos* y *Calle Santa Fe*. Si ambos comparten este ejercicio de memoria que conjuga lo autobiográfico con lo colectivo-comunitario, por otro lado se diferencian en relación a las posiciones desde las que cada director elabora su discurso. Carmen Castillo, expareja de Miguel Enríquez, entonces dirigente del MIR, debió salir de Chile en 1974, luego del asesinato de Enríquez (enfrentamiento en el que ella fue baleada pero salvó con vida gracias a que fue llevada por un vecino, embarazada y desangrándose, hasta el Hospital Barros Luco). Sus recuerdos son experiencias de primera mano que la convierten en protagonista de aquellos hechos que narra o revive en su recuento memorístico. Por el contrario, Moreno forma parte de la generación que nació prácticamente *con* la dictadura, que vivió toda su infancia bajo un régimen autoritario, y que vio llegar la democracia en los últimos destellos de su adolescencia. Su recuerdo se podría situar en lo que Marianne Hirsh llamó *postmemoria* [2], ya que si bien estuvo presente durante los años de la represión y la violencia, sus frágiles recuerdos infantiles se anclan en los de su padre y específicamente en las fotografías que su padre tomó.

Además de esta distancia generacional, que afecta también la configuración del recuerdo, su presencia o ausencia durante los años de la represión marcan asimismo una distinción en el punto de vista que dirige ambos relatos. Carmen tuvo que salir, como vimos, al año siguiente del golpe de estado, y no regresó (pero no para quedarse) hasta 1987, cuando su padre, Fernando Castillo Velasco, enfermo de cáncer, consiguió un permiso de entrada para ella. Ésta y sus otras visitas al país son breves, Carmen Castillo nunca regresa a Chile. En cierta medida, su documental es un intento por recuperar, no sólo el recuerdo doloroso de la muerte de su pareja y los meses de felicidad vividos en *la casa* de Calle Santa Fe en San Miguel, sino también un esfuerzo por recuperar un país para ella perdido. En cambio, Sebastián Moreno pertenece a una de las tantas familias de izquierda que se quedaron en Chile, su padre fue miembro de la AFI (Asociación Gremial de Fotógrafos Independientes) agrupación que se destacó por registrar el período más duro de la resistencia civil, las manifestaciones, las protestas, las movilizaciones sociales que marcaron la década del ochenta en nuestro país. El punto de partida de Carmen Castillo es el recuerdo de *un suceso* violento y gravitante que ha sido despedazado por el dolor en su memoria, y que ella, casi 35 años después, necesita restaurar. En el caso de Moreno, no es un hecho particular el que da pie a su búsqueda, sino que un proceso, un cúmulo de imágenes fijadas por la cámara de su padre y la de sus colegas y amigos. La suya es la recomposición de una infancia marcada por esas fotografías, construida por esas fotografías, que como especie de acertijos, Sebastián adulto se propone resolver. Sin desconocer que *Calle Santa Fe* es también una suerte de recuperación de la historia del MIR a través del relato de sus antiguos miembros, y *La ciudad de los fotógrafos* una reivindicación de ese grupo de trabajadores reunidos bajo el rótulo de la AFI y su invaluable trabajo de documentación y participación directa en la resistencia (la cámara como arma), quiero poner atención sobre el énfasis privado e íntimo por el que ambos documentales respiran, y sobre todo la tensión que ese aliento particular desarrolla al enfrentarse con los conglomerados que a su vez proyecta.

Uno de los aspectos en los que quiero detenerme es el modo de estar presentes que cada director elige para su relato, la manera cómo se relaciona esa voz personal que da inicio (en ambos) a la película con el resto de los personajes, los entrevistados, que van recomponiendo el puzle de esta memoria fragmentada -no sólo por su propio modo de funcionamiento (la memoria es una manta hecha de retazos), sino que en este caso también por el dolor y la violencia-. Sebastián Moreno nunca se presenta como imagen en el presente del filme. Su presencia está señalada sólo por una voz *en off* que abre el relato de sus recuerdos y que reaparece en contadas ocasiones durante el desarrollo de la película para luego retornar otra vez al final. La única imagen que vemos de él aparece en las fotografías, las fotografías de infancia que su padre le tomó. De alguna manera es ése niño el que vuelve para articular el pasado, ese niño el que nunca se ha ido porque su existencia es la de la imagen capturada, es él quien dialoga con esas otras imágenes que cada entrevistado descifra a través de su respectivo ejercicio de recuerdo. Moreno no está en la película. Está su fotografía, sus fotografías de infancia como sujeto que sostiene el discurso. Su voz actual es más bien un medio de traducción de ese niño en búsqueda de un pasado. O ese niño del pasado en búsqueda de un presente, más bien. Por el contrario, Carmen Castillo está siempre presente en sus reflexiones *en off*, permanentes, reiterativas, divagaciones poéticas de su proceso de recomposición de los hechos; presente también como imagen en la pantalla; presente como interlocutora de sus entrevistados, presente como conversación, ella no sólo pregunta e indaga, ella también responde y dialoga. Presente también en las imágenes de archivo: su vida en París, su regreso a Chile, su labor de apoyo a la resistencia. Mientras Moreno se repliega y se representa en su fotografía y su voz traductora, Carmen Castillo se expone, se muestra, se sitúa en todos los formatos posibles.

Los Rubios (2003) es un documental argentino en el que su directora, Albertina Carri, hija de dos ejecutados políticos, intenta recuperar su biografía trunca a partir de la recolección de recuerdos de los que carece. Consciente de que su búsqueda está condenada al fracaso, que la memoria no podrá nunca erigirse como un todo coherente, ni siquiera presente, echa mano de distintos recursos que más que llevarla a algún puerto la acompañan en su modo de hacer tangible el proceso mismo. Entre otros, uno de los procedimientos que llaman la atención es el de utilizar a una actriz para que la represente. Advertida de la dificultad o más bien la imposibilidad de dar con una respuesta, Albertina Carri pone en evidencia las fallas de su intento, el engaño que su empeño supone, pero que es a la vez imposible de no llevar a cabo. La actriz y ella, en cámara, dialogan sobre la representación de sí misma. Nuestros directores, ya vimos, no han renunciado a esa presencia, o al menos no han dado muestras tan claras de pretender desenmascarar el artificio que se esconde tras esta búsqueda auténtica. Moreno, a través de su fotografía y su voz, que no intenta aparentar objetividad, pero que sí

se clausura para dar entrada a las voces de los otros. Castillo, en el exceso, en la presencia repetida e insistente que parece querer permanecer o filtrarse o sobreimprimirse en un pasado que no la contiene. Sus años de ausencia parecen ser una herida que la obliga a convencerse de que puede pretender estar ahí y entonces estarlo.

Cada uno de estos filmes privilegia un objeto o un espacio sobre el que se vuelca, para interrogarlo, habitarlo o para depositar ahí los rastros de su recuerdo. En *La ciudad de los fotógrafos* son las fotografías, cuadros del pasado, los que Moreno interroga pero que a su vez interrogan ellas a quienes las dieron a luz. El viaje en el tiempo se desarrolla en dos sentidos: *desde y hacia* las fotografías. Son ellas el punto de partida que demanda un relato, y luego que ese relato se vuelve independiente y evocativo, otra vez la fotografía y su marco de realidad contienen ese relato en los límites del encuadre. Los ejercicios de recuerdo en la película son siempre conducidos por las imágenes fijas, son ellas el elemento mediador entre el que recuerda y un pasado irremediablemente ido. Al final de la película los fotógrafos se pasean por el centro de Santiago con grandes fotografías colgando del pecho y la espalda, tal como lo hicieran en los ochentas tras la censura de imágenes en las revistas de oposición. En ese entonces, cada autor exhibió su obra en sí mismo, como una marca de identidad. En el presente del documental, el acto se reactualiza no a causa de la censura, sino que como una *performance* que revive esas imágenes, que las autoriza como vestimenta de quienes las cargan. Esas fotografías guardan, cuidan o protegen la memoria de sus portadores. Los representan. Me pregunto si también encubren o atrapan esa *memoria suelta* tan difícil de asir.

Uno de los miembros de la AFI, Claudio Pérez, realizó un exhaustivo trabajo de recopilación de fotografías de los Detenidos Desaparecidos durante la dictadura. Visitó casas y familiares para obtener esas reliquias privadas que cada familia guardaba para honrar y conservar a sus muertos. Las consiguió, las fotografió y elaboró un archivo con ese material. Buena parte del catastro está formado por momentos de la vida cotidiana y profundamente personal de sus protagonistas: un día en la playa, el día de su matrimonio, una jornada familiar; instantes en los que la carga política cede ante la connotación más íntima de esos recuerdos. Imposible no aludir aquí a una práctica emblemática: las madres, hijas, mujeres de muchos Detenidos Desaparecidos solían identificarse por la fotografía de su pariente colgada en su pecho. Aquí también, pero en el sentido inverso, la imagen personal y privada se torna en una insignia que representa una posición y una demanda políticas.

La casa de Calle Santa Fe es para Carmen Castillo una suerte de razón de ser para su nuevo viaje. No sólo quiere visitar la casa, entrar en ella, si no que en algún momento piensa comprarla para convertirla en un espacio simbólico -aunque ya lo es para ella-, quiere extender ese espacio a todos quienes se sientan representados con la figura de Miguel Enríquez y su legado. Castillo va y vuelve de sus entrevistas con exmiembros del MIR al barrio de San Miguel, a las conversaciones con los vecinos y a *la casa*. Pasea frente a ella, la escruta, la espía, por fin entra -con su hija Camila y su nieta- y recuerda. Sus días (meses) vividos allí como pareja de Enríquez, su cotidianeidad, su experiencia de una familia propia, se enfrentan con el día del asesinato, con la marca de Enríquez como figura pública, con la suya propia como la viuda de un ícono. Ella quiere recuperar la casa, el lugar donde por excelencia habitan los instantes de lo íntimo, hasta de lo secreto, para convertirla en un lugar público, comunitario. Ella misma confiesa su conflicto entre Miguel, su pareja, su hombre, y la figura política en que se convirtió, y sobre todo en la mitificación que de esa figura hiciera la historia.

Cada película apela a sus propias motivaciones y de una u otra manera las expone a su audiencia. Vuelvo a Carri, quien, sin desconocer que la búsqueda más primaria y concreta es la de sus padres muertos -el hueco que esa ausencia cavó en su biografía-, pone muy en claro que su película, más que encontrarlos, pretende "exponer la memoria a su propio mecanismo". Por su parte, Moreno, se dirige a las fotografías porque ellas restauran su propio recuerdo deteriorado: "al recordar mi infancia, muchas cosas quedan en blanco. Cuando eso sucede, vuelvo a las fotografías". Tal vez uno de los momentos más críticos de ese encuentro entre la memoria desbastada del adulto, el imaginario infantil y las fotografías como pruebas o guías de una realidad que hipotéticamente existe fuera de nosotros, es la de la fotografía de los hornos de Lonquén tomada por Luis Navarro. Uno de los primeros y más escalofriantes sucesos relacionados con el atropello a los derechos humanos, cuando se encontraron los restos de 15 personas en los hornos de cal en 1978, fue consignado por Moreno-niño a partir de esa fotografía como "un castillo". La fantasía del castillo se actualiza y reestructura en el hecho atroz, y esa oposición de fuerzas lo vuelve aún más aterrador.

Castillo, por otro lado, reclama la casa como lugar de pacificación. Sus entrevistas, el cuestionamiento constante de las acciones del MIR -y con ello a su propia participación como miembro activo- la asunción de los errores, en lugar de debilitarla la empujan aún más a volver a la casa: "la conciencia de los errores no implica el desistimiento: me lleva hacia la casa. Quiero emprender algo para darle vida a la memoria de los vencidos. Recuperar ese lugar en que murió Miguel, no para que se convierta en el templo del recuerdo, sino como espacio de encuentro para los que no se resignan". Castillo quiere poner su espacio privado, su casa, su vida familiar, sus días felices, como lugar de encuentro de otros, pero su presencia constante en el filme, sus visitas a la casa (siempre acompañada de alguien), sus diálogos con la familia política (en un sentido literal) y la sanguínea, nos dan pistas acerca del encuentro que ella espera tener consigo misma. Y el encuentro que la mujer, la mujer ícono y la otra, desea tener con Miguel Enríquez, el símbolo de una lucha. Y así ocurre en un Estadio Víctor Jara repleto de ruido y de consignas. En su relato, el espacio de lo público y el de lo privado parecen seguir en conflicto, como enmascarándose uno a otro.

Estos filmes retratan un fenómeno que ocurre también en miles de ciudadanos, protagonistas o no, de los años de dictadura. Una pugna entre el recuerdo personal, la *memoria suelta* que no podemos disciplinar y registrar en un informe, y los intentos públicos por zanjar el pasado. En el encuentro de estos indicios privados y personales y la gran memoria del país, el gesto de Moreno tal vez no sólo completa esos blancos en la memoria de la infancia, sino que más bien trae esa infancia al presente, para hacer tambalear la memoria supuestamente sólida del adulto. De ahí que el horno terrible convertido en castillo, remueva con mayor fuerza los territorios de la crueldad y la rabia y nos dejé aún más expuestos a los embates insurrectos del recuerdo.

Bibliografía

Stern, S. (2000). De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). En M. Garcés et al. (Eds.). *Memoria para un nuevo siglo: Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. Santiago: Lom.

Notas

1

En su artículo De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998), Steve Stern propone estas categorías: memoria suelta/memoria emblemática, para referirse a la memoria personal de cada individuo y la memoria colectiva de un conglomerado. Me parece significado el uso del adjetivo "suelta" para caracterizar esta memoria privada, en la medida que implica también una suerte de rebeldía o incompatibilidad con el hecho de ser atrapada por algo o por alguien. Suelta, libre, independiente.

2

Marianne Hirsch utiliza el término postmemoria para referirse a la memoria construida o recibida por aquellos descendientes de los protagonistas de un hecho histórico particular, es decir, nacidos con posterioridad a ese hecho en cuestión, y que organizan su archivo de recuerdos a partir de los recuerdos de otros.

Como citar: Donoso, C. (2008). Espacios propios donde habitar la memoria colectiva, *laFuga*, 7. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/espacios-propios-donde-habitar-la-memoria-colectiva/296