laFuga

Memoria y desobediencia

Una aproximación a los documentales de Carmen Castillo

Por Elizabeth Ramírez Soto

Tags | **Cine documental | Memoria | Estudio cultural | Chile**

Elizabeth Ramírez Soto es profesora asociada de cine y medios en la Escuela de Artes de laUniversidad de Columbia. Sus áreas de investigación son el cine y la televisión transnacionales,las historias feministas del cine, y el documental. Es autora de (Un)veiling Bodies: A Trajectoryof Chilean Post-Dictatorship Documentary (Legenda, 2019), y coeditora de numerosaspublicaciones, incluyendo el volumen Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento yAngelina Vázquez (Metales Pesados, 2016) y el reciente número de Studies in Spanish & LatinAmerican Cinemas titulado "Guerrilla Archiving: Documents for a Feminist History of LatinAmerican Cinemas." Sus artículos han sido publicados en revistas como FilmQuarterly, Feminist Media Histories, y Jump Cut así como en diversas colecciones de ensayos.Actualmente escribe un libro que se titula Unruly Bedfellows: Latin American filmmakers andEuropean public television during the Cold War. Una versión de este artículo fue presentada bajo el título de Memory and Disobedience: Carmen Castillo, Women's voices and the Presentness of the Past (2010, noviembre) en el simposio Between the Past and the Future: Challenging Narratives of Memory in Latin America, Institute for the Study of the Americas, Senate House, University of London
Elizabeth Ramírez es candidata a doctora en Estudios de Cine por la Universidad de Warwick, Inglaterra, donde investiga el documental chileno contemporáneo y la representación del pasado dictatorial. Luego de estudiar periodismo en la Universidad Diego Portales, obtuvo una Maestría en Estudios Culturales, Medios y Comunicación por la Universidad de Londres (Institute of Education) y la Universidad de Stendhal , Grenoble 3 (Institut de la Communication et des Médias). E-mail de contacto: elizabethramirezs @gmail.com

Las mujeres han jugado un rol fundamental en las luchas por los derechos humanos y por las memorias en el marco de las dictaduras y las transiciones a la democracia en América Latina [1] . En Chile, la presencia de las realizadoras audiovisuales en estas batallas ha sido relevante y desde el retorno de la democracia se ha vuelto cada vez más significativa.

A pesar del proceso de "blanqueo" que ha caracterizado a la transición chilena, como Tomás Moulián ha argumentado extensamente [2] , numerosas realizadoras de diferentes generaciones han contribuido sin cesar, tanto en el país como en el extranjero, a mantener presente la memoria de la dictadura y a exhibir sus residuos en la sociedad chilena actual. Se pueden citar a modo de ejemplo, a Marilú Mallet, Gloria Camiruaga y Carmen Castillo (quienes comenzaron a dirigir -o escribir guiones en el caso de Castillo- durante los 70s y los 80s) y a realizadoras más recientes (que crecieron a la sombra de la dictadura y comenzaron a dirigir ya entrada la democracia) como Lorena Giachino, Marcela Said y Alejandra Carmona, entre muchas otras.

Como en el resto del mundo, el cine de no ficción chileno ha experimentado, especialmente en la última década, la "aparición explosiva de nuevas subjetividades" (Renov, 1999, p. 93) relacionada, como explica Michael Renov, con los modos en los que "la auto-inscripción" de los y las documentalistas en sus obras "representan identidades -fluidas, múltiples, incluso contradictorias- mientras permanecen totalmente implicadas en el discurso público" (1999, p. 91) [3] . Y no es casualidad, como dice Beatriz Sarlo que en este "giro subjetivo" la mujer tenga un rol privilegiado, ya que es, precisamente, la atención en lo cotidiano, ese espacio donde se encuentra lo público con lo privado, lo que distingue a estos nuevos relatos (2005, p. 19). Así, el trabajo de la mayoría de las realizadoras nacionales se caracteriza por establecer complejos vínculos entre lo íntimo y lo público, refiriéndose a la historia reciente del país desde el "yo", desde los interiores de sus de sus familias, de sus habitaciones, de sus casas.

Una de las directoras que ha trabajado de manera más sistemática el tema de la memoria en el contexto de la dictadura militar es Carmen Castillo, quien ha escrito diversos libros testimoniales [4] y

realizado diversos documentales que tienen como punto de partida su propia experiencia de la represión, entre ellos **La flaca Alejandra** (co-dirigido con Guy Girard, 1993), **El país de mi padre** (2004) y más recientemente, **Calle Santa Fe** (2007). Castillo fue expulsada del país en 1974, luego de que la casa ubicada en la calle del mismo nombre -donde vivía clandestinamente con Miguel Enríquez, el mítico líder del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR)- fuera violentamente allanada por la policía secreta, terminando con la muerte del dirigente. Castillo, embarazada de 6 meses, fue gravemente herida en el combate y se exilió al poco tiempo en Francia.

Es, precisamente, la pregunta que se hace Elizabeth Jelin (2002) en relación a la dimensión de género en las memorias, "¿Cómo combinar la necesidad de construir una narrativa pública que al mismo tiempo permita recuperar la intimidad y la privacidad?" la que pareciera guiar los relatos de esta realizadora [5] . En este artículo intentaré dilucidar algunas de las particularidades del trabajo de Castillo, así como también reflexionar sobre la inscripción de las nuevas subjetividades sobre la que habla Renov. Enfocándome especialmente en *Calle Santa Fe,* sugeriré que esta representación de identidad no cristalizada, tiene relación con la puesta en escena de lo que ha sido denominado por Ana Forcinito como una "memoria nómada" (2004).

La memoria en movimiento

En conjunto, el trabajo de Castillo puede ser considerado como un trabajo consciente de memoria para superar el trauma de lo vivido, lo que ella ha admitido explícitamente:

Es fácil quedarse pegada en el pasado, como una foto fija, y para quienes tenemos que mover el pasado y necesitamos una memoria en movimiento, del devenir -si no, te hundes, te aplastas- hay que poner la foto fija en movimiento para que te ayude a vivir (Bedregal, 1999).

Poner la *memoria en movimiento* parece ser entonces su leitmotiv. El rechazo al pasado como algo fijo puede explicar el uso recurrente de la cámara en mano (que busca transmitir además de la experiencia de la atrocidad, un punto de vista subjetivo) y del travelling (usualmente realizado desde un auto o un tren y que parece transmitir la sensación de alienación, de distanciamiento, de ser una extranjera tanto en Chile como en Francia).

Precisamente, esta dimensión traumática parece explicar la presencia de la fragmentación, la repetición, el continuo retorno (a Chile, a la casa de Calle Santa Fe o a la quinta de sus padres, en fin, al pasado), el uso de diversos tipos de material de archivo (grabaciones caseras, fotos de familia, noticieros, recortes de prensa, cartas) y de secuencias de recreación que buscan transmitir tanto instantes de horror como de felicidad irrecuperable (como lo es por ejemplo, el trayecto que hizo Marcia Merino -la flaca Alejandra- de un centro de detención a otro o la recreación del interior de la casa de Calle Santa Fe) [6] .

Como son narraciones para lidiar con la atrocidad, tanto su pérdidas personales -de amor, de familia, de maternidad y de militancia- y su posición como mujer revolucionaria, son el eje de sus textos: el acento aquí está en la experiencia del sujeto (de la realizadora, pero no solamente, como lo es evidente en el caso de *La flaca Alejandra* y en el documental polifónico *Calle Santa Fe*) y en cómo ésta experiencia se entrelaza con la historia pública.

Además del evidente compromiso de recordar las atrocidades de la tiranía así como la alegría del período revolucionario, sus documentales presentan otras características que me parece necesario, al menos, delinear. Como ya se adelantó, están marcados fuertemente por la presencia de la realizadora y por su mirada subjetiva. La dimensión autobiográfica está dada por su aparición en cámara, pero sobre todo por el uso de su voz -una voz como hecha de cenizas y que parece arrastrar el pasado con ella- que está mucho menos interesada en guiar el relato que en cuestionar el presente y desnudarlo del maquillaje neoliberal que ha cubierto las fachadas del país que la vio partir. Además, sus películas buscan problematizar y difuminar los límites entre la esfera doméstica, considerada tradicionalmente el mundo femenino por excelencia (que aparece encarnada en la quinta de su infancia y la casa de Calle Santa Fe, por ejemplo) con la esfera pública (especialmente, a través de la inclusión de imágenes de archivo de carácter "oficial" tales como noticiarios y periódicos). Existe un interés especial en el testimonio de las mujeres y en el recordar de manera colectiva - ya sea en familia o junto a antiguos militantes - usualmente en la forma de cabezas parlantes ("talking-heads"), consideradas una característica distintiva del cine documental feminista por Julia Lesage, el cual usa la conversación

como una herramienta de resistencia política (Lesage, 1990, p. 234). Sus documentales tienen en común la temática del viaje, ya que, gatillados por el exilio político, son trayectos metafóricos y literales tanto a Chile y a su pasado reciente, como a las propias memorias de la realizadora. Por eso también el uso de las imágenes de aviones, autos y trenes, que connotan tanto la idea de poner el pasado en movimiento como la de ser una desplazada. Como son trabajos de memoria, sus relatos no tienen una construcción linear ni cronológica. Por último, todos son producidos o co-producidos con fondos europeos y parecen ser dirigidos no sólo a una audiencia nacional pero también, o quizás especialmente, a una extranjera (lo que puede explicar, en parte, el uso recurrente de imágenes icónicas como las de la cordillera de los Andes y de música revolucionaria de la década de los 60s y 70s, y el particular uso del francés, especialmente en *Calle Santa Fe*).

Mujeres, memorias y nomadías en Calle Santa Fe

A pesar de que los documentales de Castillo están indudablemente marcados por una serie de hechos traumáticos, se puede decir que en ellos la directora rechaza enfáticamente y a través de diversos mecanismos, la idea de una identidad fija y única, incluyendo –o tal vez, especialmente- aquella de víctima. La directora parece estar muy incómoda siendo la 'personificación del sufrimiento' [7], posición a la que son relegadas las víctimas de la dictadura. Por el contrario, en sus películas, ella busca desafiar la representación tradicional de la mujer y de enfatizar la agencia femenina frente a la violencia de estado y a la dominación patriarcal.

De hecho, Castillo, una feminista, considera que las mujeres parecen recordar de manera diferente que los hombres. A lo largo de sus trabajos ella ha notado que:

Las mujeres procesamos dolores muy profundos que los hombres no logran contactar o expresar (…) me di cuenta que las mujeres encontraban las palabras del dolor para relacionar sus vivencias con su condición de mujer, la experiencia del exilio e incluso como se insertaron antes (Bedregal, 1999, s.n.).

Es en este sentido, que la noción de "memoria nómada" desarrollada por Forcinito para acercarse a textos escritos/filmados/puestos en escena por mujeres, me parece fructífero para referirse a su obra. Para Forcinito, las memorias de mujeres latinoamericanas sobre la represión pueden ser concebidas como "zonas en constante transformación que ponen en cuestionamiento la (i)legalidad del discurso hegemónico, sea este el discurso patriarcal, heterosexista, (neo) colonial, euro/anglocéntrico, clasista, racista o dictatorial" (2004, p. 15). Estas memorias se caracterizan por su potencialidad disruptiva y su constante fluir, por un "un devenir que se opone al recuerdo sumiso y que sirve para desterritorializar la memoria, es decir, producir una ruptura con el lugar fijo impuesto por el recuerdo oficializado" (2004, p. 19).

Este concepto es especialmente productivo para referirse a las películas de Castillo por diversas razones. En primer lugar, enfatiza el potencial transformativo y creativo de las memorias de las mujeres. Debido a que actúan desde los márgenes, las mujeres pueden desafiar diversos discursos hegemónicos, no sólo el de consenso y reconciliación, pero también aquellos que provienen de la izquierda, dominados por voces masculinas y relatos más bien épicos de la revolución y la resistencia. Segundo, permite tener en cuenta la condición particular de la realizadora como exiliada (aunque sus narraciones no estén desprovistas de nostalgia o de la añoranza del hogar, Chile no es idealizado en ningún caso). Y por último, permite destacar la negativa de la directora a esencializar las identidades de las mujeres y de su representación (ya sea como víctimas pasivas o guerrilleras masculinizadas, por ejemplo). Es de hecho, Rosi Braidotti, en quien Forcinito basa ampliamente su trabajo, quien describe la "conciencia nómada" como "una forma de resistencia a la asimilación u homologación con las maneras dominantes de la representación del yo" (1994, p. 25) [8].

Es posible distinguir la memoria nómada de Castillo y el desafío que ella plantea a la representación tradicional de la víctima en *Calle Santa Fe*, el documental que busca reconstruir la historia del MIR usando como punto de partida los recuerdos que conserva Castillo de la casa donde residía con Enríquez y sus dos hijas. Como el resto de sus documentales, éste es a la vez un viaje profundamente personal y colectivo al pasado, contado desde la perspectiva de los vencidos, como la directora insiste a lo largo del texto, con un énfasis en el testimonio de mujeres militantes y de sus hijas.

Cito un párrafo que la autora escribió durante su primer viaje a Chile:

¿Quién regresa? ¿Cómo se llama? Tengo varios rostros, extrañas amistades, dos lenguas, al menos dos posturas. Me gusta decir que no pertenezco a ninguna parte, que siempre hablé francés sin acento. Estoy vestida de negro. Mis artimañas son múltiples, complejas, bien construidas. Poseo un don natural para renacer, cambiar, morir, rehacer hábitos. (...) No soy yo la que ha decidido hacer este trayecto en sentido inverso. (...) De todos mis rostros, el que más detesto: la sobreviviente (2002, p 259).

Incluyo estas palabras ya que expresan claramente el rechazo que siente Castillo a la noción de una identidad única y cristalizada. En consecuencia, en este documental, la directora pondrá en escena sus múltiples identidades: aquella de antigua militante, de mujer enamorada, de madre, de hija, de viuda, de exiliada. Esto parece explicar el cambio de interlocutores a lo largo de su documental, donde ella se dirige indistintamente a Camila (su hija), a Miguel, a su padre, afirmando de este modo la presencia de sus múltiples yo. Esto también explicaría la inclusión de imágenes de archivo de una joven Castillo dando entrevistas en perfecto francés (recordemos que existe una versión de este documental con el *voice over* de la realizadora completamente en esta idioma).

John Durham ha notado que mientras el tropo de "hacerse pasar por" otro (*passing*) es para los "exiliados" precisamente aquello que vuelve traumática la experiencia de vivir en el extranjero (el ocultamiento o la represión de una identidad supuestamente esencial), para los "nómadas" no hay trauma asociado a este hacerse pasar por otro. Al contrario, es considerado como constitutivo de su identidad híbrida y por lo tanto, "parte del movimiento característico de la subjetividad a través de signos, otredad y tiempo" (1999, p. 32) [9] . Tampoco el nómade considera el estado-nación como un lugar utópico: Castillo, de hecho, disfruta el "hacerse pasar por" y así lo reconoce, incluyendo imágenes de sí misma hablando en francés y explícitamente diciendo que no tiene una imagen idealizada de Chile como la tierra prometida. Por el contrario, señala que "obnubilada por el mal, durante mucho tiempo, sólo vi en Chile a torturadores y fascistas".

La directora también desafía el rol de la "viuda heroica" que le fue asignado por el partido como pareja del líder del MIR. En *voice over* se refiere no sólo a la experiencia del exilio, sino que también a su participación en las giras de solidaridad sólo unos meses después de la muerte de Enríquez, describiéndolas como "andanzas sin visión, recorridos sin movimiento, la misma repetición de códigos, la viuda heroica se desplaza sorda, ciega y casi muda...". Castillo incluye imágenes de ella interviniendo en estas conferencias evidentemente exhausta y desprendida. Este agotamiento es transmitido a través de la repetición de una de estas imágenes, como si ésta se quedara pegada debido a una falla técnica.

En el exilio, la directora se volverá muy crítica de las políticas militares del MIR. En consecuencia, en *Calle Santa Fe,* realizará una revisión crítica de la izquierda militante, un discurso dominado, según Diamela Eltit, por la "teatralización paródica de la masculinidad que pospone lo íntimo o lo personal en oposición a lo primordial de lo público y de lo colectivo" (1996, p. 55). Esta crítica es hecha abiertamente a las políticas implementadas por el partido, las que son descritas por Castillo como "un culto a la muerte y al sacrificio" y que son criticadas también a través de los testimonios de otras mujeres militantes.

Apoyadas por el comentario de la realizadora, una de estas militantes se refiere a la sensación de "orfandad" y el sufrimiento que le provocó la decisión unilateral de poner fin al partido en los primeros años de la transición a la democracia. Otra militante lamenta que (en relación al "Proyecto Hogares") "no tuvimos los espacios colectivos de llorar, porque por supuesto que lloramos mucho" [10] . No es casualidad que la mujer diga esto frente a una audiencia compuesta por numerosas militantes y sus hijas y es mucho más significativo el hecho de que estas imágenes provengan de un documental de la joven realizadora Macarena Aguiló. Con esta elección, Castillo crea un interesante tejido intergeneracional incluyendo en su propio documental imágenes de **El edificio de los chilenos** (2010) un trabajo en progreso en aquel entonces realizado por la hija de una de las militantes entrevistadas, Margarita Marchi. Pareciera ser que, ya que tanto la hija de Castillo como la de Enríquez se negaron a hablar en cámara sobre el pasado, ella necesitaba volcarse a otras "hijas" para escuchar sus propias versiones de la historia.

Con esta decisión, la realizadora enfatiza la dimensión colectiva de la historia (ésta es la historia de una gran familia, unida por un pasado político en común), desafía las nociones tradicionales de

familia, de ser mujer y madre, defendidas fuertemente por las conservadoras instituciones chilenas y acentúa las singularidades de las mujeres y las diferencias generacionales que existen al recordar el pasado. Aunque todas ellas -madres e hijas por igual- comparten el dolor del abandono, existen múltiples maneras de lidiar con el pasado y todas ellas son igualmente respetadas. Este segmento plantea además la idea de que, en ausencia de un espacio colectivo negado por la izquierda patriarcal para hacer el duelo correspondiente, son las mujeres las que construyen -aunque sea tardíamente- aquel espacio, no sólo a través de encuentros, sino también a través de documentales.

La directora acentúa así el rol fundamental que cumplen el cine documental y las realizadoras en la lucha de las memorias en el país, como un modo de resistencia alternativa. La obra de Carmen Castillo es un trabajo de memoria auto-crítico e implacable que lidia con las heridas y las decisiones del pasado y con las consecuencias de aquellas en el presente. Desafiando los discursos hegemónicos de la post-dictadura, la directora se embarca en esta labor de manera colectiva, estableciendo un diálogo con el lado doméstico de la historia mientras pone la memoria -su memoria y la del país- en movimiento.

Bibliografía

Bedregal, X. (1999, abril 5). Entrevista a Carmen Castillo. La dictadura, gran máquina del olvido. *La Jornada*. Recuperado de http://www.jornada.unam.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm

Braidotti, R. (1994). *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press.

Castillo, C. & Echeverría, M. (2002). *Santiago - París: El vuelo de la memoria*. Santiago, Chile: Lom.

Durham Peters, J. (1999). Exile, Nomadism, and Diaspora. The Stakes of Mobility in the Western Canon. En H. Naficy (Ed.). *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place.* New York: Routledge.

Eltit, D. (1996). Cuerpos Nómadas. *Feminaria Literaria*, *VI*(11). Recuperado de http://www.feminaria.com.ar/revista/revistas/017-018/017-018.pdf

Forcinito, A. (2004). *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo.* Santiago: Cuarto Propio.

Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la Memoria*. Madrid: Siglo XXI.

Lesage. J. (1990). The Political Aesthetics of the Feminist Documentary Film. En P. Erens (Ed.). *Issues in Feminist Film Critiscism*. Bloomington: Indiana Press.

Moulián, T. (2002). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom.

Renov, M. (1999). New Subjectivities: Documentary and Self -representation in the Post-Verité Age. En J. Waldman & J. Walker (Eds.). *Feminism and Documentary*. Minneapolis: University of Minessota Press.

Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Walker, J. (2003). *Trauma Cinema: Documenting Incest and the Holocaust*. Berkeley: University of California Press.

Notas

1

Al respecto del rol de las mujeres, ver por ejemplo Jelin, E. (2002). *Los Trabajos de la Memoria. Madrid: Siglo XXI, especialmente el Cap. 6 El Género en las Memorias (pp. 99-115) y Forcinito, A. (2004). Memorias y nomadías*: *géneros y cuerpos en los márgenes del posfeminismo.* Santiago: Cuarto Propio.

2

Moulián, T. (2002). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom.

3

Mi traducción.

4

Entre ellos, *Ligne de fuite* (1987), *Un día de octubre en Santiago* (1999) y el co-escrito con su madre Mónica Echeverría, *Santiago – París: El vuelo de la memoria* (2002).

5

Para Jelin, este narrar es necesariamente público y uno de los elementos fundamentales para combinar ambos aspectos es "la escucha diferenciada pero atentiva de otros" (2002, p. 114).

6

Todos estos elementos son característicos de lo que ha sido denominado por Janet Walker como cine de trauma o *trauma cinema*. Para la autora, en las escenas de recreación o *reenactment* los eventos "no son exactamente revividos, pero se les otorga una dimensión sensorial. Su uso y repetición característicos en el documental autobiográfico traumático constituye una recurrencia *textual* que evoca la recreación psicológica *(psychological reenactment)*, que es un síntoma del SEPT (Síndrome de Estrés Post Traumático), sin ser su equivalente exacto" (2003, p. 113). La traducción es mía. En cursiva en el original.

7

Jelin, E. (noviembre de 2010). *Victims, Relatives and Citizens in Argentina: Whose Voice is Legitimate Enough?* En Between the Past and the Future: Challenging narratives of memory in Latin America. Simposio llevado a cabo en Institute for the Study of the Americas, University of London, Inglaterra. El término que usa Jelin es el de *embodiment of suffering*.

8

Mi traducción.

9

Mi traducción.

10

El "Proyecto Hogares" consistió en un espacio de vida en comunidad en Cuba donde los y las militantes del MIR que regresaron a la lucha clandestina en Chile dejaron por razones de seguridad a sus hijos e hijas al cuidado de veinte "padres sociales". La historia de aquel proyecto es narrada en el documental *El Edificio de los Chilenos.*

Como citar: Ramírez Soto, E. (2011). Memoria y desobediencia, *laFuga*, 12. [Fecha de consulta: 2026-11-04] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450

Ramírez Soto, E.. Memoria y desobediencia. laFuga, 12, 2011, ISSN: 0718-5316.