

“Memoria, afectos y género en documentales argentinos y chilenos.”

Bernardita Llanos

Denison University

La reflexión sobre el pasado, en particular sobre el quiebre social y subjetivo que las dictaduras argentina y chilena implicaron, vuelve a reaparecer en el imaginario visual contemporáneo desde diversos ángulos y experiencias femeninas que tienen como denominador común la vinculación de la identidad personal, en particular la identidad de género, con la militancia política de la izquierda (de los padres o compañeros) durante la década de los setenta, en mi análisis una identidad autoritaria patriarcal legitimada en la utopía revolucionaria. En el caso argentino los efectos personales y familiares de la militancia en las filas montoneras (el ala más radical del peronismo) y en el chileno en el MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionario) y el partido comunista revelan los costos que la causa política y la clandestinidad tuvieron para las mujeres como esposas e hijas. Las documentalistas chilenas Carmen Castillo y Lorena Giachino hacen de la memoria de los derrotados y sacrificados en la gesta revolucionaria un lugar de significación problemático. Por un lado, se muestra la violencia estatal en su dimensión genocida, a la vez que

destacan las formas en que la subjetividad femenina responde a la ideología y a la épica masculinas constituyendo una agencia disidente con la narrativa oficial revolucionaria. La sujeto de estos documentales transita espacios alternos tratando de resolver el conflicto afectivo que presenta la tensión entre las experiencias subordinadas de género y los pactos de roles demandados por la militancia. Los documentales atestiguan la imposibilidad de conciliar en la memoria la exigencia hecha por el sujeto revolucionario masculino al orden familiar patriarcal en el que está inscrita la sujeto en rol. En el caso de *Calle Santa Fe* (2007), el documental de Carmen Castillo, aparece la mitificación del héroe revolucionario y la imposibilidad en el discurso amoroso de superar el trauma de lo sufrido, para mostrarnos que la causa revolucionaria se sostiene en el lazo afectivo y viceversa.

La recuperación del pasado dictatorial en el documental más reciente se da a través de una reconfiguración de los fragmentos de la historia familiar, personal y política, realizando un relato autobiográfico que pone en juego la identidad de la realizadora. Los documentales de argentinas y chilenas construyen un nuevo relato del pasado a partir de su experiencia en tensión o contraposición a la historia nacional y familiar. Los materiales de memoria de estas cineastas privilegian el archivo de la

intimidad, que como sostiene Leonidas Morales, es un género constituido por los diarios de vida, las cartas y las autobiografías, “discursos periféricos, de margen, elaborados en un espacio de ruptura y resistencia” (Morales, “El diario de Luis Oyarzún,” 66). En el caso de estos documentales autobiográficos aparece la marca testimonial pero cargada de secretos de familia que van construyendo los materiales de una memoria e historia política interpelada por la intimidad y los afectos. Existe por eso un tipo de doble moral amparado en la doble conciencia revolucionaria que muestra a través del territorio de lo íntimo los efectos devastadores sobre las sujetos femeninas de la política y la ideología, en particular, cuando se vinculan al ideologema familia. La familia burguesa se ve arrastrada y modificada en su sistema de filiación al ser convertida en una familia política revolucionaria compuesta por compañeros y militantes. Este cambio antropológico de los comportamientos, valores y afectos intenta construir nuevos sujetos, quienes ya no responderán a los lazos y vínculos establecidos por la biología ni por el amor burgués. Un caso paradigmático de este cambio en la familia y la relación entre padres e hijos, lo representa el Proyecto Hogares del MIR, que consistió en la convivencia en Cuba de los niños de militantes exiliados, quienes optaron por retornar a Chile clandestinamente para derrocar a Pinochet por medio

de la insurgencia armada y dejaron a sus hijos a cargo de “padres y hermanos sociales.” La documentalista Macarena Aguiló relata esta experiencia en el documental de Carmen Castillo desde la posición de la segunda generación, mostrando la herida de muchos de esos niños, quienes sintieron que para sus padres la revolución era lo más importante. Otra militante en el documental *Calle Santa Fé* cuenta llorando frente a la cámara cómo su hija le enrostraba haberla abandonado por un proyecto político que fue derrotado y que no cumplió sus objetivos, gritándole “Mamá, mamá, y por esta huevía, me dejaste!” Entre los hijos de la diáspora chilena que aparecen en el documental de Carmen Castillo y de otros, muchos jóvenes han quedado con una sensación de orfandad afectiva y de dilema irresuelto intentando comprender la decisión de sus padres por la causa revolucionaria y el abandono de la vida familiar y su rol de padres. Esta misma duda y reclamo lo encontramos en la argentina María Inés Roqué, quien intenta desesperadamente comprender el abandono del padre y su decisión de irse a la clandestinidad por el ideal revolucionario. La reconfiguración de los lazos de parentesco que la vida y familia revolucionaria suponen conlleva la separación de la familia carnal y la ausencia de los padres, además del exilio de muchos de los hijos en

Cuba, Europa (Francia y Bélgica) y México. Carmen Castillo también enviará a su hija mayor a Cuba siguiendo la propuesta de Miguel Enríquez.

Estas cineastas hijas (biológicas y simbólicas) y parejas de desaparecidos en Argentina y Chile revisan el romance familiar en su doble acepción ficcional -la de relato amoroso y la de relato familiar- para problematizar el distanciamiento de la sujeto de género de la matriz nacional-familiar. En esta presentación propongo que la sujeto posiciona su relato del pasado bajo tres modalidades de subjetivación. La primera constituye a la sujeto en un relato y memoria **vicaria** (*Papá Iván* de María Inés Roqué, 2000; *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo) que intenta conciliar pasado y presente mediante la continuidad imaginaria del pasado épico masculino y la propia identidad que aparece intervenida por la posición de género aunque sin cancelar el relato del combatiente heroico (el padre o la pareja, respectivamente). Frente a la ausencia y la pérdida del padre y del compañero respectivamente, ambas realizadoras intentan sortear las contradicciones que indagar sobre la propia experiencia y el pasado vivido o transmitido implican.

La segunda modalidad de agencia y relato que examino es la de la **metamemoria** (*Los Rubios* de Albertina Carri, 2002) que muestra los límites de la propia memoria y la de los otros revelando los mecanismos

elusivos de la memoria mediante el distanciamiento poético-metodológico y/o generacional. El documental de Carri va más allá de la reflexión sobre la memoria, sus límites y posibilidades ya que indaga sobre el cine como medio expresivo a la vez que incorpora diversas estrategias de actuación y ficcionalización como señala Valeria Grinberg (Grinberg 273). Precisamente por esta yuxtaposición del metadiscurso sobre los dispositivos cognitivos de la memoria y el oficio mismo de hacer cine, *Los rubios* plantea un búsqueda no solo de información (quiénes conocieron a los padres de Carri, quiénes fueron sus compañeros militantes, dónde vivieron, quién los delató, dónde y cómo los torturaron y asesinaron) sino sobre la propia identidad de la realizadora y el rol que las diversas historias sobre sus padres tuvieron en sus vidas (276-275) además de cuestionar abiertamente –parodia e ironía– el género documental y su capacidad como agencia garante de la verdad absoluta. Michael Lazzara, por su parte, ve en este documental y otros argentinos la manifestación del vuelco subjetivo del campo cultural que se vio en los 70 y 80, pero que ahora aparece con un nuevo grado de complejidad y reflexividad (Lazzara 148).

La tercera instancia del discurso documental autobiográfico que examino construye una **memoria solidaria sacrificial** (*Reinalda del*

Carmen, mi mamá y yo de Lorena Giachino, 2007) de filiación esencialmente materna donde los afectos se alían al reclamo de justicia, aún no cumplida. El film de Giachino en su primera parte centra en el relato de su madre, quien era la mejor amiga de Reinalda del Carmen Pereira, militante comunista secuestrada y desaparecida estando embarazada en 1976 y asesinada junto a otros 12 detenidos que fueron fusilados a las afueras de Santiago. La realizadora intenta que su madre enferma producto de un coma diabético recuerde a Reinalda y la amistad que las unía. Este acto rememorador tiene una doble función: la primera es ayudar a la madre a recuperar esa parte de su memoria larga, la segunda función como reconoce Giachino es más alegórica, donde la amnesia se expresa en todo un país que no quiere recordar lo que vivió. Relato personal (de la madre) y colectivo se entrelaza en la búsqueda de Giachino sobre la vida y muerte de Reinalda. En este recorrido por los lugares en que Reinalda vivió y compartió con Jacqueline Torrens, la madre de la realizadora, las preguntas sobre sus diferencias políticas salen a la luz. Frente al deterioro progresivo de la madre, cada vez que Giachino la confronta con sus dudas y preguntas sobre pasado, la documentalista emprende sola la investigación sobre lo que le pasó a Reinalda. “La directora confiesa que el deseo de recuperar la memoria de su madre “se

confunde con saber qué pasó con Carmen,” donde se trata también despertar a toda la ciudadanía “adormecida por el horror” (Ranzani, “La amnesia la memoria colectiva”). El documental denuncia la imposibilidad de la reconciliación en Chile y el fracaso de su proyecto de recuperar la memoria de la madre.

Dentro de esta línea aparecen una serie de documentales producidos por hijos e hijas de detenidos desaparecidos tanto en Argentina como en Chile.

Gonzalo Aguilar argumenta que ha sido el documental en Argentina, el medio que se ha hecho cargo del pasado histórico (*Otros mundos*, 175). La discusión y condena de la dictadura se instaló en la cultura y sociedad argentina en gran medida gracias a la labor de los organismos de defensa de los DDHH, al juicio a las juntas y a las políticas culturales. De este modo, como afirma Aguilar, quedó el campo despejado para reflexionar sobre los setenta partiendo del supuesto que todo “accionar represivo” del Estado es ilegal (175) y que hay que hacer reparaciones. Junto a esto, muchos de los niños que fueron víctimas del terrorismo estatal usan hoy en día el cine como medio de expresión para representar el duelo. Las cineastas que presento aquí documentan los procesos de

memoria y las formas en que construyen este archivo alterno de verdad, que no está en la historia.

Entre ellos María Inés Roque, Albertina Carri y Andrés Habegger: todos hijos de militantes montoneros reconocidos que fueron asesinados (175-176). El interés por el cine en esta generación tal vez se relacione con el carácter de la imagen cinematográfica, la cual permite construir un espacio testimonial muy apropiado para la rememoración a través de testigos, fotos, grabaciones, documentos y registros de eventos colectivos, que proveen una suerte de “arsenal visual y auditivo” para realizar el trabajo de duelo (176). Dentro de esta misma línea de duelo y rememoración se encuentra gran parte del trabajo visual de Carmen Castillo y los documentales de María Inés Roqué y Lorena Giachino, los cuales no logran salir del duelo a diferencia del de Albertina Carri porque apelan a distintos tipos de memoria. En el caso de *Los rubios* el documental trabaja con “el azar de la memoria” y los materiales usados Carri los encuentra al descubrir la película de su padre en el archivo de los montoneros. El guión del padre a su vez está basado en el libro que él escribió y que la actriz Ana Couceyro aparece leyendo en diversas escenas de *Los rubios*. Desde otro ángulo, el film narra la construcción

del proceso de su construcción y la memoria aparece azarosa, frágil y muchas veces errática. Carri afirma:

En 1999 comencé una investigación sobre la ficción de la memoria. Hechos objetivos enfrentados a fantasías, relatos fragmentados enfrentados a la imposibilidad de recordar ciertos elementos y la imposibilidad de olvidar algunos detalles librada al azar. En ese túnel me sumergí en aquel momento y esa búsqueda errática, ambiciosa y desesperada se convirtió en la primer media hora de *Los rubios*.

Al intentar despedazar (como a un cuerpo) la ausencia de mis padres, logré aunar el pasado con el presente. Asociar mi presente como directora con mi pasado marcado por esta ausencia parecía una tarea además de ambiciosa, impertinente y desafiante. Impertinencia y desafío que en un comienzo se presentó como inejecutable, porque la decisión de no narrar solamente *El Pasado*, con la solemnidad que eso hubiese acarreado, fue inamovible. Y esto fue inexplicable para cuanta fundación y/o productor haya leído el proyecto, ya que *La Historia* para ellos, estaba en la desaparición de mis padres y no en mi construcción como individuo a partir de una ausencia. (http://www.cinecropolis.com/notas/honestidadbrutal_c.htm)

El modelo de estado autoritario y el proyecto revolucionario en América Latina parecen tener consecuencias de género similares para las mujeres, cuyas voces quedan silenciadas y anuladas en las historias de la nación y de la familia, permitiéndose los excesos y abusos del héroe. Dentro de este ámbito simbólico destacan los diversos documentales y trabajos testimoniales de la videoasta chilena Carmen Castillo, quien dedica gran parte de su esfuerzo a reflexionar sobre el destino del Movimiento de Izquierda Revolucionario y sus militantes en Chile, principalmente en términos de sus caídos en la lucha contra la dictadura

de Pinochet encabezados por la figura emblemática de Miguel Enríquez, secretario general del partido y compañero de Carmen Castillo. *Calle Santa Fe* vuelve insistentemente sobre la derrota y desintegración del MIR perpetrada por la dictadura mediante la aniquilación física y psicológica sistemática de sus miembros. La memoria que la serie de testimonios revelan en el documental se estructura a través de la solidaridad con ese proyecto de cambio y su utopía social y política, a la vez que reitera el trauma personal de la pérdida de un ser querido y un proyecto de vida. Este documental de Carmen Castillo sobre su pasado revolucionario y su vida con Miguel Enríquez hasta el momento de su muerte y la pérdida del hijo que ella esperaba, vuelve sobre el trauma y la imposibilidad de superar el momento de la muerte del amado y el hijo. Las largas tomas de plano general del barrio Santa Fe, en la periferia de Santiago y las entrevistas con sus habitantes, evidencian las diferencias de clase por un lado y la posibilidad de solidaridad, pues fue uno de estos residentes quien precisamente salvó a la documentalista de morir desangrada luego del ataque de la policía militar en su casa. También es uno de estos testigos, quien insiste que Miguel Enríquez regresó a la casa para ayudar a Carmen Castillo y que fue en este momento cuando fue asesinado. De este modo, la reconstrucción del pasado traumático se va dando en la cámara con las

intervenciones de los testigos que aún viven en el mismo barrio y quienes relatan los hechos a la realizadora por primera vez. Este descubrimiento personal, sin embargo, adquiere dimensiones míticas cuando Carmen Castillo desea preservar y monumentalizar el heroísmo y excepcionalidad de Miguel Enríquez mediante la transformación de la casa de la calle Santa Fe en un museo dedicado a su memoria. Este deseo, personal y político, se ve ofuscado por los jóvenes militantes del MIR hoy en día, quienes no comparten el proyecto de hacer una casa-museo. Sus metas e intereses no responden a la mitificación del héroe ni a un proyecto museográfico para la preservación de la lucha revolucionaria, evidenciando que Carmen Castillo alimenta la ficción amoroso/política para la cual la casa es su materialización. En este momento, vemos la brecha generacional al interior no solo del MIR¹ sino de la sociedad chilena entre quienes vivieron la utopía mirista y la segunda generación, quien tiene otros intereses y perspectivas sobre el pasado. Tanto esta película como *Papá Iván* de María Inés Roqué funcionan como epitafios, siguiendo la terminología de Aguilar, pues no logran salir del duelo que las convoca (176). Desde el título Roqué nos muestra su propia filiación personal en la historia de Iván Roqué como hija. El énfasis en el vínculo familiar no impide, sin embargo,

¹ Disuelto oficialmente en 1989.

la mirada crítica al legado del guerrero/heroico de esa generación. El relato de la hija en esta instancia muestra las heridas simbólicas sobre la propia identidad de quien fuera abandonada por el padre para plegarse a la lucha armada de los montoneros (Amado *La imagen justa*, 177).

El relato autobiográfico de María Inés Roqué es un viaje de regreso al pasado donde las secuencias funcionan como paradas, o estaciones de un recorrido por diversos lugares de Buenos Aires y Córdoba. Este trayecto itinerante va haciendo sus paradas, entradas y salidas a través de paisajes y sujetos que van componiendo con su recuerdo una memoria individual y colectiva. El film interpela las diferentes versiones del relato épico, colocando a cada paso interrogantes en la biografía del padre y en la gesta heroica de toda esa generación, sin encontrar resolución ni cierre a su búsqueda de verdad, ni la tumba para esa ausencia. La herencia paterna se adhiere al nombre de esta hija como afirma su propia voz en off: “Digo mi nombre y me ven como hija del héroe, a mí que siempre dije que prefería tener un padre vivo antes que un héroe muerto.” A diferencia de Carri, Roque es quien lee con voz en off la carta que el padre les dejó a ella y su hermano antes de irse a la clandestinidad. Su disciplina militar y moral de militante se impone sobre su amor de padre, es según afirma su sacrificio. En contrapunto se escucha luego la voz en off de la hija

preguntándose sobre la elección del padre por un destino que la excluía a ella y su familia. ¿Si tanto los quería como afirma en la carta por qué se fue? continúa siendo la pregunta que persiste en el pasado y el presente de María Inés Roqué.

En un recorrido de múltiples indagaciones, entrevistas con testigos, visitas y preguntas directas a militantes y familiares Roqué muestra que no hay una verdad ni un relato único que dé cuenta del trayecto del padre y del fin de sus días. Más aún, entrega una versión denigrada de la muerte del padre y el destino de su cuerpo al darle al traidor, la palabra final para contar lo acontecido con Iván Roqué el día de su muerte. El informante aquí es un testigo y participante en la emboscada al padre, un delator. La condición devaluada de la moralidad y la ética de quien cuenta el momento de la muerte del héroe, descoloca el fundamento de verdad del testimonio realizando las “fisuras del yo testimonial” de los ex-guerrilleros (Amado 182). La gesta heroica se ve trizada y traicionada por los propios combatientes. Este sería, me parece, uno de los rasgos centrales, de los documentales de la segunda generación, quien vive las consecuencias de las decisiones de sus padres y muestra las heridas de género en la propia subjetividad.

El testimonio de la madre relatando la traición personal del esposo con una militante, a quien ella conocía, y con la cual él tiene un hijo en la clandestinidad, revela el quiebre con la familia y la decepción de la esposa por perder a quien había elegido para ser “el padre” de sus hijos. La coherencia de su pensamiento, el rechazo absoluto de la violencia y la aceptación del nuevo hijo de su esposo, convierten su testimonio en una crítica frontal a la ideología revolucionaria patriarcal por su negación de los afectos y vínculos gestados al interior de la pareja y la familia burguesa. La madre habla desde su género y sus roles de esposa traicionada y madre abandonada por el hombre que “era muy seguro de sí mismo” y pensaba que no se equivocaba. El documental lo convierte en “el desertor de los afectos privados” como señala Amado (186), o al menos de esos afectos que la familia de María Inés suponía. La sujeto en rol es aquí la madre, quien se hace cargo de sus hijos durante la ausencia del padre.

Esta búsqueda del padre por parte de las hijas en la narrativa familiar según Ana Amado las coloca en la tragedia griega y las hace herederas de Atenea, quienes como ella obedecen la ley del logos, la estructura y el orden del mundo masculino (176). Tal vez en el caso de Roqué se pueda hablar también del drama de Antígona, pues lo que esta

hija quiere realmente es darle una tumba al cuerpo del padre, gesto imposible material y simbólicamente como ella misma reconoce.

Es objetivo de esta indagación el presentar un curso que recoja los ejes centrales de la discusión que he expuesto aquí. Género, Patriarcado Revolucionario , Testimonio-Documental, Familia en los discursos visuales de cineastas post dictadura sirve al propósito de examinar el cambio en los relatos de memoria desde la perspectiva de las nuevas generaciones de mujeres involucradas en familias de izquierda cuyo recuerdo del proyecto revolucionario aparece inestable, conflictivo e irresuelto. Resulta central para la discusión reposicionar puntos de vistas que superan las visiones tradicionales de género y que les dan voz a mujeres cuyas infancias y adolescencias han quedado detrás de los rostros de maridos, hijos, y padres mitificados.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo. *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor, 2006.
- Amado, Ana. *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Ediciones Colihue, 2009.
- _____ y Domínguez, Nora, eds. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones*. Buenos Aires: Paidós, 2004.
- Blanco, Fernando. *Desmemoria y perversión: privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago: Cuarto Propio, 2010.
- Gready, Paul, ed. *Political Transition. Politics and Cultures*. London, Sterling, Virginia: Pluto Press, 2003.
- Grinberg, Valeria. "La memoria de los hijos de desaparecidos en el cine argentino contemporáneo: entre la subjetividad y la búsqueda de una identidad colectiva." *Contratiempo de la memoria en la literatura argentina*. Eds. Miguel Dalmaroni y Geraldine Rogers. Buenos Aires: Univ. Nacional de la Plata, 2009. 261-301..
- Hirst, Marianne. "The Generation of Postmemory." *Poetics Today* 29,1 (Spring 2008): 103-128.
- Lazzara, Michael. "Filming Los. (Post)-Memory, Subjectivity, and the Performance of Failure in Recent Argentine Documentary Films." *Latin American Perspectives*, 168, Vol. 36 N°5 (Septiembre, 2009): 147-157.
<http://www.memoriaviva.com/culpables/agentes/arce.htm>
- Los rubios, según Carri.*
http://www.cinecropolis.com/notas/honestidadbrutal_c.htm
- Morales, Leonidas. "El diario de Luis Oyarzún." *Revista Chilena de Literatura*, N°45 (1994):65-80.

Documentales *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, 1993)
Papá Iván (María Inés Roqué, 2000)
Los rubios (Albertina Carri, 2003)
Reinalda del Carmen, mi mamá y yo (Lorena Giachino, 2007)
Calle Santa Fe (Carmen Castillo, 2007)