

# Imagen y montaje

## La memoria y las víctimas en el documental chileno en la posdictadura

*Rodrigo Ruiz Encina\**

La condición de víctima responde a una construcción posdictatorial en la que participan y se confrontan la institucionalidad política y jurídica, las organizaciones de familiares de víctimas y el campo del arte y el pensamiento crítico. Más allá de su definición legal, las víctimas se convierten en un punto de ingreso a una subjetividad política y cultural que expresa una comprensión de la democracia y la justicia, y que se relaciona con distintas concepciones sobre lo humano puestas en debate en el Chile contemporáneo.

El cine documental ha sido un elemento destacado en la construcción y representación de la memoria desde principios de la década de 1990. Aun cuando en su mayoría ha respondido a un compromiso con la verdad y la justicia, sus métodos y sus supuestos han sido diversos. La actual conflictividad social y los cambios en los modos de elaborar el pasado motivan a una reflexión sobre los mecanismos de la memoria y su relación con la imagen y el montaje.

Palabras clave: víctimas, memoria, documental, montaje, imagen.

The condition of victim responds to a postdictatorial construction in which the legal and political institutions, organizations of victims' families and the field of art and critical thinking participate and confront. Beyond its legal definition, the victims become an entry point to a political and cultural subjectivity that expresses an understanding of democracy and justice, and that relates to different conceptions of the human in the debate in contemporary Chile.

The documentary film has been an important element in the construction and representation of the memory from the early 1990. Even though most of them have responded to a commitment to truth and justice, its methods and assumptions have been different. The current social dispute and the changes in modes of memory, encourage a reflection about the mechanisms related to the image and the montage.

Key words: victims, memory, documentary, montage, image.

\*Escuela de Antropología, Universidad de Artes y Ciencias Sociales, Santiago de Chile [rruiz@uarcis.cl].

Entonces todos los hombres de la tierra  
le rodearon; les vio el cadáver triste, emocionado  
incorporóse lentamente,  
abrazó al primer hombre; echóse a andar.

César Vallejo *Masa*

## Introducción

EL DEBATE SOBRE LA MEMORIA se ha convertido en un núcleo fundamental del pensamiento crítico en sociedades que han sufrido procesos de genocidio político en su historia reciente. La crítica de la memoria adquiere su mayor alcance en el análisis de los modos en que la elaboración del pasado y, en particular, la gestión político-jurídica de las víctimas, se vuelven fundamentales en la construcción de la gobernabilidad del neoliberalismo.

De esa suerte, nuestro problema central se relaciona con el giro que propone Rancière cuando ingresa al debate sobre “la imagen intolerable” a propósito de la polémica entre Didi-Huberman, Lanzmann y otros:

La cuestión de lo intolerable [dice] debe entonces ser desplazada. El problema no es saber si hay que mostrar o no los horrores sufridos por las víctimas de tal o cual violencia. *Reside en cambio en la construcción de la víctima como elemento de una cierta distribución de lo visible* [Rancière, 2010b: 99].

La mirada debe centrarse en la construcción de la posición ‘víctima’ como estrategia política. Eso es lo que interesa aquí principalmente, porque la víctima organiza tanto una comprensión de la historia reciente como una concepción del individuo en el presente. Textos como *Crítica de la memoria (1990-2010)*, de Nelly Richard, referido al caso chileno, o *Crítica cultural entre política y poética*, de Leonor Arfurch, en Argentina, son parte destacada de la ensayística local generada en el campo.

En la medida en que el cine ha sido una de las formas principales de la producción artística contemporánea, en muchos de los estudios críticos de la memoria, los análisis de la narración cinematográfica se han vuelto cardinales. En el Chile postdictatorial, por lo demás, ha sido el cine documental el que –junto al ensayo, la fotografía y las artes visuales– ha elaborado en mayor medida un sentido sobre la historia política reciente.

En este artículo abordamos un examen de algunas de las trayectorias que ha seguido el documental de la memoria.<sup>1</sup> Nos ubicaremos en el punto mestizo en que memoria y cine se articulan en un ejercicio de pensamiento político. Abordaremos películas producidas con posterioridad al fin de la dictadura de Pinochet, realizadas por cineastas pertenecientes a distintas generaciones. Algunos formados socialmente en los años 60, y otros cuya experiencia principal está en los 80 y los 90. Esta diferenciación generacional como se verá, sin embargo, no va a expresarse del mismo modo en las concepciones y las prácticas cinematográficas.

Finalmente, una breve digresión acerca del montaje busca dejar abierta la posibilidad de otros modos de abordar una escritura cinematográfica de la memoria en el Chile actual, cuando asistimos –es una hipótesis que atraviesa silenciosamente todo este texto– a un cambio en los regímenes de la memoria que se vincula con los nuevos ciclos de movilización social, llenos de una enorme potencia política y cultural renovadora.

## Aproximación a la memoria

Las viejas manos arrugadas intentan recordar la conocida sonata de Beethoven. Algún dedo tiembla sin control sobre el teclado, se equivoca. Aunque a ratos se quiebra la continuidad entre la partitura y la ejecución, logramos comprender la música, podemos identificarla, y en esa medida podemos establecer con ella una relación concreta. Estamos ante un ejercicio de la memoria, completamente alejados de la ejecución exacta. La metáfora logra plasmar de modo inconfundible la permanente nebulosa que envuelve todo acto de la memoria: es el pulsar errático de un pequeño niño que se ha hecho viejo en el empeño de recordar y que no puede hacerlo nunca de forma exacta. Como en un claro de luna, atisbamos formas apenas sugeridas en lo oscuro. La memoria es una cosa nocturna. En ella lo sustantivo no son los contornos del recuerdo, sino el esfuerzo incesante por dibujarlos. Esta es la música con que termina *Chile, la memoria obstinada*, de Patricio Guzmán.

No hay nada puro cuando la pantalla invoca, en un gesto constructivo, la memoria. No hay nada que pueda escapar de su condición contradictoria. No hay una sola imagen, una sola secuencia, que pueda ser pensada

como una aseveración libre de la historia. Ni el dolor más inmenso que hemos vivido puede escapar de su contingencia. Ni siquiera el genocidio, la tortura, la desaparición de miles pueden superar la quebradiza esencia de los universalismos en que pretendemos abrigar nuestras defensas democráticas de los derechos humanos. No hay, por más que una imagen monumental quisiera levantarse incesantemente, un *nunca más* que pueda lograr vencer a un siempre más. No hay un pasado, ni siquiera hay una memoria, lo que hay es el trabajo incesante de muchos esfuerzos convergentes y aliados, y otros adversarios y confrontados, por constituir un pasado que nos conduzca, de un modo más o menos decente hasta este frágil aquí. Apreciamos la memoria como un intenso campo de enfrentamientos.

No hay pues, más clave para el cine de la memoria, y para la crítica del cine de la memoria, especialmente allí donde hubo procesos genocidas, que hacernos cargo de que su realización y su legibilidad forman parte de las disputas por la hegemonía.

Pensamos que estamos asistiendo a un conjunto de quiebres en los modos de la memoria; quiebres políticos. Las preguntas actuales ya no encuentran satisfacción en el recuento de las víctimas, en la cifra, en el nombre; se vuelve necesario saber, hacer observable la armadura de las víctimas y los verdugos. En el fondo quizás haya un resquebrajamiento que permita emerger las preguntas que enhebran al genocidio con la refundación neoconservadora. Y es que no todas las sociedades que sufrieron procesos dictatoriales cambiaron tanto como la chilena. Es precisamente esa condición la que nos urge a interrogar la memoria desde un contexto donde han comenzado a aparecer síntomas de la crisis del orden neoconservador instalado en tiempos de Pinochet, sin que nuestras preguntas puedan disponer de una clave estable de escritura de la memoria que pueda estar más allá, o más acá, de los procesos políticos que modelaron el país actual sobre la ruina de la epopeya en blanco y negro registrada por *La Batalla de Chile*.

Convertida en imagen, la memoria se vuelve pura fugacidad. Su contingencia está dada por la práctica que la elabora en el presente una y otra vez. Ello contraría completamente la idea vulgar de un pasado aprehensible de una vez para siempre, donde habita una víctima esencial. Benjamin nos ha avisado que “la verdadera imagen

del pretérito *pasa fugazmente*”, y que, consecuentemente, “sólo como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, puede el pretérito ser aferrado” (Benjamin, 1995: 50). Es allí donde reside aquello que no se puede ver y que debe ser mostrado por el cine de la memoria. Los documentales del relámpago han de constituir a las víctimas en cada toma, en cada película, siempre a partir de la búsqueda específica de una memoria activa. “La tumba por excelencia [dice Rancière], la Gran Pirámide, no alberga la memoria de Keops: ella misma es esa memoria” (Rancière, 2005: 181). La memoria es pues, permanentemente actual, remite a esa articulación del pasado que ya no quiere conocerlo tal como verdaderamente ha sido, sino como la apropiación de un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro (Benjamin, 1995: 51). Estamos siempre ante el momento amenazado de que hablaba Barthes, activo, abierto, imprevisible.

La pregunta más importante que debemos hacer al documental de la memoria entonces reside en su capacidad política. El arte de la memoria está siempre inspirado por propósitos de naturaleza ideológica. Es como ningún otro, un arte crítico, esto es, una práctica construida para desestabilizar el consenso que recubre aparentemente la democracia, para dar paso a la posibilidad de inaugurar una política de constitución de nuevas voces.

### La construcción de las víctimas

La administración posdictatorial de la política, que ha atravesado ya cinco gobiernos civiles de dos distintas coaliciones, ha optado consensualmente por diseñar y gestionar un régimen de memoria cuya característica fundamental ha sido su gobernabilidad. Esa memoria ha sido sin duda capaz de reconocer el dolor y el genocidio, los ha investigado, los ha hecho públicos, ha financiado su representación en múltiples plataformas, pero todo a condición de una rigurosa despolitización.

La memoria gobernable debe abstenerse de amagar los ensamblajes del consenso. Para ello, su captura por una acción judicial autosostenida, invocada como forma única de justicia y reparación, fue la moneda de cambio que puso a los cuerpos en reposo. Se trataba de una reducción que entendía el acceso a la memoria como derecho a la justicia formal. Las verdades colectivas deberían ir, a

partir de ese momento, a guardarse obedientes al corral de la verdad judicial.

El documental de la memoria no ha sido ajeno al sentido común que instala, más allá de su acción institucional, la lógica de la verdad policial. De esa suerte, la producción documental chilena posdictatorial ha sido un territorio en disputa, donde a partir quizás de las mismas intenciones de justicia, conviven realizaciones que se conciben como registro de evidencias, con otras que intentan ejercicios de reescritura crítica. Hay que reconocer entonces que parte importante del cine de la memoria terminó sumándose, con mayor o menor claridad, a la maquinaria de la despolitización de la memoria y su lógica de reparación.

Es una perspectiva de la memoria que no ha sido del todo incómoda a la izquierda y las organizaciones de derechos humanos. En un texto lúcido y punzante Nelly Richard ha examinado el problema de las víctimas desde un cuestionamiento a su modelación por las identidades militantes. Richard critica la “mitologización del pasado histórico de la movilización revolucionaria y de las luchas por la transformación de la sociedad” llevada adelante por militantes que luego, convertidos en opositores al régimen de Pinochet y alcanzados por sus aparatos represivos, fueron transformados en víctimas sobre las que esta ideología echó un manto de santificación (Richard, 2010: 46).

El mayor de los desastrosos efectos de la “santificación de las víctimas” ha sido su alejamiento del presente. La santificación de las víctimas y la monumentalización de los héroes, cuestiones examinadas por Richard, constituyen mecánicas de inmovilización estratégica de los vencidos. Es así que funciona una “contra-apropiación” del poder político sobre la condición de la víctima, que le exige, como condición de su reproductibilidad, establecer residencia en un permanente afuera de la contingencia. La víctima es esencializada, quitándole así la posibilidad de alcanzar una identificación efectiva con los más jóvenes y con todos aquellos que no han estado atravesados por las historias militantes.

Pero ese esquema exhibe, desde hace ya algunos años, un serio agotamiento. Particularmente con la emergencia de una nueva conflictividad social de sentido antineoliberal que desde 2011 ha tenido como ejes la protesta

ambientalista y por la educación pública, la memoria gobernable amaga con deshacerse en las urgencias de un tiempo nuevo que reclama nuevas y más punzantes construcciones del pasado. La víctima sin músculo, descorporizada y deshistorizada, se convierte para su propio campo político, en un sujeto a superar.

Del mismo modo, al arte crítico le incumbe en ese escenario, un desacuerdo. Aún más, lo primero que le atañe recordar es la imposibilidad de la superación del desacuerdo. Una política del montaje que revele los mecanismos de construcción histórica sería, en la concepción rancieriana, “una actividad que rompe la configuración sensible donde se definen las partes”; esto es, una práctica que desestabiliza la ubicación preestablecida de los cuerpos y “hace ver lo que no tenía razón para ser visto, hace escuchar un discurso allí donde sólo el ruido tenía lugar, hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido” (Rancière, 2010a: 45).

Se trata de reconstruir cuanto hay de sujeto en la víctima. Sea que esté vivo, muerto o desaparecido, se convierte en sujeto alcanzando una capacidad de enunciación que revele los mecanismos constituyentes de su condición de víctima. Mostrando aquello que la ha convertido en víctima puede escapar de esa condición y convertirse en fragmento activo de la historia. Eso implica una práctica política que saca a la víctima del lugar cálido en el que el régimen posdictatorial la ubica y hasta donde le lleva beneficios socioeconómicos a nombre de una reparación que, sin embargo, nunca se experimenta como tal. Con la ironía adicional de que los beneficios de seguridad social que se otorga a las víctimas como reparación, son precisamente los derechos que fueron desmontados para el resto de la sociedad por la revolución neoconservadora que dio contenido y fondo a los procesos represivos que los convirtieron en víctimas.

### *La desmemoria del emprendedor*

Junto a la defensa que hace Nelly Richard del trabajo del arte y el ensayismo de la memoria, es necesario subrayar con especial fuerza la relación de una práctica de la memoria con la acción de los sujetos del presente.

Las luchas inscritas en los modos tradicionales de comprensión de la reivindicación suelen estar impedidas de

ver cuánto hay en ellas de luchas por el sentido. Pero si se comprende el proceso histórico que articula el golpe de Estado de 1973 y el régimen dictatorial con la refundación neoconservadora de la sociedad chilena, la construcción de una mirada sobre ese período de la historia chilena puede dejar de ser asunto exclusivamente referido a historias militantes, como ha sido hasta ahora la práctica dominante en Chile, para transformarse en una herramienta de la imaginación emancipatoria. No porque haya que expropiar a los militantes de la lucha contra la dictadura de su propia historia. Ninguna borradura sirve a la memoria. Por lo demás, hay que reconocer que han sido las historias militantes las que han puesto parte importante de la vitalidad de esta resistencia. La necesidad de una actividad de imaginación y despertar, por el contrario, no radica meramente en que la memoria deje de ser patrimonio de unos y pase a ser patrimonio de otros más, sino en un cambio en su carácter, en el paso de un sentido patrimonial a un sentido práctico, de una reserva cosificada a una caja de herramientas, de una cuestión del pasado a una cuestión del presente.

La consigna “Ni perdón ni olvido” tendría que haberse hecho cargo no tanto, o no sólo, de la posibilidad de olvidar, sino también del olvido actual de los dispositivos con los que el poder en el presente construye una objetividad sobre la memoria. Dicha consigna ponía en evidencia una especie de obsesión por la posibilidad de la borradura pura y simple, expresaba el horror al vacío. Sin embargo, lo que ponían en juego los mecanismos de gestión objetivadora (y des-subjetivadora) de la memoria no era un vaciamiento, sino un llenado vertical maniqueo y convincente. Mientras unos trataban de tapar las fugas del recipiente por abajo, otros lo llenaban por arriba.

Así se jugaba una nueva derrota política, esta vez sin víctimas. El riesgo no era tanto que los desaparecidos fueran a desaparecer de nuevo a manos del olvido, como que estábamos peligrosamente cerca de naturalizar aquello como un costo asociado a una modernización que nos ha permitido disfrutar del crecimiento económico, la expansión consumo y la reconstrucción de un orgullo nacionalista que ha convertido los indicadores de la macroeconomía en una cuestión patriótica. La situación posdictatorial se erigió tempranamente como el juego hegemónico de una compleja maquinaria de

varias patas, abocada a la redefinición integral del sujeto llamado a poblar la nueva democracia. La muerte del ciudadano a manos del emprendedor se expresa en una nueva escritura de la historia que fija su momento fundacional en los primeros años de la dictadura.

La nueva circunstancia responde a la instalación de una programación del individuo basada en la lógica del capital humano (Foucault, 2007), que tiene en la figura del emprendedor a su animal superior.<sup>2</sup> El emprendedor es, rigurosamente, el reverso de la víctima. Ambos surgen a la par y son antónimos. Mientras el primero calza con los nuevos principios sociales, el segundo tiene cabida en ella de forma puramente liminar. En ese sentido, poner en evidencia la amnesia constitutiva del emprendedor permite articular un desacuerdo con la constitución del nuevo individuo neoliberal.

Podemos ilustrar estos principios constitutivos a partir de un pasaje de Hayek:

[...] debemos nuestras oportunidades a la circunstancia de que nuestra impredecible participación en el producto total de la sociedad representa una suma de bienes y servicios tan grande como la que se produce por el hecho de que miles de otros se someten en forma constante a los ajustes que el mercado forzosamente les impone; y, en consecuencia, es también nuestro deber aceptar la misma especie de cambios en nuestro ingreso y posición, aun si esto significa una disminución en nuestra posición acostumbrada y se debe a circunstancias que no pudimos haber previsto y por las que no somos responsables [...] Todos, ricos o pobres, deben sus ingresos al resultado de un juego combinado de habilidad y oportunidad, cuyo resultado agregado y las participaciones en él son tan elevados como son, sólo porque hemos convenido jugar ese juego. Y una vez que hemos convenido jugar el juego y hemos obtenido beneficios de sus resultados, es una obligación moral que pesa sobre nosotros la de atenernos a los resultados, aun si ellos se vuelven en contra nuestra [Hayek, 1982: 197-198].

Esta resignación neoconservadora que funciona como ética económica es la que se extiende sobre toda la restante actividad social. De ese modo, lo que la gestión de gobierno, la lógica judicial y las organizaciones de derechos humanos reconocen como “víctimas” constituyen individuos extemporáneos, expulsados de la actualidad

en la medida en que no pueden asumir la obligación moral de atenerse a los resultados de su derrota. Son fósiles vivientes a la espera de su inevitable extinción, tal como ocurre con los últimos afiliados al viejo sistema de pensiones estatal.

Mientras, la analgesia es la receta adecuada para los cuerpos desmercantilizados y condenados a quedar fuera de cualquier lógica de circulación contemporánea, la “reparación” gubernamental es su forma concreta. Así, las víctimas son ubicadas junto a esos otros que tampoco pueden funcionar en el tiempo de las oportunidades: los pobres. En un caso la investigación judicial les atribuye el lugar de las víctimas; en el otro, la investigación de los ingresos los coloca en el lugar de los pobres. Ambos son objeto de políticas focalizadas que, dada su calidad de cuerpo sin músculo, improductivo y lelo, son asumidos por la religiosa compasión siempre disponible en la gestión neoconservadora. Para todos los demás estará siempre el mundo de afuera, allí donde habitan los emprendedores que son capaces de ponerse de pie, asumir sin chistar los riesgos del mercado, hacerse adultos y ponerse en marcha. El animal del capital humano no tiene lagrimales.

De ese modo, la víctima no sólo remite al fósil (o ur-animal benjaminiano) porque está muerta o porque su mentalidad pudiese estar anclada a valores y concepciones de un tiempo que se ha dejado ya demasiado atrás, sino precisamente porque intenta ser víctima en un tiempo sin víctimas. De la promoción del emprendimiento hemos pasado a la gestión del re-empredimiento; nuevamente.org se llama, reveladoramente, el sitio web que lo promueve. Su lógica de identidades sucesivas y desechables expresa una concepción imposible para la víctima, cuya existencia está íntimamente vinculada a la idea moderna de la irreproductibilidad de cada vida humana.

Ese esquema, sin embargo, se encuentra hoy amenazado y su estabilidad parece que no será ya de nuevo la misma. La indignación de 2011-2012 está dirigida, de formas múltiples y por ahora incontenidas, contra las múltiples aristas del neoliberalismo. La consigna de “No al lucro” es, sin duda, la expresión de un desacuerdo integral contra el sentido de empresarización de la vida que ha venido imponiendo el neoliberalismo. La ironía está en que con la crisis del *homo oeconomicus* neoliberal

hace crisis también la víctima que su propia implantación generó. Los jóvenes cuerpos proyectados a la acción colectiva más allá del miedo, más allá de los dispositivos de la vigilancia estatal, más allá de los tradicionales discursos de las izquierdas, no parecen reconocerse en el régimen de memoria construido en la transición.

Se trata de una cuestión de mucha complejidad que claramente está relacionada, además, con las nociones del cuerpo y de lo humano propias de las primeras generaciones de jóvenes del siglo XXI. La investigación sobre la emergencia de nuevos regímenes de la memoria debe incluir dichos problemas en su compleja relación con la formación de las actuales identidades políticas.

Esta rebeldía juvenil que ya no se reconoce en los bandos que organizaron la política chilena, simbolizados en las opciones ‘Sí’ y ‘No’ del plebiscito que fijara en 1988 el término de la dictadura de Pinochet, pone cien o mil veces más personas en las calles que aquella marcha que sigue centrándose, septiembre tras septiembre, en el recuerdo de las víctimas. Si ésta nace en el centro de Santiago para abandonarlo rápidamente en dirección al Cementerio General, donde adquiere su sentido mayor, luctuoso y conmemorativo, las marchas de 2011-2012 disputan el centro de la capital buscando reconvertir ese espacio privatizado y vigilado en el lugar público donde se representa una nueva vida. Allí se pone en movimiento un nuevo sentido carnavalesco, abierto y participativo, una especie de fiesta crítica que articula miles de sensibilidades sociopolíticas diferentes. Y así Allende cumple con su premonición sobre las grandes alamedas: un actor disfrazado del presidente se pasea por la multitud saludando y recibiendo un aplauso alegre que no requiere reconocerse en esa historia de un modo lamentoso.

Se inaugura también una visualidad nueva. El documental de la evidencia, que era el documental del lamento quejumbroso que extendía sobre las audiencias la condición de deudos, va dando paso al video incidental subido a Internet donde la vieja alameda vaciada primero por la represión y después por la gestión empresarial de los espacios públicos, vuelve a poblarse, pero esta vez con un modo nuevo de la protesta social, más oblicuo, lleno de nuevas máscaras y nuevos bailes, como el carnaval bajtiniano. Esa nueva visualidad podría ser, quizás, un anuncio luctuoso para el viejo documental de

la memoria donde el testimonio y su veracidad interna podrían ir dando paso a la creatividad con su verdad contingente.

### *El estatus ficcional de la imagen*

Rancièrè sostiene que donde hay sobreabundancia de información no ocurre lo mismo con la memoria. Opuesta a la ficción, la información trabaja para ella misma en un esfuerzo de autovalidación que requiere de un rápido y permanente olvido como forma de vaciar el lugar donde constantemente afirma su verdad como única, e impone su poder como el único adecuado a esa verdad.

Por otro lado, la abundancia de hecho conduce a una cierta dificultad de discernimiento, a un sentimiento de igualdad indiferenciada que dificulta el juicio crítico. La memoria, entonces, debe luchar tanto contra la superabundancia de informaciones como contra su ausencia constituyéndose “como vínculo entre datos, entre testimonios de hechos y rastros de acciones[...] La memoria es obra de ficción” (Rancièrè, 2005: 182). Y la ‘ficción’, aclara recurriendo a la raíz *ingere*,

[es] la construcción, por medios artísticos, de un ‘sistema’ de acciones representadas, de formas ensambladas, de signos que se responden. Una película ‘documental’ no es lo contrario de una ‘película de ficción’ porque nos muestre imágenes captadas en la realidad cotidiana o documentos de archivo sobre acontecimientos verificados en lugar de emplear actores para interpretar una historia inventada. Simplemente, para ésta lo real no es un efecto que producir, sino un dato que comprender. El filme documental puede entonces aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo [Rancièrè, 2005: 183].

La ficción de la memoria se instala entonces en el espacio que existe entre la construcción del sentido, lo real referencial y la heterogeneidad de sus “documentos”. Allí trabaja el cine documental de ficción con las evidencias y testimonios y las construcciones de sentido.

Y dado que un régimen escópico es principalmente un conjunto de prácticas de visualidad, el problema es más el sujeto de la memoria que las imágenes de la memoria. Jonathan Crary sostiene que tanto la visión como sus efectos “son siempre inseparables de las posibilidades de un sujeto observador que es a la vez producto histórico y el lugar de ciertas prácticas, técnicas, instituciones y procedimientos de subjetivación” (Crary, 2008: 21). En términos de la memoria, si el recuerdo remite a una evidencia de lo ocurrido, la memoria remite a una práctica siempre contemporánea de manipulación de imágenes para elaborar el pasado desde el presente. En el documental chileno de la memoria encontramos ambas decisiones.

En *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, un grupo de mujeres recorre el desierto de Atacama buscando los restos de sus familiares desaparecidos. Guzmán habla con ellas. La cámara las sigue. Ellas rasgan el suelo del desierto. Aparecen hallazgos óseos, pero la mayoría de las veces eso no ocurre. Pero eso no es lo que más importa, lo central es la actividad de las mujeres. El documental no muestra el pasado, no puede hacerlo, tampoco opta por intentar mostrar las huellas del pasado, que sí podría hacer. Lo que muestra es su propia representación de lo que hacen con el pasado aquellos que trabajan con él: los astrónomos, los arqueólogos, las mujeres que buscan a sus familiares asesinados y desaparecidos.

Ésa es la clave que puede rastrearse de forma permanente en la obra de Guzmán. En *Chile, la memoria obstinada*, de 1997, Guzmán nos tiende una trampa. En un acto de aparente realismo nos pide identificarnos con un personaje y su historia, para llevarnos luego al territorio abierto e indeterminado de una imagen que es pura ficción.

La imagen es además –y esto no debiera sorprender– un conjunto de artilugios gráficos. No consta de un solo plano cinematográfico, o un solo cuadro del pintor, o una sola fotografía. La imagen a que nos referimos es todo ello a la vez, o para ser más precisos, es la historia, social, visual, política, artística que la constituye. Es memoria en un sentido extenso. Recorramos este laberinto.

Momento uno: la historia comienza, como sabemos todos los chilenos, en septiembre de 1973. El guardaespaldas de Allende estaba ese día en La Moneda,

participó de los combates contra los golpistas. Está ante la cámara de Guzmán contándonos su historia, que se vuelve tan relevante que convierte al personaje en un auténtico dispositivo narrativo. El director lo incluye en su equipo de realización como forma de permitirle ingresar al palacio de gobierno una vez más y recorrer con él, casi a escondidas, los escenarios de los viejos combates. Allí estamos ante una clave biográfica. El cineasta ha optado la sinécdoque para llevarnos a los días del golpe de Estado. Diríase que la imagen va detrás, o junto, al relato del personaje. Estamos ante un procedimiento reconstructivo que aspira a la precisión. Se trata de un hombre que estuvo allí y ahora nos narra, *in situ*, los acontecimientos que una cámara captó varias décadas atrás. En esa secuencia de inicio Guzmán establece dos cuestiones cardinales: construye un vínculo orgánico entre este documental de 1997 con *La batalla de Chile* de 1973, mostrando que se trata de un ejercicio de memoria articulado por el trabajo filmico; y a la vez establece un código realista que aporta verosimilitud a su relato y que nos permite simpatizar con los personajes y sus desiguales fortunas. Ése es el punto de partida.

Momento dos: a partir de una drástica y completamente deliberada interrupción del relato, Guzmán hace aparecer en la pantalla cuatro voces, cuatro personajes con desiguales niveles de desarrollo, que pronuncian cuatro frases que, articuladas, constituyen probablemente la tesis central de la película:

“ERNESTO MALBRÁN. Amigo de la universidad”.

“Porque la memoria sólo almacena lo que tiene un valor significativo, lo que tiene un valor especial”.

“IGNACIO VALENZUELA. Mi tío”.

“Pero la mayoría de la gente, hay cosas que no recuerda. Y es casi imposible tratar de hablar con ellos y llevarlos a la realidad”.

“ALVARO UNDURRAGA. Médico”.

“Cuando hay una herida en el cuerpo humano, hay un tiempo en el cual nadie puede tocar la herida y hay que dejar que la herida cicatrice. Si tú tocas la herida, si te metes en la herida, se infecta, se producen problemas, sangra, etcétera”.

“PABLO PERELMAN. Cineasta”.

“Si uno se queda en el dolor, automáticamente funciona

la amnesia, mientras que si supera el dolor y lo transforma en otra cosa recuerda, recuerda, y empiezan a fluir las cosas”.

Guzmán opta aquí por la cicatriz, por la huella indeleble del hecho traumático, violento, que denuncia una anterior ruptura de la carne, pero que a la vez muestra su cicatrización, la curación, la posibilidad de superación. La cicatriz es la antípoda del obsesivo mirar al futuro sobre el que se ha basado el discurso oficial de la memoria en gobiernos de uno y otro corte, sencillamente porque ella es la representación permanente del daño.

Momento tres: una vez capturado, el guardaespaldas fue lanzado por un soldado escaleras abajo hasta caer de espaldas sobre un grupo de detenidos en las puertas del palacio. El hecho quedó registrado en una borrosa fotografía en blanco y negro.

Sin conocer esa historia, la imagen temblorosa de ese momento había fascinado por años al pintor José Balmes. La aparición del pintor en el documental constituye este tercer momento, de radical desestabilización y ruptura del código realista inicial.

Aquí se revela la trampa de Guzmán, que nos había convencido inicialmente con una fidelidad casi periódica al referente, para terminar llevándonos al estudio del pintor, lugar de pura representación, de imágenes inestables, siempre idas.

Balmes dice que esta foto le ha servido de base para un cuadro que muestra a la cámara: “La ambigüedad, la vaguedad, hay todo un movimiento muy sugerente, muy vivo, muy rico, a la vez muy abierto”.

No es una estetización de la represión. Es un modo de comprender la esencia contingente de la memoria, que en cuanto imagen remite a la apertura que regala el desenfoque y la imperfección que nos fascina y que no es difícil comprender como todo lo contrario de una evidencia judicial o cualquier forma de certidumbre científica o histórica.

Aunque no son imágenes que revelen *una* verdad, Guzmán revela *su* verdad reuniendo al sujeto de la fotografía con el artista que la reelabora. Es allí que se nos muestra el momento y el modo exacto en que todo



*Chile, la memoria obstinada (1997).*

aquello ocurrió. Ese es un momento de memoria. Un momento necesario de remembranza. Pero la situación en que se constituye la verdad no es ella misma una “verdad”. Guzmán la ha construido en el documental de un modo reflexivo, deliberado, guionizado, o para decirlo del modo antes utilizado, ficcional. ¿Qué podemos pues pedirle a estas imágenes? No podemos pedirles todo, dice Didi-Huberman, las imágenes nunca pueden decir “toda la verdad”. (Didi-Huberman, 2004: 59) El resto es, entonces, nuestro trabajo ficcional.

### *Transparencia o conflicto de opacidades*

El problema del documental de evidencias como estrategia de resolución de una representación de la memoria está vinculado al problema de la representación política de los sujetos en la sociedad. Si la memoria nos remite a una objetividad, es porque estamos en presencia de

una construcción estratégica que puede –y debe– ser sometida a examen.

Estamos ante una situación similar al de la representación política, cuya compleja operación ha hecho ver Ernesto Laclau. El representante es activo, dice, o lo que es lo mismo, el acto de la representación es constituyente. El representante ejerce una práctica de constitución del interés que va a representar y no simplemente lo transporta. No hay pues, la transmisión simple de un interés preconstituido, lo que el representante hace es “inscribir un interés en una realidad compleja que es diferente de aquella en la que el interés había sido originariamente formulado, y al hacer esto construye y transforma ese interés” (Laclau, 1996: 173).

Claramente, si el representante diera cuenta con absoluta transparencia del interés del representado, no habría proceso de representación alguno. Requerimos pues un cierto grado de opacidad. Y éste es un punto delicado. A menudo la representación y la teoría de la democracia han sido criticadas por los problemas que en ellas se presentan en torno a la responsabilidad del representante con el representado. Pero, afirma Laclau, la mayoría de estas críticas son improcedentes en tanto sólo ven el peligro de que la voluntad del grupo representado sea ignorada o traicionada. De lo que hay que hacerse cargo, por el contrario, es del papel del representante en la constitución de esa voluntad.

Laclau sostiene que dado que vivimos en sociedades que ya no pueden ser referidas a un nivel único de formación de su unidad, los agentes tienen identidades múltiples que se constituyen, además, en diferentes lugares de lo social. Como resultado, la representación adquiere un carácter constituyente de la formación de la voluntad colectiva. Ya no es más un “suplemento” adicionado al área básica de constitución de la identidad. “Toda significación social será una construcción social y no un reflejo intelectual de lo que las cosas son ‘en sí mismas’. La consecuencia es que en esta ‘guerra de interpretaciones’ el poder, lejos de ser meramente apariencial, pasa a ser constitutivo de la objetividad social” (Laclau, 1996: 181).

Así la imagen, en tanto “resultado de una simbolización personal o colectiva” (Belting, 2009:14) participa de esa guerra de interpretaciones y se convierte en parte de la

objetividad social. Su estudio, entonces, debe colocar el eje en los procesos a través de los cuales participan de los entramados de conflictos de significaciones y representaciones donde se constituyen las voluntades y los intereses colectivos. Allí resulta central apreciar ya no sólo la imagen-cosa, sino el modo en que una imagen se vuelve imagen “cuando es animada por su espectador” (Belting, 2009: 14); esto es, cuando es constituida por la mirada como práctica social.

La imagen memoria como representación rebasa la idea más simple de la representación mimética para adquirir un significado semejante al de la representación política. En el momento de su constitución esa imagen ha intervenido la porción de realidad que representa tal como el representante interviene activamente el interés del representado. El acto de formular la imagen no es aséptico, por el contrario, es interesado, activo, contingente.

Eso se sabe, pero sólo en parte, en el campo del cine chileno. Lo que se sabe es, principalmente, que las imágenes y los relatos de los documentales siempre están “intervenidos” por quien los realiza. Pero la dimensión ficcional de esta producción iría bastante más allá de ello: el documental mismo posee, como cuestión social, y más allá del acto y la voluntad presente en su realización, una capacidad activa que interviene sobre la situación que representa y que es esencialmente indecible. El documental de la memoria es constitutivo de la propia memoria. “La investigación de la verdad debe ser verdadera ella misma”, dice Marx, citado por Eisenstein sobre la eficacia del montaje (Eisenstein, 2003: 28). No se limita a las operaciones de enmarcamiento del productor, sino que remite al modo en que las imágenes producen enmarcamientos en lo social (Butler) y se incorporan, con una fuerza que les es propia y que tiene independencia de la voluntad de sus productores directos. “La imagen planeada y creada por el autor es, al mismo tiempo, creada por el espectador”, sostiene el director ruso (Eisenstein, 2003: 29).

Eso nos remite, entonces, a la necesidad de considerar tanto las condiciones de producción de la imagen como las prácticas sociales en que se ven involucradas, cuestión que va bastante más allá del puro problema de su recepción. La representación y la hegemonía se juegan en ambas contingencias.

Hay que entender, por tanto, que los procedimientos de la desimaginación de la memoria no se remiten de un modo simple al conflicto entre transparencia y opacidad. No es un enfrentamiento entre la transparencia de la racionalidad superior de los dominados (víctimas) y la opacidad perversa del poder. Si bien no son equivalentes ni ética ni políticamente, se trata de dos opacidades en conflicto, dos potencias que desplazan a otras y generan nuevas regiones de invisibilidad. El régimen de la transparencia, aun cuando es postulado a nombre de la crítica de la representatividad, no es más que la ilusión de un mundo sin conflictos que confirma la ilusión hegemónica del consenso.

La representación requiere de la opacidad. Viceversa, en la pura transparencia no hay representación, menos aún es posible un ejercicio de montaje crítico. Esto coincide básicamente con lo que establece Ismail Xavier sobre el tema, cuando define que es precisamente la opacidad la que posibilita “la adquisición de un mayor distanciamiento y crítica” (Xavier, 2005: 10). De modo que más allá de las connotaciones más simples que se le asocian (ocultamiento y mentira), es necesario pensar en la opacidad como necesidad de la representación. Si la transparencia es la maximización de la transmisión de una información o un interés a través de un medio que suprime por completo su incidencia en el contenido transportado, la opacidad puede identificarse más bien con una intervención que ocurre en la representación misma. Entre el contenido a representar y el espacio donde se representará, la opacidad construye, modela, interviene.

La opacidad deviene entonces contenido. En *La nueva novela* el poeta Juan Luis Martínez se pregunta por la transparencia de un modo aleccionador. El libro tiene en esa página un calado (se puede ver en el notable documental *Señales de ruta* de Tevo Díaz):

Si la Transparencia se observara a sí misma

¿Qué observaría?

Si la Transparencia se observara a sí misma

¿Qué observaría?

La Transparencia no podrá nunca observarse a sí misma.

Sin la opacidad no hay imagen. La fotografía, el cine, el video, consisten en la elaboración de la opacidad. Las figuras que se recortan en el plano impidiendo la

transparencia son las que permiten la representación. Ocurre lo mismo con el encuadre, que es la forma más concreta y evidente en que en los lenguajes de la imagen tiene lugar el enmarcamiento. Cada plano es una selección, una mirada posible, que incluye y excluye, que muestra y oculta. Así, en toda producción de fotografía o de cine hay una gestión de la opacidad, una calculada y autolegitimada falta de transparencia. Ésa es una contingencia hegemónica que siempre plantea al receptor un desafío y que debe ser mostrada. Didi-Huberman sostiene, a partir del distanciamiento brechtiano que “mostrar que se muestra no es mentir sobre el estatus epistémico de la representación: es hacer de la imagen una cuestión de conocimiento y no de ilusión” (Didi-Huberman, 2008: 77). Eso es lo que hace visible la *toma de posición* implicada en toda realización fílmica.

Pero luego de un cruento proceso dictatorial tras el que el imaginario democrático ha estado indisolublemente ligado a la defensa de los derechos humanos y a la revelación de los miles de antecedentes sepultados por una amplia maquinaria de ocultamiento, la transparencia se reclama como la actitud más legítima. La dificultad está entonces en construir mecanismos de opacidad que disputen su derecho a penetrar en la oscuridad invisible del ocultamiento para rastrear los modos en que esas estrategias suprimieron evidencias mientras construían una nueva sociedad.

Efectivamente, tenemos el deber de imaginar, de no abandonar las imágenes del genocidio en un confortable inimaginable y revertir aquello que Didi-Huberman llama la “máquina de *desimaginación*”. Pero a la vez, tenemos el deber de preguntarnos cuál es nuestra propia “máquina de *desimaginación*”. Si la responsabilidad de la imaginación está en manos de una nueva cultura democrática, la pregunta principal debe ser dirigida a la nueva ciudadanía postdictatorial.

“El olvido del exterminio forma parte del exterminio”, decía Jean-Luc Godard (2011: 77). Habrá que comprender el olvido entonces más allá de la idea banal de una mente en blanco metaforizada por el contemporáneo auge de esa enfermedad infantil del neoliberalismo llamada “déficit atencional”. El olvido está lleno de malos recuerdos, de formas falsas de la memoria, del no mirar, de acomodados cómplices. Nuestra propia máquina de *desimaginación* radica más bien en una

insistente relación despolitizada con la memoria. La monumentalización de la víctima, la victimización de los vencidos, la prolongación del estado de derrota en la incapacidad de deconstruir el nuevo estado de cosas que expresa esa derrota, y no el vaciamiento, son las formas primarias del olvido de los vencidos.

### **Problemas de la objetivación de la identidad “víctima”**

A continuación propongo algunas hipótesis aún en ciernes respecto de la problemática constitución de las víctimas en el cine documental del Chile posdictatorial.

#### *Un golpe de Estado escópico*

Utilicemos la elaboración de Martin Jay sobre los regímenes escópicos. Nuestra hipótesis es que ha emergido una dificultad importante para el cine de la memoria, en la medida en que los hechos que relata ocurrieron en un régimen escópico diferente al que predomina en la época donde este cine se elabora. El intento por construir una memoria fiel –intento propio del cine del recuerdo y la evidencia– remite a un relato fílmico visualmente desajustado.

El Chile de los años 60 y 70, cuando se registró el ascenso popular que llevó a Allende al gobierno, era un país inscrito principalmente en la certidumbre geométrica de la perspectiva cartesiana. La fuerza de aquel proceso estaba en buena medida basada en su absoluta convicción de que las cosas se estaban haciendo no de *otra* forma, sino de la *mejor* forma posible. La conciencia revolucionaria de la época era una conciencia apropiada de una certidumbre científica, desde la cual se extendía, además, el dispositivo de verosimilitud de las imágenes.

Ése era un país de actores multiplicados, de miles y miles de cuerpos puestos en tensión ingresando al espacio de la historia y mirándola desde dentro. El movimiento popular hecho cuerpo, era el cuerpo que miraba. La desertización y abstracción de la escopía cartesiana se invertía, construyendo una mirada que volvía a lo narrativo desde una subjetividad densificada y cargada del discurso popular, con su manifiesta fe en un futuro mejor.

La respuesta represiva desata, consecuentemente, un golpe adecuado a ese orden visual. Publica las fotos de los perseguidos, quema libros en plena vía pública, se apodera de la televisión, llena las calles de imágenes aterradoras: un tanque de guerra en la ciudad, con su facticidad metálica y el ruido ineludible de sus orugas, es una imagen recurrente en el siglo XX, vinculada siempre a la ocupación represiva de las capitales rebeldes. El tanque, convertido desde luego en una figura discursiva, gira alrededor de las mil veces vista Moneda humeante.

Pero donde este asunto llegó más lejos fue en la desaparición. No bastó con detener, torturar, asesinar, el golpe escópico mayor requirió de una negación visual absoluta. Ése es un daño distinto, que punza la confianza de una cultura acostumbrada a mirar el cuerpo de los muertos por la ventanilla de los ataúdes. La dictadura clavó así un filo poderoso en la visualidad popular y revolucionaria del Chile de los años 70. Aun cuando se logró saber lo que pasaba, buena parte de ello nunca se ha podido ver. Ése es un espacio pendiente que marca un daño permanente.

Sin embargo, la refundación capitalista que desató dichas fuerzas represivas no se limitó a poner en funcionamiento un poder destructivo. Un nuevo Chile emergería de la obra de la dictadura, caracterizado en lo medular por el modelo neoliberal. De esa suerte, vistas las cosas desde el presente, *desaparecidos* podría ser el nombre amplio de aquella parte sometida a la invisibilidad tanto por la muerte y desaparecimiento de los cuerpos como por la negación de su condición discursiva. Lo primero tiene que ver con el genocidio, lo segundo con el consenso. Revelar las vinculaciones políticas de ambas cosas es materia de montaje.

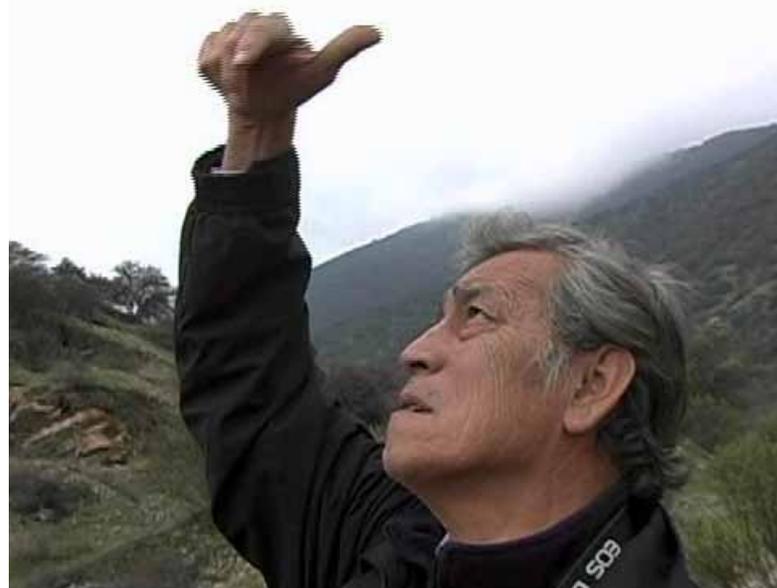
En dictadura, el imperio de la fuerza capturó a los cuerpos y los desvaneció en la sombra brutal de la muerte; en la posdictadura, en cambio, la liberalización obsesiva del nuevo régimen de mercado los lanzó a un anonimato silencioso. Una cosa no es, por cierto, comparable a la otra, pero reconocer las líneas de articulación entre estos dos regímenes escópicos en la historia chilena de los últimos cuarenta años es fundamental para pensar una aproximación crítica al cruce entre el cine y la memoria.

La política visual comienza así con los actos de apareamiento, con la devolución de los cuerpos, con el regreso

de los miles que fueron asesinados y sus cuerpos enterrados clandestinamente, lanzados al mar y desaparecidos de otras formas, pero acaso esa aparición sólo será posible como superación del acto puramente judicial en que se ha logrado enclaustrar el problema desde comienzos de los años 90.

Si las imágenes han sido despolitizadas por la vía de convertirlas en documentos de mera ilustración, ellas pueden reconquistar sus posibilidades reflexivas en la medida en que se reincorporen a una esfera productiva en el presente. Es el caso del hallazgo de los cuerpos escondidos por los militares en los hornos de Lonquén, cuyo descubrimiento desencadenó la lucha por la defensa de los derechos humanos en plena dictadura. Apenas tuvo noticia de la existencia de este lugar, la Vicaría de la Solidaridad envió allí al fotógrafo Luis Navarro. La construcción de una evidencia gráfica irrefutable consiguió echar por tierra buena parte de la “maquinaria de desimaginación” de la dictadura. Desde ese momento, muchas de las conciencias más crédulas y acrílicas debieron hacerse cargo de este “costo” de la transformación que se operaba.

Luis Navarro entrega su elocuente testimonio en el documental *La ciudad de los fotógrafos*, realizado en 2006 por Sebastián Moreno, sobre la Asociación de



*El fotógrafo Luis Navarro muestra cómo colgaban los cuerpos al interior de los hornos de Lonquén. La ciudad de los fotógrafos (1986).*

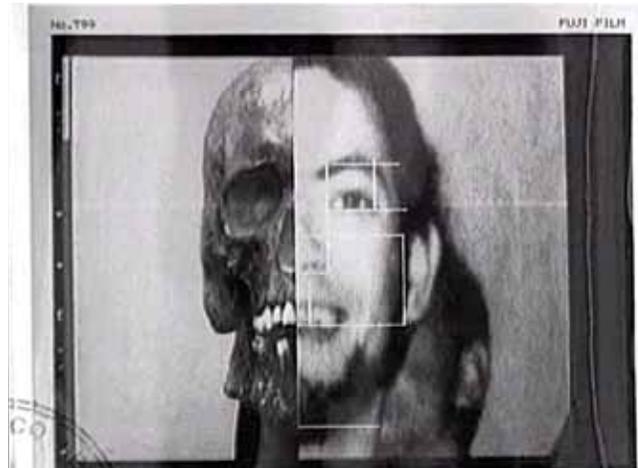
Fotógrafos Independientes, cuyo trabajo fue fundamental para la memoria y la prensa democrática en los años 80. En plena oscuridad del interior, tanteando los cuerpos descompuestos, Navarro no podía hacer foco. Sólo lograba obturar varias veces en un barrido lateral mientras contenía el aliento. Allí se formaron las únicas imágenes disponibles de esos asesinatos. “Tú con una cámara nos hiciste más daño que con un arma”, le espetaron sus captores cuando lo detuvieron en 1981.<sup>3</sup>

Quisiéramos ver esas fotografías, necesitamos verlas, pero aun cuando llegáramos a verlas, estaría ante nosotros un testimonio gráfico incompleto, lleno de sombras, en ningún caso definitivo, acaso un retazo parcial e inestable que nos permita, si nos disponemos a ello, una reflexividad imaginativa.

El documental de Sebastián Moreno pone en evidencia esa insalvable contradicción del trabajo de la memoria. Por un lado necesita el apareamiento de las víctimas de la dictadura, y por otro precisa de modo urgente superar esa condición exclusivamente referida a los actos de recuperación para convertirse en una herramienta de la imaginación (Didi-Huberman) que permita pasar, en términos de Benjamin, del sueño al despertar, de la expresión a la interpretación (Benjamin, 2005: 397).

El cine de la memoria que vuelve sobre ese espacio irresoluto lo hace, como decíamos, en un régimen escópico que ha cambiado. Ese desajuste estructural dispone sobre la condición de la víctima un desencaje permanente, la ubica en un lugar imposible de mirar, el lugar del trauma. La quita bruscamente de todo lo que puede ser visualmente elaborado para reincorporarla como caricatura, como imagen falaz, como una especie de boceto basto y desenfocado que no encuentra su encuadre en las miradas del presente. De ese modo, la visualidad contemporánea contribuye a objetivar una naturaleza deshistorizada de las víctimas.

Una vez más, el problema deja de estar colocado de forma unilateral en la imagen para ir a alojarse en el montaje, esto es, en una desestabilización productiva de las imágenes puestas en discurso. Esa alternativa, ciertamente tomada por muchas películas del documental de la memoria, no deja de estar en tensión con otras que optan por una realización demostrativa de mirar frontal y preciso.



*Fernando ha vuelto (1998).*

### *Una mitificación irónica: el militante como ur-animal*

Hay una imagen en *Fernando ha vuelto*, de Silvio Caiozzi, es un fotomontaje: una médica forense está explicando el procedimiento técnico de reconocimiento del detenido desaparecido. Una fotografía del rostro fue contrastada con una fotografía del cráneo a fin de dar con las proporciones exactas. La cámara de Caiozzi progresa desde un plano medio de la forense hasta un plano detalle en la que la imagen técnica ha terminado por llenar el cuadro completamente. La imagen está burocráticamente definida: tiene un rótulo arriba a la izquierda que la identifica con un número, abajo tiene la parte de un timbre que revela su objetualidad judicial.

La microsecuencia cinematográfica donde se describe este procedimiento funciona como uno de esos dispositivos decimonónicos de imágenes “móviles” prefotográficas que analiza Jonathan Crary, sobre los que, alerta, es necesario construir una comprensión “no en función de los modelos de representación que implican, sino como emplazamientos de saber y poder que operan directamente sobre el cuerpo del individuo” (Crary, 2008: 24). Ésa es la clave. Esta especie de dispositivo de identificación de falsa estereoscopia dispone sobre el cuerpo de Fernando Olivares, y más generalmente sobre el cuerpo del desaparecido, un proceso de mitificación. Es un fotomontaje que, a diferencia del análisis de Benjamin sobre Heartfield, no permite establecer un sentido crítico en su lectura. Sólo dispone una veracidad científica sobre una historia que se nos revela

confusa, imprecisa, al punto que años después su propia autenticidad será puesta en duda.

Si, como veremos más adelante, para Benjamin lo progresivo aparece con la interrupción del contexto, aquí lo que trabaja es la continuidad acrítica del tiempo despolitizado que hace inexplicable en todo el relato las circunstancias sociales de la muerte del desaparecido. Continuidad en el sentido propiamente abordado por Benjamin como clave del naturalismo histórico vulgar, que asume en este caso la forma de un recurso técnico de demostración “científica” de la autenticidad de la prueba, sin más sentido que ése.

El referente es así afirmado empíricamente sin que podamos percibir en este documental –sin dudas comprometido–, y más allá de la reconocible intención de denuncia de Caiozzi, la posibilidad de un ejercicio desmitificador. La calavera de la fotografía no es la calavera que significa la muerte como instrumento del poder social, todas las muertes, la muerte de muchos, es, en la imagen de este dispositivo de identificación jurídico-científica, sólo *esa* calavera. A contrapelo de lo que el propio Caiozzi pretende, esta fotografía se impide a sí misma la posibilidad de convertirse en el lugar de todos los desaparecidos.

A contrapelo del axioma benjaminiano, la sustancia natural ha sido en importante medida desposeída de su “filtro histórico”. La pormenorizada descripción científica de la forense sobre las torturas a que ha sido sometido ese cuerpo no es en ningún caso ese filtro. Se requeriría la presencia de una capa de significación histórico-política en el documental, que sin embargo no se encuentra, acaso quizás porque su lugar ha sido llenado por la omnipresencia de la ecuación brutalidad-dolor, con escasas posibilidades de remitirnos a algún tipo diferente de emplazamiento de saber-poder.

Si en el fotomontaje crítico, la sostenida visibilidad de la brecha entre signo y referente hace posible una reflexividad emancipada, aquí, por el contrario, el par binario de signos lingüísticos no está verdaderamente *yuxtapuesto*, sino dispuesto en una *contigüidad* demostrativa, que no cruza sus direcciones sino que las unifica repitiendo el referente. En el *Libro de los pasajes*, Benjamin presenta las claves teóricas para este análisis:

Del mismo modo que las rocas del mioceno o del eoceno presentan la huella de monstruos de esos periodos terrestres, así yacen hoy los pasajes en las grandes ciudades. Como cavernas con los fósiles de una bestia<sup>4</sup> de la que no se ha vuelto a saber: el consumidor de la época preimperial del capitalismo, el último dinosaurio de Europa. En las paredes de estas cavernas prolifera la mercancía como flora inmemorial que experimenta, como el tejido ulceroso, las más irregulares conexiones [Benjamin, 2005: 554].

Buck-Morss explica que esos consumidores pre 1850 son ur-animales no porque el consumo haya desaparecido después, sino porque ya no existe en esa forma capitalista temprana. Los pasajes con sus pequeñas tiendas especializadas habían fracasado en el siglo XX a manos del avance de los grandes almacenes, que ahora vendían mercancías masivamente producidas.

De ese mismo modo, los militantes de los años 60-70 se convierten en ur-animales; no porque ellos mismos, los partidos de izquierda o las instituciones políticas, hayan desaparecido, sino porque aquella forma de la militancia ya no existe y toda la subjetividad y armazón moral a la que apelaba tampoco. La refundación neoconservadora ha dispuesto nuevos regímenes de individuación. La sociología chilena de los años 90 elaboró la emergencia de un ciudadano que se retrajo de lo público, que se despolitizó, que se volvió crecientemente asocial, disponiéndose a una vida en el consumo. Tomás Moulián criticó este “ciudadano *credit-card*”, expresando el horror de una intelectualidad crítica; Brunner, por otro lado, puesto en el lugar de las “nuevas narrativas”, que según él emergían en la sociología (de espíritu conformista), localizaba en las plazas del consumo los nuevos lugares de la socialización. El *mall*, territorio del consumo por excelencia, es el lugar de una intensa exposición de imágenes. Cuerpos modelados por los instrumentos del procesamiento digital y por las tecnologías de las dietas y los gimnasios ocupan gigantografías que reclaman la mirada del transeúnte. Todo está dispuesto en un espacio sin tiempo y sin más duración que el paso de una temporada de descuentos a otra.

En la ur-historia, por el contrario, está instalado un militante en blanco y negro todo duración, todo pasado, lleno de la pesadumbre de una época que hemos dejado demasiado atrás en este tiempo que se pretende leve. Son las grandes transformaciones capitalistas que han

operado como una especie de patada en el tablero del conocimiento de la vieja izquierda, las que han dejado al antiguo militante en esa condición agarrotada en que lo sorprende la historia.

El documental de Caiozzi, por esta decisión de elaborar un montaje que hilvana los huesos dispersos con el hilo del discurso tecno-científico, se convierte en un acto de fosilización. Ayuda a dejar atrás lo que intenta infructuosamente traer acá, desposeyendo de historia, de política, de conflicto, a la historia de conflictos políticos que nos ha producido. No basta pues con mostrar.

### ¿El aura de lo irrepresentable?

Didi-Huberman construye en *Imágenes pese a todo* un conocido alegato a favor de la necesidad de imaginar lo inimaginable y disponernos a ver las fotos del holocausto, con toda la dificultad que ello tiene; es nuestro deber, dice.

Silvio Caiozzi decidió hacer el documental en el momento en que ingresó a la sala donde expusieron el cuerpo (que se creía era) de Fernando Olivares ante su viuda. “Esto hay que mostrarlo”, se dijo. Hasta ese momento sólo había ido como un favor personal a Agave Díaz, quien le pidió registrar el momento de la entrega del cuerpo de su esposo. En el gesto cargado de nobleza de Caiozzi hay una voluntad indudable de mostrar, de abrir la posibilidad de una mirada necesaria sobre este horror que debemos juzgar y superar.

Sin embargo, estamos ante una cuestión compleja: “darle forma a un inimaginable” resulta ser un problema que demanda un ejercicio crítico lo suficientemente actualizador como para escapar a las potentes tendencias a mistificar ur-fenómenos que se presentan de un modo inmediato. De lo contrario, sin las prácticas emancipatorias del montaje, estas imágenes adquieren, de vuelta, una nueva distancia.

Benjamin dice que la reproducción, tal como se presenta en los medios masivos, se distingue inequívocamente de la imagen:

En ésta [la imagen], la singularidad y la perduración están imbricadas una en otra de manera tan estrecha como

lo está en aquella [la reproducción] la fugacidad y la posible repetición. Quitarle su envoltura a cada objeto, triturar su aura, es la signatura de una percepción cuyo *sentido para lo igual en el mundo ha crecido tanto* que incluso, por medio de la reproducción, le gana terreno a lo irrepitable [Benjamin, 1989: 24].

Si “el ámbito entero de la autenticidad se sustrae a la reproductibilidad técnica” (Benjamin, 1989: 21), estamos ante un problema insalvable. Al constituir la necesidad de su circulación mediática para mayor eficacia de la denuncia, estos documentales realizan sobre parte de las imágenes que contienen un contradictorio reclamo de autenticidad que sin embargo ellos mismos han obstruido con su quebradura del envoltorio aurático de las mismas. Por otro lado, establecen de nueva cuenta una auratización por la vía del alejamiento. El cráneo desnudo del militante, en una sociedad sin militantes, se convierte en una imagen tan lejana como el cráneo desnudo junto a San Jerónimo. Lo mismo ocurre con la imagen de La Moneda en llamas, que Guzmán opta por poner al principio de su documental como campamento que intenta capturar nuestra atención.

### La política de la “gente normal”

Didi-Huberman propone, a partir de Bataille, comprometer una imagen del hombre que se haga cargo de Auschwitz. Ni el genocidio nazi ni la represión de la dictadura en Chile pertenecen a nadie más que a un “nosotros” que incluye a las víctimas. Eso no equivale a disolver la diferencia insuperable que existe en las víctimas y sus verdugos, entre quienes intentaban la justicia social y quienes decidieron exterminarlos, pero sí remite a una comprensión menos determinada por una comprensión moral estrecha, y permite ubicarla en términos de lo político. Esto es, de una política actuada, al decir de Todorov, por “gente normal”.

Lo que los campos de concentración nazi han puesto de relieve ante la imaginación moderna europea es una autoconciencia profundamente inquietante acerca de las posibilidades que anidan en esa cultura para concebir y desatar semejantes maquinarias de horror. No se trata, sin embargo, de nada muy diferente de lo que ocurrió, a manos europeas, en distintos momentos de la historia de los otros. El genocidio más grande de la

historia es, por cierto, el desatado en América con el complejo proceso de expansión capitalista que articuló la operación de conquista, el sometimiento y exterminio de los pueblos originarios y la temprana implantación de la esclavitud africana. La prolongación del sentido colonialista en la modernidad postcolonial será lo que impide al sentido común europeo mirar aun hoy con el mismo horror estos genocidios “otros”.

Conuerdo con Todorov –y aquí faltó una insistencia mayor de Didi-Huberman– cuando descarta las explicaciones de los sucesos de los campos de concentración nazi que los atribuyen a la maldad o a la anormalidad de los victimarios. Todorov recuerda una cuestión que de tan obvia se ha vuelto invisible: “La explicación no debe, pues, buscarse en las características del individuo sino en las de la sociedad que impone tales ‘imperativos categóricos’. La explicación será política y social, no psicológica o individual” (Todorov, 2004:133). Critica, entonces, toda esencialización culturalista en la explicación de lo que considera el punto de partida explicativo de esta conducta social: el totalitarismo y el modo en que actúa sobre la conciencia moral de los individuos.

Sin embargo, la apelación al totalitarismo tampoco constituye una explicación satisfactoria para este tipo de procesos. Lo que tienen en común la conquista de América, las guerras europeas llamadas “mundiales”, una “guerra fría” demasiado caliente para los pueblos pobres del mundo y los golpes de Estado en América Latina, son procesos de expansión y transformación de las relaciones basadas en el capital. Son procesos de constitución de nuevas relaciones de poder destinadas a reconfigurar el control de los recursos económicos y culturales.

Y esos procesos son empujados, siempre, por “gente común”, son humanos sencillamente porque ésas son, desde hace siglos, las condiciones de reproducción humana. La razón de esta “trivialidad” no estriba en una compleja condición humana escrutable sólo desde una reflexión filosófica pura, sino en la constitución, de formas siempre nuevas y contingentes, de condiciones históricas que hacen posible que una franja social desate sobre las demás, y sobre otros pueblos, procesos de acumulación originaria de poder bajo la forma del genocidio.

En ese sentido, los documentales que optan por ingresar en las contingencias abiertas y los lugares indecidi-

bles hacen una contribución importante. El retrato de esos sujetos colocados en los intersticios inclasificables que todos los procesos represivos generan y que son, en última instancia, imposibles de ubicar en la organización simple de buenos versus malos muestran la inadecuación del cine de la memoria gobernable. Es el caso de los miembros del *Sonderkommando* de Auschwitz-Birkenau, que habiendo sido parte de la maquinaria de exterminio abrieron también, a riesgo de sus propias vidas, la posibilidad de un fundamental reconocimiento histórico.

Los documentales *La Flaca Alejandra* (1994), de Carmen Castillo, y *El Mocito* (2011), de Marcela Said y Jean de Certau, se atreven a abrir una conversación que disuelve el lugar petrificado de las víctimas, permitiendo la constitución de una exploración compleja y contradictoria que supera el estado básico de los documentales de evidencia, sembrando así una duda sana en torno a la suficiencia de las explicaciones de la represión basadas en la idea de una maldad psicótica y perversa.

Carmen Castillo fue militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) y era pareja del jefe de esa organización, Miguel Enríquez, en el momento en que la casa en que ambos vivían clandestinamente en Santiago fue descubierta en octubre de 1974. En el violento combate perdió la vida Enríquez y Carmen Castillo, que estaba entonces embarazada, fue herida y detenida.



*La Flaca Alejandra* (1994).



*El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos (2004).*

Marcia Merino, conocida como la Flaca Alejandra, había sido también militante del MIR. Al ser detenida por la Dirección de Inteligencia Nacional de la dictadura fue torturada y comenzó a colaborar, provocando la detención, tortura y muerte de muchos de sus ex compañeros.

En una decisión sin dudas difícil, a muy pocos años de concluida la dictadura, Castillo opta por explorar la contradictoria vida de Merino, construyendo un discurso cinematográfico que revierte los términos de la victimización. Recorre en un auto las mismas calles por donde Merino era obligada a transitar reconociendo militantes. Conversa con ella. Pero ahora es Castillo quien pregunta. Si antes fueron los torturadores los que construyeron obligados relatos fragmentados por el dolor, ahora es la palabra generosa y abierta de Castillo —que no juzga ni tampoco perdona— quien se hace cargo de articular un discurso sobre la memoria.

Estamos en presencia de un documental en el que sólo hablan mujeres. Sin establecer sentencias explícitas al respecto, Castillo invierte también en este ejercicio de memoria una segunda relación de dominación presente en su historia. Esta vez se refiere a aquella que disponía un lugar subalterno para las mujeres en la propia cultura militante de la izquierda de los años 60 y 70.

En otra dirección, *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos* (2004), de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, funciona como la representación de un acto descentrado de la memoria que es más propio de la generación de documentalistas de la posdictadura. Todo allí es deliberado, provocado, ninguna secuencia emerge por sí misma desde una lógica narrativa “interna”.

Allí donde todo es discurso no puede pretenderse la existencia de una clave narrativa propia de la historia e independiente de los realizadores. Pero además, y reforzando ese modo de lectura, Perut y Osnovikoff acuden a niños pequeños, que disfrazan de personajes históricos, para quienes la historia del golpe de Estado es irremediamente muy antigua, desestabilizando de esa forma la pretendida permanencia del recuerdo en un gesto que en lugar de naturalizar el olvido denuncia la permanente precariedad de la memoria.

### **El montaje (o las películas del relámpago)**

En las famosas tesis “Sobre el concepto de historia”, Benjamin nos pide una reflexión imprescindible, y a la vez imposible: el pasado está abierto, puede, debe, ser transformado. A contrapelo de toda nuestra formación historiográfica, debemos aferrarnos a una idea del pasado cuya suerte se juega en un presente que lo proyecta hacia el futuro. Si no estamos en presencia del autómatas que describe irónicamente en la tesis I, estamos ante un sujeto político que interviene en sus propias contingencias, poniendo en juego allí toda la materia acumulada en la historia. La tesis II es especialmente clara a ese respecto, que está centrado en el tema de la redención.

Michael Löwy propone una lectura política de la redención en Benjamin, que no sería otra cosa que la realización reparadora (reparación hacia las víctimas) de la utopía de las generaciones pasadas, es una reparación colectiva. La rememoración y la contemplación de las injusticias pasadas en la conciencia de los contemporáneos es ciertamente necesaria, pero Löwy estima que ello es claramente insuficiente para Benjamin:

Para que la redención pueda producirse, es necesaria la reparación —en hebreo, *tikkun*— del sufrimiento, de la desolación de las generaciones vencidas, y el cumplimiento de los objetivos por los cuales lucharon y no lograron alcanzar [...] Los vencidos de junio de 1848 —para mencionar un ejemplo muy presente en el *Das Passagenwerk* (pero también en la obra histórica de Marx)— no sólo esperan de nosotros la rememoración de su sufrimiento sino la reparación de las injusticias pasadas y la realización de su utopía social [Löwy, 2002: 59].

De eso se trata el “acuerdo tácito entre las generaciones pasadas y la nuestra” que menciona Benjamin en la tesis II, es un pacto que conduce a ese lugar frágil y de una existencia fugaz que es lo político. La memoria, entonces, trata por un lado de la rememoración y por otro de una lucha política. No es posible pensar la redención del pasado sin la transformación del presente. No es posible, dicho de otro modo, una efectiva reparación de las víctimas en la prolongación de la derrota de los vencidos.

¿Cómo podría trabajar allí el cine? Como se sabe, el documental ha estado desde sus inicios vinculado al deseo de producir un relato fílmico verídico. La partición entre cine documental y cine de ficción ha funcionado durante mucho tiempo, hasta que un conjunto de películas recientes, ubicadas tanto en el documental como en la ficción, han decidido cruzar la frontera y establecerse en un territorio híbrido. Sin embargo, el problema real no tiene que ver con géneros ni formatos, sino con la extensión ya vista de la ficción sobre la completitud del cine. Nada hay que escape de esa condición, independientemente de la forma en que se haya realizado la captura del material de cámara. Dicho reconocimiento es fundamental, además, para pensar en el montaje.

En 1921 Jean Epstein decía: “El cine es verdad. La historia es una mentira” (citado por Rancière, 2005: 9). Hay dos direcciones a partir de esa reflexión que interesa explorar. Por un lado, podríamos decir la verdad es el discurso, no lo que narra. Esto es, en lugar de detenernos en la contemplación de las víctimas que ha producido el cine documental, reclamamos la atención sobre dicha práctica cinematográfica y sus mecanismos. El producto es menos importante que el acto productivo, pues es en él donde se establecen las relaciones de poder que terminarán por modelar al propio producto. ¿Es la historia entonces sólo una vulgar mentira? No, por cierto, y en el reconocimiento de las acciones que efectivamente han tenido lugar está el comienzo de toda memoria, pero sólo el comienzo. Por otro lado, así vistas las cosas, lo que surge inmediatamente ante nosotros es el carácter abierto de esta práctica productiva. Allí donde la mayoría del documental de la memoria ha buscado producir certidumbres duraderas, lo que vemos es pura contingencia, apertura, indeterminación. Allí donde el cine de realidad se llenó de afanes de control sobre el discurso, podemos apreciar la ruptura indecidi-

ble que está en el origen de todo gesto de memoria, y que emerge, de tanto en tanto, cuando nuevas generaciones o distintas tendencias intentan construir otros relatos, otra memoria, otras víctimas. Allí donde un montaje se convirtió en el arte de la continuidad de los discursos que permitía establecer su rigurosa certidumbre, vemos otro montaje como interrupción, como procedimiento de mostración de mecanismos generalmente ocultos.

Pero no es que el documentalista deba entregarse al tejido de historias indeterminadas, no se trata de producir la indeterminación en el cine de un modo artificioso, se trata de hacer y montar películas sobre una realidad inconmensurable. Abrir la memoria en una operación de des-clausura que la saca de lo pasado. “La cuestión, entonces, no es conservar una memoria, sino crearla” (Rancière, 2005: 181).

La exigencia del montaje, entonces, no radica en el dominio de un procedimiento ni en una eficacia narrativa. La teoría del montaje, tal como la fueron elaborando sus principales autores (Eisenstein, Vertov, Brecht, Benjamin) está centrada, ineludiblemente, en las posibilidades de una construcción cultural contrahegemónica.

Sabemos, sin embargo, que el significado de la palabra *montaje* indica un procedimiento propio de la industria que se realiza siempre con bastante independencia de la escritura del guión y del rodaje, constituyéndose en un momento marcado por las necesidades de eficacia narrativa de formatos generalmente poco reflexivos. En ese medio, se dice montajista como si se dijera ingeniero, de un modo que busca normalizar y acreditar el dominio de una técnica.

Esta dualidad de sentidos no reside en ninguna flotación ingenua de este significado, sino que expresa, en toda su potencia, el desmontaje de su sentido original. Se trata de un triunfo de la hegemonía que procede, en primer lugar, a desactivar el modo contradictorio y analítico con que se pensó el montaje originalmente, para poner en su lugar la lógica de la continuidad.

Para Benjamin, especialmente a partir de su estudio del teatro épico de Brecht, la esencia de este montaje está en la interrupción, en romper las articulaciones, crear discontinuidades, poner a colisionar las situaciones. Se trata de aprehender el pasado en ese instante relam-

pagueante e ir a un método que quiebra el relato causal de la historia de los vencedores. “La historia es objeto de una construcción cuyo lugar no está constituido por el tiempo homogéneo y vacío, sino por un tiempo pleno, ‘tiempo-ahora’” (Benjamin, 1989: 188).

Si el montaje es la convocatoria a un despertar, ello no puede ser pensado de modo abstracto. Implica, por el contrario, adoptar la idea de que cada filme es “una singularidad operatoria en el proceso masivo de una configuración de arte” (Badiou, 2005: 19); esto es, un conjunto de operaciones realizada en cada película en un momento de la historia del cine y en un momento de la sociedad en que éste tiene lugar. Así, la noción de montaje no remite sólo a la operación de corte, sino también a la de encuadre y de una cierta “depuración dominada de lo visible” (Badiou, 2005: 19). De ese modo llegamos a una cierta estética política, a una cierta repartición de lo sensible.

En el proyecto que Walter Benjamin propone en el *Libro de los pasajes* está la pretensión de captar “la expresión de la economía en su cultura”; esto es, de volver el proceso económico visible para poder asirlo como un “archifenómeno intuible”.<sup>5</sup> De inmediato Benjamin expone el método:

[...] montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos [Benjamin, 2005: 462].

El método de todo este programa de investigación es el montaje. Benjamin se niega a aceptar que el materialismo histórico deba renunciar a la intuibilidad de la historia. ¿Cómo sería posible, entonces, intuir o captar de un modo plástico la historia? “La primera etapa de este camino será retomar para la historia el principio del montaje” (Benjamin, 2005: 463), y explica de inmediato:

Esto es, levantar las grandes construcciones con los elementos constructivos más pequeños, confeccionados con un perfil neto y cortante. Descubrir entonces en el análisis del pequeño momento singular, el cristal del acontecer total. Así pues, romper con el naturalismo histórico vulgar. Captar la construcción de la historia en

cuanto tal. En estructura de comentario. Desechos de la historia [Benjamin, 2005: 463].

Buck-Morss añade que en el montaje benjaminiano los elementos ideacionales de la imagen deben mantenerse irreconciliados, y en ningún caso fusionarse “en una perspectiva armonizadora”. De ese modo puede interrumpir el contexto en el que se inserta y actuar contra la ilusión (Buck-Morss, 1995: 84). En el montaje debe hacerse visible la brecha entre signo y referente, y no fusionarlos en una totalidad ilusoria.

Estos principios son concurrentes, si bien no iguales, con los expresados en las obras de Eisenstein y Brecht, tanto acerca de sus deberes políticos como en sus principios de funcionamiento.

Eisenstein había conferido una completa primacía a la toma y el montaje; allí es, decía, donde se determina el filme y surge su contenido en un diálogo donde el espectador es central e insustituible. El montaje no corresponde a una circunstancia peculiar del cine, sino que existe como un principio general del arte que se afinca en un sentido dialéctico.

¿Qué implica, en esencia, entender el montaje? En nuestro caso cada pieza no existe ya como algo irrelacionado, sino como una *representación particular* del tema general, que en igual medida penetra todas las imágenes. La yuxtaposición de esos detalles parciales en una construcción-montaje vivifica y pone de relieve esa cualidad *general* de la que ha participado cada uno de ellos y que los organiza en un *todo*, a saber, en aquella *imagen* generalizada mediante la cual el creador, seguido por el espectador, experimenta el tema [Eisenstein, 2003: 16].

En relación al problema de la yuxtaposición, Benjamin expresaba el axioma para evitar el pensamiento mítico: “Ninguna categoría histórica sin sustancia natural; ninguna sustancia natural sin su filtro histórico”. Susan Buck-Morss indica que el método consiste en yuxtaponer pares binarios de signos lingüísticos y cruzar las direcciones al aplicar estos signos:

El poder crítico de esta maniobra depende tanto del código, en el que el sentido surge del par significante/significado con independencia de los referentes, como

de los referentes, los objetos materiales existentes, que no se someten dócilmente a los signos lingüísticos, sino que poseen fuerza semántica para poner en cuestión los signos [Buck-Morss, 1995: 77].

Didi-Huberman examina *in extenso* varias obras gráficas de Brecht que dialogan con las reflexiones benjaminianas. Se trata de importantes piezas de montaje donde se suceden sin pretensiones de orden, un conjunto de textos del más diverso tipo, junto a “imágenes heterogéneas que recorta y pega, aquí y allá, en el cuerpo o el flujo de su pensamiento asociativo” (Didi-Huberman, 2008: 31). Allí, el “arte más avanzado” no es el de la autonomización abstracta de los medios formales, sino el de la secularización del arte.

Brecht está construyendo su *Arbeitsjournal* en una situación cuya especificidad no debemos pasar por alto. Se trata del momento en que se ha ganado la guerra al nazismo, donde “todo parece demasiado exhausto para cualquier revolución” (Didi-Huberman, 2008: 37). Asume, por tanto, la necesidad de un arte pedagógico. No basta con romper la continuidad entre el signo y el referente. Ruth Berlau, a quien Brecht confió la forma del *Kriegsfibel*, expresa que allí se

[...] pretende enseñar a leer imágenes. Pues al no instruido le es tan difícil leer una imagen como cualquier jeroglífico. La gran ignorancia sobre las relaciones sociales que el capitalismo cuidadosa y brutalmente mantiene convierte las miles de fotografías publicadas en las revistas ilustradas en verdaderos jeroglíficos, indescifrables para el lector ignorante [Berlau, citada en Didi-Huberman, 2008: 44].

El montaje, cuya materia prima es la imagen, no despliega su potencia emancipatoria sin resolver ciertas condiciones de legibilidad de esas imágenes. Brecht sabía que una simple fotografía de una fábrica de armas no prueba nada sobre esa institución. Allí hace su tarea el montaje introduciendo en la relación entre la imagen y el texto un momento de duda. No se cuestiona el valor documental de la imagen, pero se lo desestabiliza en el esfuerzo de construcción de un sentido nuevo. De esa suerte, Didi-Huberman llama a cada placa del *Kriegsfibel* una “pequeña máquina dialéctica”.

Benjamin establecía en su *Pequeña historia de la fotografía* una reflexión en dirección semejante; las indicaciones explícitas sobre la autenticidad de una fotografía que remiten a una reducción lingüística de la imagen: “La cámara se empequeñece cada vez más, cada vez está más dispuesta a fijar imágenes fugaces y secretas cuyo shock suspende en quien las contempla el mecanismo de asociación” (Benjamin, 1989: 82). Ése es un desafío del cine de la memoria, que a menudo acude al cliché lingüístico, expresado a veces como voz en off y otras con procedimientos que aspiran a una superación estilística de ese recurso, pero que incurren, al final, en el problema de la autenticidad como reverso de la capacidad reflexiva de la legibilidad.

Anclado, por la vía del distanciamiento y el montaje en una apuesta por esa reflexividad, Brecht opta por desorganizar la línea que hace previsibles las acciones y los acontecimientos, introduce primero un desmontaje, un desorden, entendiendo, a contrapelo de “los libros de historia y las obras de teatro”, que los actores tienen muchos motivos para actuar y que, consecuentemente, no hay un motivo único. De este modo, en la representación teatral, y también en el cine de la memoria, podemos descubrir el conjunto de contradicciones en el que discurre el carácter transformador del mundo.

## Notas

- <sup>1</sup> De todas las películas citadas en este artículo se incluye al final una ficha técnica.
- <sup>2</sup> Se decía en la sociología crítica de los años 90 que el ciudadano moría a manos de la emergencia del consumidor. Contrario a esa mirada, he propuesto en otra parte la idea de que ese consumo no es más que una parte de la constitución de un sujeto más complejo, signado más bien por sus dinámicas productivas: el emprendedor (Ruiz, 2010).
- <sup>3</sup> Una elocuente columna de Navarro sobre esa situación puede leerse en el sitio web [www.casosvicaria.udp.cl/columna-luis-navarro/](http://www.casosvicaria.udp.cl/columna-luis-navarro/)
- <sup>4</sup> En la versión de esta cita contenida en el texto de Susan Buck-Morss, la “bestia de la que no se ha vuelto a saber”, es traducida como un “ur-animal”.
- <sup>5</sup> Esta es la expresión que aparece en la traducción de Pablo Oyarzún del Convolutio N que aparece en *Dialéctica en suspenso*.

## Referencias

- Badiou, A. (2005), *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires, Manantial.
- Belting, H. (2009), *Antropología de la imagen*. Buenos Aires, Katz.
- Benjamin, W. (1989), *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires, Taurus.
- (1995), *Dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*. Santiago, Lom- ARCIS.
- (2005), *Libro de los pasajes*. Madrid, Akal.
- Brunner, J. J. (1997), “Los cambios en la cultura y la civilización emergente” en *Universum, Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, Universidad de Talca. Consultado en [http://universum.otalca.cl/contenido/index-97/brunner.html].  
Fecha de consulta: 25 febrero de 2010.
- (1997), “Sobre el crepúsculo de la sociología y el comienzo de otras narrativas. Discurso en la celebración del 40 aniversario de Flasco, Chile. Consultado en www.brunner.cl
- Buck-Morss, S. (1995), *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor.
- Butler, J. (2010), *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Buenos Aires, Paidós.
- Crary, J. (2008), *Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX*. Murcia, Cendeac.
- Didi-Huberman, G. (2004), *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona, Paidós.
- (2008), *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, 1*. Madrid, Antonio Machado libros.
- Eisenstein, S. (2003), *El sentido del cine*. México, Siglo XXI.
- Foucault, M. (2007), *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires, FCE.
- Godard, J. L. (2011), *Historias(s) del cine*. Buenos Aires, Caja negra.
- Hayek, F. A. (1982), “Los principios de un orden social liberal” en *Estudios Públicos*. Núm. 6, Santiago de Chile, Centro de Estudios Públicos.
- Laclau, E. (1996), *Emancipación y diferencia*. Buenos Aires, Ariel.
- Löwy, M. (2002), *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura sobre las tesis “Sobre el concepto de historia”*. Buenos Aires, FCE.
- Moulián, T. (1998), *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago, LOM.
- Rancière, J. (2010a), *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- (2010b), *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Richard, N. (2010), *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago, Ediciones UDP.
- Ruiz, R. (2010), “El héroe de la refundación conservadora. Elementos para una crítica del emprendimiento” en
- Salazar, M. (comp.) *Dialectos pos-transicionales; democracia y antagonismos en el Chile del bicentenario*. Santiago, Akhileus.
- Todorov, T. (2004), *Frente al límite*. México, FCE.
- Xavier, I. (2005), *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*. Buenos Aires, Manantial.

## Anexo. Películas citadas

### *La batalla de Chile I-II-III*

272 minutos (1972-1979).

“La Batalla de Chile’ es un documental histórico que en las décadas de los 70 y 80 fue distribuido en 35 países del mundo. No es un filme de archivo: es un documento filmado en el momento mismo de producirse los hechos. Su autor y director trabajó con un equipo en medio de los acontecimientos. El material virgen (película de 16 MM en blanco y negro) fue una contribución del documentalista francés Chris Marker y el montaje se realizó gracias a la colaboración del Instituto de Cinematografía Cubano (ICAIC). Jorge Müller Silva (el cámara del filme) fue secuestrado por la policía militar de Pinochet en noviembre de 1974. Hasta hoy se desconoce su paradero. Es uno de los 3.000 desaparecidos que todavía hay en Chile. ‘La Batalla de Chile’ ha sido objeto de la censura en Chile y nunca ha sido emitida por la televisión pública.

PRIMERA PARTE:

‘La insurrección de la burguesía’, 100’.

SEGUNDA PARTE:

‘El golpe de Estado’, 90’.

TERCERA PARTE:

‘El poder popular’, 82’.

Dirección, producción, guión: Patricio Guzmán.  
 Director de fotografía y cámara: Jorge Müller Silva.  
 Montaje: Pedro Chaskel.  
 Sonido directo: Bernardo Menz.  
 Casa de producción: Equipo Tercer Año (Patricio Guzmán).  
 Soporte de rodaje: 16 mm. Blanco y negro.  
 Soporte definitivo: 35 mm. (1.85), DVD y Beta Pal".  
 Fuente: www.patricioguzman.com.

### *La Flaca Alejandra*

57 minutos (1994).

“Los sesenta minutos de duración de este documental constituyen una larga conversación entre Carmen Castillo y Marcia Merino, más conocida como La Flaca Alejandra, quien fue dirigente de una célula del MIR y a quien la policía de Pinochet (DINA) consiguió transformar en colaboradora a través de la tortura. Fue Marcia Merino quien, entre otros, delató a Miguel Enríquez y a Carmen Castillo (en esa época embarazada de un niño que moriría recién nacido), siendo además utilizada para reconocer a los integrantes del MIR posteriormente torturados y asesinados por la DINA. Casi veinte años después, en 1992, Carmen Castillo vuelve a Chile para rodar este documental. Justo en la época en que Marcia Merino (liberada de la cárcel siete meses antes) se presenta en tribunales para acusar a sus viejos jefes de la DINA, decisión que representa un grave riesgo para Marcia Merino, pero que a la vez será una importantísima contribución a la memoria histórica y al conocimiento de lo que representó, en aquellos oscuros años, formar parte de la DINA y de la Dictadura”.

Dirección: Carmen Castillo y Guy Girard.  
 Guión: Carmen Castillo.  
 Productora: Ina, France 3, Channel 4.  
 Dirección de fotografía: Maurice Perrimond.  
 Montaje: Annick Breuil.  
 Sonido: Cormine Gigor.  
 Fuente: www.cinechileno.org

### *Chile, la memoria obstinada*

58 minutos (1996-1997).

“Hace 20 años se realizaron numerosas películas sobre la increíble fiebre revolucionaria que se apoderó de Chile en la década del 70, durante el gobierno de Allende. Uno

de estos filmes documentales, “La Batalla de Chile”, mostraba esta realidad de una manera muy clara y dio la vuelta al mundo. En 1997, su autor regresó a Santiago acompañado de un pequeño equipo para recorrer otra vez los escenarios originales y encontrar a algunos de los personajes del viejo filme original.

Guión, dirección: Patricio Guzmán.  
 Fotografía y cámara: Eric Pittard.  
 Sonido directo: Boris Herrera.  
 Montaje: Hèlène Girard.  
 Consejera artística: Renate Sachse  
 Producción ejecutiva: Yves Jeanneau y Eric Michel  
 Casa de producción: Les Films d'Ici y ONF para ARTE.  
 Soporte de rodaje: super 16 mm. en color.  
 Soporte definitivo: 35 mm. (1.85), DVD y Beta Pal".  
 Fuente: www.patricioguzman.com

### *Fernando ha vuelto*

31 minutos (1998).

“El documental narra el proceso a través del cual dos mujeres médicas forenses, encargadas de la Oficina de Identificación del Instituto Médico Legal de Santiago, logran determinar la identidad de cuerpos que se presume corresponden a prisioneros detenidos desaparecidos durante la dictadura militar de Augusto Pinochet (1973-1990). Las doctoras muestran la técnica utilizada para la identificación de un caso recientemente resuelto: los restos de un hombre que fueron encontrados, junto a muchos otros, en el Patio 29 del Cementerio General de Santiago en 1991. Los restos pertenecen a Fernando Olivares Mori, un chileno de 27 años de edad, funcionario de CELADE, organismo de las Naciones Unidas, desaparecido desde el 5 de Octubre de 1973. Las doctoras, después de cuatro años de trabajo logran establecer fehacientemente la identidad de Fernando y tras presentar los restos a su viuda, comunican en forma Oficial las causas de su muerte. A través de sus imágenes, el documental es testigo del impacto que el retorno de Fernando causa en su familia: su hijo, sus hermanos y su madre. Su testimonio ilustrará hasta qué punto el dolor humano carece al fin de color político.

Director: Silvio Caiozzi.  
 Productor ejecutivo: Guadalupe Bornand.  
 Cámara: David Bravo, Silvio Caiozzi, Nelson Fuentes.

Sonido: Iván Osnovikoff, Bettina Perut.  
Edición: Silvio Caiozzi, David Bravo.  
Asistentes de producción: María José Andrade,  
Verónica Bornand.  
Compañía productora y distribuidora: Caiozzi y  
García Ltda.  
Formato: Betacam SP".  
Fuente: [www.andreafilms.cl/caiozzi/fernandohavuelto/  
espanol.htm](http://www.andreafilms.cl/caiozzi/fernandohavuelto/espanol.htm)

### *Señales de ruta*

30 minutos (2000).

“Un filoso ‘Documental Subjetivo’ sobre el trabajo y el pensamiento del anónimo poeta Juan Luis Martínez (1942-1993). Atmósferas sublimes del paisaje chileno se mezclan en las páginas de ‘La Nueva Novela’ (1977) y ‘La Poesía Chilena’ (1978), donde tocan fondo las visiones literarias y existenciales de dos personalidades claves en la historia política de Chile: Miguel Serrano y Volodia Teitelboim. ‘Señales de ruta’ es una síntesis literaria puesta en película. Extraordinarias ilustraciones de la poesía de Martínez, citas al arte moderno y juegos ópticos” [[www.adoc.cl](http://www.adoc.cl)].

Director: Tevo Díaz.  
Producción: Rafael Molina y James Russo.  
Dirección de fotografía: Diego Dussuel.  
Montaje: James Russo.  
Sonido: Boris Herrera y Bob White.  
Formato: 16mm., Super 8 mm., Betacam/color.

### *El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos*

72 minutos (2004).

“El Astuto Mono Pinochet contra La Moneda de los Cerdos es un largometraje que aborda la historia del Golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973 en Chile, desde la perspectiva de aquellos chilenos y chilenas que nacieron con posterioridad a este hecho histórico. Es una narración fragmentada en la que se alternan una decena de puestas en escena creadas y protagonizadas por niños y jóvenes chilenos de todas las edades (entre 5 y 25 años), y de orígenes socioculturales y políticos diversos. La película transforma esta vorágine creativa en un flujo narrativo múltiple y progresivamente violento.

La trama sigue el hilo de los hechos, pero de acuerdo a cómo circulan en el imaginario de las nuevas generaciones. El resultado es un mosaico cinematográfico que habla tanto del pasado como del Chile de hoy.

Dirección y montaje: Bettina Perut e Ivan Osnovikoff.  
Producción ejecutiva: Bettina Perut e Ivan Osnovikoff.  
Fotografía y cámara: Pablo Valdés.  
Sonido: Ivan Osnovikoff.  
Producción general: Bettina Perut.  
Asistente de producción: Viviana Erpel.  
País: Chile.  
Formato original: DVCAM (16:9).  
Formato exhibición: Betacam Digital".  
Fuente: [perutosnovikoff.com](http://perutosnovikoff.com)

### *La ciudad de los fotógrafos*

80 minutos (2006).

Durante el período de la dictadura de Pinochet, un grupo de chilenos fotografió las protestas y la sociedad chilena en sus más variadas facetas. En la calle, al ritmo de las protestas, estos fotógrafos se formaron y crearon un lenguaje político. Para ellos fotografiar fue una práctica de libertad, un intento de supervivencia, una alternativa para poder seguir viviendo.

Sus fotografías sirvieron para apoyar el testimonio de las víctimas de la dictadura y fueron fundamentales para iniciar procesos de justicia. Algunos de ellos fueron reprimidos brutalmente, otros asesinados... la mayoría siguen vivos.

Ellos representan el inhóspito pasado de Chile y la metamorfosis de la sociedad chilena. Esta película habla de ellos.

Director: Sebastián Moreno.  
Guión: Claudia Barril, Nona Fernández, Sebastián Moreno.  
Director de fotografía: David Bravo, Sebastián Moreno.  
Música: Manuel García, Silvio Paredes.  
Sonido: Erik Del Valle.  
Montaje: Teresa Viera-Gallo.  
Producción ejecutiva: Sebastián Moreno".  
Fuente: [www.laciudaddelosfotografos.cl/](http://www.laciudaddelosfotografos.cl/)

***Nostalgia de la luz***

90 minutos (2005-2010).

“Nostalgia de la Luz’ es un film sobre la distancia entre el cielo y la tierra, entre la luz del cosmos y los seres humanos y las misteriosas idas y vueltas que se crean entre ellos. En Chile, a tres mil metros de altura, los astrónomos venidos de todo el mundo se reúnen en el desierto de Atacama para observar las estrellas. Aquí, la transparencia del cielo permite ver hasta los confines del universo. Abajo, la sequedad del suelo preserva los restos humanos intactos para siempre: momias, exploradores, mineros, indígenas y osamentas de los prisioneros políticos de la dictadura. Mientras los astrónomos buscan la vida extra terrestre, un grupo de mujeres remueve las piedras: busca a sus familiares.

Guión y dirección: Patricio Guzmán.

Producción: Renate Sachse.

Fotografía y cámara: Katell Djian.

Sonido directo: Freddy González.

Música original: Miranda &amp; Tobar.

Astro fotógrafo: Stéphane Guisard.

Montaje: Patricio Guzmán y Emmanuelle Joly.

Productora ejecutiva: Verónica Rosselot.

Casa de producción: Atacama Productions.

Soporte de rodaje: HDcam.

Soporte cine: 35 mm. (1.85) dolby digital SRD 5.1

Soportes video: Hdcam estéreo y LTRT - Beta digital estéreo y LTRT”.

Fuente: [www.patricioguzman.com](http://www.patricioguzman.com)***El Mocito***

70 minutos (2010).

“Caminos polvorientos, miles de hectáreas de bosques listas para la tala. Es en estos paisajes, en un pueblo del sur de Chile que vive Jorgelino, a primera vista un campesino como cualquiera. Jorgelino vive en una situación precaria, en una cabaña de madera, sin agua potable, solo. A veces debe incluso cazar para comer. En el pueblo, solo algunos conocen el pasado de este hombre que trabajó como agente en los aparatos de represión del gobierno militar: (DINA-CNI). Jorgelino era “el mocito”, aquel que servía los cafecitos en plena sesión de tortura, aquel que empaquetaba los cuerpos ya inertes y los cargaba a los cofres de los autos. El Mocito, es el retrato psicológico de un hombre destruido por su pasado.

Un hombre que participó del horror y los crímenes de la dictadura militar. Un hombre que al tomar consciencia progresivamente, comienza su búsqueda desesperada de perdón y redención.

Directores: Marcela Said &amp; Jean de Certeau.

Productora ejecutiva: Marcela Said.

Director de fotografía: Arnaldo Rodríguez.

Sonido: Boris Herrera y Erick del Valle.

Postproducción de imagen: David Bravo.

Edición: Jean de Certeau.

Formato: HDCAM”.

Fuente: [www.icalmafilms.com/index.html](http://www.icalmafilms.com/index.html)