



La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo

Ignacio del Valle Dávila¹

Recibido: 27 de febrero de 2019 / Aceptado: 11 de junio de 2019

Resumen. Este artículo tiene como objetivo estudiar los usos de la carta como estrategia discursiva y elemento narrativo en los films latinoamericanos contemporáneos dirigidos por familiares de militantes políticos y víctimas de los aparatos represivos de las dictaduras del Cono Sur. Con ese fin, se analizan los vínculos que entretengan tanto la enunciación epistolar como la carta, en su dimensión archivística, con el cine en primera persona y los modos performativos del audiovisual. Asimismo, se proponen diferentes modelizaciones de la memoria del pasado autoritario emprendidas por estos films: el paradigma de la resistencia, el de la víctima del terrorismo de Estado y el de la víctima colateral.

Palabras clave: enunciación epistolar; segunda generación; archivo; memoria; giro subjetivo; dictadura

[en] The Letter as an Element in the Construction of a Memory of the Dictatorship in Contemporary Latin American Documentary

Abstract. This article aims to study the uses of the letter as a discursive strategy and narrative element in contemporary Latin American films directed by relatives of political militants and victims of the repressive apparatuses of the Southern Cone dictatorships. To this end, we analyze the links that interweave both the epistolary enunciation and the letter, in its archival dimension, with the cinema in the first person and the performative modes of the audiovisual creation. Likewise, we propose different models of the memory of the authoritarian past carried out by these films: the paradigm of resistance, the victim of State terrorism and the collateral victim.

Key words: epistolary enunciation; second generation; archive; memory; subjective turn; dictatorship

[fr] La lettre comme élément de la construction d'une mémoire sur la dictature dans le documentaire latino-américain contemporain

Résumé. Cet article vise à étudier les usages de la lettre comme stratégie discursive et élément narratif dans les films latino-américains contemporains réalisés par des proches de militants politiques et des victimes d'appareils répressifs des dictatures du Cône Sud. À cette fin, on analyse les liens qui entremêlent l'énonciation épistolaire et la lettre, dans sa dimension archivistique, avec le cinéma à la première personne et les modes performatifs de l'audiovisuel. De même, on propose de différents modèles de la mémoire du passé autoritaire entrepris par ces films : le paradigme de la résistance, celui de la victime du terrorisme d'État et celui de la victime collatérale.

Mots clé : énonciation épistolaire ; seconde génération ; archive ; mémoire ; tournant subjectif ; dictature

¹ Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Brasil)

E-mail: elvalledeignacio@gmail.com

Sumario. 1. Introducción. 2. El giro subjetivo y el espacio biográfico. 3. Autoetnografías. 4. Los elementos epistolares en los films y sus hibridaciones. 5. Conclusión. 6. Bibliografía.

Cómo citar. Del Valle Dávila, Ignacio (2019). La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria* 19 (3), 327-346. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.63478>

1. Introducción

El viento levanta polvo sobre una superficie terrosa, filmada en un travelling a ras de suelo. En la banda sonora se escucha su ulular. Lentamente la cámara se levanta y muestra un horizonte montañoso y desértico. Un fundido a negro da paso al título de la película: *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009). La siguiente imagen es una filmación casera de un hombre joven que entra corriendo al mar (Imagen 1). La velocidad ha sido alterada para hacerla avanzar en ralentí. Una voz *over* afirma: “La primera vez que te vi fue en esta imagen de super-8. Nunca vi tu cuerpo en movimiento o más bien no lo recuerdo”. A continuación, la cámara muestra una mano recorriendo cajas de archivos, hasta detenerse en una en la que está escrito “Carlos Berger G., Caravana de la Muerte”. Durante ese tiempo, la voz ha continuado diciendo: “No podría recordarte porque nadie me habló nunca de ti. Tenía un año cuando te mataron y tú tenías 30”. La voz y la mano pertenecen al director Germán Berger, hijo de Carlos Berger, un dirigente político asesinado en el norte de Chile, tras el Golpe de Estado de 1973, cuyo cuerpo nunca ha sido encontrado.



Imagen 1. Film en super-8 de Carlos Berger. *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009). Fuente: Captura de pantalla.

Los créditos del film *Elena* (Petra Costa, 2012), acompañados por los sonidos agudos de la lluvia y de un instrumento de viento, dan paso a imágenes desenfocadas de farolas, señales de tráfico y calles nocturnas de Nueva York filmadas desde un vehículo en movimiento. Enseguida, la cámara filma la ventanilla de un coche sobre la que se reflejan las luces, mientras en el interior se atisba la figura de una mujer joven (Imagen 2). Una voz *over* femenina acompaña la escena desde el inicio:

Elena, he soñado contigo esta noche. Tú eras suave, andabas por las calles de Nueva York con una blusa de seda. Intento caminar hasta ti, tocarte, sentir tu olor, pero cuando veo, tú estás encima de un muro, enredada en un montón de cables eléctricos. Miro otra vez, y veo que soy yo quien está encima del muro. Revuelvo en los cables, buscando que me dé la corriente y me caigo de un muro muy alto y me muero².

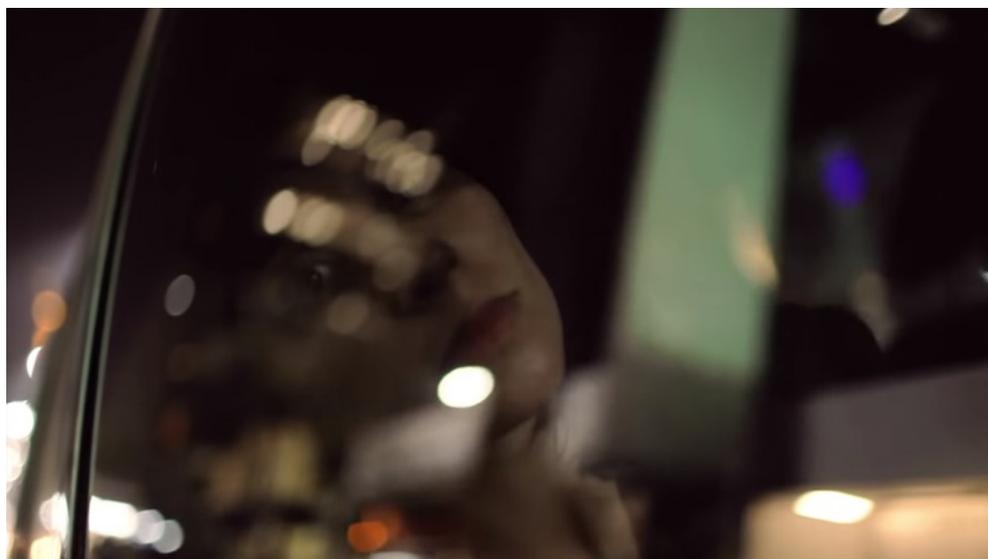


Imagen 2. Petra Costa en Nueva York. *Elena* (Petra Costa, 2012).

Fuente: Captura de pantalla.

La voz y el rostro pertenecen a Petra Costa, cuya hermana mayor, Elena Costa, se suicidó en 1991, a los 20 años, cuando estudiaba actuación en Nueva York.

En el inicio de *Mi vida con Carlos* y de *Elena* está presente el mismo recurso discursivo, que servirá para estructurar toda la narrativa: un *yo* se dirige a un *tú* ausente. Sin embargo, la distancia entre los interlocutores es insalvable, se trata de un contrato comunicativo imposible, pues el destinatario para quien en teoría el discurso del emisor ha sido elaborado, ha muerto. Como diría Lourdes Monterrubio, estamos ante una “escritura epistolar del duelo que posibilita la invocación-apelación del ausente en el territorio de la no-ficción” (2018: 467).

Evidentemente, ni Carlos Berger ni Elena Costa son los destinatarios reales de esas cartas audiovisuales, sino que lo es el público. Pero, en ambos casos, el dispo-

² Las traducciones de citas en portugués y en francés procedentes de libros o films publicados en esas lenguas son de mi autoría.

sitivo epistolar ha sido instrumentalizado con el objetivo de establecer un contrato de lectura que, parafraseando a Noel Carroll (2005), pretende que el espectador *considere* las *proposiciones* presentadas en el film como si un enunciador real –yo– estuviese dirigiéndose a un destinatario real –tú–, sobre acontecimientos reales que afectan a ambos³. Ese recurso sirve como poderosa herramienta para la elaboración de discursos memorialísticos sobre un pasado con el que emisor y destinatario han estado involucrados de diferentes maneras.

La carta dirigida a un muerto no es corriente en las cinematografías latinoamericanas, quizás por la radicalidad de su propuesta; sin embargo, la enunciación epistolar sí ha encontrado un terreno relativamente fértil en el cine producido en el subcontinente. No es una novedad, pues bajo diversas formas, la epístola como elemento narrativo ha estado presente en algunos títulos de directores emblemáticos de los nuevos cines latinoamericanos, siendo la obra del argentino Fernando Solanas el caso más llamativo. Puede apreciarse en *La hora de los hornos* (1968)⁴ y *Tangos, el exilio de Gardel* (1985)⁵ y, en menor medida, de *Los hijos de Fierro* (1976) y *Sur* (1988)⁶. Sin embargo, solo es posible constatar en los últimos 15 años un aumento de películas donde la epístola tiene importancia como elemento narrativo o principio estructurador del relato. Al respecto, podríamos citar los largometrajes *Papá Iván* (María Inés Roqué, México-Argentina, 2000), *Los rubios* (Albertina Carri, Argentina, 2003), *Cartas postales de Leningrado* (Mariana Rondón, Venezuela, 2007), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, Chile, 2006), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, Chile-España, 2009), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, Chile, 2010), *Abuelos* (Carla Valencia, Chile-Ecuador, 2010), *Diario de una búsqueda* (*Diário de uma busca*, Flávia Castro, Brasil-Francia, 2010), *Elena* (Petra Costa, Brasil, 2012), *Los días con él* (*Os dias com ele*, Maria Clara Escobar, Brasil, 2013).

Se trata de films que abordan, desde un prisma subjetivo y testimonial, experiencias asociadas a las violaciones de los derechos humanos perpetradas por las dictaduras de América Latina⁷. En ellos se ahonda en los traumas familiares vinculados al exilio, la tortura, la prisión política o la desaparición y sus realizadores pertenecen a una segunda o tercera generación, que aún no había nacido o no había llegado a la edad adulta en el momento en que se produjeron esos acontecimientos⁸. Trazar las

³ Me inspiro aquí en la explicación que ofrece Carroll sobre la diferencia entre proposiciones ficcionales y no ficcionales. Así, por ejemplo, según Carroll, en el caso de la ficción se le estaría planteando al espectador: “pre-tendiendo que contemples estas proposiciones (p) como no-assertivas” (2005: 87-88).

Todas las traducciones de citas originales son nuestras.

⁴ Véase al respecto el trabajo de María Amelia García y Teresita María Victoria Fuentes: “A Look from Literature on Fernando Solanas and Octavio Getino’s *The Hour of the Furnaces*” (2019).

⁵ Para un análisis de este caso y su relación con el exilio ver: “Tangos, el exilio de Gardel: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas” (Del Valle Dávila, 2014).

⁶ Otros realizadores latinoamericanos, como la chilena Marilú Mallet en *Journal inachevé* (1982) o el brasileño-israelí David Perlov en *Diario 1973-1983* (1983), exploraron su propia biografía a partir de un tipo de auto-objetivación, el film-diario, que presenta algunos puntos en común con el film-carta, aunque no pueda ser confundido con este. Para un estudio de ambos casos, ver, respectivamente: “El espacio donde confluyen presente y pasado: “Un acercamiento a los films *Journal inachevé* y *La cueca sola* de Marilú Mallet” (Margulis, 2016) y “David Perlov, epifanías do cotidiano” (Feldman, 2011).

⁷ En el caso de *Elena* la participación de los padres en organizaciones militantes clandestinas durante la dictadura brasileña, si bien es abordada en el film, no constituye su tema principal.

⁸ La realizadora chilena Tiziana Panizza ha realizado la trilogía *Cartas Visuales* compuesta por los títulos *Dear*

razones que llevan a la presencia de elementos epistolares en esos films y delinear algunas de las principales características de aquellos que asumen una enunciación epistolar son los principales objetivos de este artículo⁹. Mi hipótesis es que la utilización de este tipo de elementos es síntoma de una autoconsciencia filmica que se manifiesta como una reflexión sobre el carácter intrínsecamente mediático de la memoria¹⁰. Pero hay más, la aparición de la carta, en sus diferentes modalidades, puede ser entendida como una forma de ejercitar y de reivindicar la intermedialidad que caracteriza a los ejercicios de memoria sobre la dictadura que proliferan en el “espacio biográfico” —como lo denomina Leonor Arfuch (2002)— de los países del Cono Sur. Aún con plena conciencia del carácter provisorio de esta propuesta, me parece posible postular que, en estas películas, las diferentes modulaciones de lo epistolar aluden a la fuerte dependencia establecida entre la memoria y los medios que la vehiculan. Al mismo tiempo, la presencia de esos elementos epistolares propone una reflexión sobre el tránsito constante de la memoria en una trama de interacciones compuesta por distintos soportes, géneros y disciplinas que incluyen en sus formas de expresión al audiovisual y la escritura —puestos aquí de relieve—, pero también a las artes visuales y escénicas, a la fotografía, las instalaciones, etc. (Arfuch, 2016).

En buena parte de esos films, la enunciación epistolar, donde un *yo* se dirige a un *tú* del que está separado por el tiempo y el espacio, alcanza hibridaciones con otras formas inspiradas también en los géneros literarios, como el diario íntimo, el ensayo o la crónica de viajes. Ello no es de extrañar, pues en todos estos casos estamos ante discursos con una autoconsciencia filmica, cimentada a partir de una primera persona, en los cuales el testimonio es primordial. Habría que añadir, como ha hecho ver Paola Lagos Labbé (2012: 17), que en la gran mayoría de los casos la carta filmica no

Nonna: A Film Letter (2005), *Remitente, una carta visual* (2008) y *Al final: la última carta* (2012). De acuerdo con Irene Depetris Chauvin (2017: 452): “Narradas en inglés y en español, las cartas enfatizan la distancia, al tiempo que la recolección de imágenes y textos abstractos, íntimos y poéticos se yuxtaponen y liberan sentidos múltiples”. Se trata de cortometrajes donde experiencias personales asociadas con distintas relaciones de parentesco —madre, hija, nieta, sobrina— se entrecruzan con una reflexión sobre el cine, la memoria, la distancia, el paso del tiempo. En esa reflexión se hacen presentes algunos de los principales conflictos sociales que enfrenta la sociedad chilena a comienzos del siglo XXI: el pasado dictatorial, la modernización neoliberal, las reformas urbanísticas, la muerte de Augusto Pinochet y las protestas estudiantiles de los años 2010 y 2011. Sin embargo, no son, en términos estrictos, films donde se elabore una memoria transgeneracional de las dictaduras latinoamericanas.

⁹ La lista de películas realizadas por familiares de víctimas de violaciones de los derechos humanos o de opositores a las dictaduras latinoamericanas es bastante más extensa que la serie de ejemplos que he citado; sin embargo, me he limitado a mencionar —sin pretensión de exhaustividad— aquellas donde los elementos epistolares juegan un papel de importancia dentro de la narración o de la enunciación. Desde una perspectiva transnacional, la investigación más completa hasta la fecha sobre los llamados films de segunda y tercera generación en América Latina es la tesis de doctorado de Fernando Seliprandy: “Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul” (2018). El autor ha rastreado la existencia de 67 documentales (cortometrajes, medietrajes y largometrajes) con estas características realizados entre 1996 y 2017 en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.

¹⁰ Sigo aquí el pensamiento de Andreas Huyssen sobre el papel de los medios en el impulso de los “pretéritos presentes”: “Más allá de cuáles hayan sido las causas sociales y políticas del boom de la memoria con sus diversos subargumentos, geografías y sectores, algo es seguro: no podemos discutir la memoria personal, generacional o pública sin contemplar la enorme influencia de los nuevos medios como vehículos de toda forma de memoria. En este sentido, ya no es posible seguir pensando seriamente en el Holocausto o en cualquier otra forma de trauma histórico como una temática ética y política sin incluir las múltiples formas en que se vincula en la actualidad con la mercantilización y la espectacularización en películas, museos, docudramas, sitios de Internet, libros de fotografías, historietas, ficción e incluso en cuentos de hadas (*La vita é bella*, de Benigni) y en canciones pop” (2007: 24).

espera respuesta del destinatario, sino el compartir con el espectador las reflexiones del director.

En la coproducción franco-brasileña realizada por Flávia Castro la copresencia del diario y la carta es tan fuerte que incide sobre el título. En portugués se tituló *Diário de uma busca*, haciendo hincapié en el carácter de diario filmico y búsqueda personal de la directora de la película, que intenta investigar la muerte de su padre, el militante Celso Castro, ocurrida en los últimos meses de la dictadura brasileña. Para el circuito francés, donde el film llegó antes que a Brasil, se escogió como título *Lettres et révolutions* (Cartas y revoluciones), poniendo el énfasis en las numerosas cartas de Celso Castro que son leídas en el film y en su actividad política (Seliprandy, 2018: 46)¹¹.

Esa hibridación se hace particularmente presente en el largometraje *Viajo porque debo, vuelvo porque te amo* (*Viajo porque preciso, volto porque te amo*, Marcelo Gomes, Karim Ainouz, Brasil, 2009), si bien la memoria de la dictadura no sea el tema del film. La voz *over* asume ser, al mismo tiempo: un diario de viajes; cartas de amor a la esposa perdida; y, curiosamente, el registro de una bitácora de trabajo, con datos sobre la geología semiárida del interior del Nordeste brasileño. Nada de eso, empero, puede considerarse como verdadero, pues ni el enunciador ni los acontecimientos son reales, volveré sobre este punto más adelante.

2. El giro subjetivo y el espacio biográfico

El incremento de producciones cinematográficas que echan mano de la forma epistolar está asociado a la revalorización contemporánea de los relatos subjetivos. Como destaca Beatriz Sarlo (2005), en los últimos cuarenta años, en las narraciones sobre el pasado puede percibirse, en líneas generales, un desplazamiento del centro de interés desde el análisis de los grandes procesos históricos hacia el de lo cotidiano, lo privado y lo íntimo; nuevos espacios para la investigación donde gozan de visibilidad figuras tradicionalmente marginadas o subalternas como las mujeres y las minorías raciales y sexuales. Dentro de ese progresivo y parcial cambio de foco, ha ganado terreno el análisis de lo que Sarlo denomina “discursos de memoria”, es decir, “diarios, cartas, consejos, oraciones” (2005: 19). Esas mudanzas confirmarían que estaríamos en presencia de un “giro subjetivo” que afecta a la producción intelectual y artística:

Contemporáneo a lo que se llamó en los años setenta y ochenta el “giro lingüístico”, o acompañándolo muchas veces como su sombra, se ha impuesto el *giro subjetivo*. [...] Coincide con una renovación análoga en la sociología de la cultura y los estudios culturales, donde la identidad de los sujetos ha vuelto a tomar el lugar que, en los años sesenta, fue ocupado por las estructuras. Se ha restaurado la *razón del sujeto* que fue, hace décadas, mera “ideología” o “falsa conciencia”, es decir, discurso que encubría ese depósito oscuro de impulsos o mandatos que

¹¹ Dado que se trata de una coproducción franco-brasileña y que el film circuló antes en Francia que en Brasil, me parece pertinente considerar el título en francés como una versión a la que se le debe atribuir la misma importancia que al título escogido para Brasil. En virtud de ello, a continuación utilizaré ambos títulos para referirme al film.

el sujeto necesariamente ignoraba. En consecuencia, la historia oral y el testimonio han devuelto la confianza a esa primera persona que narra la vida (privada, pública, afectiva, política), para conservar el recuerdo o para reparar la identidad lastimada. (2005: 22)¹²

Como ha hecho ver Leonor Arfuch (2016), ese *giro subjetivo* está también asociado al creciente interés –que en los peores casos se ha convertido en una moda dentro del argot académico– por el estudio de los *afectos*. Es decir, por hacer de las emociones un objeto de análisis a partir del cual aproximarse al sujeto o a los lazos entre el sujeto y las comunidades a las que pertenece. Esta aproximación les otorga a los afectos un lugar importante en la estructura social, al tiempo que se interesa por las consecuencias políticas de ellos, consciente de que la delimitación de las fronteras entre lo público y lo privado se vuelve un ejercicio cada vez más difícil y arriesgado. Frontera imposible de establecer en el caso de los films estudiados, donde las consecuencias (públicas y privadas) del terror de Estado son abordadas a partir de la huella afectiva que dejaron en la segunda generación. Como veremos más adelante, la carta en ellos sirve como testimonio de esa huella y, a la vez, como *patrimonio afectivo*, ruina del pasado.

Desde la perspectiva de los estudios culturales, Robert Stam y Ella Shohat (2005: 402-405) ofrecen un diagnóstico de la producción contemporánea que coincide con Sarlo y Arfuch al contemplar el resurgimiento de la subjetividad como una reacción a la disolución del sujeto emprendida por el posestructuralismo. Sin embargo, llama la atención que ambos autores le atribuyan al pensamiento poscolonial un papel primordial dentro de esa crítica al posestructuralismo. Para el poscolonialismo lo que subyacería tras la declarada muerte del sujeto sería la negativa de agentes que tradicionalmente han gozado de posiciones hegemónicas –hombres blancos occidentales de naciones ricas– a aceptar que otros agentes tradicionalmente considerados como periféricos alcanzasen el estatuto de sujetos –mujeres, autores no occidentales, minorías, etc.–. No es mi intención en este artículo polemizar sobre las intenciones de los posestructuralistas; sin embargo, sí me parece pertinente destacar que la *confianza en la primera persona*, de la que habla Sarlo, ha sido una reivindicación de corrientes de pensamiento periféricas. Ello por dos razones: la primera es que nos ayudaría a entender por qué la eclosión de narrativas subjetivas –dentro de las que se sitúa la enunciación epistolar– encuentra terreno fértil en las cinematografías latinoamericanas, tradicionalmente consideradas como periféricas. La segunda es que las mujeres –históricamente excluidas de la realización cinematográfica o relegadas

¹² Recientemente Fernando Seliprandy (2018: 29) ha llamado la atención sobre las “complicaciones epistemológicas” del concepto de *giro subjetivo*, destacando, por un lado, la idea de cambio brusco y abrupto que encierra la noción de *giro* y, por otro, el riesgo de caer en una dicotomía donde habría un *antes* objetivo y asertivo, claramente separado de un *ahora* subjetivo y titubeante. Los reparos de Seliprandy alertan acertadamente sobre los riesgos de una lectura apresurada del concepto, demasiado preocupada por encontrar un nombre llamativo con el que bautizar nuevas tendencias cinematográficas. Evidentemente, ni toda la producción contemporánea es subjetiva y titubeante, ni existen hitos claramente determinables que hayan establecido un cambio abrupto en la producción. Ahora bien, respecto de esto último habría que recordar que la propia Sarlo se refiere al giro subjetivo como un largo proceso iniciado en los años setenta y no como una súbita moda intelectual. Finalmente, aunque los relatos subjetivos no sean mayoritarios, sí han tenido una importante repercusión en los circuitos de festivales, en la recepción crítica y en la teorización académica, lo que hace perfectamente posible atribuirles un papel relevante en el devenir de las cinematografías latinoamericanas.

a un papel secundario— han gozado de una centralidad indiscutible como directoras de films sobre la memoria de la segunda generación en América Latina. Es más, aunque son pocas las películas que asumen explícitamente un discurso feminista, esta producción se caracteriza por una fuerte tendencia a analizar desde un prisma testimonial, doméstico y familiar las consecuencias de macroprocesos sociales, como las dictaduras del Cono Sur, haciéndose eco de un principio de la segunda ola del feminismo: el carácter político de lo privado.¹³

El rescate de la subjetividad tiene como piedra angular la utilización de la primera persona y el abandono de las pretensiones de omnisciencia, autoridad, asertividad y objetividad del documental tradicional. De acuerdo con Pablo Piedras: “la incorporación de la primera persona autoral en el cine documental producirá perturbaciones en los pactos comunicativos entre la obra y el espectador, dado que el tipo de aserción sobre el mundo histórico formulada por el documental ingresaría en una zona de relativismo a causa del énfasis en la subjetividad” (2014: 107). Es por ello que —como el propio Piedras advierte— ese tipo de cine puede relacionarse con el *modo performativo* del cine documental, definido por Bill Nichols como aquel que: “enfatisa el aspecto subjetivo o expresivo del propio compromiso del cineasta con su tema y la receptividad del público con ese compromiso” (2005: 63).

Puede entreverse en los análisis de Piedras y Nichols que ese relativismo subjetivo va de la mano con una identificación entre el enunciador y la persona real del cineasta, estableciéndose un pacto autobiográfico. En ese sentido, pese a la diferencia de soportes, sería posible establecer similitudes entre los films que asumen una enunciación epistolar y las cartas de amor, donde, de acuerdo con Celia Fernández Prieto: “el yo y el tú textuales, se identifican con el remitente y el destinatario reales, cuyos nombres propios y dirección postal constan en el sobre y en el propio marco de la carta y entre ellos rige un pacto de veracidad, es decir, ambos confían en que el otro dice la verdad, escribe lo que realmente siente” (2001: 20). Aunque la enunciación en estos films no coincide a la que se establecería entre dos amantes, sí está dentro del campo de los afectos —involucra relaciones e historias familiares— y se presupone que se está diciendo la verdad. Con todo, al igual que en la escritura epistolar, en todos estos films las puertas de la ficción permanecen entreabiertas. Buscando evidenciar esa ambigüedad, François Jost recupera para el cine una reflexión de Genette sobre la literatura: nada haría posible diferenciar, al menos en teoría, una novela en primera persona del “conjunto de enunciados constitutivos de una autobiografía, de un diario o de correspondencia auténticos” (2014: 139). En efecto, incluso en relatos en primera persona que reivindican su carácter auténtico o veraz, la superposición del narrador y del autor se ven tensionadas por la imposibilidad de una identificación total entre ambos, que va de la mano con la imposibilidad de la fusión total entre la vivencia y su representación. De esta manera, incluso en los discursos cinematográficos que asumen el paso de

¹³ Esta explicación me parece más satisfactoria que atribuirle un “simulacro edípico” a las directoras que, a través de un cine en primera persona, han indagado sobre la prisión política, tortura, exilio, muerte o desaparición de sus padres, como ha propuesto Ana Amado: “Entre los títulos y autores cada vez más numerosos sobresale, por la relevancia de sus respectivas búsquedas formales (quizá también por su circulación en circuitos de estreno comercial, no accesible en todos los casos), la producción de un puñado de artistas y cineastas mujeres. [...] son obras que pueden interpretarse como un testimonio abierto a los dilemas de la memoria personal al poner en escena, desde su posición de hijas, un simulacro edípico en nombre de la memoria del padre o de los padres muertos a raíz de la violencia política de los setenta” (2005: 225-226).

la tercera persona a la primera, se “vuelve difícil la separación de lo ficticio y de lo vivido” (Jost, 2014: 139).

Diario de una búsqueda/Lettres et révolutions comienza con las siguientes palabras de Flávia Castro: “Mi padre murió en Puerto Alegre, el 4 de octubre de 1984, en circunstancias misteriosas. Él tenía 41 años... No sé si la palabra misteriosa es la más apropiada. Voy a empezar otra vez”. Las palabras parecen estar siendo leídas, la voz es segura, nada está siendo improvisado. ¿Se trata de una hesitación real? ¿Está siendo reconstituida una duda que realmente asaltó a la directora? ¿Se trata de un recurso que causar la sensación de titubeo, de inseguridad y de incertidumbre? ¿Cuánto de veracidad y cuánto de ficción hay en las palabras que Germán Berger le escribe a su padre asesinado? ¿Se pueden considerar como el recuerdo de vivencias las animaciones que inserta Macarena Aguiló en *El edificio de los chilenos*? (Imagen 3). La cuestión no es poner en duda la sinceridad de las emociones contenidas en los ejemplos citados, sino plantear que en ellos lo vivido se entremezcla con lo imaginado –la base de toda ficción– creando una “zona intermediaria” entre la ficción y la realidad (Jost, 2014: 139).¹⁴



Imagen 3. Zonas intermediarias: fragmento animado de *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010). Fuente: Captura de pantalla.

De forma un tanto apresurada, podría aducirse contra el argumentó de Jost que no deben establecerse comparaciones entre el *yo* de la literatura y el del cine puesto que ambos soportes son diferentes. Surge aquí la cuestión de la imagen indicial como una diferencia (en apariencia) insalvable entre el cine y la literatura que dificultaría una reflexión sobre las posibles aproximaciones de las figuraciones del *yo* y del pacto autobiográfico en el audiovisual y en la escritura. Ese tipo de posicionamientos

¹⁴ En esa misma zona intermediaria se halla otro título emblemático de la enunciación epistolar en América Latina, aunque no directamente relacionado con la dictadura, *Viajo porque debo, vuelvo porque te amo*. Su reflexión ensayística de fuerte valor antropológico sobre un Nordeste brasileño postergado y condenado a la extinción está poderosamente enraizada en lo real –todas las imágenes son documentales–, a pesar de que la vivencia relatada por la voz *over* sea ficticia.

destilan la nostalgia por una ontología de la imagen indicial de raigambre baziniana. Todo ello pareciera un velero frágil, que corre el riesgo de zozobrar en el océano turbulento de unos y ceros del digital. Evidentemente la configuración del *yo* en un soporte audiovisual tiene particularidades con respecto a la del soporte escrito, pero lo que me parece interesante aquí es que en ambos casos estamos ante una construcción –incluso si creyéramos fervientemente en el realismo ontológico del cine–. Habría que añadir que, a su manera, los índices también están presentes en la literatura, y que son particularmente evidenciados cuando lo que está en juego son las “zonas intermediarias” y el pacto autobiográfico. Como afirma Arfuch:

Pero si los géneros canónicos están obligados a respetar cierta verosimilitud de la historia contada –que no supone necesariamente veracidad–, otras variantes del espacio biográfico pueden producir un efecto altamente desestabilizador, quizá como “desquite” ante tanto exceso de referencialidad “testimonial”: las que, sin renuncia a la identificación de autor, se plantean jugar otro juego, el de trastocar, disolver la propia idea de autobiografía, desdibujar sus umbrales, apostar al equívoco, a la confusión identitaria e indicial –un autor que da su nombre a un personaje, o se narra en segunda o tercera persona, hace un relato ficticio con datos verdaderos o a la inversa, se inventa una historia-otra, escribe con otros nombres, etc. etc. (2002: 98)

En la traducción al español de la novela *A resistência* (2015) (*La resistencia*, 2018), de Julián Fuks, escritor brasileño de origen argentino, la portada fue concebida usando una foto de infancia de los hermanos del autor. Tanto en ese libro y como en la novela anterior de Fuks, *Procura do romance* (2011), el protagonista se llama Sebastián –un nombre hispánico cuya última sílaba presenta la misma dificultad de pronunciación en portugués que el nombre real del escritor. En *Ensaio de vôo* (2017) las reflexiones de Paloma Vidal sobre escribir en un teléfono móvil inciden en la forma de escribir el libro –sin utilizar las mayúsculas–, la diagramación y el trabajo de edición¹⁵. Los tres ejemplos dan cuenta de los juegos con referenciales, índices y soportes en la literatura, a los que se refería Arfuch. Pero más interesante resulta constatar que esos mismos juegos están también presentes en el cine. En *Los rubios* (2003), la directora Albertina Carri hace que la actriz Analía Couceyro interprete a la cineasta Carri. En *El eco de las canciones* (2010), la narración en apariencia autobiográfica de la directora Antonia Rossi es leída, en realidad, por una actriz y nunca vemos a la cineasta en la imagen. En ambos films, y en otros como *El edificio de los chilenos* y *Adieu Général* (Luis Briceño, 2009), hay animaciones, dibujos y collages que sirven para construir una narrativa autobiográfica centrada en el *yo*, pero desvinculada de una lógica indicial.

Finalmente, insistir únicamente en que la importancia de las diferencias de soporte que se yerguen entre literatura y cine va contra la lógica establecida por los propios films que conforman el objeto de estudio de este artículo. Así como se puede apreciar en ellos una zona intermediaria entre ficción y no ficción, también es posible distinguir otra zona intermediaria: la intermedialidad de sus discursos sobre la memoria. Tanto la enunciación epistolar presente en algunas de estas películas como la

¹⁵ Agradezco a mi colega Cristiane Checchia por sus valiosas ponderaciones sobre la cuestión del soporte en los libros de Paloma Vidal.

aparición de cartas y otros elementos que remiten a misivas –sobres, sellos– van en esa dirección. Es más, estamos ante narrativas donde la preposición *entre* adquiere una relevancia inusitada: *entre* la ficción y la autobiografía, *entre* lo privado y lo público, *entre* el audiovisual y otros soportes, historia *entre* generaciones, construidas *entre* países. Es por ello que me parece pertinente desarrollar una aproximación analítica atenta a esas transferencias. Se trata, en definitiva, de textos que conforman un *espacio biográfico*, en el sentido de una trama de interrelaciones simbólicas, en la que interactúan diferentes géneros discursivos, medios y soportes que construyen un *horizonte de inteligibilidad* que puede ser interpretado como una “reconfiguración de la subjetividad contemporánea” (Arfuch, 2016: 247).

3. Autoetnografías

Para los fines de este estudio, quizás sea pertinente evocar la noción de *autoetnografía* propuesta por Catherine Russell (2013) para films de Chris Marker y Jonas Mekas donde se desarrollan reflexiones audiovisuales que se valen de diferentes tipos de enunciación y pactos de lectura a partir de la primera persona. Según la autora, este tipo de films asume una dimensión *autoetnográfica* en la que convergen lo personal y lo político, lo privado y lo público o, dicho de otra manera, donde las indagaciones sobre lo personal y lo privado, que se logran a partir de una representación de sí mismo, son privilegiadas como la perspectiva desde la cual se especula en torno a procesos históricos que afectan a las sociedades:

La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videoasta entiende que su historia personal está involucrada en formaciones sociales y procesos históricos mayores. [...] En lo que respecta a la politización de lo personal, con frecuencia las identidades son interpretadas a partir de varios discursos culturales, ya sean étnicos, nacionales, sexuales, raciales o de clase. (Russell, 2013: 188)

Esta reflexión me parece particularmente pertinente para aproximarse a toda una corriente cinematográfica latinoamericana contemporánea que ha construido memorias fragmentarias del pasado autoritario a partir de experiencias subjetivas de militantes-víctimas¹⁶ y de sus hijos o nietos. A pesar de que una de las principales críticas que se le ha hecho a este tipo de producción sea la de hacer prevalecer, de manera egocéntrica, el dolor de una segunda (o tercera) generación por sobre los intentos de comprensión y valorización del compromiso político de sus padres o abuelos¹⁷, ello no pone en entredicho la dimensión política de estas películas. El trauma personal en todos estos films es el de las víctimas del terror de Estado y está intrínsecamente asociado al pasado dictatorial y a los procesos revolucionarios de sus respectivas sociedades (Bossy y Vergara, 2010: 46). Esa dimensión política del trauma está presente tanto en los films en que los descendientes se identifican con sus padres y abuelos –donde opera una transmisión transgeneracional de la memoria–, como en aquellos donde la

¹⁶ Aunque en una dimensión mucho menor también existen films que trabajan desde una dimensión subjetiva la memoria de los perpetradores y sus familiares, siendo el principal ejemplo: *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, Chile, 2017).

¹⁷ Ver al respecto, por ejemplo, las críticas de Beatriz Sarlo (2005: 146-157) al film *Los rubios*.

militancia de estos últimos produce rechazo, ruptura, distanciamiento y sentimiento de abandono en los primeros¹⁸. En ambos casos, la adhesión o rechazo a la figura y a la memoria de los padres no se reduce a un plano exclusivamente interpersonal ni puede disociarse de lo político. Incluso cuando la comunicación transgeneracional se ve puesta en entredicho por el silencio de la primera generación ante el trauma, estamos ante “silencios históricos y personales”, como afirma la cineasta María Clara Escobar, en el film *Os días com ele* (2013), en el que explora la difícil relación que tiene con su padre, el dramaturgo Carlos Henrique Escobar¹⁹.



Imagen 4. German Berger lee la carta a su padre. *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009). Fuente: Captura de pantalla.

El clímax de *Mi vida con Carlos* es un buen ejemplo de esa imbricación. El director, Germán Berger y sus tíos, Ricardo y Eduardo, acuden al desierto de Atacama donde, en algún paraje desconocido, yacen los restos del padre del primero. Un plano general filma a los tres hombres mientras se pasean en diferentes direcciones, sin mirarse, en medio del árido paisaje. La siguiente imagen es un primer plano de Berger que lee una desgarradora carta dirigida a su padre. La lectura se le hace difícil, el cineasta suspira, tose, se interrumpe, la voz se le quiebra y llora, mientras la mano de uno de sus acompañantes se posa sobre su hombro (Imagen 4). Toda la escena transcurre en ese mismo plano cerrado que encuadra a Berger, con la excepción de un inserto de uno de sus tíos, que probablemente fue incluido en el montaje para mantener la continuidad. Finalmente, cuando el cineasta-hijo ha terminado la lectura de la carta, los tres se abrazan brevemente y la cámara se aleja, reencuadrándolos frontalmente en un plano general. La última toma de la secuencia en el desierto es

¹⁸ Para un análisis pormenorizado de la transmisión transgeneracional de la memoria y de su posible escisión ver el trabajo de Fernando Seliprandy (2015) sobre el film *Los rubios*.

¹⁹ La fórmula de María Clara Escobar fue adoptada como título de la muestra sobre este tipo de producciones latinoamericanas, organizada por Natalia Barrenha y Pablo Piedras, en São Paulo, a comienzos de 2014.

un gran plano general, filmado con un teleobjetivo, que muestra a los tres caminando juntos, mientras sus siluetas se recortan comprimidas contra el ocaso e irrumpe con fuerza la música incidental. Todos los elementos de la puesta en escena –el paisaje, la interpretación de los tres, la lectura de la carta en primer plano, el encuadre final– parecen haber sido calculados con bastante cuidado para lograr un fuerte impacto emocional. El elemento central es la autoexposición de Berger, que tiene cariz de exceso.

Esta estrategia discursiva busca premeditadamente darle protagonismo al *yo* del cineasta. Podría cuestionarse la ausencia de un mayor distanciamiento crítico que ponga en evidencia el carácter de construcción inherente a toda autorrepresentación. Sin embargo, ello no invalida la dimensión política que continúa teniendo el ejercicio de memoria efectuado por Berger y sus tíos, a través de la lectura de la carta-elegía. Es más, la figura de Carlos es legitimada por su hijo como padre y como dirigente político, al tiempo que los vínculos entre dolor privado y exigencia pública de justicia son explícitamente reivindicados en la carta escrita y leída por Germán Berger: “El tiempo ha pasado y la verdad se ha impuesto, la justicia en parte ha llegado y la capacidad de recordar es aún muy leve”.

Cabría preguntarse qué modelizaciones de la memoria ofrecen estos films. De acuerdo con Marcos Napolitano, a pesar de las particularidades de cada caso, en el Cono Sur el trabajo de memoria sobre las dictaduras ha sido elaborado teniendo como modelo dos paradigmas exógenos: la resistencia al nazismo-fascismo, durante la Segunda Guerra Mundial, y la Shoah:

La memoria de la resistencia actualiza el sentido del heroísmo y de la acción heroica en la Historia, pues reivindica su lucha en nombre de la humanidad y no solo de la nación o de un *parti pris*. La memoria del Holocausto/Shoah impone la perspectiva de la víctima en el proceso de comprensión del pasado a partir de su testimonio. Ambos se volvieron imperativos ético-políticos que estructuran un régimen de memoria volcado en la reconstrucción de las sociedades atravesadas por procesos de violencia política, como en el caso de las dictaduras latinoamericanas. (2018: 215)

Napolitano agrega que, a partir de esos dos imperativos –el de la víctima y el del miliciano/resistente–, se configura una tipología intermedia de trazos heroicos, que es resistente y víctima al mismo tiempo: “Son héroes porque resistieron al poder opresor, son víctimas porque este poder opresor es tan asimétrico y violento que los conceptos tradicionales de guerra no son pertinentes para comprender y asimilar la violencia del conflicto” (215).

En los films estudiados es perceptible la presencia de los paradigmas del resistente, la víctima y el resistente-víctima, si bien el énfasis que se hace en cada una de ellos varía de acuerdo con el film y con la imagen de la primera generación que se pretende ofrecer. Sin embargo, si los modelos de la Shoah, de la resistencia y de la resistencia-víctima han sido instrumentalizados para construir una memoria sobre la primera generación, se revelan menos fecundos a la hora de explicar cómo la segunda (y tercera) generación construye una memoria de su propia experiencia. Me arriesgaría a decir que lo hace desde la perspectiva de la víctima, pero en una dimensión diferente a la de la Shoah o a la del resistente que cae. Es la perspectiva de la víctima *colateral*, que sufre las consecuencias tanto del terror de Estado como de la resistencia de sus progenitores.

La imagen del niño o de la niña inocente –en los diversos sentidos de la palabra– e indefensa transita toda esta filmografía a partir del recuerdo: es Albertina Carri,

que no perdona a sus padres que antepusieran su militancia a sus vidas; es Macarena Aguiló, víctima de unos padres que la abandonaron en Cuba para combatir a la dictadura de Pinochet; es Germán Berger, a quien la dictadura deja huérfano de padre; es Flávia Castro, a quien su madre le confiesa que ella y su hermano eran un estorbo para la lucha clandestina. Ahora bien, sin pretender negar la legitimidad de las reivindicaciones de la segunda generación, desde el punto de vista de la elaboración de una memoria del pasado histórico reciente, el riesgo de la perspectiva de la víctima *colateral* radica en dejar de lado un análisis de la historicidad de los conflictos abordados, en aras de una emotividad que puede llevar a equipar los daños causados por las dictaduras con los infligidos por sus opositores.

4. Los elementos epistolares en los films y sus hibridaciones

Films estructurados como epístolas; cartas leídas por una voz *over* o, en ocasiones, por la voz en *off* de alguien que permanece fuera de campo o, incluso, leídas delante de la cámara; misivas rescatadas del baúl de los recuerdos de una familia o de algún archivo público, la relación con diversos elementos epistolares no es uniforme en las películas que analizamos. Tal y como estudia Lourdes Monterrubio (2018), la presencia epistolar en el cine tiene, al menos, tres modos de inserción: la carta al interior del relato, el film-carta, en el que la enunciación asume la forma de una misiva, y los films contruidos a partir de diferentes epístolas. Las tres grandes categorías pueden encontrar hibridaciones, como ocurre, por ejemplo, en *Mi vida con Carlos*, donde el relato está estructurado como una gran carta al padre muerto, pero hay espacio para numerosas cartas escritas, en el pasado, por la madre del director, Carmen Hertz, que ella misma lee en voz *over*. Por último, las epístolas también irrumpen en la imagen como testimonios escritos por alguno de los personajes. Lo mismo sucede en *Diario de una búsqueda/Lettres et révolutions* donde, como se ha visto, el film-diario va de la mano con la lectura de las cartas del padre de Flávia Castro, a cargo de la directora y de su hermano, Joca. La decisión de que ambos sean los encargados de revelar el contenido de las cartas sirve para reforzar los vínculos sanguíneos y afectivos con el remitente. Una estrategia similar está presente en *El edificio de los chilenos*, donde son leídas tanto cartas que Margarita Marchi, la madre de la realizadora, le escribía a su hija, a la que había dejado en Cuba para irse a combatir la dictadura chilena, como cartas de la pequeña Aguiló sobre su experiencia en la isla.

Las dos primeras formas propuestas por Monterrubio –la carta dentro del film y el film como carta– son las más fácilmente distinguibles en la producción latinoamericana contemporánea, mientras que el relato coral es prácticamente inexistente. Por importante que sea el lugar que se le otorga a la aparición de otras voces epistolares dentro de la narración, estas son secundarias con respecto al testimonio subjetivo que estructura el relato y que no es otro sino el del cineasta. En ese sentido, si la asertividad del documental clásico ha dado paso en este tipo de films a una apuesta por la duda, la ambigüedad y la subjetividad, curiosamente ello no se ha traducido en una crisis de la unicidad del enunciadador. El cineasta parece dudar de todo, menos de que su perspectiva subjetiva sea la más pertinente para encarar el tema que tiene entre manos y que, en virtud de ello, debe ser privilegiada. Detrás y delante de la cámara, el cineasta reivindica su subjetividad asumiendo una interpretación fuertemente protagónica que encuentra sus raíces en la concepción del autor cinematográfico. Por otro lado, los films que se interesan por tratar al mismo tiempo varias historias asociadas a la segunda generación

no han explorado las capacidades expresivas del film-diario o de la enunciación epistolar, optando por un formato bastante más convencional, que gira en torno a un coro de “cabezas hablantes” (Seliprandy, 2018: 100).²⁰

La carta como objeto es omnipresente en estos films y tiene una importancia similar a las fotografías o los dibujos infantiles encontrados en el baúl de los recuerdos. Dentro de esta dimensión archivística, es un vestigio, un indicio, un documento que sirve para reconstruir fragmentariamente el pasado y –más importante aún– sus voces. A la vez, quien lo conserva lo hace porque le atribuye un valor patrimonial, monumentalizándolo, transformándolo en documento-monumento, como diría Jacques Le Goff (2013), de la memoria transgeneracional. Es por ello que su materialidad suele ser explorada; la carta aparece en cámara como prueba fragmentaria del pasado, amarillenta, marcada por los residuos que sobre ella ha imprimido el tiempo (Imagen 5). Esa materialidad puede testimoniar incluso las condiciones de clandestinidad y la traumática relación entre padres e hijos. Es el caso de las misivas ocultas en microfilms que militantes chilenos les enviaban a los hijos que habían dejado en Cuba, como se muestra en *El edificio de los chilenos* (Imagen 6). Cuando se trata de cartas grabadas en cintas de casete –presentes en films como *Elena y Abuelos*, la atmósfera sonora de ese formato, sus ruidos e imperfecciones, es lo rescatado.

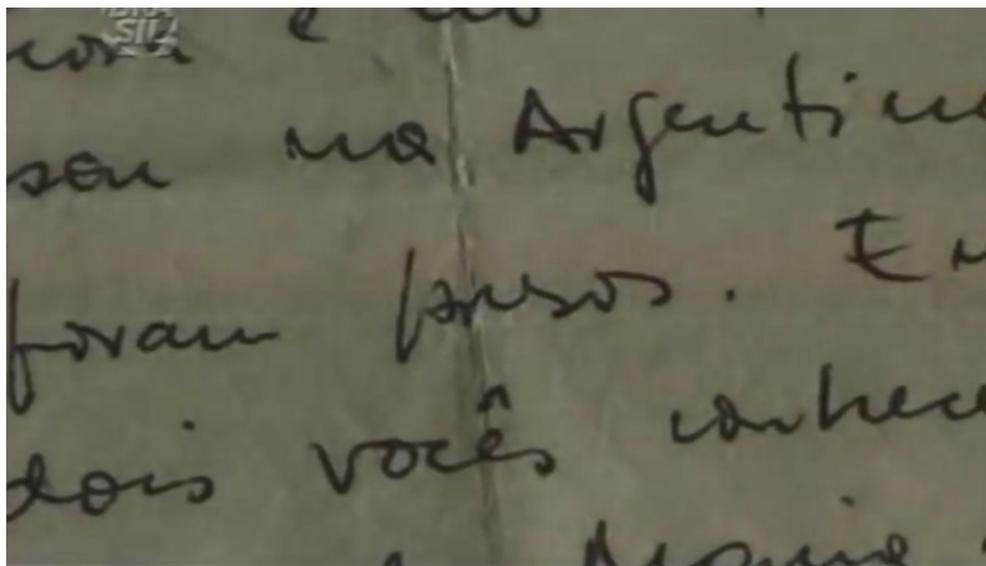


Imagen 5. Las huellas del paso del tiempo en la carta. *Diário de uma busca/Lettres et révolutions* (Flávia Castro, 2010). Fuente: Captura de pantalla.

²⁰ Empleo la expresión *cabezas hablantes* porque es la traducción más cercana a “cabeças falantes” utilizado en portugués por Seliprandy. A su vez, me parece preferible a “bustos parlantes” –este último de uso corriente en España– porque semánticamente se aproximarse más al original inglés: “talking heads”.



Imagen 6. Cartas en microfilms. *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).

Fuente: Captura de pantalla.

La carta forma parte del “cúmulo de ruinas” imposible de recomponer, que forman el pasado, según la célebre fórmula de Walter Benjamin (1994: 226). Su función de comunicar un remitente y un destinatario separados por el tiempo y el espacio se ve drásticamente magnificada, pues como ruina del pasado, conecta épocas diferentes y permite un diálogo fragmentario de los muertos con los vivos. También hace posible encarar en la actualidad las decisiones tomadas en el pasado, confrontar el *yo* de hoy con el *yo* de ayer, como le ocurre a la madre de Macarena Aguiló, que tras leer sus propias cartas cuestiona su decisión de dejar a su hija al cuidado de terceros, en Cuba. (Llanos, 2014: 222).

Habría que añadir que los archivos familiares permiten una conexión de carácter afectivo con el público. La reflexión de la artista audiovisual Catalina Sosa sobre el cine expandido y la videoinstalación que recurre a archivos personales es también aplicable a las cartas en su dimensión archivística: “Entendemos entonces que se produce, a partir del contenido archivístico familiar de la obra y por su inherente existencia como producto de un lenguaje, una fuerte identificación entre el artista/narrador/personaje y el espectador que asiste al momento audiovisual instalado” (2017: 88).

Hay una última cuestión que me parece necesario dilucidar. El *yo* del remitente de los films-cartas es siempre una construcción, de la misma manera que el ejercicio de memoria que lleva a cabo también lo es. Pero no solo eso, el destinatario también ha sido, en gran medida, construido por el remitente. Ello es del todo evidente en películas con destinatarios ficticios. Sin embargo, también hay una construcción en el caso de destinatarios que no pertenecen al campo de la ficción. En las cartas elegiacas filmadas por Germán Berger y Petra Costa, el destinatario, del que los separa la muerte, es construido a partir de vestigios que son resignificados por los directores. Ahora bien, si en el caso de Costa entran en juego los recuerdos de la infancia –perdió a su hermana a los siete años–, en el de Berger esto es im-

posible, pues su padre fue asesinado cuando él aún era un bebé. La construcción de un padre y, por consiguiente, de una *vida con Carlos* dependen completamente de los indicios encontrados (y monumentalizados) y del testimonio de quienes lo conocieron. Esos restos adquieren una dimensión aún más significativa, pues substituyen de forma parcial, precaria e imperfecta a los restos que les han sido negados a Germán Berger y su familia, imposibilitando cerrar el trabajo de duelo: la dictadura hizo desaparecer el cuerpo de Carlos Berger en el desierto de Atacama. Ahora bien, resulta significativo que durante el trabajo de elaboración creativa de un destinatario muerto, Germán Berger y Petra Costa se vuelvan sobre sí mismos, mimetizándose con el familiar fallecido, explorando el parecido físico que los aproxima. Costa llega incluso a cortarse y teñirse el pelo como su hermana y a imitar el tono de su voz al leer algunas de sus cartas (Dantas, 2016: 106) (Imagen 7). Esto último es significativo, pues llega a resultar difícil distinguir la cinta de casete graba por Elena de la grabación actual hecha por Petra. Berger también asume la voz de su padre, el día de Pascua, al escribirles una carta a sus hijas haciéndose pasar por el abuelo Carlos. De esta manera, la construcción del destinatario lleva de regreso hacia el emisor. Cabría preguntarse si ello significa el triunfo del sujeto o la imposibilidad de ir más allá de sus límites.



Imagen 7. Petra Costa con corte de pelo y maquillaje similar a los de Elena Costa. *Elena* (Petra Costa, 2012). Fuente: Captura de pantalla.

5. Conclusión

La enunciación epistolar, el film-diario y sus hibridaciones son algunas de las principales formulaciones de las películas en primera persona, dirigidas por familiares de víctimas de las violaciones de los Derechos Humanos, perpetradas por las dictaduras latinoamericanas de los años setenta y ochenta. En todos esos films la subjetividad reivindicada por los cineastas asume un carácter autobiográfico y ensayístico que

lleva a la identificación del realizador con el remitente epistolar. Pero esos films no operan aisladamente, no son únicamente expresión subjetiva, sino que participan activamente de los debates sobre la memoria personal y colectiva del pasado autoritario. Por consiguiente, integran una red de intercambios culturales y circulaciones transnacionales que trascienden las fronteras del campo cinematográfico y de la que forman parte otras expresiones culturales, artísticas y académicas.

El auge de este tipo de producción cinematográfica, a finales de la década pasada y comienzos de la presente, coincide con un momento en que en países como Argentina, Chile y Brasil se agudizaba el debate público sobre las leyes de amnistía, obediencia debida y punto final, se iniciaban procesos judiciales contra los perpetradores y, desde el poder público, se creaban comisiones de memoria y reparación²¹. Aunque la falta de una perspectiva temporal mayor dificulte un análisis global de la producción, pareciera que en los últimos cuatro años el tipo de films que han sido estudiados en este artículo ha entrado en declive. En la segunda mitad del presente decenio, el giro conservador que han experimentado los gobiernos de esos tres países –particularmente drástico en el caso de Brasil– se ha visto acompañado de una ruptura del endeble consenso social y político entorno a la condena (en la esfera pública) de las violaciones de los Derechos Humanos. Esa ruptura tiene como correlato un revisionismo del pasado autoritario, vinculado al auge de discursos y proyectos de ultraderecha. Ya en 2015, Marcos Napolitano hacía un diagnóstico de esa ruptura incipiente en el caso brasileño, que en lo sucesivo se vería confirmada y acrecentada:

El hecho que nos importa es que esta nueva coyuntura político-ideológica-partidista debilitó un espacio socio-político (institucional y simbólico) que sustentaba a la memoria hegemónica del régimen militar, espacio que siempre fue conflictivo, pero en el que no se dudaba en defender la profundización de la democracia, el protagonismo de la sociedad civil y la condena del autoritarismo de derechas. Al parecer, la memoria hegemónica cimentada en este espacio no se ha diluido totalmente, pero ha enfrentado cuestionamientos, teniendo que repartir el espacio público con memorias inorgánicas y difusas, claramente de extrema derecha, que llegaron a esbozar reediciones patéticas de la “marcha de la Familia” y de manifestaciones por el “regreso de los militares”, eventos impensables antes de 2014/2015. (2015: 33)

La dependencia financiera de muchos de estos films con respecto a concursos y fondos de fomento públicos puede poner su continuidad en riesgo, en una nueva coyuntura en la que los nuevos gobiernos se han mostrado muy poco interesados en sustentar este tipo de memorias de opositores de la dictadura o víctimas de ella. En el futuro próximo podrá comprobarse si estas producciones han alcanzado una fase de saturación y declive o si buscarán nuevas estrategias de subsistencia, para hacer que nuevas cartas y diarios cinematográficos contesten desde la subjetividad al revisionismo neoconservador.

²¹ Podrían mencionarse los informes de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004) y de la Comisión Asesora Presidencial para la Calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de Prisión Política y Tortura (2011) y la creación del Instituto Nacional de Derechos Humanos (2010) en Chile; la anulación, en 2003, de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final en Argentina; el inicio de los trabajos de la Comisión Nacional de la Verdad, en 2012, y la entrega de su informe final en 2014, en Brasil.

6. Bibliografía

- Amado, Ana. (2005). "Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia". En AAVV., *Historia, género y política en los 70*. Buenos Aires: Feminaria, 221-240.
- Arfuch, Leonor. (2002). *El espacio biográfico: dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, Leonor. (2016). "El 'giro afectivo'. Emociones, subjetividad y política". *deSignis*, núm. 24, 245-254.
- Benjamin, Walter. (1996). "Sobre o conceito de História". En Walter Benjamin. *Obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994, 222-232.
- Bossy, Michelle y Vergara, Constanza. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes. Recuperado de <<https://goo.gl/bYT3qK>>. (Fecha de acceso: 23/02/2019).
- Carroll, Noël. (2005). "Ficção, não ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual". En Fernão Ramos (ed.), *Teoria contemporânea do cinema: documentário e narrativa ficcional*, vol. 2. São Paulo: Senac, 69-104.
- Dantas, Daiany Ferreira. (2016). "Elena, de Petra Costa, o sensorium na corporificação de uma elegia". *Crítica Cultural*, vol. 11, núm. 1, 97-111. doi: <http://dx.doi.org/10.19177/rcc.v11e1201697-111>
- Del Valle Dávila, Ignacio. (2014). "*Tangos, el exilio de Gardel*: reflexividad y grotesco en el cine de Fernando Solanas". *Montajes, revista de análisis cinematográfico*, núm. 3, 27-45. Recuperado de <http://www.revistamontajes.org/wp-content/uploads/2015/10/Ignacio-del-Valle.pdf>
- Depetris Chauvin, Irene. (2017). "Hilvanando sentimientos. Políticas de archivo e intensificación afectiva en *Seams* (de Karim Aïnouz) y en la trilogía *Cartas visuales* (de Tiziana Panizza)". *Imagofagia*, núm. 16, 439-464. Recuperado de <http://asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1389/1227>
- Feldman, Ilana. (2011). "David Perlov: epifanias do cotidiano". En Ilana Feldman y Patrícia Mourão. (eds.), *David Perlov: epifanias do cotidiano*. São Paulo: Centro da Cultura Judaica, 21-48.
- Fernández Prieto, Celia. (2001). "Apuntes para una teoría de la carta de amor". *Boletín de la Unidad de Estudios Biográficos*, vol. 1, núm. 5, 19-30.
- García, María Amelia y Fuentes, Teresita María Victoria. (2019). "A Look from Literature on Fernando Solanas and Octavio Getino's *The Hour of the Furnaces*". En Javier Campo y Humberto Pérez-Blanco (ed.), *A Trail of Fire for Political Cinema: The Hour of the Furnaces Fifty Years Later*. Bristol, Chicago: Intellect 65-77.
- Huysen, Andreas. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jost, François. (2014). *Sous le cinéma, la communication*. Paris: Vrin.
- Lagos Labbé, Paola. (2012). "Primera persona singular: estrategias de (auto)representación para modular el 'yo' en el cine de no ficción". *Comunicación y Medios*, núm. 26, 12-22. Recuperado de <https://goo.gl/ga4662>
- Le Goff, Jacques. (2013). *História e memória*. Campinas: Editora da Unicamp.
- Llanos, Bernardita. (2014). "El documental de la generación postdictadura y su mirada al pasado: *El edificio de los chilenos* y *Mi vida con Carlos*". En Mónica Villarroel. (ed.), *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: LOM, 217-226.
- Margulis, Paola. (2016). "El espacio donde confluyen presente y pasado: Un acercamiento a los films *Journal Inachevé* y *La Cueca sola* de Marilú Mallet". En Elizabeth Ramírez Soto

- y Catalina Donoso Pinto (eds.), *Nomadías: El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados, 87-109.
- Monterrubio, Lourdes. (2018). *De un cine epistolar. La presencia de la misiva en el cine francés moderno y contemporáneo*. Santander: Shangrila Ediciones.
- Napolitano, Marcos. (2015). "Recordar é vencer: as dinâmicas e vicissitudes da construção da memória sobre o regime militar brasileiro". *Antíteses*, vol. 8, núm. 15, 9-44. doi: <http://dx.doi.org/10.5433/1984-3356.2015v8n15espp9>
- Napolitano, Marcos. (2018). "Aporias de uma dupla crise: história e memória diante de novos enquadramentos teóricos". *Saeculum, Revista de História*, núm. 39, 205-218. Recuperado de <http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/srh/article/view/40930/21670>
- Nichols, Bill. (2005). *Introdução ao documentário*. Campinas SP: Papirus.
- Piedras, Pablo. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Russell, Catherine. (2013). "Autoetnografía: viajes del yo". En Mara Fontes y Lorena Gómez Mostajo (ed.), *Chris Marker inmemoria*. México DF: Documental Ambulante, Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, 185-230.
- Sarlo, Beatriz. (2005). *Tiempo pasado: Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Seliprandy, Fernando. (2015). "Los rubios e os limites da noção de pós-memória". *Significação*, vol. 42, núm. 44, 120-141. doi: <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.103652>
- Seliprandy, Fernando. (2018). *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*, Tesis doctoral. São Paulo: Universidad de São Paulo. doi:10.11606/T.8.2018.tde-25092018-125808.
- Sosa, Catalina. (2017). "El archivo familiar y el cine expandido. Memoria e identidad en el arte contemporáneo". En Alejandra F. Rodríguez. (ed.), *Tiempo archivado: materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 77-96.
- Stam, Robert y Shohat, Ella. (2005). "Teoria do cinema e espectralidade na era dos 'pós'". En Fernão Ramos (ed.), *Teoria contemporânea do cinema: pós-estruturalismo e filosofia analítica*, vol. 1. São Paulo: Senac, 393-424.