

Políticas del afecto y memoria política en el documental de la segunda generación de Argentina y Chile

BERNARDITA LLANOS¹

RESUMEN

La representación de la memoria en los documentales de la segunda generación en Argentina y Chile muestran subjetividades nomádicas donde la sujeto instala una narrativa autobiográfica que a partir de su posición de hija cuestiona las ideologías patriarcales y revolucionarias a través de sus efectos en los vínculos afectivos, la familia y la identidad. Se toman como ejemplos en este estudio *Papá Iván* de María Inés Roqué y *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló.

PALABRAS CLAVES

Documental; segunda generación; militancia; subjetividad; género; familia.

ABSTRACT

The representation of memory in the documentaries of the second generation in Argentina and Chile evidence nomadic subjectivities where the subject establishes an autobiographic narrative that from the position of the daughter questions patriarchal and revolutionary ideologies through their effects over affects, the family and identity. The examples used in this article are *Papá Iván* by María Inés Roqué and *El edificio de los chilenos* by Macarena Aguiló.

KEYWORDS

Documentary; second generation; militancy; subjectivity; gender; family.

¹ Bernardita Llanos M. es Directora del Departamento de Lenguas y Literaturas Modernas de Brooklyn College, CUNY y Profesora Titular de Español y Género. Se especializa en el estudio de escritoras y cineastas del Cono Sur. Recibió su doctorado en Literaturas y Lingüística Hispánicas y Luso-brasileñas en la Universidad de Minnesota. Ha sido presidenta de la Asociación Internacional de Literatura Hispánica *Femenina*. Ha publicado diversos libros, entre ellos se destacan *Passionate Subjects/ Split Subjects in Twentieth Century Narrative in Chile. Brunet, Bombal and Eltit* (2009) y *Redescubrimiento y Reconquista de América en la Ilustración española* (1994). Muchos de sus artículos sobre cultura y escritoras latinoamericanas han aparecido en conocidas revistas especializadas de EE.UU., Latinoamérica y Europa. Contacto: Bllanos@brooklyn.cuny.edu



A deusa Memória dava aos poetas e adivinhos o poder de voltar ao passado e de lembrá-lo para a coletividade. Tinha poder de conferir imortalidade aos mortais, pois quando o artista ou o historiador registram em suas obras a fisionomia, os gestos, os atos, os feitos e as palavras de um humano, este nunca será esquecido e, por isso, tornando-se memorável, não morrerá jamais (Marilena Chaui: 159).

En la última década el documental se ha venido discutiendo como un nuevo espacio de configuración de identidades alternas y ciudadanías tradicionalmente marginadas dentro del contexto político y cultural neoliberal que predomina en América Latina en la actualidad. El cambio de giro del nuevo documental con respecto a lo que fuera el cine latinoamericano de los sesenta y setenta en sus diversas expresiones nacionales –Cinema do Fome, Cinema Novo, Tercer Cine entre otros-, y su propuesta revolucionaria de aunar estética y política ha dado paso al dominio del yo y su colectivización a narrativas de corte autobiográfico moduladas en su gran mayoría por la desilusión de los sujetos actuales frente a la caída de los grandes proyectos políticos y las utopías sociales de justicia e igualdad del pasado.

El cine de Chile y Argentina que se dio a conocer como instrumento de conscientización y politización de masas de los diversos proyectos revolucionarios, se definía por el reconocimiento de los problemas sociales en función de referentes colectivos emancipadores y un llamado a la acción política que no descartaba la vía armada. Este documental constituía su estética a partir de una agenda nacional-popular (Marilena Chaui: 2000), identificando las causas del subdesarrollo, por un lado, y por otro, denunciando la sujeción al modelo de desarrollo capitalista, la condición de explotación del obrero y el campesinado en particular. El cine se presentaba como una herramienta que constituía la identidad política y de clase y proponía un llamado a la acción –tomar la cámara era metonimia de tomar las armas por el pueblo oprimido para liberarlo (por ej. los cines de los sindicatos y el cine popular). Se revelaban de este modo, las condiciones de subdesarrollo, explotación y pobreza extrema en las que vivía la mayoría, educando a la audiencia y señalando un camino para superarlas.

El cine de memoria postdictatorial, por su parte, tanto en Argentina como en Chile, se entiende a partir de la escena del crimen de estado y la desaparición de



personas dando como resultado un modelo con víctimas y victimarios explicado desde el trauma. La crítica Ana Amado lo llama “memoria del terrorismo de estado” (*La imagen justa*, 13) para Argentina. Por su lado, Nelly Richard en Chile denomina a estas retóricas ‘tecnologías’ legales, judiciales y económicas en su libro *Estéticas y Políticas de la memoria*, en tanto que se instrumentalizan. Otros como el crítico Fernando A. Blanco en su libro *Desmemoria y Perversión* las llama (2010) ‘narrativas estructurales de memoria’, lo que implica la imposibilidad de recordar sin apelar a versiones del trauma prescritas por el estado o desde relatos que se cuentan necesariamente desde la época presente en los diversos campos políticos (Blanco: 37). La mayoría de estos documentales estructura su lenguaje mediante el uso de la voz en off del realizador y los planos largos y medios de los entrevistados (ej. *Fernando ha vuelto* de Silvio Caiozzi) como estrategias de objetivación. En el caso chileno en particular, este paradigma se rompe en la posdictadura con el trabajo de Gloria Camiruaga quien en *La venda* (2000) hace que las entrevistadas cuenten su historia directamente a la cámara y en la intimidad de sus casas. Todas son exprisioneras políticas, sobrevivientes de la tortura sexual y las cárceles clandestinas. Todas tienen una conciencia de género desde la cual arman su testimonio como mujeres militantes y profesionales, abusadas y vejadas por los militares por haber rechazado su rol tradicional de mujer y haber entrado a la política. Las sobrevivientes son aquí quienes hacen y sufren la historia de los proyectos emancipadores en sus propios cuerpos e identidades. Su voz y testimonio se torna una tribuna pública que denuncia la impunidad del estado militar y su dictadura.

Por su parte en los documentales de la segunda generación, la distancia generacional no se resuelve en el campo imaginario sino en el afecto y sus efectos en la experiencia e identidad de la sujeto en tanto hija abandonada, excéntrica o desorientada. En medio de la disyuntiva identitaria y la causa revolucionaria, se encuentra el cine documental de la también llamada generación post memoria, quien no eligió la militancia de izquierda de sus padres, pero sí vivió sus consecuencias al interior de la familia y la clandestinidad. Esta experiencia se nutre ineludiblemente también de los fragmentos y pedazos de una historia revolucionaria y política legada y sostenida por el cuerpo militante y la propia vida de los padres. Para las hijas e hijos de los militantes de la izquierda argentina y chilena, el compromiso político y los afectos funcionan como ejes antagónicos que modulan las propias biografías, donde la pérdida y el vacío dejado



por los progenitores revolucionarios marca la perspectiva del pasado familiar y la historia nacional, la historia dictatorial y clandestina y la propia identidad abordada desde el presente.

El siguiente trabajo se propone analizar la representación de la memoria en torno a las políticas del afecto que algunas realizadoras chilenas y argentinas abordan desde la identidad de hijas de militantes durante las dictaduras de Argentina y Chile, respectivamente. Sus narrativas autobiográficas cuestionan a partir del género las ideologías patriarcales y familiares que heredan de sus padres y que invisibilizan su propia experiencia e identidad. Como sostiene Lorraine Bayard de Volo en su artículo “A Revolutionary in the Binary?” la violencia militar de las organizaciones revolucionarias tanto como la de las revoluciones de Cuba y Nicaragua, creó una masculinidad privilegiada que se basó en las jerarquías de género y de raza para implementar su lógica a pesar de profesar el compromiso de la igualdad para todos (Bayard de Volo: 414). Desde una perspectiva feminista, analizar las brechas y contradicciones del proyecto revolucionario y su práctica a través de los relatos y documentales de la segunda generación, permite reconocer las deudas y costos que los hijos e hijas de los militantes tuvieron que pagar al interior de la familia por la causa revolucionaria. Por otro lado, como sostiene Marianne Hirsch la generación post memoria es quien tiene la misión de preservar los relatos heredados de sus padres a la vez que los convierte en parte constitutiva de su propia identidad. Esta generación toma también su lugar en estas narrativas, como sostiene Hirsch, desde el género, pues son las mujeres las llamadas a no olvidar y a mantener el recuerdo del pasado catastrófico y los seres que murieron. Esta transferencia intergeneracional presenta para Hirsch desafíos teóricos en torno a la memoria y sus retóricas en la segunda generación la cual está llamada no solo a transmutar el conocimiento de los eventos en historia y mito sino también a mantener una conexión viva con un pasado muchas veces traumático (Hirsch: 103-104). En esta perspectiva, el género y lo familiar serían mediaciones y filtros que como el trauma envuelven las imágenes de la memoria que ha sido transmitida a la generación post memoria (Hirsch, 124), afirmación con la que mi tesis concordaría.

La sujeto de estos documentales transita espacios alternos tratando de resolver el conflicto afectivo que presenta la tensión entre las experiencias subordinadas de género y los pactos de roles demandados por la militancia, el consenso y la



modernización. Los documentales atestiguan la imposibilidad de conciliar en la memoria la exigencia hecha por el sujeto revolucionario masculino al orden familiar patriarcal en el que está inscrita la sujeto en rol.

La recuperación del pasado dictatorial en el documental más reciente se da a través de una reconfiguración de los restos de la historia familiar, personal y política, realizando un relato autobiográfico que pone en juego la identidad de la realizadora. Los documentales de María Inés Roqué y Macarena Aguiló, pertenecientes a esta segunda generación construyen un nuevo relato del pasado en contextos democráticos a partir de su experiencia en tensión o contraposición a la historia nacional y familiar determinada por pactos, acomodos y silencios legitimados por un discurso patriarcal cuyos residuos muestran a la masculinidad revolucionaria y la familia determinadas por estructuras jerárquicas. Como nos muestran estos documentales, sus lenguajes privilegian la voz de la realizadora convertida en personaje y narradora del relato. El diálogo se presenta como un recurso que predomina sobre la entrevista, haciendo de los entrevistados testigos que aportan una nueva perspectiva sobre los padres (vivos y muertos), la militancia y el compromiso político. Como en el documental *Los Rubios* de Albertina Carri, *Papá Iván* y *El edificio de los chilenos* vuelven su mirada sobre la familia y las formas en que se constituyeron los afectos y las identidades de sus miembros en un momento político donde la clandestinidad y la opción armada, se asumieron como únicas formas posibles de la acción política. La familia en los tres casos recibe el impacto del compromiso político al igual que la pareja y los hijos, quienes acaban siendo los más afectados por las decisiones y exigencias de la militancia y los nuevos conceptos revolucionarios: el hombre nuevo del Ché y la mujer nueva representada por la militante de izquierda.

Los efectos que genera la figura de la Nueva Mujer revolucionaria, la “guerrillera maternal” al decir del sandinista Tomás Borge (Bayard de Volo: 421) lo vemos en el documental de Macarena Aguiló *El edificio de los chilenos*. Aguiló explora la relación con su padre, Hernán Aguiló, subsecretario del MIR y su madre, Margarita Marchi, militante del MIR, quien regresa clandestinamente a Chile después del exilio y deja a Macarena en Cuba en el proyecto de familia colectiva Proyecto Hogares. Escuchamos la voz en off de la documentalista leyendo las cartas que su mamá le envió durante los años de estancia en La Habana en el Proyecto



Hogares, donde vivía a cargo de un padre social y de nuevos hermanos: en cada pasaje seleccionado aparecen los consejos, las enseñanzas y el amor materno en una narrativa epistolar que Aguiló guardó devota y cuidadosamente en un baúl que hasta hoy la acompaña. La voz de Aguiló suena simultáneamente a las imágenes del barrio, la naturaleza tropical, el edificio y el colegio donde estuvo durante su infancia. A través del testimonio de Margarita y sus conversaciones con la realizadora en su casa frente a la cámara, la vemos recordar, reflexionar sobre sus decisiones, reconsiderar sus motivaciones, sus ideales políticos y su identidad como militante hasta su difícil decisión de dejar a Macarena en La Habana, optando así, por la lucha y vida clandestina. Macarena demoraría más de diez años en volver a Chile y reunirse con su madre y su nueva hermana, previo desmantelamiento del Proyecto Hogares y una estadía en Argentina para vivir con una tía un par de años hasta, finalmente, retornar a Santiago al final de su adolescencia. Sin embargo, esta unión familiar, no se produjo en todos los hijos del Proyecto Hogares como nos muestran las entrevistas con otros jóvenes que vivieron con Macarena en Cuba. Entre ellos se da todo el rango de filiaciones, asociaciones y disociaciones con respecto a los padres, desde aquéllos que los comprenden y reconocen que los motivaba una causa justa hasta aquellos que han roto todo contacto por sentirse abandonados y no ser parte de su vida en el presente. Es para éstos últimos más fácil alejarse que estar cerca y recordar que fueron desplazados y que no fueron una prioridad para sus padres, pues de hijos se convirtieron en huérfanos.

El llanto de uno de los ex militantes que entrevista Aguiló al recordar la renuncia que su mujer debió hacer poco tiempo después del nacimiento de su hijo y verse obligada a cortarse la leche y privarlo y privarse de esta práctica, revela el costo no solo de la madre sino también del compañero y padre, quien siente que esa nunca debió ser una alternativa por atentar contra los DDHH básicos. La idealización de la guerrillera maternal que la Federación de Mujeres Cubana circuló a través de la imagen de la mujer con un bebé a un lado y un rifle al otro, en la práctica no fue compatible con las demandas de la lucha armada ni con las necesidades afectivas de las militantes madres ni de sus hijos. Más aún podemos preguntarnos cómo se logra combinar esta imagen de feminidad y sus atributos tradicionales de protección al débil, simbolizados en el hijo que se amamanta, con la noción del Che erigida para el Nuevo Hombre, aquél que se convertiría en



una máquina de matar: violento, frío, duro y efectivo instrumento para aniquilar al enemigo y ejercer la justicia revolucionaria (Bayard de Volo: 422).

¿Cómo se compaginan y balancean estos dos universos y sus demandas al interior de las familias revolucionarias? Es tal vez la interrogante más relevante que nos presentan estos documentales al colocar la imagen del propio abandono al centro de la búsqueda identitaria y de esta memoria constituyendo un relato intervenido por la ausencia y las opciones políticas por sobre los lazos afectivos y consanguíneos. Desde otra perspectiva, estos documentales también buscan una salida a la violencia y a diferencia de sus padres nos presentan una crítica a la militancia de izquierda que combatió y que respondió a la violencia del estado dictatorial con violencia. Junto a esta crítica implícita está también al proyecto de la familia revolucionaria que como sostiene María Rosa Olivera-Williams no fue más “[...] que una extensión de la familia nuclear en el ámbito ideológico de la militancia. Esta nueva familia no difería de la familia tradicional [...]” (Olivera-Williams, 169). La extensión de los papeles tradicionales de género en la organización de las células militantes y la impronta machista de éstas como afirma Olivera-Williams implicó su militarización y jerarquías de género espejeando al estado que combatían (170).

La madre es una figura central en los documentales de Roqué y Aguiló pues en ambos casos está viva y es quien presenta una voz poderosa y distinta a la del padre. En el film de Roqué, la filiación con la madre deviene plataforma ideológica-afectiva desde la cual implícitamente se cuestiona al héroe-desaparecido quien como padre no cumplió con ese mandato ni con los compromisos y responsabilidades familiares. Optar por la militancia y la clandestinidad no solo lo llevó a abandonar a la familia sino también a traicionar a la esposa con una combatiente con la que forma una nueva familia y tiene un hijo en la clandestinidad. La sustitución de una familia por otra y el dolor de la madre de Roqué ante la cámara por la traición y abandono construyen también el relato de Roqué y la imposibilidad de darle una tumba al padre.

En el caso de Aguiló el poder maternal y la convicción de su madre son tan fuertes que aún en el presente ejercen su influencia sobre la realizadora y las formas en que se acerca al pasado y las decisiones que marcaron su biografía. El recurso de leer y develar las cartas que la madre le escribió durante los años



en La Habana, presenta los ideales y la causa revolucionaria a la par de los riesgos de la propia vida en la clandestinidad. Las bajas y los peligros de la vía armada y las operaciones militares del retorno a Chile del MIR desmantelan la vida familiar con Macarena y su bienestar y crecimiento solo se ven posibles en el proyecto de familia colectiva en Cuba. Este nuevo espacio representa para Macarena la construcción de nuevos lazos con un padre social y tres hermanos sociales con quienes comparte la casa, tareas y responsabilidades cotidianas. El final de este mundo, sin embargo, se introduce con la animación realizada por uno de sus hermanos sociales, quien diseña un edificio derrumbándose en medio de una isla, mientras los niños se escapan volando por el techo junto a él y Macarena. El imaginario animado rearticula la pérdida de ese mundo y la infancia habanera como una suerte de cataclismo donde solo la imaginación presenta una posible salida a una total indefensión.

De modo similar, a *Los Rubios*, el recurso de la video animación (en *Los Rubios* el Playmobile) permite representar el trauma de la infancia con un lenguaje visual que interrumpe la narrativa del yo adulto con el mundo infantil y su memoria. Los testimonios de los hermanos sociales hechos directamente a la cámara con un fondo blanco, sirven para marcar la distancia entre las diversas etapas de la vida y, en particular, entre el presente y el pasado. En la mayoría de estos jóvenes se observa la nostalgia reflexiva al decir de Svetlana Boym que se explora en estos documentales a partir de una infancia diaspórica y exiliada, vivida lejos de los padres biológicos con la ansiedad y sobresalto cada vez que recibían una carta de los progenitores. Los hijos aquí aparecen como huérfanos, dejados de lado y fuera de los proyectos políticos y militancia de los padres.

Estas subjetividades nomádicas presentan sujetos en constante interrogación sobre los relatos heredados y la memoria en un presente donde las posiciones ideológicas siguen los lineamientos del neoliberalismo o del populismo en un horizonte donde el pasado se explica a partir de las hazañas de hombres heroicos (de izquierda y derecha) dejando a las hijas fuera de juego. Como realizadoras Roqué y Aguiló presentan una mirada al legado de sus padres y a sus memorias develando las contradicciones y las cuentas pendientes con la segunda generación con respecto a una revolución inacabada y lo que supuso en sus propias vidas.



Bibliografía

- AMADO, ANA** (2009): *La imagen justa. Cine argentino político (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- BAYARD DE VOLO, LORRAINE** (2012): "A Revolution in the Binary? Gender and the Oxymoron of Revolutionary War in Cuba and Nicaragua." *Unfinished Revolutions*. Número Especial Ed. Phillip Rothwell (Invierno): 413-439.
- BLANCO, FERNANDO** (2010) [2012]: *Desmemoria y perversión. Privatizar lo público, mediatizar lo íntimo, administrar lo privado*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- BOYM, SVETLANA** (2001): *The future of Nostalgia*. New York: Basic Books.
- _____: "The Off-Modern Mirror. History Out of Synchrony." <http://www.e-flux.com/journal/the-off-modern-mirror/> Consultado el 10 de julio, 2015
- CHAUÍ, MARILENA** (2000): *Convite à Filosofia*. São Paulo. Ática.
- HIRSCH, MARIANNE** (2012): "The Generation Postmemory" *Poetics Today* 29:1: 102-128. <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download;jsessionid=657AE73CCEE5602B37507C1390C00322?doi=10.1.1.518.5100&rep=rep1&type=pdf> 1-26 Consultado el 10 de Julio, 2015
- OLIVERA-WILLIAMS, MARÍA ROSA** (2012): *El arte de crear lo femenino: ficción, género e historia del Cono Sur*. Santiago: Cuarto Propio.
- RICHARD, NELLY ED.** (2000): *Estéticas y políticas de la memoria*. Santiago: Cuarto Propio.

Documentales

- El edificio de los chilenos, (2010) dir. Macarena Aguiló.
- Fernando ha vuelto (1998), dir. Silvio Caiozzi
- La venda (2000), dir. Gloria Camiruaga
- Los Rubios (2003), dir. Albertina Carri
- Papá Ivá
n (2000), dir. María Inés Roqué

