



# ARCHIVO, COMUNICACIÓN Y CULTURA

*La construcción de la memoria a través de la imagen*

## El quehacer de las imágenes: el trauma y la memoria prestada en el cine documental\*

THE MAKING OF IMAGES: TRAUMA AND BORROWED MEMORY IN DOCUMENTARY CINEMA

**Isadora Guardia Calvo**

Universitat de València

Isadora.Guardia@uv.es

 0000-0002-3514-0885

### Resumen

El siglo XX alberga una gran producción de obras cinematográficas de carácter documental enmarcadas por las diferentes dictaduras desarrolladas en el Cono Sur. Es posible percibir lógicas propias de una mirada colectiva en la producción y en la recepción de las obras mediante la cual el documental se construye como un atento testigo que puede confirmar lo acontecido fijando así en la retina piezas como *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1971). En los inicios del siglo XXI se producen una serie de transformaciones estéticas y discursivas que llevan tanto a la imagen cinematográfica como a la fotográfica a explorar nuevos usos más allá del valor documento. Las temáticas relacionadas con el trauma, la memoria y la identidad ocupan principalmente estos espacios de creación y se advierte un cambio en los

\* Este artículo se inscribe en el proyecto de investigación "Archivos en transición: Memorias colectivas y usos subalternos" (Trans.Arch), financiado por la Unión Europea, programa Horizon 2020, MSCA-RISE (acciones Marie Skłodowska-Curie, referencia 872299).

procesos de producción respecto a modelos propios del cine documental político y social de los años 60 y 70. Abordar el quehacer de las imágenes en la práctica artística y cinematográfica latinoamericana contemporánea tiene como objetivo identificar las estrategias de configuración de una memoria prestada atravesada por el trauma. “La imagen de” corrobora la presencia de una ausencia que impregna la construcción del ser. Hijos e hijas de desaparecidos, torturados o asesinados en los periodos de dictadura tanto en Argentina como en Chile toman la práctica artística y audiovisual como una herramienta de reconfiguración del yo alejándose de las dinámicas propias del pasado siglo XX. Las obras visuales de Lucila Quieto (*Arqueología de la memoria, 1999-2001*) y Verónica Maggi (*El Rescate, 2007*) así como la pieza documental de Lissette Orozco, *El pacto de Adriana* (2017) nos permiten analizar y ahondar en cómo trabajar imagen y memoria en nuevos contextos políticos y sociales. El documental *Desaparecer* (Isadora Guardia, 2022) se propone como una exploración en si misma de la imagen en la construcción del álbum familiar como productor de imagen política.

## Palabras clave

Documental, Trauma, Memoria, Imagen.

## Abstract

The 20th century is home to a large production of documentary film works framed by the different dictatorships developed in the Southern Cone. It is possible to perceive the logics of a collective gaze in the production and reception of the works through which the documentary is constructed as an attentive witness that can confirm what happened, thus fixing in the retina pieces such as *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1971). At the beginning of the 21st century, a series of aesthetic and discursive transformations took place that led both cinematographic and photographic images to explore new uses beyond their documentary value. Themes related to trauma, memory and identity occupy mainly these spaces of creation and a change in the production processes with respect to the models of the political and social documentary cinema of the 60s and 70s can be observed. The purpose of approaching the work of images in contemporary Latin American artistic and cinematographic practice is to identify the strategies of configuration of a borrowed memory crossed by trauma. “The image of” corroborates the presence of an absence that permeates the construction of the self. Sons and daughters of the disappeared, tortured or murdered during the dictatorship in both Argentina and Chile use artistic and audiovisual practice as a tool to reconfigure the self, distancing themselves from the dynamics of the past 20th century. The visual works by Lucila Quieto (*Arqueología de la memoria, 1999-2001*) and Verónica Maggi (*El Rescate, 2007*) as well as the documentary piece by Lissette Orozco (*El pacto de Adriana, 2017*) allow us to analyze and delve into how to work image and memory in new political and social contexts. The documentary *Desaparecer* (Isadora Guardia, 2022) is proposed as an exploration in itself of the image in the construction of the family album as a producer of political image.

## Keywords

Documentary, Trauma, Memory, Image.

## Sumario/Summary

1. Una introducción: memoria, trauma e imagen documental/ *A introduction: memory, trauma and documentary image*
2. Los procesos del documental político social y su relación con las imágenes/*The processes of social political documentary and their relationship with images*
  - 2.1. El documental en su elaboración: la reflexión sobre la imagen/*Documentary filmmaking: reflection on the image*
  - 2.2. Dictadura y producción de imagen documental/*Dictatorship and documentary image production*
3. Memoria, imagen y corporeidad/*Memory, image, corporeality*
4. *El Rescate*: Verónica Maggi (2007)
  - 4.1. *Arqueología de una ausencia*: (Lucila Quieto, 1999-2001)
  - 4.2. *El pacto de Adriana*: (Lisette Orozco, 2017)
  - 4.3. *Desaparecer*: (I. Guardia, 2022)
5. Conclusiones/*Conclusions*
6. Bibliografía/*Bibliography*

## 1. Una introducción: Memoria, trauma e imagen documental

Las imágenes fotográficas, cinematográficas o pictóricas tienen una relación compleja e indisoluble con la historia y la memoria. Desde mediados de siglo XX, principalmente después de la II GM, múltiples disciplinas como la semiótica, la psicología o la sociología han abordado el estudio de la imagen preguntándose por su valor de representación, su función en la percepción del mundo o su valor como agente conformador de la realidad. Las imágenes producidas en los campos de exterminio han generado multitud de bibliografía (Susan Sontag, 2010; Didi-Huberman, 2004). Teóricos como André Bazin (1966) son revisitados en un contexto de continuas sospechas sobre la esencia y función de la imagen en la configuración de la realidad política y social de los años 90. A partir de los años 60, los estudios sobre la imagen encuentran en los Estudios Culturales y particularmente en los estudios sobre cine un espacio para el análisis fílmico y la dialéctica producida entre imagen y realidad. Por último, los *memory studies* suponen la incorporación de conceptos como la(s) memoria(s) (Jelin, 2001), la posmemoria (Hirsch, 2021) o el trauma tratado originalmente por el psicoanálisis e incorporado a nuevas disciplinas como la epigenética (Rachel Yehuda, 2015).

Mientras el año 2023 resuena en muchos de los países del Cono Sur como una fecha para el recuerdo y su imaginario colectivo –al cumplirse el 50 aniversario del golpe de estado del General Pinochet en Chile o 40 años de democracia en Argentina con procesos políticos y sociales de reparación puestos en peligro en la actualidad– María Luisa Ortega y Elena Rosauero (2012) afirman que la imagen se enfrenta a la manera en la que la memoria de la violencia queda inscrita en lugares tan diversos como los cuerpos, los textos, los espacios públicos.

La memoria como proceso constante de resignificación altera y modifica los recuerdos alterando incluso los espacios vacíos que el trauma se ha encargado de borrar. Alude Mario Salvador (2019) a la amnesia histórica, colectiva e individual como una falsa estrategia para huir del dolor. Las aportaciones de la epigenética al estudio del concepto de posmemoria de Hirsch desarrollan la idea de la transmisión del trauma no sólo de manera intergeneracional sino transgeneracional.

Recientemente la ciencia de la epigenética demuestra cómo las historias familiares enterradas y no resueltas, pero que permanecen vivas en el mundo del inconsciente de la familia y, en particular, de los padres, es transmitido ya en la vida gestacional. La investigación revela que el sistema nervioso del recién nacido y el perfil bioquímico están conformados por el estado mental de la madre durante el embarazo (Field y cols., 2006, citado en Badenoch, 2008). (M. Salvador, 2019: 4).

Pensar la cultura y sus manifestaciones artísticas y visuales como procesos políticos colectivos ocupa la gran parte tanto de su propia producción como de su estudio en la segunda mitad del siglo XX. Sin embargo, la gran crisis revolucionaria producida después del Mayo del 68 así como el ascenso de modelos económicos ultraliberales –que no de manera casual tienen su epicentro en América Latina, sobre todo en el caso chileno– alejarán paulatinamente a la imagen del espacio de lo colectivo. El gran giro hacia el fin de la historia y las ideologías producirá una serie de rupturas culturales y sociales que afectarán a la manera de producir tanto en el terreno del documental político y social como en el de la imagen fotográfica. Serán puestos en cuestión modelos de producción visual y audiovisual denominados militantes o alternativos propios de la década de los 70 siendo invalidados, desde sus propios agentes, como instrumentos para aprehender la historia. La desmovilización generalizada de procesos de carácter colectivo da paso de una manera casi invisible a otro tipo de prácticas mucho más cercanas a la reflexión sobre el yo y la construcción de la identidad.

Teniendo en cuenta que los procesos sociales y políticos nunca son globales en una misma velocidad es posible advertir un cambio profundo en la manera de entender y producir la imagen en su relación con la memoria. Mientras durante el siglo XX la relación con la imagen se establece de manera muy directa sobre lo que todavía acontece; el siglo XXI centra su reflexión sobre el concepto de posmemoria entendida como los modos de recordar de las segundas generaciones que a su vez asumen como propias las experiencias traumáticas vividas por sus antecesores (Hirsch, 2021).

Las prácticas artísticas en América Latina, sobre todo lo que se refiere al Cono Sur, se proponen como disparadores de anclaje para la memoria y herencia del trauma tal y como sucedería en *Maus* (Spiegelman, 1986). Países como Argen-

tina y Chile se convierten en el lecho de la memoria prestada como resultado de la desaparición masiva de personas y el limbo generado para sus descendientes. Mientras el concepto de posmemoria desarrollado por Hirsch alude a la transmisión de un trauma entre principalmente sobrevivientes del Holocausto y su descendencia dándose la particularidad de la convivencia entre los miembros de la misma familia; la memoria prestada señala el vacío de recuerdos y experiencias compartidas con una generación casi borrada del mapa dónde los hijos e hijas en muchas ocasiones son además arrebatados a la familia biológica creciendo entre los propios perpetradores y colaboradores. Consideramos oportuno establecer estas diferencias por cuanto las prácticas artísticas y audiovisuales analizadas ponen de manifiesto el trabajo sobre dicho vacío, denominado en ocasiones con el término *rescate*, cuestión que subraya la necesidad de recuperar algo perdido.

Por tanto, aportar al análisis este término de memoria prestada permite ampliar las relaciones de memoria, imagen y trauma a otro concepto desarrollado en dicho contexto: La desaparición. Las personas desaparecidas no son ni vivas ni muertas, tal y como expresó el dictador Videla. Este estado ambiguo perteneciente al limbo genera nuevas experiencias y emociones hasta ahora no vividas de manera colectiva. La desaparición no es un mientras tanto entre la detención, secuestro y el asesinato, sino que se convierte en un estado permanente y oficializado, un nuevo estado que proyecta el terror continuado sobre las personas vivas y ejerce violencia sobre ellas más allá de los desaparecidos.

Explorar todas estas relaciones en medio de una bibliografía cada vez más abundante implica intentar establecer un camino de análisis totalmente interdisciplinar, salpicado e hibridado de textos, ensayos y miradas. Siendo conscientes de las derivas y múltiples caminos posibles, el ensayo propuesto alberga la voluntad de analizar y reflexionar sobre las prácticas visuales y cinematográficas fundacionales que exploran las relaciones entre imagen y memoria así como con nuevas aproximaciones actuales al concepto de memoria prestada, trauma e imagen. La metodología principal desde la cual abordar dicho análisis se encuentra en el análisis fílmico y el estudio de casos enmarcados por disciplinas como la teoría de la imagen y el análisis textual.

## 2. Los procesos del documental político social y su relación con las imágenes

Hablar de documental implica siempre llevar a cabo un ejercicio de reducción y acotamiento sobre un terreno tan vasto como complejo.

Identificar desde un inicio el lugar desde el cuál se aborda el análisis sobre diferentes materiales despeja el camino teórico y metodológico aportando claridad

a las diferentes propuestas de estudio y su desarrollo. El análisis fílmico, al amparo de los Estudios Culturales y la Teoría Crítica, permite una aproximación al documental social y político que permea múltiples capas. Los estudios sobre memoria también se entrecruzan en la exploración sobre la producción de imagen documental. Anclar el lugar de análisis permite alejarse del debate sobre qué es el documental, algo definido históricamente por oposición o negación de la ficción.

Siguiendo a Guy Guthier (2013) el documental puede definirse como método de producción siendo un cine que dialoga con lo real, alejándonos así de la oposición documental/ficción, términos que entran en choque según autores, prácticas y épocas.

A priori y como algo constante, –al menos en el terreno del cine y su relación con la realidad política y social– llamamos documental a procesos de producción y reflexión sobre la construcción y representación de la realidad a partir de elementos pertenecientes a esta: imágenes propias y ajenas al propio film, testimonios, voces o recursos pertenecientes a otras obras. En la tradición del cine documental social y político la cuestión de la verdad es inherente a la mirada del cineasta cuándo éste ejerce su práctica. Sin embargo, muy rápido otros usos y abusos se desarrollan y ejecutan desde instancias del poder que ven ya desde los inicios del cine la posibilidad en éste de un arma persuasiva e ideologizante.

Al tiempo que se produce esta instrumentalización de la imagen cinematográfica documental otros procesos de desarrollo tecnológico –principalmente la llegada del digital– llevan a hacer saltar la imagen desde lo químico y, en cierta medida tangible, a un espacio de incertidumbre en el cual el referente y el indicio son puestos en cuestión. Sin embargo la mirada no hegemónica mantiene la práctica documental como una herramienta con la que intervenir en la realidad social.

El análisis fílmico sobre el documental social y político permite diferenciar muy bien la producción propagandística de aquella que es interventora sobre la realidad social y que tiene como objetivo la construcción de una “contra mirada” sobre las diferentes estructuras dominantes. Para ello es posible advertir rápidamente marcas estilísticas que definen uno y otro lugar en la producción de la mirada (Guardia, 2011).

## 2.1. El documental en su elaboración: la reflexión sobre la imagen

El documental testimonia en la medida que se muestra a sí mismo como agente de la enunciación y tal y como expresa Guy Guthier: “mientras la ficción aspira a ofrecerse como una realidad, el documental aspira a ofrecerse a sí mismo mientras se hace.” (2013: 2). Esta reflexión permite abordar el documental como una obra procesual en la que la construcción se presenta como un transcurso transparente, en evolución y con valor discursivo propio.

En el caso del film de Lissette Orozco, *El pacto de Adriana* (2017), es posible advertir justo dicha aspiración. El documental se ofrece a sí mismo, se desvela como una serie de toma de decisiones y resultados cambiantes, alterados en la medida que se establece una relación dialéctica con la realidad y se abordan una serie de mecanismos y recursos estilísticos que abogan por la transparencia del proceso justo como muestra de su evidente construcción.

Por su parte, el documental social y político del siglo XX se circunscribe a aspectos y hechos de la realidad muy concretos, ligados a procesos de cambio normalmente violentos en los cuales se entiende la producción de las imágenes como una vía necesaria para la denuncia, visibilización e intervención en la realidad. Imágenes pese a todo. Imágenes que arden.

Tal y como afirmaba Didi-Huberman (2019) las imágenes arden ante nuestros ojos, acogen y nos devuelven toda la barbarie de la cual es capaz la humanidad, nos hacen sospechar, nos confunden y nos alteran. Ocupan nuestra experiencia y conocimiento contemporáneo como nunca antes se había producido. Las imágenes nos sobreviven.

Y es en esta supervivencia donde es probable que encontremos el espacio propio del documental político y social. Porque lo decía Raymundo Gleyzer, el cine quema (Fernando Martín Peña y Carlos Vallina, 2000).

Resulta oportuno pensar que el fuego, como un elemento místico y cosmogónico, alcanzó y conectó las reflexiones del cineasta argentino desaparecido así como las del filósofo e historiador de arte francés. El fuego está presente en prácticamente todas las imágenes de documental social y político, en el documental denominado urgente, aquel que se encuentra en pleno proceso de producción en lugares de conflicto.

Las imágenes por tanto son el resultado de la mirada del cineasta, del colectivo que organiza una reflexión común articulada y debate qué hacer. También es el resultado de su lectura, que se resignifica en función de los contextos y experiencias de quien mira. La imagen no es un problema. Pensarla nos lleva al momento de su producción, de las condiciones en las cuáles se produce. Nos hace preguntarnos quién la produce. Nos lleva también al momento de su exploración, en otro tiempo y en otro lugar.

## 2.2. Dictadura y producción de imagen documental

El cine documental latinoamericano tiene una relación directa con los diferentes procesos históricos, político-sociales y económicos. Su práctica arraiga a partir principalmente de los años 50 y la aparición de la escuela de Santa Fe (Paranaguá, 2003).

El documental es símbolo de las necesidades sociales a las cuales son re-ceptivos los cineastas. En muchos casos su participación política, asociativa y colectiva les lleva a tomar las cámaras como parte de su lucha reivindicativa. Cuestión que a muchos de ellos les acaba costando la vida.

La tendencia durante el siglo XX hasta prácticamente su última década es la de una producción que aúna el esfuerzo colectivo con una clara participación política bajo el llamado a la transformación de la realidad histórica.

Los años 60 y 70 enmarcan una práctica en ocasiones denominada militante en la cual la mirada sobre la realidad se construye en muchas ocasiones sobre la dialéctica entre cineastas y sujetos histórico-políticos al tiempo que filmicos. La voz a los colectivos, movimientos sociales, trabajadores y minorías se convierte en una prioridad que determina también la producción y a su vez genera marcas estéticas propias.

Lo público como espacio que debe conquistarse o reconquistarse según las circunstancias del momento lleva a intervenciones como el conocido *Siluetazo* (1984).

Tres artistas, Aguerreberry, Flores y Kexel, propondrán una obra que dará cuenta de la dimensión cuantitativa de la desaparición de seres humanos en Argentina y del espacio que ocuparían aquellas posibles treinta mil personas arrebatadas a sus familiares.

La idea se basa en la propuesta de un artista polaco, Jerzy Skapski, que en 1978 reprodujo de manera gráfica y cuantitativa la muerte diaria de 2.370 personas en Auschwitz (Longoni y Bruzzone comp., 2008).

La ausencia de la imagen mecánica se resuelve por la invención de los cuerpos a través del trazo. Se generan siluetas que producen a la vez su propio vacío, haciendo que la frontera entre el contorno y el relleno permita un espacio para la reivindicación.

Las Madres de la Plaza de Mayo aprobaron el proyecto de los artistas y matizaron una serie de aspectos que resultan relevantes en cuanto a la reflexión sobre la representación del cuerpo del desaparecido y su proyección visual.

Las siluetas recortadas a tamaño real quedaban ausentes de nombres propios puesto que no había un recuento oficial de todas las víctimas. Debían incorporarse además los cuerpos de mujeres embarazadas y de niños siendo el requisito más importante la negativa a pegarlas en el suelo de manera que quedaran tendidas en el espacio de manera horizontal.

La lectura colectiva, un imaginario común asaltaba la imagen de la silueta contra el suelo.

Marcada a tiza, con cinta adhesiva, la silueta es propia de la identificación del lugar donde se ha cometido un crimen y delimita físicamente el cuerpo del fallecido. Las Madres de la Plaza de Mayo reclamaban a sus seres queridos vivos y por tanto aquella performatividad no era la correcta. Éstas se colocaron en paredes y fachadas en posición vertical.

Poco a poco las siluetas se fueron llenando de frases, nombres propios, corazoncitos recortados en color rojo. La participación masiva de viandantes y manifestantes que se ofrecían como modelos, que cortaban y pegaban cuerpos de papel hizo finalmente innecesaria la presencia de los artistas que compartieron su práctica con la colectividad. Se acuñó la expresión “poner el cuerpo” como símbolo de presencia.

*El Siluetazo* supone un lugar de referencia para las manifestaciones visuales colectivas, creativas y participativas en serie; al tiempo que el retrato se erige como la primera forma de manifestación reivindicativa desde lo visual.

Las primeras fotografías se remontan a 1977 cuando las Madres portaban con ellas las imágenes, los rostros de los hijos desaparecidos. Este acto de visibilización resulta imprescindible dada la condición de “ni vivo ni muerto” otorgada por el militar y dictador Videla. En 1979 se produjo una rueda de prensa en los estudios de la televisión pública en Buenos Aires en la que Jorge Rafael Videla es preguntado en un momento de la intervención por la situación de los desaparecidos según unos comentarios pronunciados por el Papa. El periodista José Ignacio López preguntó a Videla si tenía una respuesta para el Papa Juan Pablo II que resolviera la incógnita del tratamiento y situación de los desaparecidos a lo que Videla respondió:

¿Qué es un desaparecido? En cuanto éste como tal, es una incógnita el desaparecido. Si reapareciera tendría un tratamiento X, y si la desaparición se convirtiera en certeza de su fallecimiento tendría un tratamiento Z. Pero mientras sea desaparecido no puede tener ningún tratamiento especial, es una incógnita, es un desaparecido, no tiene entidad, no está, ni muerto ni vivo, está desaparecido. (Jorge Rafael Videla, 1979, archivo Prisma, 2008)

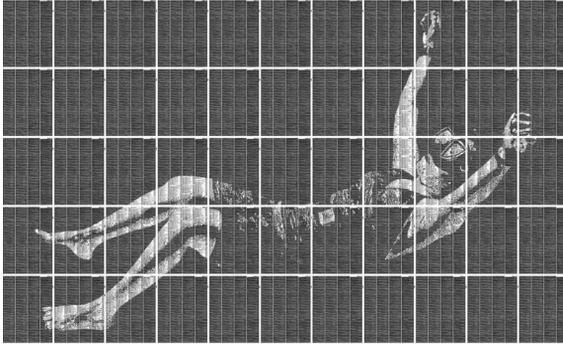
De la propuesta de Rocco Mangieri sobre los cuerpos de los desaparecidos forzados (2012) se interpreta que el cuerpo del desaparecido es un espacio que genera una construcción de sentido polémica puesto que se articula alrededor de la ausencia de dicho cuerpo, invalidando el fin del relato. Cómo concluir la imagen cuando falta el cuerpo es uno de los primeros interrogantes y a la vez estrategias para devolverle la visibilidad.

Limbo, olvido, desaparición y apropiación surgen en aquello que Mangieri denomina semiótica militante como campo que construye –desde una mirada política y social a la vez que colectiva– nuevos relatos.

Así, igual que sucedió en *El Siluetazo*, en la obra del chileno Carlos Zúñiga, *Detenidos en Apnea* (2008), los cuerpos flotan surgidos del tintado de “las páginas amarillas”; listines telefónicos donde los nombres se amontonan en una desaparición y ocultación masiva. El proyecto artístico materializa la reflexión teórica de Mangieri al devolver la visibilidad a los cuerpos mediante el tachado de nombres y apellidos.

### Figura 1

*Detenidos en apnea* (Carlos Zúñiga, 2008)



CARLOS ZÚÑIGA - "Detenidos en Apnea", tinta china sobre guía de teléfonos, 242 x 135 cm.

La fotografía periodística también encuentra nuevos usos y lecturas en otros trabajos. El carácter principalmente informativo de la imagen que portan las madres sobre su regazo se asemeja a cualquier imagen propia de un trámite administrativo requerido. De igual manera entonces que el Estado exige la identificación-imagen del ciudadano, la utiliza para secuestrarlo y hacerlo desaparecer. Pero la imagen queda y la copia, por fin, adquiere el factor revolucionario al que Walter Benjamin (1989) siempre aspiró.

Siguiendo a Longoni y Bruzzone, las estrategias visuales entre la imagen que portan las madres y el ejemplo de *El Siluetazo* son bien distintas y generan pares opuestos “no excluyentes entre lo particular y lo colectivo, el nombre propio y lo anónimo, confluyendo en el reclamo de justicia y el recuerdo íntimo”. (2008: 57).

El exterior, como lugar cargado de sentido, equivale al contexto y en él, la fotografía-retrato es el texto. Todo aquello que es arrebatado en el ámbito privado y familiar, los desaparecidos, se presenta en el espacio público para ser socializado. El cuerpo arrebatado a las madres así como la inmediatez de los acontecimientos y la urgencia de la todavía posibilidad de encontrarlos con vida condiciona la expresión de la reivindicación y el tipo de producción de la imagen. Se trata de factores materiales los que determinan la aparición con vida o la muerte y, por ende, determinan su expresión artística. Las siluetas reconquistan un espacio arrebatado y lo dotan de carácter artístico. Sin embargo, el paso de los años y la confirmación del no retorno supone nuevas formas de enfrentarse y materializar la realidad y aquí es donde se encuentran los primeros cambios en la producción de la imagen documental.

Este acto colectivo y de intervención se produce en los albores de un fin de ciclo (Huysen, 2002). La posmodernidad todavía no ha hecho acto de presencia

y el trabajo sobre los cuerpos se convierte en tarea urgente por el simple hecho de ser cuerpos en búsqueda. La década de los 80 y principalmente los 90 supone un giro en el terreno de la imagen como productora de realidad social y en el cine documental de carácter político.

Experiencias como *El Siluetazo* en el terreno de la expresión artística y performativa y *La batalla de Chile* en el caso de la producción documental sirven como referentes de formas de hacer en una etapa en la que el espacio público es considerado el lugar político a ocupar y desde el que trabajar.

Sin embargo, la realidad social y política que se inicia en el mundo después del mayo del 68 y las diferentes rupturas estéticas, culturales y sociales producidas entonces advierten de cambios en la manera de abordar la realidad. El documental será puesto en cuestión en su relación con la verdad a partir de las décadas siguientes, siendo *La Batalla de Chile* probablemente el documental que cierra un ciclo de abordajes y asaltos a la realidad.

Los movimientos sociales sufren en algunos casos desgastes internos y brechas irrecuperables de sanar y el estallido generalizado de un mundo en llamas es neutralizado por la lógica del capital que aplica en países como Chile los ensayos y experiencias desarrolladas por la Escuela de Chicago (Valdés, 2020).

Durante el siglo XX, principalmente en su segunda mitad, se desarrollan en el documental lógicas propias de una mirada colectiva tanto en la producción como en la recepción mediante las cuales la obra se construye como un atento testigo que puede confirmar lo acontecido, fijando así en la retina obras como la citada *La batalla de Chile*.

Sin embargo el cambio de siglo trae una nueva manera de trabajar con las imágenes ligada a procesos subjetivos de búsqueda de la identidad: hijos e hijas de desaparecidos, torturados o asesinados en la década de los setenta revisitan las imágenes dotándolas de nuevas corporeidades en busca de una memoria prestada.

Esta praxis reflexiva se enmarca y se desarrolla en un periodo acuñado por algunos autores como el de la post-verdad, que abarca desde finales de los 70 hasta la década de los 90 (Renov, 1999). La desactivación de los mecanismos de producción documental colectiva permite la irrupción de un pensamiento posmoderno que se aleja de prácticas poco a poco cada vez más ajenas a escenarios de discusión política entendiendo lo político como lo abierto, el exterior y lo colectivo.

### 3. Memoria, imagen y corporeidad

La producción de imagen en el contexto de las dictaduras del Cono Sur va estrechamente ligado a la desaparición. La desaparición de personas, de lo material,

lo tangible. La desaparición implica generar un estado de alarma constante en el que nunca se produce el descanso.

Ante esta ausencia la imagen ocupa un lugar principal. La imagen es la negación del vacío puesto que su producción necesita de un cuerpo, un referente.

Las diferentes prácticas artísticas a las que aludimos proponen dos formas de pensar la imagen asignadas a contextos y periodos concretos.

*El Siluetazo* se produce en el final de un periodo: la década de los 80, y lo hace sustituyendo la imagen mecánica por el trazo. No hay referente, el referente es el desaparecido. Se trata además de un esfuerzo colectivo y de carácter participativo que se manifiesta del interior hacia el exterior abordando la calle e interpeando a una sociedad que apenas ha comenzado a manifestarse.

El impulso de Las Madres de Mayo saliendo a la calle con las fotografías de sus hijos sobre el regazo demuestra que sí hay cuerpos, el referente está.

En las primeras décadas del siglo XXI nuevos pero viejos materiales (la fotografía familiar) se presentan como un camino de exploración del yo. Las identidades arrebatadas en el caso de muchos hijos e hijas de desaparecidos –que son arrancados de los brazos de sus familias biológicas– bucean en la imagen fotográfica del álbum familiar como expresión de resistencia a la desaparición. La conquista del exterior se muestra compleja ante las políticas del terror aplicadas durante décadas en gran parte de Latinoamérica.

La memoria como un proceso de reconstrucción permanente y en continuo cambio se activa ante estímulos visuales, olfativos, auditivos que reconectan neuronas. Se inicia una nueva etapa de trabajo con los materiales esta vez vinculados a la subjetividad y conformación del yo.

#### 4. *El Rescate: (Verónica Maggi, 2007)*

El proyecto de la artista visual Verónica Maggi comienza así:

En esta serie, parto de diapositivas proyectadas sobre mi cuerpo para intentar «recordar» y «rescatar» a la madre que jamás conocí. Tal vez, más que una legitimación del pasado, sea una certificación del futuro: «Mirta, aunque muerta, tuvo un futuro, yo soy ese futuro».

Puede que esta serie resulte algo contradictoria en su lectura, y aunque mi propósito es enfocarme en la relación específica con mi madre, el Proceso de Reorganización Nacional no es un dato menor, e ineludiblemente creo que debe ser mencionado. No me interesa abordarlo, desde el punto de vista social. Si lo planteo, es sólo para contar con un dato más a la hora de elaborar un encuentro con mis sentimientos y sensaciones.

En estos autorretratos el nivel de exposición es altísimo, sentí necesario reconocermé de pleno en la imagen, para luego reconstruir, armar, esbozar mi pasado, y al mismo tiempo hacer un trabajo similar con miras a un futuro, el de mi madre. Por esto, para mí, este proyecto se establece como la legitimación de una memoria.” (Verónica Maggi en su itinerario fotográfico: *El Rescate*, 2007)

**Figura 2**

*El Rescate*



**Figura 3**

*El Rescate*



Continúa:

Quando inscribo la proyección en mi piel, en mis formas, quiero dar cuenta de esas “marcas de vacío” que de manera latente llevo desde mis primeros meses de vida.

Por eso, pienso que la palabra que define la esencia de este trabajo es “rescate”. El rescate de mi madre y el mío. (Verónica Maggi, *El Rescate*, 2007)

Las prácticas artísticas que involucran a la imagen como una presencia aurática y fugaz juegan con diferentes niveles de producción y lectura. El acto performativo de proyectar una imagen sobre un cuerpo habla del hecho traumático que supone la desaparición. De nuevo se “pone el cuerpo” aunque no como herramienta política por cuanto colectiva, sino desde la necesidad de crear una subjetividad que responda a las necesidades de una memoria desaparecida. Prestar la memoria implica para la imagen ocupar el lugar del cuerpo del desaparecido de manera que el descendiente, en este caso concreto la hija, inventa un futuro imaginario.

En esta línea de experiencias otra artista, Lucila Quieto, realiza también trabajos de mapeo de los cuerpos. Inicia la exploración su propia experiencia abriendo el espacio a otras personas que quieran “recomponer” su álbum familiar.

La acción cotidiana de acudir a un laboratorio o estudio donde se da una liturgia propia de grandes ceremonias para obtener imágenes de familia en estas prácticas se convierte en la invención del álbum fotográfico que nunca se dio.

Por tanto, el segundo nivel de producción y lectura es la fotografía del mapeo. La construcción de una imagen sin referente puesto que el hecho nunca ocurrió.

#### 4.1. *Arqueología de una ausencia: (Lucila Quieto, 1999-2001)*

Lucila Quieto es hija del desaparecido Carlos Quieto. La artista aún no había nacido cuando secuestran a su padre, militante montonero. Su proyecto fotográfico incluye la técnica del mapeo de los cuerpos al igual que el desarrollado por Maggi. El objetivo principal es completar un álbum fotográfico familiar dónde faltan cuerpos. Con un texto colgado en una sede del colectivo HIJOS, la artista hace un llamado a aquellos que quieren rescatar una memoria secuestrada, otorgando el espacio que corresponde a los protagonistas. Éstos deciden qué fotografía, en qué lugar y cómo quieren verse representados. Se retoman por tanto las prácticas colectivas aunque se desarrollen desde el ámbito privado y familiar (Alonso, 2016).

Tanto en el caso de Verónica Maggi como en el de Lucila Quieto, los trabajos se convierten en exposiciones itinerantes que devuelven al espacio público memorias arrinconadas.

##### Figura 4

*Arqueología de una ausencia (Carlos ante la atenta mirada de su hija Lucila), 1999-2001*



## 4.2. *El pacto de Adriana*: (Lissette Orozco, 2017)

En el terreno del documental, las transformaciones de la obra social y política se deslizan en la misma línea que las prácticas artísticas nombradas. *El Pacto de Adriana* es la primera obra documental de Lissette Orozco, estudiante de cine, que en primera persona narra la necesidad de saber en la memoria oscura familiar. En esta ocasión se produce además un salto significativo. Mientras en el resto de obras el trabajo de la imagen se lleva a cabo sobre víctimas, Orozco revela la necesidad de saber sobre el perpetrador.

La también cineasta Carolina Astudillo emprende el mismo viaje en su obra *Naturaleza Muerta* (2020). Una fotografía fragmentada y deconstruida para revelar un hecho desconcertante, el pasado nacionalsocialista de la abuela de la protagonista. La propuesta narrativa y discursiva es semejante en ambos casos; acudir al álbum familiar para plantearse interrogantes. O quizás se pretende del álbum que resuelva incógnitas.

Ambos documentales difieren entre otros elementos expresivos en la presencia de la protagonista. Mientras Lissette aborda el film desde el interior del encuadre; Carolina Astudillo se aleja y se esconde detrás de una voz en off en primera persona, cualquier nieta.

Afrontar el documental como un proceso vital pone de relieve las estrategias para revelar el trauma. La memoria colectiva, la familiar, produce vacíos experienciales, como el hecho de arrancar una hoja de un calendario y hacer desaparecer un día como si nunca hubiera existido. Sin embargo, el pespunte de la hoja arrancada deja una señal, una evidencia de algo que falta y allí es dónde es posible suturar.

El film de Lissette Orozco se construye a través de una serie de conversaciones mediatizadas por una pantalla. La cineasta, autorrepresentada en el film como hija de muchas madres y de ninguna, apela a la deconstrucción de una figura clave en la vida familiar y también en el álbum familiar. La tía Chani.

Acusada de ser agente de la DINA y de haber colaborado en la tortura y asesinato del dirigente comunista Víctor Díaz; el documental se construye a sí mismo mientras se producen las conservaciones.

El punto de partida es el álbum familiar. Un rostro siempre sonriente y poderoso. Una mujer diferente del resto de mujeres de la casa. El choque se produce cuando el texto hablado, la voz de Lissette en primera persona, relata las razones de la detención de su tía mientras la imagen muestra la cotidianeidad y la unidad familiar con la perpetradora presente.

El punto de inflexión es la lejanía que se va produciendo entre la imagen congelada y la negación constante de la tía. La cineasta inicia así un viaje de revisión. La identidad se configura respecto a los otros, a los que sirven de

referencia. Cuanto más sonrío la imagen del álbum familiar, más violentos son los gestos de tía Chani a través de la llamada de ordenador. Cuanto más presente se encuentra la tía Chani en la imagen del ordenador, más se diluye en la memoria de una Lisette adulta. Y esta dialéctica la consigue la cineasta aportando al film la presencia de la abuela de todas ellas, una mujer anciana que va perdiendo la memoria por la enfermedad de Alzheimer.

¿Qué hacer con las imágenes?

El documental tal y como afirmaba Guthier no se ofrece como una realidad, sino que se ofrece a sí mismo.

### Figura 5

Fotograma El Pacto de Adriana (Lisette Orozco, 2017)



## 4.3. Desaparecer: (I. Guardia, 2022)

La imagen cobra movimiento en el cine documental y propone así una arqueología de los cuerpos entendida como una forma de advertir sus formas, movimientos y rasgos. En una secuencia de *La batalla de Chile* –en el capítulo de “*El poder popular*” (Patricio Guzmán, 1971-1979)– se rescata, tal y como referencia Didi-Huberman sobre Warburg (Huberman, 2007) la idea de la imagen-mariposa que aletea casi como un ser fantasmagórico un escenario que decidimos contemplar en lugar de cazar. La función del cuerpo en la imagen en movimiento adquiere una nueva significación.

María Isabel Beltrán (Fig. 6, 7, 8) se muestra como algo efímero e inalcanzable, desaparece fugaz antes nuestros ojos. Es un instante de la vida en movimiento de una futura desaparecida.

Desaparecida en Chile en 1973 a la edad de 21 años, Isabel es vista años después por un compañero de lucha en el documental de Patricio Guzmán. Ella camina en una manifestación de apoyo al todavía presidente Allende. El testimonio

de este compañero permite identificar a la madre de Tamara Callejas, protagonista del documental *Desaparecer* (Guardia, 2022) e hija de desaparecidos. La imagen muestra una joven; su pelo, su poncho, su caminar. Esta joven estudiante de Pedagogía de la Música y de barrio obrero tuvo una hija.

**Figura 6**

*El Rescate*



**Figura 7**

*El Rescate*



**Figura 8**

*Fotogramas La Batalla de Chile*



**Figura 9**

*Fotograma Documental Desaparecer*



Las imágenes en ocasiones se diluyen haciendo evidente aquello fantasmagórico que las envuelve. Así en el documental *Desaparecer* (Guardia, 2022) se aborda la paradoja que produce la evidencia de la ausencia. El rescate que supone traer de nuevo al frente una imagen propia del álbum de familia para convertirla en artefacto memorístico transforma el valor de una fotografía doméstica en imagen política. El bebé de la figura 9 es Tamara Isabel Callejas, hija de la desaparecida María Isabel. Apenas el rastro de un segundo nombre las vincula puesto ni siquiera los apellidos son los mismos.

Tamara, ahora una mujer de 52 años, puede ver a su madre en movimiento apenas unos segundos; no existe en su memoria, sólo la imagen dispara recuerdos inconexos quizás muchos de ellos reinventados.

Lo estudios sobre la posmemoria ahondan en el hilo invisible que conecta a los descendientes de aquellos que han sufrido hechos traumáticos, haciendo perdurar y heredar dicho trauma. Sin embargo, cuando la presencia de los cuerpos desaparece mucho antes de poder advertirla, como es el caso de hijos e hijas de desaparecidos, la memoria prestada se convierte en la herramienta principal para recomponer la identidad.

Cabe destacar que la imagen dispara y activa recuerdos latentes, casi pertenecientes al subconsciente. En ocasiones genera falsos recuerdos y en otras produce nuevos recuerdos, sin pasado ni referente pero posibles. Es el lugar que ocupa la memoria prestada. Las aportaciones artísticas en esta línea recogen experiencias como la de la serie *Ausencias* (Gustavo Germano, 2006).

El proyecto artístico fotográfico de Germano propone volver de nuevo al álbum familiar. Nuevos rescates en forma, en esta ocasión, de vacíos. Los lugares permanecen mientras han sido arrebatados los cuerpos que configuraban la imagen. Allí quedan representados de manera insistente aquellos familiares que permiten la acción de recordar.

Volviendo a la imagen del documental *Desaparecer, la imagen de madre e hija virando a verde* (Fig. 9) procura una desvanecimiento. La imagen da muestras de fragilidad en un ejercicio simbólico sobre una memoria que no es la propia. Que la película en su reacción química vaya perdiendo su emulsión por el paso del tiempo trasciende a la propia imagen. Sólo dos fotografías construyen la memoria de Tamara. Esta es la segunda:

La mujer adulta era una niña de 3 años cuando detienen, torturan y desaparecen a su madre. La constancia de que ella existió se la da la imagen.

Para el documental, la posibilidad de que la joven María Isabel sea la misma persona en ambas imágenes; fotografía (familiar) y fotograma (film *La Batalla de Chile*), no es un punto de partida sobre el cuál establecer una hipótesis sino sólo una exploración, una conexión visual, perceptiva y emocional que conduce a una reflexión mayor sobre lo colectivo. Tantas vidas, tantas desapariciones.

Sin embargo, para su hija es fundamental creer en la identidad de la imagen y por tanto, en la de la madre. Dos caminos que confluyen en la reconfiguración de una memoria abandonada tanto la individual como la colectiva, ambas arrasadas por el trauma.

**Figura 10**

*Ausencias (G. Germano)*



1974  
Fernando Arnestoy Fettoini  
Aurosa Yturbide  
Martín Arnestoy Yturbide  
María del Carmen Fettoini  
María Eugenia Arnestoy Fettoini



2006  
Aurora Yturbide  
Martín Arnestoy Yturbide

**Figura 11**

*Ausencias (G. Germano)*



1974  
Clara Aislman de Fink  
Claudio Marcelo Fink



2006  
Clara Aislman de Fink

**Figura 12***Fotografía familiar*

Este es el lugar precisamente de los diferentes quiebros que se producen en la imagen. De lo colectivo a lo particular y viceversa, como las fotografías privadas de desaparecidos que las Madres convierten en auténticas banderas.

Las obras como los trabajos sobre fotografía y mapeo de los cuerpos de Verónica Maggi en *El Rescate* (2007) también proponen una reflexión sobre el acto performativo de producir la imagen conectando la memoria al propio proceso de construcción de nuevas vivencias. Implica articular un mecanismo de anclaje de la "identidad secuestrada" de la artista al elaborar nuevas imágenes que nunca tuvieron un referente en la vida real.

## 5. Conclusiones

Abordar un terreno tan amplio como el quehacer de las imágenes en su relación con la memoria, el trauma y la violencia implica obviar y perder el rastro de múltiples elementos para el análisis. A modo de arqueología, como una búsqueda de rastros que la imagen va dejando, se configuran espacios para el análisis y la reflexión teórica acerca de la relación dialéctica que enfrenta la imagen con ella misma y con la ausencia.

Como expresaba Benjamin: "No se trata de que lo pasado arroje su luz sobre lo presente o lo presente sobre lo pasado; la imagen es aquella en donde el pasado y el presente se juntan para construir una constelación" (Benjamin, 2009: 52).

Atravesar las diferentes prácticas artísticas y cinematográficas propuestas permite dibujar un mapa de la urgencia o quizás las posibles y diferentes urgencias que se producen en contextos de violencia, tortura y desaparición. La urgencia de la imagen ardiente de *La Batalla de Chile* se transforma en un nuevo fuego; la yuxtaposición de los cuerpos en *El Rescate*. La urgencia de poseer una memoria prestada en *Desaparecer* confronta con la de demoler una memoria familiar atravesada por una negación.

Es posible advertir una aparente despolitización de los discursos pero quizás tan solo son nuevas formas de construir la política partiendo de lo personal alejándose de planteamientos hegemónicos (Hanisch, [1970] 2016).

El hecho de que la gran parte de las obras tengan como protagonistas mujeres tanto como productoras de ellas como elementos de la construcción de los discursos llevaría a plantear una nueva vía de análisis e investigación esta vez desde perspectivas de género.

## 6. Bibliografía

- Alonso Rivero, Mónica (2016). Arqueología de la ausencia de Lucila Quieto. Un viaje hacia la imagen imposible. En Revista *Espacio, Tiempo y Forma*. UNED. <https://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/15399/14330> Última visita 22/11/2024 <https://doi.org/10.5944/etfvii.4.2016.15399>
- Bazin, André. (1966). *Qué es el cine*. Rialp.
- Benjamin, Walter (1989). La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica. En *Discursos Interrumpidos I*. Taurus
- (2009) *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Prohistoria.
- Didi-Huberman, Georges (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Biblioteca del Presente
- (2007). *La Imagen Mariposa*. Mudito and Co.
- (2019). *Arde la imagen*. Vestalia ediciones
- Gleyzer, Raymundo
- Guardia, Isadora (2011). *El documental como herramienta de intervención social. El caso Sintel: Reflexiones en torno a la imagen*. Editorial Académica Española
- Guthier, Guy (2013). El documental narrativo. Documental/ficción. En Revista *Cine Documental*. Nº 7. [http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/gauthier\\_el%20documental%20narrativo\\_n7.pdf](http://revista.cinedocumental.com.ar/wp-content/uploads/gauthier_el%20documental%20narrativo_n7.pdf) Última visita 22/11/2024
- Hanisch, Carol (2016). *Lo personal es político*. Ediciones Feministas Lúcidas <https://www.legisver.gob.mx/equidadNotas/publicacionLXIII/Carol%20Hanisch%20-%20Lo%20personal%20es%20pol%C3%ADtico.pdf> Última visita 22/11/2024
- Hirsch, Marian (2021). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Carpe Noctem
- Huyssen, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido*. Fondo de Cultura Económica

- Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comp.) (2008). *El Siluetazo*. Adriana Hidalgo editora
- Martín Peña, Fernando y Vallina, Carlos (2000). *El cine quemado*. Raymundo Gleyzer. Ediciones La Flor
- Mangieri, Rocco (2012). De la memoria y del olvido. El cuerpo del desaparecido. En *Telepolítica on-line: para una semiótica de los medios*. Monte Avila Editores. <https://grupovalec.wordpress.com/articulos/de-rocco-mangieri/de-la-memoria-y-del-olvido-el-cuerpo-del-desaparecido/> Última visita 22/11/2024
- Ortega, María Luisa y Rosaura, Elena (2012). Temporalidades en conflicto: cuerpo y desaparición en las prácticas artísticas contemporáneas en Argentina. En *Revista Historia y Memoria*, nº 4. Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. Facultad Ciencias de la Educación
- Paraguayá, Paulo Antonio (ed) (2003). *Cine documental en América Latina*. Cátedra Renov, Michael (1999). New Subjectivities: Documentary and Self-Representation in the Post-Vérité Age. En D. Waldman & J. Walker (Eds.), *Feminism and Documentary*. University of Minnesota Press
- Salvador, Mario (2019). La Transmisión generacional del trauma en la familia y la cultura. Aleces. <https://aleces.com/wp-content/uploads/2019/08/articulo-5.pdf> última visita 22/11/2024
- Sontag, Susan (2010). *Ante el dolor de los demás*. Debolsillo
- Yehuda, Rachel. Et al. (2015). Holocaust Exposure Induced Intergenerational Effects on FKBP5 Methylation. En *Biological Psychiatry*. August 12.
- Valdés, Juan Gabriel (2020). *Los economistas de Pinochet: la escuela de Chicago en Chile*. Fondo Cultura Económica Chile.
- Videla, Jorge Rafael (1979). Rueda de prensa televisión pública de Buenos Aires. Prisma. Fondo RTSA SE. <https://www.archivorta.com.ar/asset/lo-pasado-pensado-3/> Última visita 22/11/2024

## Obras

- Astudillo, Carolina (2020). *Naturaleza Muerta* (cortometraje documental) Fuente: <https://www.carolinaastudillo.com/portfolio/naturaleza-muerta/> Última visita 22/11/2024
- Germano, Gustavo (2006). *Ausencias* (proyecto fotográfico) Fuente: <https://www.gustavo-germano.com/portfolio/ausencias-argentina-2006/> Última visita 22/11/2024
- Guardia, Isadora. (2022) *Desaparecer* (largometraje documental). En producción. Co-producción El Olivo Films.
- Guzmán, Patricio (1979): *La batalla de Chile* (largometraje documental). Coproducción Chile-Cuba-Francia-Venezuela; Equipo Tercer Año, ICAIC
- Maggi, Verónica (2007): *El Rescate* (proyecto fotográfico) Fuente: <http://veronicamaggi.awardspace.info/gallery/folio.html>
- Orozco, Lissette (2017): *El pacto de Adriana* (largometraje documental). Salmón Producciones, Storyboard Media, Ursus Films, Carnada Films
- Quieto, Lucila (1999) *Arqueología de la ausencia*, (proyecto fotográfico). Fuente <http://casanovaeditorial.blogspot.com/2011/12/reencuentros-por-mariana-enriquez-para.html> Última Visita 22/11/2024