

Entrevista a María Eugenia Horvitz¹

Cine y memoria: los modos de representación de la violencia autoritaria en la cinematografía sudamericana

Por Luis Barreras

Licenciado en Comunicación Social por la Universidad Nacional de La Plata. Profesor Adjunto de la cátedra de “Análisis y Crítica de Medios” de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la UNLP, donde también participa en proyectos de investigación ligados al cine y a las artes audiovisuales.

Oficios Terrestres: ¿Cuáles son las líneas de investigación que Ud. desarrolla y cómo se conecta la relación del cine y la memoria con la historia?

El interés viene de la historia, de la idea de crear archivos cinematográficos e incursionar en la temática de la memoria que es algo nuevo para la historiografía. El gran historiador Eric Hobsbawm dice que los historiadores estamos para recordar lo que otros olvidan. Sin embargo, la memoria no era un campo porque se la consideraba la referencia subjetiva de cada cual, y por lo tanto no estaba presente en la historiografía, a excepción de las autobiografías, que podían ser utilizadas por un historiador para analizar la vida de un personaje, de un héroe o de alguien con una importancia vital para la idea de Nación. Pero la subjetividad de “los otros”, de los que no están en esta acción nacional, de los vencidos, de los discriminados, efectivamente no era un campo de la historiografía. Es decir, se trabajaba sobre la historia oficial, los documentos oficiales, sobre lo consensuado desde el poder, porque no está consensuado desde el movimiento ciudadano sino desde el poder.

Entonces, al abrir el camino de las imágenes filmicas, le da sentido a la sociedad tanto porque se incorporan perspectivas de otro modo de ver, de dejar ver lo real y al mismo tiempo porque se crean imaginarios, actitudes, comportamientos que ingresan directamente en la subjetividad del sujeto histórico. Lo mismo pasa con la memoria, ¿la memoria de quién? En ese terreno el cine ayudó de manera muy significativa a mostrar “esos otros”, a encarnar la memoria, porque con la imagen hacemos la mimesis de lo que llamamos la “realidad”, lo cual hace que se simbolicen rostros, espacios materiales, huellas, que se encarne al sujeto histórico. Del mismo modo, el cine puede servir para avalar el poder como sucedió, por ejemplo, con el cine Nazi, donde el mismo Estado realizó una de las intervenciones más “fantásticas” que existieron en los modos de ser, y no sólo de los lugares que conquistaron.

Indudablemente, ese proceso tenía que ser parte de la historiografía. En la actualidad, pioneros como Max Ferré en Francia o Miguel Rojas Mix en Chile dan vuelta la imagen, la transforman en política-social y de ese modo la carga subjetiva de la memoria y de la ima-

gen empiezan a ser una sola. Porque la memoria pasa desde el psicoanálisis, desde la teoría filosófica de principios del siglo XX, e intenta ser entendida como memoria colectiva. En ese sentido, el lenguaje es colectivo y la imagen es un discurso, un relato en el que se leen conceptos, palabras, situaciones históricas; no es sólo la imagen vacía, es su relato.

Particularmente, no hago historia del cine, porque eso necesita una especialidad a partir de la estética, lo que abordo es la relación historia-cine y la sitúo sobre dos problemas. Por un lado, en la memoria de las víctimas y de su visualización, su dejar ver público, lo que implica traer la memoria a los temas públicos, y en este proceso el cine ha prestado una ayuda central, porque contribuye a visualizar lo que era invisible, lo que se había querido ocultar, lo que no estaba en el dispositivo de concretarlo. En las dictaduras de Chile y Argentina un detenido desaparecido supone el ocultamiento del cuerpo y del nombre, lo que trae como consecuencia el ocultamiento de su vida. ¿Quién fue?, ¿quién era?, ¿quién era su grupo?, ¿quién era su familia?, ¿cuál era su identidad? Cuando se coloca al sobreviviente en escena y aparecen imágenes crudas, vivas, que se basan en el terror, en el terrorismo de Estado, en la tortura, en el miedo conjunto. Esa puesta en escena del sobreviviente en el lugar de la tortura diciendo: “Es aquí donde me torturaron”, en donde se expresa, se ve el territorio, y su relato pasa a formar parte de una comprensión en la memoria pública, es decir, que su duelo comienza en el momento en que ese cineasta que lo mostró, lo escuchó y lo hizo público empieza a trasladar esa memoria individual y a transformarla en una memoria social, ése es uno de mis temas.

El segundo problema que me interesa es el que plantea Ferré en el libro *El historiador*

bajo vigilancia, donde señala: “Cuando coexiste un debate social, como el de la memoria, se habla sobre el juicio de la historia”. Entonces, ahí nos preguntamos: ¿Quién hace la historia? Los historiadores. Ahora, cuando se descarta la subjetividad y parece que todos los historiadores pudiéramos consensuar: “Esta es la Memoria”, estaríamos diciendo que la sociedad es unívoca, cuando en realidad las sociedades son diversas y plurales, por lo tanto hay diversos enfoques y es un debate público constante. De esta manera, es muy importante hablar del juicio de la historia, ¿qué juicio da la historia? La historia del cotidiano, el juicio de la ciencia histórica; ella tampoco es unívoca, por lo tanto es una especialidad bajo vigilancia. Indudablemente, así como le adjudicas a un médico la responsabilidad sobre la vida y la muerte, le adjudicas a los historiadores la responsabilidad sobre la trascendencia pública.

Por otra parte, de qué manera podemos entender nuestros “quebres institucionales”. Acá se produce un problema en el cual el historiador está siempre cerca de la escucha de la sociedad y resulta difícil hacer una pregunta que es incómoda, sobre todo cuando has vivido la memoria de las víctimas, o eres parte de eso, o estás por el desarrollo de la democracia. Es decir, durante las dictaduras, e incluso mucho antes de ellas, ¿todos pensamos democráticamente?, ¿todos se revelaron?, ¿quedan restos del autoritarismo? Es lo que llamo la *tentación autoritaria*, cómo era el interior de la sociedad autoritaria, y es en el cine donde se ha producido la vanguardia de la respuesta a esa pregunta.

O.T.: En este sentido, el cine escribe la historia en imágenes y ellas representan determinados imaginarios y entrecruzan

diferentes perspectivas acerca del pensamiento cotidiano de determinados acontecimientos históricos. En los últimos tiempos hay una serie de realizadores jóvenes, y no tan jóvenes, que ha empezado a producir documentales o películas que juegan entre lo ficcional y lo documental acerca del pasado dictatorial en Argentina, Chile, Brasil, pero con una nueva visión que consiste en preguntarse ¿por qué?, como es el caso de Marcela Said en Chile.

Hay grandes obras del cine que me han inspirado, por ejemplo, en el caso de Francia, en la época de mi exilio, hay un film paradigmático que se llama *La buena y la piedad*, que si bien fue hecho en el 72/73 estuvo sin verse en Francia hasta los años ochenta, porque era un film incómodo en donde el cineasta le preguntaba a la gente: ¿Qué hacía usted durante la ocupación y el acuerdo con el nazismo? En este sentido, las respuestas eran diversas, estaban los que habían hecho un mercado negro, los que colaboraron, y junto a ellos el rostro de esa mayoría oscilante en la que no había héroes y en la que la perspectiva de estar en contra del ocupante no era mayoritaria. Eso crea un gran debate, aparecen varias obras de historiadores que analizan cómo se produce esta colaboración; es decir, que en definitiva era explicar cómo se produjo la derrota rápida del plan, cómo se había quebrado una parte de la sociedad que entre el sustento de las políticas del frente popular y el ocupante había oscilado.

En el caso de Argentina irrumpe el film *La historia oficial*, ubicada siempre en ese lado oscuro del corazón. Esa proyección cinematográfica significó avanzar para vernos, para dejarnos ver, que es quizás la mejor enseñan-

za que puede darse en la sociedad. Esto han comenzado a plantearlo algunos cineastas, como es el caso de Marcela Said con la película *I Love Pinochet* (2001), título tomado de la consigna de los "pinochetistas" ante la vuelta del dictador a Chile después de haber sido encarcelado en Londres. La directora los muestra tal cual son, cómo piensan... y ves sus características, que no hay una lágrima por los horrores del pasado y que aún hoy dicen: "Yo adoro al Tata", palabra usada en Chile en el sentido de patriarca, porque desde su pensamiento necesitan alguien seguro que defienda a la Nación con autoridad.

En la actualidad, la directora presentó otra película: *La Historia del Opus Dei*, que es muy interesante para Chile porque una parte de los ministros de Pinochet era del "Opus Dei"; incluso Joaquín Lavín, el candidato de la derecha que se opuso a Ricardo Lagos, era un operario del "Opus Dei". Said los entrevista a todos y encuentra en ese mundo un pensamiento distinto del que puede esperarse en una sociedad que transita hacia la democracia. A la hora de reflexionar sobre esta temática se plantea como un trabajo duro para los historiadores, porque es reconocer la diversidad, la pluralidad y cuáles son los elementos básicos del pensamiento autoritario, del pensamiento tradicional. En ese terreno, los cineastas avanzan mucho más rápidamente porque se atreven a meterse en otro lado, se atreven a mostrar, a dejar ver la crudeza del horror, de la tortura, de la lucha del sobreviviente.

Otro producto cinematográfico revelador para el país es *Estadio Nacional* (2001), de Carmen Luz Parot. ¿Por qué es importante *Estadio Nacional*? Porque fue el primer centro de concentración declarado por la dictadura y también fue campo de tortura. En es-

te film, la directora muestra el establecimiento: usando fotos documentales representa el 11 de septiembre de 1973, y el año 1998 - año de elección presidencial-, luego pone en escena la voz de los sobrevivientes, las huellas arqueológicas en donde escribieron sus nombres. De la misma forma, el Estadio de Santiago de Chile está declarado monumento nacional, al tiempo que es un lugar donde se juega al fútbol, en donde se ponen mesas electorales, es decir, un lugar que vive en sus contradicciones. Esa contradicción de la memoria que resiste y de esta vida ciudadana que puede pasar por el estadio y que sabe que es una zona de memoria, en donde algunos fueron asesinados, torturados y otros vivieron una prisión difícil.

Aquí también hay otra perspectiva, las entrevistas a los torturados que muestran al sobreviviente, "el otro lado", diciendo: "Yo soy sobreviviente, aquí estoy y soy capaz de decir...". Estos son los campos que me interesan, porque difícilmente lo archiven, y constantemente son resignificados históricamente, es distinta la palabra cuando la escribes, aquí hay que racionalizar e interpretar como historiador qué es este dejar ver del cine en que la percepción y la emoción de la imagen crean significantes importantes.

O.T.: Como dice el filósofo francés Alain Badiou, adquiere un grado importante para nuestras sociedades la polise-mia de la imagen, en la que se confunde lo ficcional con lo documental y viceversa. En este sentido, a mediados de los 90 atravesamos una transformación en la imagen, y apareció una nueva razón de la imagen estética y política que reivindica las características del cine de los 60, influenciado por el Neorrealismo italia-

no, la Nouvelle Vague, entre otros. Estos movimientos o vanguardias hacen que los jóvenes representen imaginarios sociales que, entre otras cosas, ayudan a reflexionar sobre un debate de los derechos humanos...

En el caso que me interesa, a través de la imagen, aparece la emoción, la posibilidad de comunicar un imaginario colectivo de una gran fuerza, distinto al discurso del historiador, que en definitiva está interpretando un período de la historia oficial. Es cierto que se vislumbra esa transformación, esta novedad en América Latina, como en el caso de Chile y Argentina que han recuperado su narrativa, porque si analizás los años sesenta esa narrativa estaba. Es decir, estamos recuperando una tradición, si vemos el cine mundial o europeo el documental ha sido una de las partes fundamentales de estos relatos, como dice Patricio Guzmán: "Las sociedades que no tienen documental, no tienen álbum de familia". En el documental hay un enfoque que pretende acercarse al movimiento social en el sentido político, que se mete en el imaginario de la sociedad.

La imagen es uniformizada. Por ejemplo, si lo vemos al nivel del sistema de noticias mundial, en las últimas guerras la imagen que más consumimos fue la de la CNN, porque es la compañía más importante documental del mundo, por lo tanto podríamos comentar la imagen de la CNN, pero lo haces en Santiago, en Buenos Aires, hay un problema de imaginación y de imaginarios colectivos que necesitan resignificaciones constantes. Ahora ese despertar en América Latina o en nuestros países, para no ponernos grandilocuentes, es importante porque estás produciendo tu propio relato.

Por otra parte, no lo veo sólo como una política pública, por lo menos en el caso de Chile, porque en los concursos no hay una promoción para producir cinematográficamente hablando sobre las temáticas de la memoria, sino que esa condición surge por la necesidad de responder una pregunta. Creo que está más unido al movimiento social-político, a la inquietud que representa: ¿De dónde venimos?, ¿qué hacemos?, ¿quiénes somos?, ¿cuál es la historia? En este sentido, trabajando sobre los cineastas alemanes de los 60, los directores construyen un manifiesto extraordinario que dice: ¿Qué hacías tú papá?, y de ahí salen los grandes cineastas como Rainer Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders, entre otros. Por lo tanto, las problemáticas que ellos trabajan son los temas de la alienación de la sociedad, es decir, corren el velo para representar al colectivo social. En el caso de Fassbinder, es el cine del ¿cómo somos?, ¿cuáles son las secuelas del nazismo?, ¿de dónde vienen? Pero este manifiesto de los cineastas alemanes es extraordinario por la pregunta: ¿Qué hacías tú papá?, y creo que en el caso de nuestro cine la gente se pregunta: ¿Qué hacías tú?, ¿qué hiciste por los detenidos desaparecidos?, ¿cuánto contribuiste a la tentación autoritaria?, ¿a qué le tenías miedo?, o ¿no pudiste hacer nada? Es decir, el sentido es: “Quiero mirar para saber qué pasó”, y las políticas públicas actuales sin duda ayudan.

En la contemporaneidad existe en Chile el “Informe Valech”, sobre la prisión política y la tortura después de 30 años del golpe -indudablemente esto es un derrotero-, pero hay una apertura, una necesidad de que los más jóvenes sientan que si pudiera haber un “Nunca Más” éste dependerá de cuánto sabes del pasado. Por eso el imaginario colecti-

vo en torno a la memoria es significativo. Al mismo tiempo, la pregunta inicial es similar a la formulación impulsada por los cineastas alemanes de la década del 60. Es decir, ¿Qué hacías tu papá?, es como romper el silencio de lo que no se dijo, porque el “papá” va desde el padre de cada uno al Estado, es el consenso social, la Ley de Punto Final, la Ley de amnistía en Chile, el régimen patriarcal de la sociedad autoritaria...

O.T.: Desde la escena audiovisual argentina se da un debate acerca de los procesos de narración sobre la última dictadura militar. Por un lado aparecen las nuevas generaciones con nuevos modos y formas de representar el horror, como es el caso de *Los rubios*, de Albertina Carri, que reconstruye su identidad a través de la significación de sus padres en el barrio; por otro, se genera un debate generacional acerca de si la película representa o no a la generación del 70, como le reclama el Instituto Nacional de Artes Audiovisuales o la crítica de Beatriz Sarlo, que plantea que el film no recupera la memoria de sus padres. Pero en realidad la apuesta de estos jóvenes es construirse a sí mismos, buscar cuál es la marca de su apellido para construir su identidad...

Esta película es un ejemplo acabado de lo que venimos planteando. Lo que se debate aquí es ¿quiénes eran mis padres?, ¿quiénes son?, y tocar la puerta del barrio es la metáfora que elige Carri para preguntarle a la gente quiénes eran sus padres y quiénes fueron ellos. Hay política, hay pensamiento... es un gran film. No obstante, me costó mucho encontrarlo por esta falta de ilación entre

nuestros países, y por las diferentes normas que utilizamos (Chile maneja la norma norteamericana y Argentina, la europea) que obligan a tener un DVD multinorma para verlas, política que determina que no exista un mercado para estas cintas, y que así como nosotros no podemos comprar un documental argentino, ustedes no puedan comprar un documental chileno. Pero esa pregunta que se formula Carri es un aporte esencial que hace el cine al indagar ¿quiénes éramos?, ¿quiénes somos?, y da la posibilidad de reconstruir un espacio público, plural y democrático, aceptando que somos diferentes.

O.T.: ¿Qué relación tiene este nuevo cine chileno, si se lo puede encuadrar de esta manera, con el público?

Eso es bien discutible, porque es justamente por lo subversivo que puede ser material del público en general, ya que no son mercancías de mercado, aunque algunos llegan a serlo. *La batalla de Chile*, de Patricio Guzmán, se ha visto más en el resto del mundo que en nuestro país. Si bien después de 1990 no hay ningún decreto que impida comercializar la película, recién ahora el film se va a pasar en varios cines. Porque el circuito documental, como sucede en todas partes, aunque se pasa mucho en las universidades y en algunos cines, sigue siendo cerrado.

La ficción, en cambio, es distinta. El film *Machuca*, de Andrés Wood, además de ganar numerosos premios internacionales fue una de las películas de ficción más vistas, y que arrancó lágrimas en todas partes de Chile. Como dice su director, es el país de la gente, de cómo se produce en su mundo un proyecto de integración social que representa el dolor, y que él lo cuenta a través de la histo-

ria que vivió en su infancia, en uno de los colegios de elite más importantes de Chile: el Saint George, en donde un religioso norteamericano pretende integrar a los niños pobres de las poblaciones colindantes con la población de elite del colegio. En este sentido, los integra, conviven e incluso algunos generan amistades, como es el caso de Pedro Machuca, un niño de bajos recursos que se vincula con Gonzalo Infante, el rubio de elite. La película muestra las fisuras que se producen en las familias de Infante y Machuca, la participación alegre en la que el niño de elite se mete en esta fiesta popular. Y esa historia de la pérdida de la inocencia de los niños, de la pérdida de la inocencia de la sociedad, es un asunto que toca profundamente al director que fue partícipe de esa integración en los meses que antecedieron al golpe militar de 1973.

Otro modo de observar esta problemática es a partir del film *Salvador Allende*, de Patricio Guzmán que, como decíamos anteriormente, se ha visto poco en nuestro país porque el documental sigue siendo de circuitos. Pero esto es otro tópico por el cual la sociedad, en la medida en que se van respetando los cánones de la diversidad, se abre a la posibilidad de que ya no sea este circuito paralelo (en cuanto al documental), o de estos temas que estamos tratando, para que se socialicen. Pero ahí entra el mercado de nuestras sociedades neoliberales en las cuales se pregunta: ¿Cuántos espectadores están dispuestos a ver el film de Patricio Guzmán? Diferente es cuando Michael Moore expone su película. ¿Por qué pasan esta producción? Porque viene del gran mercado, y si bien tampoco es tan masiva, es mucho más masiva que un documental producido en Chile.

O.T.: En “Razón técnica, razón política: espacios tiempos no pensados” Jesús Martín Barbero remarca el ejemplo de las Madres de Plaza de Mayo que comprendieron que no había que rehuir a la imagen televisiva y que todas las semanas daban vueltas a la Plaza de Mayo buscando la representación televisiva, más allá de lo que dijera el periodista. Porque esa representatividad de la imagen iba a dar cuenta de la lucha por la verdad y la búsqueda de la memoria y del reconocimiento de toda la sociedad, lo que nos habla de los aportes de las tecnologías para estas nuevas generaciones...

Efectivamente, estoy de acuerdo con el punto de vista de Barbero y con lo que plantea Gilles Deleuze sobre la imagen cristal, que es el reservorio de los tiempos. El tiempo siempre tiene pasado y futuro, porque tomo un fragmento de tal película y me sirve para ejemplificar tal cosa. Además, las producciones cinematográficas están hechas de fragmentos, pero lo más importante es que en un momento dado ese fragmento,

como sucede con las Madres de Plaza de Mayo, te trae a la escena la imagen de lo oculto. En mi caso formo parte de la agrupación de familiares de detenidos-desaparecidos, y cuando salimos a escena pública consideramos interesante la producción de fotos y de videos, como así también la difusión de la noticia. Porque llevamos colgada la imagen de nuestro familiar detenido-desaparecido y esa imagen, que está congelada en el tiempo, vive en la reproducción de hoy, porque se quiso ocultar ese cuerpo, ese rostro, esa persona.

Entonces, no hay que tenerle miedo a la imagen. Como diría Hobswan, siempre se le tiene miedo a todo lo que puede significar un cambio, y por eso es natural que nos inventemos tradiciones, o que conservemos, para evitar el cambio. Pero la imagen es el “poder” que tiene un realizador sobre aquello que se quiso hacer en su contra, es lo que le permite retomar un espacio que es ético, político, público. La imagen puede captar, dejar ahí, porque esa foto que exponen en la calle es del pasado, pero si tú la pones en el presente todavía vive.

1 María Eugenia Horvitz es directora de Bienestar Estudiantil de la Universidad de Chile. Es profesora de Estado en Historia, Geografía y Educación Cívica de la Universidad de Chile, Magíster en Historia y D.E.A en Historia Económica y Social de la Universidad de Paris I, Panthéon-Sorbonne. Actualmente es académica del Departamento de Ciencias Históricas de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Esta entrevista fue realizada en el marco del curso internacional “Post dictaduras: Imaginarios y Memoria en Iberoamérica”, organizado por el Centro Extremeño de Estudios y Cooperación con Iberoamérica (CEXECI) y el Programa Iberoamericano de Estudios sobre Imaginarios (IDEI), y realizado en La Plata del 12 al 16 de marzo de 2007.