

Memoria y subjetividad en el documental latinoamericano actual

Natalia Christofolletti Barrenha
Investigadora y especialista en cine. Brasil.



Este artículo se propone reflexionar sobre los vínculos entre historia, memoria y subjetividad en los documentales *Cuchillo de palo* (Renate Costa, 2010), *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012) y *Os dias com ele* (Maria Clara Escobar, 2013), que entablan un diálogo con la memoria colectiva a partir de recuerdos personales e historias de vida, y cuyos puntos de partida son interrogantes sobre largos silencios familiares. La resonancia histórica de los hechos abordados y su innegable relación con el contexto político-social de las dictaduras en Paraguay, Perú y Brasil hacen que esas narraciones trasciendan lo personal/familiar y departan con una trama de relaciones sociales mucho más amplia.

Documentales en primera persona, memoria e historia

En las últimas tres décadas, el documental ha ampliado sus fronteras para acoger, abiertamente, la expresión de la subjetividad como un elemento habitual de sus prácticas. El desarrollo tecnológico, y la influencia de movimientos como el Cine Directo y el Cine Verdad (los que, surgidos a finales de los años 50, liberaron al cine documental de sus estructuras rígidas, y estimularon la experimentación formal, así como

Este texto es una versión en español de «Silêncios históricos e pessoais: memória e subjetividade no documentário latino-americano contemporâneo», publicado, en 2013, en *Cultura audiovisual: transformações estéticas, autorais e representacionais em multimeios*, por el Instituto de Artes/Unicamp, Campinas. Disponible en <<https://bit.ly/3pihqK0>>.

una mayor proximidad entre el cineasta y la realidad circundante), son algunos de los factores que explican y promueven la progresiva subjetivación de las prácticas de este género, en décadas recientes.

Jean-Louis Comolli (2008) opina que la profusión de la primera persona en el documental es una especie de reacción ante la saturación de imágenes superficiales en los medios de comunicación de masas (en especial la televisión). Su reflexión pretende contraponer las prácticas documentales a la lógica espectacular de los discursos televisivos. No obstante, los discursos de la intimidad en el ámbito audiovisual han tenido un espacio privilegiado justamente en ese medio. Los *reality shows* y los *talk shows* son ejemplos representativos de esa tendencia (Piedras, 2010). Además, se ha producido una revalorización del punto de vista desde la primera persona, la reivindicación de una dimensión subjetiva y la necesidad de reconstruir la vida y la verdad a partir de la rememoración de la experiencia; hechos que Beatriz Sarlo (2005) considera consecuencia del reordenamiento ideológico y conceptual de la sociedad del pasado y sus personajes, que se concentra en los derechos y la verdad de la subjetividad, a lo que denominó «giro subjetivo». Para Sarlo, ese redescubrimiento de la legitimidad del espacio de lo subjetivo está íntimamente vinculado al valor dado a los testimonios y al testigo como fuentes esenciales de la historia reciente.

La dimensión intensamente subjetiva (un verdadero renacimiento del sujeto, que se creyó muerto en los años 60 y 70) caracteriza el presente. Lo mismo sucede en el discurso cinematográfico y plástico que en el literario y en el mediático. Todos los géneros testimoniales parecen capaces de hacer sentido de la experiencia. Un movimiento de devolución de la palabra, de conquista de la palabra y de derecho a la palabra se expande reduplicado por una ideología de «sanación» identitaria a través de la memoria social o personal. (49-50)

En su ensayo «Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo», Sarlo reflexiona especialmente sobre los procesos de reconstrucción del pasado en Argentina (aunque podemos aplicar sus consideraciones a otros países latinoamericanos) después de la redemocratización:

A la salida de las dictaduras del sur [del continente], recordar fue una actividad de restauración de lazos sociales y comunitarios perdidos en el exilio o destruidos por la violencia del Estado [...] Los crímenes de las dictaduras fueron exhibidos en un florecimiento de discursos testimoniales, en primer lugar porque los juicios a los responsables (como en el caso argentino) demandaron que muchas víctimas dieran su testimonio como prueba de lo que habían padecido y de lo que sabían que otros padecieron hasta morir. (55-7).

Esta autora describe el escenario de irrupción de los relatos en primera persona en el campo artístico argentino contemporáneo para después criticarlo

porque, en su opinión, esas obras estarían vaciadas de sentido político pues «prefiere[n] postergar la dimensión más específicamente política de la historia, para recuperar y privilegiar una dimensión más ligada con lo humano, con lo cotidiano, con lo más personal» (144-5). A diferencia de lo que ella plantea, quiero reflexionar aquí sobre la potencia de lo cotidiano y lo personal a través de los aspectos estéticos y políticos suscitados por la memoria afectiva.

Según Pablo Piedras (2010; 2013), es posible pensar que la reiterada utilización de la primera persona en el documental latinoamericano de la última década se apoya en la imposibilidad del documental clásico de dar cuenta de verdades históricas sobre los hechos traumáticos acontecidos durante las dictaduras instituidas a partir de la década de los 60 y las crisis sociales, políticas, económicas e institucionales que han asolado el continente en fecha más reciente. Los cineastas se proponen contar sus versiones de la historia (y cómo esta los afectó personalmente) resignificando la lectura del pasado a través de su propia subjetividad, y encontrando verdades tentativas, parciales y provisionales, pero profundamente encarnadas y funcionales, para construir una memoria que transite de lo individual a lo colectivo, con lo que demuestran el agotamiento de los relatos totalizantes sobre el pasado histórico. En palabras de Michael Renov (1993), si antes los documentales tenían como principales preocupaciones el registro, la preservación y la persuasión, más recientemente han comenzado a valorizar estrategias analíticas, interrogativas y, sobre todo, procedimientos expresivos. Como afirma Efrén Cuevas (2005), en la década de los años 90 la cámara no era un arma como lo fuera en la de los 60, sino un instrumento de reconstrucción de la memoria y la historia.

Coincido con Piedras (2013) en que el concepto de *documental en primera persona* permite distinguir un amplio grupo de obras que incorporan alguna modulación del *yo* del cineasta en su estructura textual. Ese concepto ha sido adoptado (entre otros teóricos) por Renov (2008) para referirse a los documentales organizados a partir de la intervención, en primera persona, del director en la obra. Al igual que Piedras, estimo que esa denominación es más precisa y funcional que otras, ya que se podría argumentar que toda obra es resultado de algún tipo de subjetividad, o *documental performativo*, dadas las características restrictivas que asume el *yo* en el concepto de «performatividad» definido por Bill Nichols (2008)¹ o Stella Bruzzi (2006).²

Para Nichols (2008) los documentales en primera persona instituyen una dimensión afectiva inédita con respecto a la lógica dominante del lenguaje del género: la subjetividad siempre ha estado presente en el documental, pero nunca como lógica dominante.

Más allá de constituir una transformación de orden discursivo y representacional, el surgimiento de enunciaciones en primera persona que se identifican con el autor del filme documental afecta los modos en que los cineastas se aproximan a una verdad colectiva, generacional o hegemónica, a partir de una experiencia esencial que los ubica en el centro del relato. (Piedras, 2013: 33)

La primera persona aparece en los documentales latinoamericanos de la década de los años 2000 como parte de un proceso en el que lo político se relaciona con una actitud de presencia de individualidades en reflexión. Esos filmes reconsideran el pasado a partir de la experiencia subjetiva: nace una visión política a partir de una fractura familiar, y lo que parecería ser el documento de una problemática doméstica se transforma en registro de una memoria cuyo destino es ser compartida, o sea, ser social y no personal (Rival, 2007).

Resulta importante señalar que el *corpus* de este ensayo se sitúa junto a documentales que evidencian el trabajo que hacen las nuevas generaciones (en especial los hijos de desaparecidos políticos) con el legado incompleto que recibieron debido a situaciones traumáticas, y que tienen como común denominador un realizador que indaga sobre el pasado y el presente de sus vínculos familiares y afectivos, con la intención de comprender su propia historia y la memoria histórica de la sociedad (Christofoletti Barrenha y Piedras, 2014).

En esos filmes el mundo histórico constituye un territorio secundario, pero presente, sobre el cual se recortan relatos personales: las tensiones entre memoria e historia, lo personal y lo colectivo, el deseo y el deber de narrar conjugan los terrenos de la historia (intelectual) y de la memoria (afectiva/familiar) en busca de un posible diálogo entre el sujeto retratado y el contexto en el que actúa (Piedras, 2011).

Sin dudas, se producirá un enlace entre las experiencias de transmisión familiar y los relatos sociales vigentes. En ese enlace se instalarán interpretaciones que exceden el espacio de lo íntimo para tomar densidad en relatos e interpretaciones colectivos de determinados hechos que, a su vez, volverán a las interpretaciones privadas, permeando así los límites entre memorias personales y memorias compartidas. Los espacios públicos como ámbitos de legitimación, las gestiones políticas y los escenarios de cambio social, son receptores y espejo de las versiones individuales. A su vez, instalan y reinstalan significaciones que los ámbitos de la experiencia mantienen, en una dialéctica permanente entre lo privado y lo público. (Kaufman, 2006: 69)

Por otro lado, David Lowenthal (1998) nos habla de tres fuentes principales de conocimiento sobre el pasado:

- la memoria, que es introspectiva e inherente al ser humano (inevitable e indudable *prima facie*);

- la historia, que es contingente y empíricamente verificable (un conocimiento producido intencionalmente);
- y los fragmentos, que son construcciones humanas y que se transforman en reliquias, residuos, sellos, patrimonios.

Y agrega: «la historia expande y elabora la memoria al interpretar fragmentos y sintetizar relatos de testigos oculares del pasado» (104). Asimismo, Franco y Levín (2007) indican que son dos formas de representación del pasado gobernadas por regímenes diferentes, pero que, aun así, guardan una interpelación mutua.

Pilar Calveiro (2005) advierte que, al hablar de la memoria, se suele restringir la particularidad de la experiencia a una clase de relato sensible (incluso sentimental), poco elaborado y encerrado en una historia individual, casi autónoma de lo social. La autora rechaza esa idea y considera que la memoria no exige la suspensión de la racionalidad analítica ni de la complejidad del análisis. Además, «toda experiencia individual, siendo única, no solo se inscribe fuertemente en parámetros y códigos de significación colectivos, sino que se hace con otros, gracias a otros, iluminada o cegada por esos otros» (34). Elizabeth Jelin (2002) complementa la reflexión de Calveiro al recuperar la noción de marco social, fundamental en el pensamiento de Maurice Halbwachs (2006): las memorias individuales siempre están enmarcadas socialmente. Esos marcos son portadores de la representación general de la sociedad, de sus necesidades y valores. Solo podemos recordar cuando es posible rescatar la posición de los acontecimientos pasados en los marcos de la memoria colectiva, lo que implica la presencia de lo social incluso en los momentos más particulares.

Además, es necesario tener en cuenta la inevitable huella del presente en el acto de narrar el pasado. Individual o colectiva, la memoria es una presencia viva, activa, que se nutre de representaciones y preocupaciones de hoy. «La función fundamental de la memoria no es preservar el pasado, sino la de adaptarlo a fin de enriquecer y manipular el presente. Lejos de aferrarse a experiencias anteriores, la memoria nos ayuda a entenderlas» (Lowenthal, 1998: 103).

Como señala Mónica Campo (2013)

la historia siempre está en construcción, [...] fracturada, tiene lagunas, elementos incómodos no superados y a ser enfrentados siempre. Nuevas perspectivas, interpretaciones, complementaciones e incluso antagonismos surgen e instigan a rescribir la historia. (71)

Esa (re)construcción se evidencia en el pasado reciente que, como señalan Franco y Levín (2007), está en permanente proceso de actualización, porque no está formado solo por representaciones y discursos

Los filmes que nos ocupan construyen, a partir de la primera persona, un modo de acercarse al pasado y reflexionar sobre la historia ya no en términos de una lógica progresiva, sino a partir de un sentido alternativo y personal, al cual se pretende aproximar.

socialmente construidos y transmitidos, sino que se nutre de vivencias y recuerdos personales, ya que existen diversas formas de existencia coetánea entre el pasado y el presente (como la sobrevivencia de sus actores). Así, para esas autoras, la especificidad de la historia reciente está en que no la definen exclusivamente reglas o consideraciones temporales, epistemológicas o metodológicas, sino elementos subjetivos y mutantes que interpelan a las sociedades contemporáneas y que transforman los hechos y procesos de ese pasado en problemas del presente (y que aceptan la indeterminación como rasgo propio y constitutivo).

De esa manera, los filmes que nos ocupan construyen, a partir de la primera persona, un modo de acercarse al pasado y reflexionar sobre la historia ya no en términos de una lógica progresiva, sino a partir de un sentido alternativo y personal, al cual se pretende aproximar.

Revisitar, retomar, reconstruir el pasado y reapropiárselo

«En casa del herrero, cuchillo de palo». El «cuchillo de palo» es aquel que no cumple con los mandatos sociales, el que no sirve para los fines que la naturaleza lo señala. Rodolfo Costa fue el único de todos los hijos que no quiso ser herrero. Bailarín, asesor de la imagen de travestis y ambiguo trabajador sexual, su misterioso fallecimiento en el año 2000 carece de explicaciones oficiales y familiares. En *Cuchillo de palo*, su sobrina Renate, al intentar aproximarse a las causas de la muerte de ese personaje que la fascinaba (a pesar de la desaprobación de la familia que, por lo general, se mantenía distante del tío), se topa con huellas, difíciles de ocultar, de la dictadura del gobierno de Alfredo Stroessner (1954-1989): doble moral, miedo, prejuicios y desconfianza. Como ella misma describe en la película, en voz *over*:

los treinta y cinco años de dictadura nos pisan los talones. Stroessner se enteraba de todo. Cualquier pensamiento diferente era castigado. El dictador había entramado una red de «pyragües», o espías. Cualquiera podría ser un «pyragüe». El miedo a hablar quedó clavado en todo el país.

Renate recurre a sus escasos recuerdos y se aproxima a su padre, Pedro Costa, hermano de

Rodolfo, en un intento de desatar los nudos de aquella muerte, cuya causa decían que había sido la tristeza, a pesar de que ella recordaba a su tío como alguien que siempre estaba feliz. La directora tiene dificultades para convocar a testigos, y la represión muestra su efectividad simbólica hasta el día de hoy:³ una vecina aprovecha la falta de batería de la cámara para escapar en la profundidad del cuadro; un amigo del tío se niega a mostrar su rostro y a decir su nombre. Las personas hacen afirmaciones vagas y se niegan a aclararlas: «así es», «yo solo te cuento; no sé explicarlo», «ellos prendían, perseguían y hasta mataban gente, pero no sé por qué». Como bien señala una entrevistada, «no abiertamente, pero sí lógicamente».

Pedro Costa no es una figura menos evasiva: no interrumpe sus tareas para responder a las preguntas de su hija; lo sigue una cámara inquieta a la que le cuesta encuadrarlo. Cuando la directora logra enfocarlo con un plano medio a 45° (el clásico de las «cabezas parlantes»), Pedro sigue concentrado en las naranjas que pela y solo mira fugazmente al espectador. Cuando Renate deja de estar presente como voz en *off* y comparte el cuadro con Pedro, la relación entre ambos es más fluida: el padre cede y entabla el diálogo, aunque con un discurso aprendido y permeado por una razón religiosa que la hija le echa en cara. Como la cometa que ambos intentaban hacer volar y que terminó enredada en los cables, el contacto entre ellos se ve truncado: a veces arranca bruscamente, pero con frecuencia se ve interrumpido por las evasivas de Pedro.

Al inicio del filme, la cineasta comenta que hay algo entre la luz y la oscuridad que no logra ver, pero que quiere descubrir. Para hacerlo, va al río al que Asunción le da la espalda, tratando de ver lo que la ciudad no nota. Para Renate, esa es una especie de metáfora acerca de la dificultad del país para mirar hacia atrás. Así, la directora construye un relato doble: la vida y la muerte de Rodolfo y las de los homosexuales durante el gobierno de Stroessner.

En un intento por iluminar la continuidad de los silencios y las represiones en una sociedad golpeada que interiorizó las determinaciones moralizantes de la dictadura, va en busca del origen del término «108», que se utiliza comúnmente como insulto y cuyo significado todos conocen.

En 1959, un locutor de radio fue asesinado en un posible crimen pasional que involucró a un alto miembro del régimen. Para encubrir el delito, las

autoridades organizaron una gran cacería de brujas: arrestaban a cualquier sospechoso de homosexualidad por tener la misma condición que el supuesto asesino. Fueron encarceladas 108 personas cuyos nombres aparecieron en una lista que se distribuyó en diversos lugares: espacios públicos, empresas, comercios, universidades. Si antes el pueblo estaba convencido de que la homosexualidad era una enfermedad, ahora se persuadiría de que era peligrosa. En 1982: un muchacho de catorce años desapareció del colegio y fue encontrado muerto días después. Otra vez, la hipótesis fue un crimen pasional, y más de 600 personas (Rodolfo entre ellas) fueron detenidas. La mayoría permaneció varios meses en la cárcel sometida a torturas. Sus nombres figuraban en «las listas de los 108». Hoy nadie recuerda esos casos, pero en los hoteles no hay un cuarto 108, las chapas de autos con esa cifra se cambian, el número siempre sobra en los billetes de lotería y se pinta en los muros con intenciones agresivas.⁴

Los presentes en esas listas se convirtieron en casi «desaparecidos», debido a la autocensura a la que tuvieron que apelar para seguir viviendo. Renate alude a ese destino de su tío al incluir en *Cuchillo de palo* el único video familiar donde aparece Rodolfo, en el que se coloca detrás de todos y después escapa de la imagen —y de la celebración que se filmaba—, y al comparar innumerables veces su alejamiento con el hecho de que el guardarropa de su tío estaba vacío el día de su muerte. Cuando transita por exteriores junto a sus entrevistados, por lo general es de noche. La mayoría de los contactos diurnos tiene lugar en el interior de las viviendas lo que, de cierta manera, reproduce cómo su tío podía circular por la ciudad. Además, a veces, solo puede ubicarlo haciendo uso de otra identidad que se había creado: la de Héctor Torres.

Más allá de unos pocos videos, Renate no tiene imágenes de su tío. Entonces decide crear una imaginaria produciendo fragmentos en Súper 8, e insertándolos en el montaje. La textura de Súper 8, con sus tonos pastel, le recuerda la infancia a toda una generación, y remite a grabaciones de ambientes domésticos y situaciones íntimas. Es recurrente la imagen de la ventana de la casa de su tío, entreabierta, tomada desde diversos ángulos, pero que no logra captar lo que está en el interior. Ello confirma la dificultad de la cineasta para adentrarse en un pasado tabú para la familia y el país. De ese modo, Renate denuncia y pone en el orden del día episodios importantes (aunque olvidados) de condena social y prejuicios de la historia paraguaya, junto a las huellas que la dictadura sedimentó en el imaginario colectivo.

En *Sibila*, al igual que en *Cuchillo de palo*, la presencia de la primera persona, en vez de suponer una ruptura con el vínculo histórico, sirve para enfocarlo mejor. Teresa Arredondo, su directora, aborda biográficamente el rico personaje de su tía Sybila

Arredondo, musa de artistas y mito político, siempre vinculada a ambientes literarios y culturales, hija de la escritora Matilde Ladrón de Guevara, ex mujer del poeta chileno Jorge Teillier, y viuda del escritor peruano José María Arguedas, para hablar no solo de las heridas y los silencios que su compromiso social y político provocaron en el seno de su familia —madre peruana de familia acomodada, padre chileno que llegó como exiliado a Perú—, sino también para abordar un Perú dividido por una lucha política fratricida.⁵

Teresa era una niña cuando su tía fue presa por una supuesta colaboración con Sendero Luminoso, después de ser «juzgada» por un tribunal anónimo durante el gobierno de Alberto Fujimori, a inicios de la década de los 90.⁶ La niña creció con la presencia fantasmagórica de Sybila —patentizada por la omisión de toda mención por parte de sus familiares— solo presente en sus recuerdos y las imágenes de la prensa, en las que no reconocía a su tía.

La cineasta recupera las imágenes del juicio de Sybila en VHS, su regreso a Chile, los noticieros televisivos, los recortes de periódicos con el anuncio de su arresto y los coloca junto a imágenes en Súper 8 y fotos de su familia. El archivo público no se trabaja con un mero interés periodístico, sino a partir de la mirada personal, como material que propicia los recuerdos. Asimismo, los registros íntimos son resignificados.

Con excepción de las fotos y los videos, la imagen de la directora solo aparece cuando escudriña, silenciosamente, la celda en donde estuvo presa su tía. Teresa deja que aparezca su imagen en el espejo, como en un intento de «colocarse en su lugar», de retener, y así entender, una de las experiencias de Sybila. La presencia de la cineasta se siente, principalmente, gracias a su voz. Aunque a veces las voces en *off* y *over* sean predominantes, nunca son incorpóreas ni tratan de ser autoritarias y objetivas, como resuena *la voz de Dios* en los documentales expositivos: la voz de Teresa apunta a una perspectiva más tentativa, encarnada en un cuerpo vulnerable.

Teresa también recurre a conversaciones con sus familiares, cuyas versiones delimitan a Sybila como culpable o inocente. En ese sentido, la demarcación semántica hecha por el padre de Teresa es fundamental:

Tenemos que tener cuidado con los términos *inocente* y *culpable* en ese contexto. Es distinto cuando, por ejemplo, alguien le da un tiro a otro para robarle la cartera. [...] Aquí estamos ante un contexto ideológico, porque hay que declarar *culpable* a una persona que está convencida de ciertas cosas.

Esa afirmación también es importante para entender el choque de generaciones al que me referiré después.

Fuera del círculo familiar, los únicos entrevistados son el abogado de Sybila y su último marido. Las interacciones con la directora son más vivaces que