

CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP

ISSN: 2305-7467

AÑO 14 / NÚMERO 23



**MEMORIA, SUBJETIVIDAD
Y REPRESENTACIONES
CINEMATOGRAFICAS ALREDEDOR
DE LOS CONFLICTOS ARMADOS
EN LATINOAMÉRICA**



PUCP

CONEXIÓN

DEPARTAMENTO DE COMUNICACIONES DE LA PUCP



CONEXIÓN

Año 14, n.º 23 (julio de 2025)

Director

Dr. Jorge Acevedo Rojas, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Editores temáticos

Mg. Mauricio Godoy Paredes, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dra. María Claudia Huerta Vera, Idaho State University, Estados Unidos

Coordinadora editorial

Mg. Nohelia Pasapera Tupiño, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Consejo Editorial

Dr. Gustavo Cimadevilla, Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina

Dr. Martín Echeverría, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México

Dra. María Isabel Fernández, Universidad Autónoma de Barcelona, España

Dr. Carlos Garatea Grau, Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Dra. María Cristina Gobbi, UNESP-Bauru, São Paulo, Brasil

Dr. Jorge González Sánchez, Universidad Nacional Autónoma de México, México

Dra. Andrea Jiménez, University of Sheffield, Reino Unido

Dr. Gabriel Kaplún, Universidad de la República, Uruguay

Dra. María Cristina Mata, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dra. Clotilde Pérez, Universidade de São Paulo, Brasil

Dra. Jessica Retis, University of Arizona, Estados Unidos

Dr. Omar Rincón, Universidad de los Andes, Colombia

Dra. Marta Rizo, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, México

Dr. Hernando Rojas, University of Wisconsin, Estados Unidos

Dr. Erick Torrico, Universidad Andina Simón Bolívar, Ecuador

Dr. Silvio Waisbord, George Washington University, Estados Unidos

Corrección de estilo en español y supervisión de las correcciones

Raúl Montesinos Parrinello

Corrección de estilo del artículo en inglés

María R. Arias y el equipo de WordPal

Diseño de carátula y diagramación

Luis Amez Macedo y Alejandra Palomino Amez

Gestión de visibilidad académica e indización

Ismael Canales Negrón

Asistencia técnica en OJS

Gustavo Ponce Estrada

Comité Asesor

Mg. Carla Colona Guadalupe, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Juan Gargurevich Regal, Pontificia Universidad Católica del Perú

Mg. Melisa Guevara Paredes, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dr. Raúl Montesinos Parrinello, Pontificia Universidad Católica del Perú

Dra. Enedina Ortega Gutiérrez, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey

Dr. Omar Pereyra Cáceres, Pontificia Universidad Católica del Perú

Portal de Conexión

<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/conexion>

Año 14, n.º 23 (julio, 2025)

Pontificia Universidad Católica del Perú



PUCP

Departamento Académico de Comunicaciones

Av. Universitaria, 1801, San Miguel

Lima 32, Perú

conexion@pucp.pe

<http://departamento.pucp.edu.pe/comunicaciones/>

(511) 626-2000, anexo 5438

Hecho el Depósito Legal en la Biblioteca Nacional del Perú

N.º 2012-12911

ISSN: 2305-7467

E-ISSN: 2413-5437

CONTENIDO

Presentación

Mauricio Godoy Paredes y María Claudia Huerta Vera 9

Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

María Aimaretti 15

Within the Limits of the Visible: The Offscreen in Post-Dictatorial Chilean Cinema

Vania Barraza 41

Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película *Matar a Jesús* (Mora Ortega, 2018)

John Jaime Hurtado Cadavid 69

Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. Análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017)

David Mauri Estupiña 99

Imágenes del pasado reciente a partir de la producción
cinematográfica y audiovisual de la provincia de Tucumán, región
Noroeste de la Argentina

Ana Laura Lusnich

129

Tempestad en los Andes (Wiström, 2014): acerca de la construcción de
la figura de la «víctima» en un documental sobre el Perú posconflicto

Luis Mauricio Leyva Morillas

167

Memoria multidireccional, elaboración y danza en *Chungui: horror sin
lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

Carlos Torres-Astocóndor

197

PRESENTACIÓN

«Todo cine es político desde donde se lo piense siempre y cuando se acepte el cine como promotor de pensamiento»
(Franc, 2020, párr. 15).

Desde sus inicios, al representar e interpretar la realidad, las producciones cinematográficas han incidido en la vida pública de las naciones, actuando desde el nivel individual hasta el colectivo. El cine, de ficción y de no ficción, ha sido utilizado como un medio para consolidar ideologías, ya sea de forma explícita, como el cine de propaganda que se extendió durante la Segunda Guerra Mundial, o implícita, como la inconsciencia ideológica que encontramos en las películas hollywoodenses más *mainstream*.

En el caso latinoamericano, la identidad política del cine es incluso más evidente. Frente a los intereses del norte global, y a los gobernantes de nuestra región que históricamente han seguido y servido a aquellos intereses, el cine latinoamericano surgió y se consolidó representando clara y críticamente este complejo contexto político y social. Así, la discriminación, el racismo, el abuso del poder, las diferencias sociales, y los estragos del colonialismo y poscolonialismo, entre otros, se convirtieron en los temas más recurrentes.

De esta forma, con los primeros gritos testimoniales de denuncia, el Nuevo Cine Latinoamericano logró tener un impacto mundial en las décadas de los sesenta y los setenta. En estos años, se nos presenta un cine partidista, alineado con las ideologías socialista y comunista que imperaban en la región, en donde el cine cubano —y su Revolución— era un referente importante por imitar. Dentro de este enfoque, encontramos filmes clásicos como *La hora de los hornos* (Solanas y Getino, 1968), dirigido por el peronista Pino Solanas, o *La batalla de Chile*, dirigido por el miembro del partido socialista chileno Patricio Guzmán (1975-1979). Pero también encontramos un cine de denuncia que, sin estar necesariamente alineado con una ideología partidista, es también crítico de la realidad, como la producción del brasileño Glauber Rocha o del Grupo de Cine Liberación Sin Rodeos en el Perú.

Este movimiento político —y cinematográfico— comenzó a ser reprimido a través de dictaduras militares que, en gran parte, llegaron al poder gracias al apoyo de Estados Unidos y el reconocido Plan Cóndor. Vinculada con la Guerra Fría, esta operación buscaba evitar la llegada al poder de Gobiernos de izquierda en Latinoamérica. Para ello, varios países de la región recurrieron a vigilar, detener, interrogar, torturar, violar, asesinar y desaparecer a aquellos con ideologías o expresiones contrarias al régimen. Esta violencia política que azotó al continente durante las últimas décadas del siglo XX dejó heridas profundas —algunas aún abiertas— en nuestras naciones.

Desde entonces, son muchas las formas de recordar lo sucedido en cada país. Muchos justifican o minimizan la violencia ejercida por estos Estados, o incluso la niegan por completo. Pero muchos otros luchan por reivindicar las memorias no solo de las víctimas directas de los conflictos armados, sino también de distintos actores sociales que formaron parte de estos. Estas *luchas políticas por la memoria* (Jelin, 2002/2012) se han extendido a la industria cultural, de forma particular a la industria del cine. De manera similar a otras manifestaciones artísticas, el cine «tiene la capacidad de traer el recuerdo al presente para instalarlo y discutirlo» (Ulfe *et al.*, 2022, p. 341).

En la actualidad, con el regreso político de una derecha censora y represora a diversos Gobiernos del continente, pareciera que estamos volviendo al punto de partida del Nuevo Cine Latinoamericano, en el que los Gobiernos, en este caso democráticos, toman medidas directas contra la producción cinematográfica. Un caso emblemático es Argentina, en donde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) no ha aprobado ninguna película este último año. Otro es el Perú, en donde se acaba de aprobar y promulgar una nueva ley de cine con cláusulas censoras y una sustancial reducción del presupuesto asignado.

A pesar de estas cortapisas, el cine latinoamericano siempre ha encontrado las formas de seguir produciendo, representando, interpretando y denunciando la realidad. En la actualidad, este cine mantiene una clara perspectiva política y ha ido complejizando sus formas de representación. Estas producciones presentan nuevas voces y perspectivas que destacan la experimentación y la creatividad en el uso de la tecnología.

El cine latinoamericano, así, presenta un amplio panorama de producciones: desde los largometrajes de ficción narrativos y los documentales testimoniales hasta las producciones híbridas de experimentación formal o ensayística.

Nuestro objetivo con este nuevo número temático de *Conexión*, «Memoria, subjetividad y representaciones cinematográficas alrededor de los conflictos armados en Latinoamérica», es visibilizar las diversas memorias y subjetividades de la producción cinematográfica latinoamericana, así como su injerencia en la vida política de nuestros países, las tensiones que esta producción genera dentro de Gobiernos populistas de derecha, y su proceso de difusión y exhibición. Los artículos de este número nos permiten tejer puentes transnacionales y encontrar conexiones entre las distintas producciones y nuestros pasados en común.

Las siete contribuciones que se presentan a continuación abarcan producciones cinematográficas de cuatro países del continente: Chile, Colombia, Argentina y el Perú. Sobre el caso chileno, para empezar, el artículo de María Aimaretti, «Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)», reflexiona sobre las formas de representación de los encuentros intra- e intergeneracionales en el documental *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez Sickert (2002). En este análisis, la autora prioriza la experiencia de la «generación intermedia» de los jóvenes que lucharon contra la dictadura de Pinochet en la década de los ochenta. Vania Barraza, por otro lado, en «Dentro de los límites de lo visible: el fuera de campo del cine chileno posdictatorial», examina la escasa representación de la violencia en las producciones chilenas de principios del siglo XXI, como reflejo de la *democracia de los acuerdos* de los Gobiernos de la Concertación de los años 1990-2010. Esta investigación logra identificar dos tendencias en el cine de Andrés Wood, Miguel Littin y Pablo Larraín: producciones que presentan una mirada consensuada del pasado y producciones que, introduciendo nuevas subjetividades, resisten a la visión de la *democracia de los acuerdos*.

Para el caso colombiano, el análisis se centra principalmente en dos filmes. El artículo de John Jaime Hurtado Cadavid, «Estrategia de contravi-sualidad del cine colombiano en la película *Matar a Jesús* (Mora Ortega,

2018)», analiza *Matar a Jesús*, de Laura Mora Ortega (2018), como un punto de quiebre en la tradición que encasilla al cine colombiano como uno de violencia. Este análisis, además, expone cómo el lenguaje cinematográfico de esta película propone un régimen de *contravisualidad*. Por otro lado, en «Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. Análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017)», David Mauri Estupiña analiza *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia*, de María Fernanda Carrillo (2017). Con una metodología que combina el análisis fílmico con la entrevista, la investigación se centra en la memoria colectiva heredada a través de la música y el quehacer cotidiano que resiste a las distintas consecuencias del conflicto armado colombiano.

Sobre Argentina, escribe Ana Laura Lusnich. En «Imágenes del pasado reciente a partir de la producción cinematográfica y audiovisual de la provincia de Tucumán, región Noroeste de la Argentina», se analiza un corpus significativo de piezas audiovisuales realizadas en o sobre la provincia de Tucumán que se enfocan en el Operativo Independencia de 1975, hecho político y militar que se constituyó en la antesala del golpe de Estado de 1976. La investigación identifica los modos de representación y las formas expresivas presentes en dicho corpus y analiza su rol en la construcción de memorias provinciales y regionales de aquel pasado reciente.

Finalmente, cerramos el número con dos artículos que se enfocan en dos documentales peruanos: *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014) y *Chungui: horror sin lágrimas* (Degregori, 2009). El primer artículo, de Luis Mauricio Leyva Morillas, se centra en la construcción de la figura de la víctima en el Perú posconflicto. La propuesta del investigador es que la construcción de la sobrina de Augusta La Torre como víctima es una operación consciente por parte del director de *Tempestad en los Andes* para suscribir la memoria del «buen recordar». El segundo artículo, de Carlos Torres-Astocóndor, a través de las categorías de memoria multidireccional, de Rothberg (2009), y de repetición y elaboración, de LaCapra (2001/2005), analiza cómo el director de *Chungui: horror sin lágrimas* recurre a las imágenes y el trabajo escritural de Guamán Poma de Ayala (1615/1980) para establecer una conexión histórica entre el maltrato a las comunidades andinas durante la colonia y el conflicto ar-

mado peruano. Además, se presenta el *llaqta maqta*, baile característico del pueblo de Chungui, como una práctica cultural de resistencia que le permite a la población relacionarse de forma crítica con el trauma.

Agradecemos a todas las autoras y autores que contribuyeron con sus investigaciones y reflexiones. Sus aportes individuales abren las puertas a un diálogo colectivo que traspasa fronteras y disciplinas. También queremos agradecer a todos los pares evaluadores que muy generosamente nos donaron su valioso tiempo y experiencia. Y, por supuesto, les expresamos nuestro más sincero agradecimiento al Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú y al equipo editorial de *Conexión*, de manera muy especial a la coordinadora editorial Nohelia Pasapera, por orientarnos y acompañarnos en todas las etapas del proceso. Esperamos que este *dossier* contribuya a las importantes y necesarias discusiones sobre cómo nuestras naciones recuerdan, representan e interpretan la violencia política, y cómo el cine, político siempre, sigue teniendo un rol fundamental en la formación de opiniones públicas y, eventualmente, cambio social.

Mauricio Godoy Paredes
María Claudia Huerta Vera

REFERENCIAS

- Carrillo, M. F. (Directora). (2017). *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* [Película].
- Degregori, L. F. (Director). (2009). *Chungui: horror sin lágrimas* [Película]. Buena Letra Producciones.
- Franc, L. (2020, 12 de junio). Todo en el cine es político. *Revista Mestiza*. <https://revistamestiza.unaj.edu.ar/todo-en-el-cine-es-politico/>
- Guamán Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho. (Trabajo original publicado en 1615)
- Guzmán, P. (Director). (1975-1979). *La batalla de Chile* [Película]. Equipo Tercer Año; ICAIC.
- Jelin, E. (2012). *Los trabajos de la memoria*. Instituto de Estudios Peruanos. (Trabajo original publicado en 2002)
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma* (Trad. E. Marengo). Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 2001)
- Mora Ortega, L. (Directora). (2018). *Matar a Jesús* [Película]. 64-A Films; AZ Films.
- Rodríguez Sickert, P. (Directora). (2002). *Volver a vernos* [Película]. Ma.ja.de y el Deutsche Film und Fernsehakademie Berlín, con el apoyo del Filmboard Berlin Branderburg y el Kuratorium Jungerdeutscher Film. <https://www.youtube.com/watch?v=NOOYGNzxaz4>
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Solanas, F. E. y Getino, O. (Directores). (1968). *La hora de los hornos* [Película]. Grupo Cine Liberación; Solanas Productions.
- Ulfe, M. E., Godoy, M. y Guerrero, S. L. (2022). Las diversas voces, memorias y miradas sobre el conflicto armado interno peruano a través de producciones cinematográficas y audiovisuales. *Bulletin de l'Institut Français d'Études Andines*, 51(2), 335-357. <https://doi.org/10.4000/1219m>
- Wiström, M. (Director). (2014). *Tempestad en los Andes* [Película]. Mänharen Film. <https://vimeo.com/341414862>

Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

Remember What We Were, Think What We Are: An Approach to the Documentary *Pinochet's Children* (Rodríguez Sickert, 2002)

Lembre-se do que éramos, pense no que somos: uma abordagem ao documentário *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

MARÍA AIMARETTI

María Aimaretti es doctora en Historia y Teoría de las Artes, y cuenta con un posdoctorado en Humanidades por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora adjunta del CONICET y docente de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino. Ha brindado clases especiales y seminarios en universidades nacionales, el Instituto Mora de México y la Universidad Jaume I (España). Participa en el grupo de estudios «Arte, cultura y política en la Argentina reciente», coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Es autora del libro *Video boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (2020). Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA. Ha reflexionado sobre las relaciones entre cine documental, memoria y política en Latinoamérica.

Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

Remember What We Were, Think What We Are: An Approach to the Documentary *Pinochet's Children* (Rodríguez Sickert, 2002)

Lembre-se do que éramos, pense no que somos: uma abordagem ao documentário *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002)

María Aimaretti

CONICET / Universidad de Buenos Aires, Argentina

m.aimaretti@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0002-5586-5269>)

Recibido: 02-11-2024 / Aceptado: 17-03-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.001>

RESUMEN

Articulando las herramientas teórico-metodológicas de los estudios de memoria y de cine documental, este artículo analiza el largometraje *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez Sickert (2002), a fin de pensar las formas de representación de los encuentros intra- e intergeneracionales en el documental político chileno del siglo XXI. El caso resulta original, pues se desmarca de la tendencia que irá siendo dominante en la década del 2000, centrada en la indagación de la acción represiva-desaparecedora del terrorismo de Estado, a través de relatos en primera persona. Aquí, en cambio, se prioriza el fresco testimonial y la reconstrucción de la experiencia de aquellxs jóvenes que protagonizaron la lucha contra la dictadura en la década de los ochenta —un proceso histórico clave y una generación «intermedia» no del todo recuperados por el audiovisual local—.

Nos interesa problematizar el modo en que se ponen en escena sus voces y memorias, observando procedimientos narrativos, iconografías y paisajes sonoros.

ABSTRACT

From the theoretical-methodological tools of memory studies and documentary film, this article analyzes the film *Pinochet's Children*, by Paula Rodríguez Sickert (2002), in order to think about the forms of representation of intra- and intergenerational encounters in the political Chilean documentary of the 21st century. The case is original because it distances itself from the trend that will become dominant in the 2000s, focused on the investigation of the repressive-disappearance action of State terrorism, through first-person accounts. Here, however, priority is given to the testimonial fresco and the reconstruction of the experience of those young peo-

ple who led the fight against the dictatorship in the 1980s—a key historical process and an “intermediate” generation not fully recovered by local audiovisual media. We are interested in problematizing the way in which their voices and memories are staged, observing narrative procedures, iconography and soundscapes.

RESUMO

Articulando as ferramentas teórico-metodológicas dos estudos da memória e do filme documentário, este artigo analisa o longa-metragem *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez Sickert (2002), a fim de pensar as formas de representação dos encontros intra- e intergeracionais no documentário político chileno do século XXI. O caso é original porque se distancia da tendência que se tornará dominante na década de 2000, focada na investigação da ação repressiva-desaparecimento do terrorismo de Estado, através de relatos em primeira pessoa. Aqui, porém, é dada prioridade ao afresco testemunhal e à reconstrução da experiência dos jovens que lideraram a luta contra a ditadura nos anos 80 — um processo histórico fundamental e uma geração “intermediária” não totalmente recuperada pelos meios audiovisuais locais. Interessa-nos problematizar a forma como são encenadas as suas vozes e memórias, observando procedimentos narrativos, iconográficos e paisagens sonoras.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS / PALAVRAS-CHAVE

Cine documental, historia chilena, memorias, dictadura, generaciones, *Volver a vernos* / documentary cinema, Chilean history, memory, dictatorship, generations, *Pinochet's Children* / cinema documental, história chilena, memorias, ditadura, gerações, *Volver a vernos*

Desde el campo de los estudios de la memoria, Elizabeth Jelin (2002), Susana Kaufman (2006, 2007), Alejandra Oberti (2004, 2016) y Oberti y Roberto Pittaluga (2012), entre otros¹, explican que preguntarse por la sucesión, por la continuidad entre generaciones cuando la violencia y la muerte masivas han provocado alternaciones en el diálogo o, más brutalmente, fracturas en la cadena de transmisión vital y simbólica, resulta fundamental. Entonces, los trabajos de la memoria se vuelven imprescindibles para, intencionadamente, reponer experiencias, imágenes y sentidos enterrados, obturados y desmantelados, y reparar la ligadura social. Como bien advierte Kaufman, lo fundamental es observar cómo se despliegan esas relaciones, es decir, con qué matices y paradojas se produce el intercambio:

Entre lo nuevo y lo viejo, entre lo recibido y lo apropiado, lo singular de una generación al ser dado a otra re-

¹ Utilizamos el lenguaje inclusivo como una herramienta crítica para poner en cuestión los androcentrismos y hetero-cis sexismos que por largo tiempo han permeado las escrituras en el campo científico.

vertirá versiones y creará otras en la que segmentos de la historia y nuevos sentidos se combinan. Y esto desafía voluntades perpetuadoras y viejas determinaciones que estallan en narrativas sujetas a un presente marcado por la realidad vigente y por los imaginarios de actualidad. Reinscripciones y transformaciones constantes en que cada generación construye sus referentes de identidad y sus relatos inscribiéndose en la continuidad generacional. Desde esta perspectiva, en la transmisión hay reproducción experiencial e histórica, resignificación y creatividad (2007, p. 215).

Pero, si, aunque sean inacabados, los trabajos de la memoria intergeneracional son necesarios para configurar formas de la identidad social y personal, igualmente relevantes, aunque tal vez con menor atención analítica, son aquellas tareas intrageneracionales. Es decir, el retorno al pasado entre personas que comparten la vivencia de cierta ubicación en el tiempo histórico, que ha implicado la actuación de formas del pensamiento y la sensibilidad semejantes. Ese movimiento de memoria intrageneracional comportaría la interpelación, interlocución y re-conocimiento mutuo entre pares que revisan un ayer más o menos «en común», marcado por ciertas oportunidades y limitaciones epocales que moldearon su experiencia, a la vez que habilitaron determinados posicionamientos —en plural—. Así pues, los agenciamientos, las identificaciones y

los proyectos para el presente y el porvenir, la reproducción social y cultural, se construyen en una dinámica multidimensional que articula tanto las transmisiones del pasado de una generación a otra como la mirada reflexiva que sobre el pasado cada cohorte configura alrededor de su vivencia y de los sentidos que la articularon, haciendo un balance de potencias, alcances y limitaciones desde un sentido de «nosotrxs» no uniforme ni exento de conflictos.

A partir de esta caracterización general, podemos preguntarnos lo siguiente: ¿qué contratiempos, demoras, sobreentendidos y malentendidos aparecen en los encuentros inter- e intrageneracionales cuando la memoria política del pasado reciente se encuentra en disputa? Y, si recordamos la atención sobre los procesos de transición democrática latinoamericanos, cabe pensar en esto: ¿cómo recordar los días de resistencia y de lucha contra las dictaduras distanciándose de la mirada adultocéntrica? ¿De qué maneras, por ejemplo, somos capaces de traer al presente y escuchar las memorias juveniles de la década de los ochenta en sus apasionamientos y desencantos, en sus clamores y silencios? Anclando estos interrogantes en el campo de la producción cultural reciente, en este trabajo vamos a examinar el largometraje chileno *Volver a vernos*, de Paula Rodríguez Sickert (2002), desde la perspectiva de la crítica cultural y articulando las herramientas teórico-metodológicas de los estudios de

memoria y de cine documental, el análisis filmico y los estudios visuales (Bossy y Vergara, 2010; Ortega, 2010; Ramírez, 2010; entre otros).

La película reúne el testimonio de Carolina Tohá, Enrique París y Alejandro Goic, tres militantes estudiantiles que, durante la década de los ochenta, resistieron y se opusieron activamente a la dictadura de Augusto Pinochet. Compartiendo la misma generación, Rodríguez Sickert propone un diálogo con cada uno en el que la memoria de lo actuado no está exenta de balance y autocrítica. Se trata de un caso de interés que, pese a ser realizado por una joven cineasta, temáticamente se desplaza y, a la vez, matiza la tendencia que en pocos años se volverá dominante en los cines del Cono Sur del siglo XXI dedicados al pasado reciente: esto es, aquella centrada en la indagación de la acción represiva-desaparecedora del terrorismo de Estado, con foco en los vínculos entre padres e hijos. Aquí, en cambio, se prioriza la conversación entre integrantes de la misma generación en pos de la re-construcción de experiencias, lazos y diálogos entre aquellos jóvenes que, sabiéndose ligados a «sus padres» de la Unidad Popular (UP), fueron protagonistas absolutos de la transición de los años ochenta grabando su impronta en un proceso histórico cardinal.

En lo que sigue, vamos a examinar algunas claves contextuales para pensar con qué debates resuena la película en su es-

cenario de inscripción y, a partir de una entrevista original con la realizadora, daremos cuenta de las motivaciones y condiciones de posibilidad del audiovisual. Luego, ya de lleno en el análisis temático y estético de la película —formas narrativas, procedimientos, representaciones sonoras e iconográficas—, prestaremos atención a los sentidos sobre el pasado y el presente que organizan los discursos que los sujetos ofrecen ante la cámara. Queremos observar cómo se procesa la conexión entre el presente neoliberal del Chile del 2000 y la dictadura en esta producción protagonizada y dirigida por jóvenes que han crecido a caballo entre el terrorismo de Estado y una democracia fallida, y que se interrogan sobre la solidez y la debilidad de los lazos políticos, familiares y de amistad; las transmisiones exitosas, interrumpidas y fallidas; y la legitimidad de las deudas y los legados.

Una película en su(s) coyuntura(s): entre los años ochenta y el siglo XXI

Norbert Lechner y Pedro Güell (2006) sostienen que, en Chile, la dictadura y el proceso de transición democrática comparten rasgos comunes que, ya desde los planos legal, económico y político, señalan problemáticas continuidades entre uno y otro momento; y que, justamente, el principio de gobernabilidad que prevaleció desde el primer Gobierno democrático fue la contención de conflictos. Tal como lo advierte lúcidamente Nelly Richard, desde comienzos de la década de los noventa:

La búsqueda de reconciliación de una comunidad dividida fue agenciada por una transición que reguló todo el sistema discursivo de las referencias al pasado dictatorial, amortiguando el uso del lenguaje, evitando las palabras descompuestas que traen el recuerdo lastimado de un pasado de ofensas y maltratos, rebajando el tono y la intensidad de las voces cargadas de furia e indignación que rechazaban el formulismo institucional de los vocabularios del acuerdo. Es así como, durante largos años, el molde uniformador del consenso dejó sin curso de expresión a los arrebatos de la memoria violentada por el golpe militar, hasta que ocurrió el sorpresivo arresto del ex Comandante en Jefe de la junta Militar en octubre de 1998 en Londres (2010, p. 32).

En efecto, la detención de Pinochet, el aniversario redondo del golpe de Estado en Chile en 2003 y el trabajo de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, más conocida como «Comisión Valech», removieron el debate público, y las revisiones del pasado reciente tuvieron un espacio destacado en la producción cultural y el cine documental. Allí, nuevas voces y visiones —las de lxs hijxs de la generación sesentista/setentista (militantes o no)— encontraron un espacio idóneo de intervención y se sumaron a la

controversia social². Sin embargo, la peculiaridad del caso que nos ocupa es que, si bien retorna al pasado político como quien tiene una cuenta pendiente con él, no se dispone a iluminar a la «generación dorada de los setenta» —protagonista de la UP y las agrupaciones revolucionarias; luego, masacrada— bajo la identidad de «hijx de...». El foco de atención está puesto, más bien, en aquellxs jóvenes que, impugnando a la dictadura, lucharon vigorosamente por el retorno democrático, siendo luego «desplazadx» del mundo de la política por el retorno de antiguxs referentes de partidos tradicionales que, como señalamos anteriormente, estaban afirmadx en una visión de concertación y pacto con los militares.

Nacida en Santiago de Chile, Paula Rodríguez Sickert estudió arquitectura primero en su país y luego en Alemania en la Escuela de Artes, a donde viajó a fines de los años ochenta, antes de que terminara la dictadura pinochetista. Durante la década de los noventa, continuó su formación como cineasta en la Academia Alemana de Cine y Televisión de Berlín (DFFB), como lo menciona en una entrevista en el marco del 25° Festival Internacional de Cine Recobrado de Valparaíso:

Me fui con un sentimiento superextraño, porque, cuando volvía y viví como toda la transición a la demo-

² Recuperando las investigaciones del Centro de Salud Mental y Derechos Humanos (CINTRAS-CHILE), Milena Gallardo y Alicia Salomone (2018) señalan que el daño sufrido en Chile fue multigeneracional, intergeneracional y también transgeneracional, en tanto que se heredó a las generaciones posteriores a las víctimas directas.

cracia y todo eso, siempre con una mirada externa, porque yo no estaba acá [en Chile] [...], me surgían muchas preguntas de ese proceso posdictadura [...]. De alguna manera, había un silencio y una no reflexión, como que los chilenos quisieron dejar atrás la dictadura [...]. Y, cuando toman preso a Pinochet en Londres, como que hay un replanteamiento [...]. Por primera vez yo sentí que hubo atisbos de preguntarnos qué había pasado (cinerecobrado, 2021, 4:45-5:35).

Justamente, esa coyuntura de remoción del pasado en la que empezaron a reaparecer voces que discutían los relatos establecidos coincidió con la finalización de sus estudios como realizadora audiovisual. Entonces, cuando Rodríguez Sickert advirtió que su generación no estaba siendo oída porque la de los padres era la que mayor espacio público concentraba, tomó la decisión de que su primer trabajo profesional fuese alrededor de la experiencia de aquella juventud rebelde: la suya. En efecto, en la cinta, la reivindicación de cierto lugar específico en la historia reciente de Chile se realiza desde un posicionamiento situado y reflexivo: la cineasta formó parte de esa generación y

es su voz narradora la que puntúa el relato oscilando entre la primera persona del plural inclusivo; la tercera, para referirse a cada una de sus protagonistas; y una discreta primera persona. Así, tal como señalaron Catalina Donoso Pinto y Valeria de los Ríos sobre los documentales chilenos autobiográficos del siglo XXI, se reivindica una voz que, siendo íntima, «construye y resignifica el espacio de lo público y de la historia escrita con mayúsculas [...]». [Instala] la importancia de pensar lo colectivo como un tejido inseparable de la experiencia personal» (2016, p. 215).

Gracias a los fondos económicos que recibió en Alemania —no contó con productor chileno—³, tuvo una buena base financiera que le permitió hacer un viaje de investigación, un periodo de entrevistas extensas a más de treinta personas de su generación —muchas de ellas, vinculadas con las artes y la cultura en general— y, luego, la elaboración de un guion⁴. Considerando que no vivía en Chile, que había tiempos limitados para el rodaje —alrededor de seis semanas— y que era necesario trabajar con la mayor precisión posible, a partir de las entrevistas, la pesquisa bibliográfica, la revisión de archivos y la comprensión de las personalidades de

³ La versión en 35 mm dura 82 min; y la televisiva, 59 min. La producción fue de Ma.ja.de y el Deutsche Film und Fernsehakademie Berlin, con el apoyo del Filmboard Berlin Brandenburg y el Kuratorium Jungerdeutscher Film.

⁴ Sobre la elección de sus protagonistas, ella, en entrevista realizada por la autora de este artículo, recuerda lo siguiente: «Cuando [en las entrevistas] yo escuché a los dirigentes políticos [Goic, Poli y Carolina], sentí que ellos podían articular lo que había pasado y decidí que ellos iban a ser los protagonistas» (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024). De los encuentros y charlas con artistas —músicxs, fotógrafxs, videastas— a quienes también entrevistó, Rodríguez Sickert retuvo fotografías, obras y registros, que forman parte del montaje (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024): es decir, su mirada y su voz también están recogidas, aunque no de forma lingüística.

sus tres protagonistas, Rodríguez Sickert preparó un guion detallado cuya estructura se mantuvo sin cambios (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024). Sintetizando su película, explica:

Son 30 años de la historia de Chile contados a través de estos tres personajes y, a la vez, también es mi biografía sentimental. [...] Hay una implicancia muy profunda con toda la película [...]. [Pude lograr] un retrato donde otros también se ven reflejados [...]. Fue bien catártico [...]. Fue mi reencuentro con Chile: [...] yo lo hice para Chile; [...] era un abrazo a Chile (cinerecogrado, 2021, 18:00-47:50)⁵.

En efecto, en *Volver a vernos*, se intenta reestablecer una conversación intrageneracional inactiva, suspendida, disgregada por la violencia sistémica del neoliberalismo impuesto durante la transición chilena. Un tema original, sin duda, que toma forma a través de un tipo de relato testimonial coral que Fernando Seliprandy (2018) identifica a comienzos del 2000 como «residual», frente a la emergencia innovadora de la primera persona como principio constructivo central de las películas. En sintonía semántica con su título —*Volver a vernos*—, las preguntas que dan lugar al

documental podrían ser estas: ¿qué fue de nosotrxs?, ¿qué nos pasó —como generación— en el retorno de la democracia en Chile?, ¿cómo nos vinculamos con la generación de nuestrxs antecesotrxs para afirmar nuestra identidad?

La cinta no tuvo estreno comercial, pero circuló por festivales internacionales como el de San Sebastián en 2002 —en su 50 edición— y el de Mar del Plata en 2003. Cosechó distinciones y nominaciones: en Chile, ganó el Primer Premio en la Competencia Nacional en el 6º FIDOCS (Festival Internacional de Documentales de Santiago) de 2002, el primer premio en el 9º Festival Internacional de Cine de Valdivia de 2002 y el primer premio a Mejor Documental y Mejor Posproducción en el Festival de Valparaíso de 2003; en Latinoamérica, obtuvo el Premio Coral de Largometraje Documental —otorgado al mejor film documental— en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana de 2003. Su circulación internacional, que se extendió por más de tres años, coincidió con la coyuntura conmemorativa de los 30 años del golpe de Estado en Chile, y también involucró a canales de TV. Rodríguez Sickert señala:

La película respondió las preguntas que yo tenía [...]. Fue un viaje para

⁵ Rodríguez Sickert también señala: «La historia es muy cercana: no la podría haber contado si no hubiera estado ahí [...]. [A Poli, a Carolina y a Goic] los conocía de cruzarnos en las fiestas, con amigos en común [...]. Pablo Salas [asistente y colaborador en la película, y amigo personal] y yo vivimos esa época juntos; habíamos estado fuera y habíamos vuelto también: somos de la misma generación y teníamos esa mirada [...] con distancia de lo que había sucedido: porque la gente que se quedó acá había perdido la visión [de conjunto]» (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024).

encontrar las respuestas [...]. [Tras el estreno,] mucha gente se me acercaba y me decía: «¡Muchas gracias! Yo no sabía que era [parte de] una generación; no me entendía como generación». O sea, [la película] le dio una lectura [de sí] [...]. Es una generación sin mucha pena ni gloria [...], sin grandes héroes [...] [o] con héroes anónimos [...], una generación menor [...]. [Pero] cuando yo la mostré afuera permitió que mucha gente entendiera la transición [...] y otros procesos dictatoriales semejantes (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024).

Como veremos en el próximo apartado, Rodríguez Sickert re-une a una generación dispersa —la suya—, construye un espacio de intimidad e interlocución horizontal, y abre a un ejercicio de memoria compartida, no solamente para darle nuevos sentidos al pasado reciente, sino también para problematizar las deudas y pendientes de la democracia constitucional. Siguiendo a Lechner y Güell, intuimos que la película pone en discusión «la doble expectativa frustrada» por esa democracia de los acuerdos, esto es, «el horizonte abierto por la *promesa* del plebiscito de 1988 [...] [y] las *expectativas de justicia*»⁶ (2006, p. 36). Justamente, sospechamos que, en el contexto «caliente» de comienzos del nuevo siglo, *Volver a vernos* configura una doble convocato-

ria, tanto a la generación de los ochenta como a la sociedad toda, a la vez reivindicativa por el coraje de haber luchado contra la dictadura y también (auto) crítica respecto de las transformaciones democráticas que, aunque deseadas, no se sustanciaron. Y así, en vez de seguir apostando por una lógica de estabilidad y prudencia de la opinión pública y el debate político, la cinta abre interesantes aristas de discusión sobre un periodo prontamente olvidado y una generación marginada y que se automarginó, restableciendo el espesor del conflicto social y de la historia. De esta forma, tiene la audacia de reponer, de recordar, a través de testimonios y archivos, «la imagen de “lo que pudo haber sido” [que] sigue presente soterradamente como sueño de “lo que podrá ser”» (Lechner y Güell, 2006, p. 37).

Voces y cuerpos testimoniales: entre lo generacional y lo subjetivo

Volver a vernos comienza y termina a las orillas del océano Pacífico. Frente a él, que simboliza a la vez el futuro y el pasado donde yacen los cuerpos de miles de detenidxs desaparecidxs, comparecen lxs protagonistas, Goic, Carolina y Poli, reunidxs por Rodríguez Sickert, quien encuentra en ellxs un eco y un espejo de sí misma. Como señala en *off*: «Me veo como éramos. Los veo a ellos [...]. A toda una generación: la nuestra» (Rodríguez

Sickert, 2002, 00:00:50-00:00:58). Recuperando la taxonomía con la que Pablo Piedras (2014) estudia el cine documental en primera persona argentino, podríamos pensar que la cinta corresponde a la modalidad de «experiencia y alteridad»: es decir, aquella en la que un sujeto habla *con* lxs otrxs. Tomando en cuenta el modo en que la intervención del/la realizador/a en primera persona se inscribe en el film, esta variante se caracteriza por

una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso, percibiéndose una contaminación entre ambos niveles. Así la experiencia y la percepción del cineasta resultan visiblemente conmovidas, y el objeto del relato resignificado, al estar atravesado por una mirada personal y subjetiva (p. 78).

Como bien ha explicado el autor, esta modalidad no necesariamente implica la apertura a la intimidad del/la realizador/a y el cuestionamiento de su propia identidad; y, de hecho, de las tres estrategias de inscripción del yo que Piedras advierte —escritura en el plano, voz en *off* y figuración del cuerpo—, el documental que examinamos solo utiliza la segunda, y de modo discreto e intermitente. Sin embargo, aunque la intimidad de la realizadora no se exponga, lejos de la asertividad y la certeza, es su voz la que, en clave afectiva y evocadora, hil-

vana el relato: lo hace, además, sin centralizar la autoridad epistémica, ya que la comparte con sus interlocutorxs. Más que al énfasis declamatorio, esa voz tiende al medio tono y la neutralidad: una voz sombría y algo desvitalizada —gris: como los paisajes santiaguinos descritos en las escenas observacionales—, que nunca cambia a lo largo del metraje y que, de modo sutil, expresa el posicionamiento de la narradora, entre el cansancio, la desilusión, la distancia reflexiva y cierta expectativa de futuro —un posicionamiento herido—. En sus acotadas intervenciones —descriptivas y exploratorias, mas que explicativas—, esa voz, de ritmo constante y tono monocorde, plantea una aproximación interrogativa y parcial respecto de los temas que se van desgranando en el documental, y nunca se une al cuerpo de la realizadora. La posición de interlocución de Rodríguez Sickert es la llave para hacer funcionar el relato: su rostro y corporalidad sustraídos de la imagen para el público, pero visibles y próximos para lxs protagonistas, es aquello que hace posible la (re) creación de la intimidad interpersonal. De hecho, sin verticalidad jerárquica, existe cierta reciprocidad implícita entre ella y lxs otrxs: y es que el diálogo con lxs protagonistas es indispensable para que ella misma pueda *volverse a ver*.

Estructurada por capítulos que, cronológicamente, siguen el devenir de los

procesos dictatoriales y transicional⁷, la cinta construye una conversación entre tres adultos a propósito de determinadas experiencias vividas en su juventud, núcleos temáticos e incluso apreciaciones de unos sobre otros: cada figura ofrece su testimonio singular, mientras resuena con las otras dos, pese a que prácticamente no coinciden en plano durante el metraje y, cuando lo hacen, no median las palabras. Son tres historias, tres trayectorias que entran en consonancia con las de muchas otras personas gracias a una mirada que las reúne para *volver*: volver a verse, a re-conocerse, pero también volver a un apasionado tiempo juvenil —ese que tan agudamente sintetizó la poeta Violeta Parra en su canción «Volver a los 17»—. Por eso la película es, también, un viaje: un desplazamiento en el tiempo y a través del tiempo para conectar con sucesos «extraviados» del relato común del pasado reciente. Un viaje que, desde las primeras imágenes, se expone como demandando atención y cautela: de ahí los planos nubosos de la autopista, el vidrio frontal de un vehículo en movimiento con

el limpiaparabrisas encendido, la niebla del camino a través de la que se divisa un cartel que da la bienvenida a la ciudad de Santiago de Chile —y a la propia cinta—. No se trata solo de «ir llegando» poco a poco a la(s) historia(s), sino de reconocer en ella(s) las incertezas, los conos de sombra; despejar la mirada para poder ver con mayor claridad la experiencia vivida.

Rodríguez Sickert retrata tres subjetividades y, a la vez, construye tres personajes para su película que van teniendo, gracias al trabajo conjunto con el montajista Octavio Iturbe, desarrollos dramáticos y climas afectivos diversos⁸. Alejandro Goic es el mayor en edad, el más expresivo y verborrágico, el más físico y performático ante la cámara, y su semblante es semejante al de Ernesto «Che» Guevara: si durante toda la cinta ese *gestus* parecería indicar una adhesión vital y política al imaginario sesentista, en el final comprobaremos que responde —además de a esa motivación— a las exigencias de un personaje que encarna como actor de teatro⁹. Las escenas que protagoniza poseen una

⁷ Los capítulos se titulan «Día del golpe», «Los años oscuros», «La rebelión de los '80», «No +» y «Búsquedas». Los momentos históricos narrados por la película coinciden con las secuencias de roturas, desconexiones y reenlaces entre historia y memoria que Nelly Richard encuentra en el escenario pos-1973: «Primero, el violento recuerdo de la toma de poder de 1973, cuyo quiebre histórico seccionó y mutiló el pasado anterior al corte que el régimen militar impone como fundacional. Segundo, las luchas antidictatoriales por la recuperación del sentido de la historia que le tocó librar a la cultura de oposición en medio de la fragmentación de los símbolos de pertenencia comunitaria. Tercero, el desafío de reunificar a una sociedad traumáticamente dividida por el odio suturando los bordes de la herida que separan el castigar del perdonar» (2007, p. 110).

⁸ De origen mexicano, Iturbe vivía en España y esta fue la única película que hizo para cineastas de Chile: había estudiado *ballet*, por lo que contaba con un refinado sentido del ritmo y la musicalidad (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024). Como se analizará más adelante, su contribución al film resultó meritoria.

⁹ Intérprete en cine, teatro y televisión, y docente de actuación, Goic es actualmente agregado cultural en la Embajada de Chile en Argentina, como parte de la gestión de gobierno de Gabriel Boric.

carga dramática intensa, tanto por los temas del discurso enunciado como por el modo en que los expone. Además, se construye para él un ritmo dinámico, un montaje acelerado lleno de cortes y planos breves, alternando su voz, su cuerpo y *performance* recorriendo las calles con imágenes de archivo que van ilustrando su memoria. Cuando Goic recuerda momentos difíciles, como su detención y tortura clandestina, o cuando reflexiona con lucidez y profundidad sobre sus convicciones, el relato se vuelve más pausado y la cámara permanece fija, atenta a sus gestos y, sobre todo, a su mirada vivaz, risueña y por momentos «fuera de sí». Poli, en cambio, es el personaje reposado, ordenado, moderado en la intensidad de sus afectos y expresiones: es la figura sedente, a la que se retrata, generalmente, en lo que parece ser la mesa del comedor de su casa, con una fotografía en clave baja. A diferencia de los planos inestables con cámara en mano que aparecen en el retrato de Goic, a Poli se lo ve siempre en planos medios fijos y de mediana duración —evitando los cortes—: esa modulación en el lenguaje audiovisual se corresponde formalmente con su distancia de los acontecimientos, su estabilidad afectiva y capacidad racional de interpretación de los procesos históricos. Incluso cuando el montaje incorpore archivos para iluminar su testimonio, la estrategia será hacerlos aparecer en *slow*

motion, en contraste expresivo con la aceleración que se veía durante el segmento de Goic. Carolina/Carola¹⁰, por su parte, es con quien el relato parece establecer la mayor proximidad física e intimidad: en un comienzo, se la retrata en primerísimos primeros planos cerrados sobre su rostro, en una posición corporal yacente, en lo que a todas luces denota confianza con su interlocutora, más que conciencia del público que habrá de ver la cinta, como quizá resuma en la extroversión o contención de los otros dos personajes. Sostenidxs por el bajo continuo de la voz y la mirada de Rodríguez Sickert, entre lxs tres se construye un trenzado de recuerdos en el que cada hilo convoca al otro, lo recupera y resuena con él, en una suerte de *continuum* y relevo.

Ahora bien, ¿qué forma de diálogo intergeneracional establecen lxs protagonistas con sus antecesores? En los tres casos, la figura paterna es la que concentra la fuerza de atracción en términos de interlocución e identificación: la insistencia en la filiación coincide, como mito de origen, con el momento del golpe, en el que los tres padres mueren o desaparecen a causa de la acción militar, con lo cual muy pronto lxs protagonistas se transforman en huérfanxs. Para Goic, Salvador Allende funge como padre simbólico y espiritual, figura de referencia y protección ética para «lo que vino después»: si

¹⁰ Tras una carrera política importante durante las primeras dos décadas del siglo XXI, Carolina Tohá es la actual ministra del Interior y Seguridad Pública del Gobierno de Gabriel Boric. En varios momentos del documental, afectuosamente se refieren a ella como Carola.

no hubiera resistido como lo hizo, «ahí nos habrían aplastado el alma. El Chicho sostuvo nuestro corazón», dice frente a la cámara, conmovido (Rodríguez Sickert, 2002, 00:10:15-00:10:20). Poli es hijo de Enrique París, psiquiatra y colaborador de Allende, quien fuera detenido en La Moneda y cuyo cuerpo permaneció largos años desaparecido. Cuando el joven recuerda la coherencia de su padre y la fuerza de su decisión a permanecer junto a Allende hasta el final, señala que haber hecho otra cosa hubiera sido traicionarse y traicionar a sus hijos. José Tohá, ministro del Interior de la UP, fue deportado a la isla Dawson y murió seis meses después: Carola perdió a su padre cuando tenía 8 años. Tras recordar la unión que tenía con él, la joven evoca la hondura de aquella falta que significó su muerte: no solo fue su presencia física y afectiva, sino todo «su mundo», pues salió rápidamente de Chile rumbo al exilio en México. Con ese mundo, Carola señala haber extraviado para siempre una ligereza, una alegría ante y con la vida.

Como vemos, introduciendo la narración en el clivaje histórico del derrocamiento de la UP, entendido —en parte— como punto de origen identitario, la primera macrosecuencia —«El día del golpe»—

está dedicada a iluminar la filiación de base: Allende, París y Tohá son ejemplo de coherencia a seguir, respaldo ético donde descansar y referencia orientadora hacia el futuro. Aunque luego la atención del largometraje pase a la reflexión sobre la propia generación, esta secuencia deja en claro que las conversaciones con el padre pasan de un estado de expresión pública a otro íntimo: no desaparecen, no hay renuncia a ellos, pero tampoco se suscita una fijación melancólica, sino, más bien, una in-corporación¹¹. En efecto, a medida que avance el relato, cada protagonista irá narrando los modos de procesamiento del legado de compromiso social que transmitieron con su vida los antecesores, poniendo en tensión ese ser *hijxs de...* padres valientes y, a la vez, ser *hijxs de...* la dictadura, contradicción que organiza la cinta. Esto es: ser hijxs de Allende, herederxs de la revolución; y ser hijxs de Pinochet, herederxs del miedo¹².

Para lxs tres, los setenta fueron «los años oscuros». Alternando sus testimonios, se irán mostrando registros directos de la ciudad de Santiago «vacuada», es decir, sin pueblo, sin vida ni proyectos colectivos, con las calles desiertas. En esos años, Goic se convirtió en referente político en escuelas secundarias, y fue dete-

¹¹ Cabe destacar que José Rodríguez, padre de Paula, fue coguionista de la película; por tanto, incluso en la misma forma de concebir la cinta, en su propio proceso de trabajo creativo, la base original la constituye el diálogo entre generaciones, y entre una hija y su papá. Rodríguez Sickert evocó el sentido de su proyecto en estos términos: «Es [también] una conversación, un diálogo con la otra generación: nosotros heredamos, en parte, el espíritu de ellos, y qué hacemos con eso [era un asunto importante]» (P. Rodríguez Sickert, comunicación personal, 30 de septiembre de 2024).

¹² El título en inglés del largometraje es *Pinochet's Children*.

nido y torturado en un centro clandestino —al que retorna, en el presente, junto con el equipo de la película, para recorrer sus habitaciones abandonadas—; Poli se exilió con su familia en Francia; y Carola vivió el desarraigo. Sin embargo, la directora se encarga de señalar cómo, pese al terror, las tres trayectorias estuvieron signadas por la resiliencia, para lo cual resultó esencial seguir sosteniendo ya no solo ese diálogo interno con el padre —sanguíneo o simbólico—, sino un vínculo de continuidad con lxs pares que también comenzaron a desaparecer, producto de la violencia.

Si, prontamente, Poli retornó en soledad a Chile, menos para buscar a su padre y más para re-encontrar su pulsión vital, la huella de su conducta y valores —esto es: un encuentro a través de los actos y la ética política—; Goic, en una escena conmovedora, reflexiona sobre la «presencia» dentro de sí tanto de sus amigxs como de sus verdugos. El relato complejiza este testimonio al incorporar en banda imagen las típicas fotos carnet de desaparecidxs, amarillentas, percutidas por el paso del tiempo, que se superponen unas a otras en un palimpsesto de rostros ausentados, por lo que la frase «Me van a acompañar con más intensidad en mis recuerdos que la gente que amo. Van a estar conmigo, dentro de mí hasta que yo muera» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:14:40-00:14:58), enunciada por

Goic relatando su tortura, se carga de una potente ambigüedad semántica, ya que termina aludiendo no solo al recuerdo de lxs compañerxs asesinadxs, sino también al de las fuerzas de seguridad¹³. Para Carola, por su parte, el encuentro con sus pares se dio cuando pudo «salir de la burbuja de las víctimas» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:19:40-00:19:58), vivida como sufrimiento pasivo, humillación, encierro en el sometimiento. Rodríguez Sickert utiliza el testimonio de la joven, justamente, para dar cuenta de cómo la sociedad chilena a fines de la década de los setenta fue capaz, también, de romper ese círculo de sometimiento pleno y comenzar a buscar incidir en el curso de su historia: «Uno pudo encontrar de qué agarrarse para cambiar cosas, ganar espacios, responder: eso te transforma en otro personaje de esta historia. Te vuelve una energía», dice Carola (Rodríguez Sickert, 2002, 00:20:50-00:21:10). En efecto, para señalar este desplazamiento identitario tan significativo, el montaje empalma el primer plano de la joven en el presente y el plano detalle de una foto suya a comienzos de los años ochenta en una manifestación, y, en un rápido *zoom out*, el plano se abre para capturar el contexto en el que se encuentra: acompañada por sus pares y ocupando juntxs las calles. Ese movimiento de cámara y el uso de un material de archivo televisivo en color en el que se registra una acción relámpago de denuncia contra la dictadura constituyen

¹³ A su vez, ese momento de encuentro con los rostros desaparecidos introduce el testimonio de Poli, pues el último retrato que se divisa es el de su padre, y se ve al propio París visitando el memorial.

la transición narrativa hacia la secuencia principal de la cinta, en la que se narra «La rebelión de los '80»¹⁴.

Este cambio social y el crecimiento exponencial del protagonismo de las juventudes en la lucha por la democracia quedan enfatizados, y se corresponden a nivel formal, con un cambio de registro audiovisual: no solo encontraremos un montaje más dinámico y expresivo que recupera materiales documentales variados, sino que Rodríguez Sickert e Iturbe van a trabajar especialmente la banda sonora como un recurso evocador del dinamismo y el descontento de la década de los ochenta. De ahí la utilización de uno de los principales emblemas culturales del periodo: el conjunto de música *rock* Los Prisioneros y sus canciones, que expresan esa energía de la que hablaba Tohá. En efecto, serán varios los pasajes en los que se articulen temas de la banda —como «El baile de los que sobran»— con material de archivo de concentraciones estudiantiles y marchas: ese diálogo y re-conocimiento mutuo de cuerpos, voces y cánticos jóvenes configura un imaginario de movilización y protesta,

pero también de afecto mutuo, fiesta y solidaridad¹⁵.

La banda sonora, por ejemplo, superpone los versos de «El baile de los que sobran»; el sonido ambiente de gases, sirenas y corridas; y un cántico popular de evocación udepista que, alterado en su escala y sonando más grave, es muy probable que sea parte de otro archivo y no necesariamente el sonido directo de los materiales que se observan en plano —se oye «¡luchando, creando, poder popular!», canto típico de comienzos de la década de los setenta—. Esta aparición anacrónica del pueblo de ayer —en el sonido— en el pueblo de hoy —la juventud en imágenes— es un gesto estético de recomposición de filiaciones entre pasado y presente, de convergencia y continuidad de luchas y actores. Al mismo tiempo, el estribillo de la canción dice «únanse al baile / de los que sobran», lo que despierta una reverberación hacia el futuro. Ese baile al que se invita ¿es la calle, la indignación, la lucha por la democracia? Esos que sobran ¿son las grandes mayorías bajo la dictadura, o ya se anuncia la marginación de estos líderes en el futuro democrático en el que

¹⁴ Reparemos en dos detalles de ese material elegido por Rodríguez Sickert e Iturbe que, luego, irán resonando en las próximas secuencias. El registro muestra una acción performática y fugaz en el umbral de un edificio: mientras un hombre lee una proclama contra la dictadura, otro lo acompaña; lo cuida, mirando con ansiedad y atención a su alrededor, calculando el tiempo justo para proteger a su compañero del contragolpe represivo, dejando que hable el máximo de tiempo posible, tras lo cual lo jala hacia adentro de la vivienda y cierra la puerta, contra la que se estrella la policía con sus armas y bastones. El primer detalle que subrayamos es el lugar donde ocurre la acción: un umbral, un espacio de tránsito, de contacto y contaminación entre el adentro y el afuera, lo individual y lo social. El otro detalle es el cuidado mutuo: la responsabilidad por la integridad del compañero.

¹⁵ Notemos, además, que hay un cambio de registro fotográfico importante: se pasa de una paleta cromática fría a otra de colores más cálidos. De hecho, en los primeros materiales de archivo que aparecen en banda imagen en esta secuencia, se ve el sol por primera vez en lo que va del metraje.

no tendrán sitio y serán un «sobrante/remanente» de la etapa anterior?

Justamente, el periodista Nibaldo Mosciatti —analista político del medio alternativo y contrahegemónico APSI - Agencia de Prensa de Servicios Internacionales— ofrece un retrato de lxs tres referentes estudiantiles. Su caracterización, así como la semblanza de la época, emerge de los fragmentos de la entrevista que le hiciera la directora, buscando una voz que, perteneciendo a la misma generación, fuese capaz de un movimiento analítico reflexivo menos implicado y expuesto en su propia subjetividad, de ahí que la suya sea una intervención, más que testimonial, informativa y descriptiva, que ofrece pistas de lectura e interpretación muy precisas. Según el caso, advierte la heterodoxia partidaria, el compromiso vital y la valentía de Poli, Carola y Goic, respectivamente¹⁶.

Los ochenta fueron años en que el funeral y la discoteca convivieron o, como sintetizara la Red de Conceptualismos del Sur a propósito de la muestra «Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina», de 2014, fueron años «entre el terror y la fiesta». La cinta se hace cargo de la paradoja radical de aquel tiempo, en el que el miedo y la represión, y las movilizaciones callejeras

y la contracultura se solaparon en imaginarios, prácticas sociales y sensibilidades juveniles. De ahí que, con perspicacia, el montaje articule diversos materiales de archivo, tanto de manifestaciones callejeras como de recitales más o menos clandestinos, advirtiendo cómo los mismos cuerpos rebeldes habitaban con idéntica vitalidad ambos espacios. Este matiz es especialmente significativo, porque marca una diferencia con la generación anterior —los padres de la UP—: aquí, las sonrisas, la danza, el desparpajo y el humor conviven con los puños cerrados y el riesgo físico; no hay solemnidad ni tampoco consumos culturales excluyentes —«de izquierda»—. De hecho, la banda sonora de la película articula la elocuente canción de Los Prisioneros «La voz de los '80» con resonancias del *pop-rock* internacional, mientras las performatividades corporales y vestimentarias de lxs jóvenes chilenxs que se ven en plano se asemejan a las de otrxs coetáneos de distintas latitudes del mundo occidental.

En este contexto, Nibaldo va a sumar un elemento a la caracterización de lxs protagonistas: «Es una generación *de amigos*: las diferencias se aceptan y el discrepar también» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:34:15-00:34:30)¹⁷, una vivencia también muy diferente a la experiencia de los padres, en la cual la fidelidad al partido o

¹⁶ Alternando la voz de Mosciatti y las de lxs protagonistas, en banda imagen aparecen fotografías —aparecidas en la prensa gráfica como parte de las noticias diarias o de archivos personales— de cada unx de ellxs durante el período de lucha contra la dictadura.

¹⁷ Énfasis de la autora del artículo.

agrupación pesaba por sobre cualquier ligazón humana. En efecto, Goic, Poli y Carola enfatizan en sus testimonios la importancia del amor y el cuidado recíprocos, y la intensidad de los vínculos en ese entonces: un rasgo que, además, contrastaría fuertemente con el individualismo de la década de los noventa. Lejos de insistir en una iconografía combativa-sacrificial para representar a la juventud, pero también tomando distancia de la figura de la víctima inocente, se opta por otras imágenes que muestran, precisamente, tanto la convivencia de climas y atmósferas contrastantes —la muerte y la celebración— como la intimidad estrecha entre los cuerpos: un agenciamiento con conciencia política y fresca. Por una parte, se empalma a través de la rima de un gesto físico, un recital de música y una barricada. Primero, se ve romper botellas con furia en un momento de descarga catártica —todxs lxs asistentes dejan sitio despejado en el centro de un salón donde van estallando los vidrios—. Por corte directo, el montaje muestra el gesto de reunir maderas y alambres, arrastrando diversos objetos y armando una barricada en el centro del plano. Por otra parte, directora y montajista eligen una fotografía en blanco y negro de dos muchachxs sentadxs en el cordón de la vereda, fundidxs en un abrazo en el que se indistinguen brazos y torsos, mientras detrás de ellxs, en el rayado de una pared, se lee «LUCHA». Es decir, se lucha con amistad, con fraternidad, con con-

fianza en el otrx, sin disociar el placer del agenciamiento político: ese parece ser el legado de los años ochenta y sus juventudes, a contrapelo de la sospecha y el miedo al otrx cultivados por el poder represivo, o el egoísmo neoliberal de la década de los noventa. Esta performatividad parece ser *la voz de los '80*.

Sin embargo, el retrato de aquella generación no redunda en la romantización edulcorada ni cae en la epicidad heroizante. Tampoco implica una mirada homogeneizadora respecto de los cuerpos y las voces manifestantes: y es que las calles de Chile no solo son ocupadas por las performatividades de la indignación, sino también por aquellas de la adhesión al poder hegemónico —lo que incluye también a un sector de la juventud, por supuesto—. Esto es, los cuerpos y las voces de la complicidad civil que abrazaron con lealtad y fervor los valores de la dictadura y a la propia figura de Pinochet, un tema especialmente sensible y valioso para pensar las transiciones y las continuidades entre regímenes políticos diferentes, aunque no demasiado explorado por el cine documental de la región¹⁸. La cinta tiene la audacia de señalar cómo, atravesando la dictadura, la transición y la democracia, persiste en Chile una narrativa, una sensibilidad e imaginario de clasismo, racismo y conservadurismo, de violencia y odio sobre alteridades, en sintonía con una visión pragmática de la po-

lítica. De ahí que, en pos de su pervivencia y reproducción, lxs civiles cómplices de la dictadura —aunque también, según refirió Rodríguez Sickert en entrevista con la autora, algunas figuras que volvían del exilio y querían retornar a la política «como sea»— fuesen articulando salidas pactadas con las FF. AA. profundizando un modelo privatizador, consumista e individualista¹⁹.

Tras la campaña por el «No» en el plebiscito de 1988 —que, por cierto, tuvo por figura simbólica central a lxs jóvenes en los *spots* publicitarios y afiches, asociándoles a la vida y a la libertad— y, luego, el triunfo en las elecciones presidenciales de Patricio Aylwin, aquella militancia despidió la década con un triunfo largamente deseado. «Fue el último gran momento de sentirse parte de una cosa colectiva», dice Goic, mientras que Poli matiza aclarando: «Terminamos agotados» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:45:40-00:46:45). Y, en efecto, con el cambio de década y de régimen político, se modificaron las reglas de juego y, en algunos casos, también las prioridades personales. Si Goic abandonó la militancia y, sin orientación, cayó en la

adicción al alcohol, Carola migró hacia Europa becada para estudiar, mientras que Poli se alejó de la política... o, como él mismo dice, «me alejaron» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:50:34-00:51:20). Más allá de las búsquedas y dilemas que cada unx vivió en aquel momento, el contraste, el corte entre ambos periodos que experimentaron lxs protagonistas —esto es, el cambio entre la polaridad radical del todo o nada en la militancia con un enemigo claramente identificable versus la confusión frente a un terreno para ellxs absolutamente desconocido: la democracia— revela la sintomática predisposición del sistema político a retomar sus viejas lógicas y mecanismos de acción —la negociación y la componenda—, que no entraban en el repertorio de actuación de lxs más jóvenes. La película denuncia la reaparición de esas estrategias a partir del montaje de imágenes de la década de los noventa, entre las que se destaca la foto de Aylwin y Pinochet intercambiando sonrisas: ese momento de farsa democrática, de cinismo, de pacto, es vivido por lxs protagonistas como una desilusión, un fracaso preñado de impotencia²⁰. Y es que, como apunta Richard:

¹⁹ Nelly Richard caracteriza de este modo el comienzo de la década de los noventa: «El presente de la transición se aprovecha de esta incomodidad social del recuerdo y, también, de la autocensura con la que sus protagonistas cortan los hilos entre el "antes" y el "después", para proteger su "hoy" de toda comparación; para divorciarlo de cualquier anterioridad a partir de la cual reclamar fidelidades o sancionar incoherencias. La actualidad chilena de la transición se vale de ese "hoy" brevemente recortado, sin lazos históricos, para saturar el presente con el descompromiso de fugacidades y transitoriedades que sólo cargan de ritmo y virtudes a lo momentáneo para que la historia se vuelva olvidadiza» (2007, p. 142).

²⁰ De ahí frases como «Me alejé o me alejaron», «Cambiaron las reglas del juego que uno conocía previamente», «No supimos reciclarlos políticamente», «Volvió una política de sentarse en una mesa a negociar... y nosotros eso no lo sabíamos hacer [...]. Teníamos poco que decir», «Nuestra generación se puso y fue puesta de lado», «Aparecieron [personas] en los últimos 10 minutos de la historia y los que sabían hacer los negocios» (Rodríguez Sickert, 2002, 00:51:22-00:53:29).

El modelo consensual de la «democracia de los acuerdos» que formuló el gobierno de Patricio Aylwin (1990-1994) señaló el paso de la política como *antagonismo* —la dramatización del conflicto regida por una mecánica de confrontaciones— a la política como *transacción*: la fórmula del pacto y sus tecnicismos de la negociación. La «democracia de los acuerdos» hizo del consenso su garantía normativa, su clave operacional, su ideología desideologizante, su rito institucional, su trofeo discursivo (2010, p. 40).

[...] «La política ya no existe más como lucha de alternativas, como historicidad» sino como «historia de las pequeñas variaciones, ajustes, cambios en aspectos que no comprometen la dinámica global». Pequeñas variaciones, ajustes y cambios que anuncian un futuro descargado de toda expectativa (Moulian, 1997, como se citó en Richard, 2010, p. 42).

Sin embargo, como precisa Carola, nada exime de la propia responsabilidad: la potente energía juvenil sin ambición de cargos se dispersó también por obra de la propia generación, que no peleó su sitio en el nuevo tablero democrático. No obstante, Rodríguez Sickert no juzga las inercias o inacciones de su generación, sino que, más bien, evoca su desorientación y cansancio a través de un acelerado montaje de imágenes urbanas del Santiago moderno y comercial, que rematan en el

registro de un músico ambulante girando sobre sí mismo, en lo que puede leerse la metáfora de sus coetáneos.

Y, pese a todo, aún en medio de una transición negociada y temerosa, con amnistía y represores sueltos, y aun cuando una parte significativa de la sociedad solo quiso la amnesia, mientras que a otra el pasado ya ni siquiera le importó, una nueva juventud tomó la posta de la rebeldía y de la memoria activa y creativa, porque «si no hay justicia, hay funa». Precisamente, si, por lo general, en el documental latinoamericano sobre pasado reciente el escrache se asocia a la órbita familiar y a la vinculación con la generación setentista, en la película de Rodríguez Sickert sufre un original desplazamiento y re-conexión a otra genealogía: funciona, a la vez, como un punto de cruce con la generación contestataria de la década de los ochenta —una cita juvenil entre pulsiones de justicia e impulsos emancipatorios—; y como punto de fuga hacia el futuro.

Conclusiones

Aunque se refiere al cine documental del siglo XXI hecho por la nueva generación de cineastas «hijxs», la apreciación de Ana Amado nos sirve para reforzar dos ideas centrales en nuestro análisis fílmico: en *Volver a vernos*, la exploración del pasado político no riñe con las atmósferas íntimas y figuraciones plásticas; y la exploración de las identidades personal y generacional está en el origen del proyecto. En efecto:

Las intervenciones estéticas de los hijos de los desaparecidos, cuyo contenido excede la materia del duelo privado y solicita ser percibida como capital histórico [...] [, c]oncebidas como homenaje y, a la vez, puesta al día del vínculo genealógico, [...] no disimulan su raíz afectiva pero dejan entrever, de modo directo o figurado, menos una adhesión incondicional con la ideología de sus padres, que una voluntad de distancia y afirmación de sus propias opciones en el presente. A partir de su relación personal con el trauma histórico, estas prácticas estéticas y críticas abren otras constelaciones de sentido para las nociones de subjetividad y experiencia (2005, p. 224).

En la última secuencia de *Volver a vernos*, que se corresponde con el presente de la enunciación, nuestros protagonistas retornan a la praxis política: Poli y Carolina, de un modo orgánico; Goic, a través de la creación teatral. Ya convertidxs en padres —lo que no es menor, pues entraña un nuevo vínculo intergeneracional: esta vez con lxs sucesorxs—²¹, reflexionan sobre su trayectoria y hacen un balance agudo de los últimos 20 años de su vida sin concesiones, pero tampoco con excesiva dureza. Tal como señala Nibaldo, son capaces de percibir su propia potencia y señalarse como la generación del «NO +», la que «botó a Pinochet» (Rodríguez Sic-

kert, 2002, 01:11:54-01:12:13); y, simultáneamente, comprender que allí no terminaba el proyecto democrático. La lúcida afirmación de Poli de que «recuperar la democracia no es un hito, sino un proceso que no se detiene. Nunca dejas de recuperar la democracia» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:12:53-01:13:18) reverbera no solo para aquel presente del 2000, sino, proféticamente, también para este aquí y ahora del 2025 en todo el Cono Sur. Esa idea, que condensa la tesis de la cinta, es un llamado de atención y una invitación a no abandonar las conquistas en materia de derechos, ni tampoco dejar de ejercitar una mirada histórica de largo aliento que sepa interrogar las continuidades y rupturas entre regímenes político-culturales: esto es, que sepa advertir las persistencias del orden represivo y las consecuencias del incumplimiento de aquellas promesas que fueron motor de lucha en la década de los ochenta. En efecto, como una *rara avis* en el corpus del documental latinoamericano sobre pasado reciente del siglo XXI, la película se hace cargo de esa «otra derrota» de la que nadie parece poder hablar ni a comienzos del 2000 ni ahora: no la de lxs militantes del frente de la UP, no la de lxs desaparecidxs, sino aquella que encarnó la juventud contestaria de los años ochenta —y buena parte de la sociedad con ella—, cuya fuerza de cambio, paradójicamente, terminó aplastada por el sistema que ella misma había contribuido a reinstalar. A la vez, retros-

²¹ Reparemos en la leyenda final de la película, firmada por Rodríguez Sickert: «Esta película se la dedico a la generación de nuestros padres, a nuestra generación, a mi hija Manuela» (2002, 01:19:37).

pectivamente, la cinta también se hace cargo de problematizar qué juventud y qué acciones encarnadas por ella son las que se priorizan/marginan y se recuerdan/olvidan, y cómo se incorporan sus legados y aprendizajes en los relatos sobre pasado reciente en Chile y en Latinoamérica. Sin duda, se trata de dos movimientos reflexivos y autocríticos potentes que, mirados desde 2025, tras la efervescencia del estallido social de octubre de 2019 y luego el revés del plebiscito ratificatorio de 2022 para una nueva Constitución Política, valdría la pena recuperar²².

Mas, como Poli también recuerda, «*siempre hay tiempo para hacer algo*» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:13:22-01:13:55)²³. En la secuencia final, Rodríguez Sickert muestra la doble dimensión de la intervención política que estxs adultxs encarnan en el presente del 2000: disputando espacios de poder, pero también transformando la sensibilidad, el lenguaje con el que se nombra el mundo, los sueños colectivos y a sí mismxs. En ese «hacer algo» por otro orden democrático posible, hay quienes, como Goic, apostaron por desbaratar el lenguaje y la imaginación: «[Hay que] reponer el sentido de las palabras: ¿qué significa hoy libertad, justicia [...]? Han perdido su sentido sagrado por el que nosotros dábamos la vida [...]. Otras palabras pelean por el dominio de

las conciencias: éxito, dinero, ego, placer» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:10:40-01:11:46)²⁴. Una pregunta sensible que, sin duda, también podemos hacer nuestra para este presente del año 2025.

Si para Carola no hay deuda con los padres ni con la propia generación, sino un proyecto de vida digna para todxs, que se transmite y continúa, y adquiere diversas formulaciones y nuevos actores; para Goic, el diálogo con lxs ausentes de su generación es cardinal y orientador: «¿Qué hubieran querido [que hiciera]: llorar o vengar? No: seguir luchando por nuestros sueños [...]. Tenemos que volver a ver, a verlos, a conversar» (Rodríguez Sickert, 2002, 01:15:52-01:16:40). Ese es el ejercicio propuesto por Rodríguez Sickert en esta película: despertar la conciencia del colectivo, para volver a soñar que es posible: «Veo a mi generación, la nuestra. Crecimos en un país destruido. Hubo un tiempo que recuperamos la capacidad de mirarse [sic], de confiar y de vivir. Nos hicimos juntos. He vuelto a verla. A verme (Rodríguez Sickert, 2002, 01:12:18-01:12:45)».

Nacidxs como esperanza durante la utopía revolucionaria, Carolina, Goic, Poli y Paula crecieron como hijxs de Pinochet, para culminar pariendo la democracia: esa cuyos padres habían visto como un

²² La propuesta, que reconocía el carácter plurinacional y ecológico del Estado de Chile y garantizaba los derechos humanos y la autonomía de las regiones, se consensuó luego de un complejo proceso realizado por la Convención Constituyente, la cual había sido elegida democráticamente.

²³ Énfasis de la autora del artículo.

²⁴ Énfasis de la autora del artículo.

paso intermedio, una vía hacia la consecución del socialismo, y que Pinochet —y buena parte de la sociedad coetánea a sus padres— despreciaba por degenerada. Ellxs protagonizaron un cambio de paradigma: para aquella juventud, la democracia era el gran proyecto colectivo de emancipación, justicia, dignidad, respeto y paz. Frente a la dilución de su lucha histórica, la película construye un puente de contacto con aquella generación prontamente desplazada: abre un espacio de habla-en-común, ilumina su aporte a la sociedad y re-enlaza luchas de ese ayer con el aquí y ahora.

En un umbral de entre-siglos surcado por la desorientación y la pérdida de sentidos aglutinantes para la experiencia colectiva; en medio de la desmovilización y el llamado «fin de los grandes relatos» —e, incluso, las utopías—; en un contexto en el que el futuro parecía no estar disponible siquiera para ser soñado, pues lo que contaba era únicamente el presente —el tiempo del consumo—, una caracterización que también puede ser válida para el presente de varios países de América Latina; tempranamente en la serie de documentales sobre pasado reciente y a contrapelo de su época, la película de Paula Rodríguez Sickert insiste en pensar la dispersión y la desilusión, para entonces cultivar la capacidad de volver a vernos, decir «aquí estamos» —de nuevo— y seguir conquistando otra democracia posible.

REFERENCIAS

- Amado, A. (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En A. Andújar, D. D'Antonio, N. Domínguez, K. Grammatico, F. Gil Lozano, V. Pita, M. I. Rodríguez y A. Vassallo (Comps.), *Historia, género y política en los '70* (pp. 221-240). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires; Feminaria Editora.
- Bossy, M. y Vergara, C. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y la Artes (Chile).
- cinerecogrado. (2021, 11 de noviembre). *Simposio Paula Rodríguez / Voces del Documental Chileno* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8RYVG7ZEzgk>
- De los Ríos, V. y Donoso Pinto, C. (2016). Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. *Revista Nuestra América*, (10), 207-219.
- Gallardo, M. y Salomone, A. (2018). Murmullos en el silencio. Subjetividades, lenguajes y estrategias compositivas en documentales autobiográficos de hijos(as) y nietos (as) en Chile. En J. Sandoval y A. Donoso (Eds.), *Investigación interdisciplinaria en cultura política, memoria y derechos humanos* (pp. 217-246). Centro de Estudios Interdisciplinarios sobre Cultura Política, Memoria y Derechos Humanos, Universidad de Valparaíso; LOM.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Kaufman, S. (2006). Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. En E. Jelin y S. G. Kaufman (Comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 47-71). Siglo XXI Editores.
- Kaufman, S. (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar. Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos*, (5), 214-220. <http://revistatarlar.ct.unt.edu.ar/index.php/revistatarlar/article/view/223>
- Lechner, N. y Güell, P. (2006). Construcción social de las memorias en la transición chilena. En E. Jelin y S. Kaufman (Comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 17-46). Siglo XXI Editores.
- Oberti, A. (2004). La salud de los enfermos. O los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente. En A. Amado y N. Domínguez (Comps.), *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 125-150). Paidós.
- Oberti, A. (2006). La memoria y sus sombras. En E. Jelin y S. G. Kaufman (comps.), *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 73-110). Siglo XXI Editores.
- Oberti, A. y Pittaluga, R. (2012). *Memorias en montaje: escritura de la militancia y pensamientos sobre la historia*. María Muratore Ediciones.
- Ortega, M. L. (2010). Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación. En A. Weinrichter (Ed.), *.doc. El documental en el siglo XXI* (pp. 77-100). Festival Internacional de Cine de San Sebastián.

- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Ramírez, E. (2010). Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. *Aisthesis. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, (47), 45-63. <https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100004>
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Universidad Diego Portales.
- Rodríguez Sickert, P. (Directora). (2002). *Volver a vernos* [Película]. Ma.ja. de y el Deutsche Film und Fernsehakademie Berlín, con el apoyo del Filmboard Berlin Branderburg y el Kuratorium Jungerdeutscher Film. <https://www.youtube.com/watch?v=NOOYGNzxaz4>
- Said, M. (Directora). (2001). *I love Pinochet* [Película]. Imago Comunicaciones, Pathé Doc, Pablo Rosenblatt e Yves Jeanneau.
- Seliprandy, F. (2018). El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos. *Cine Documental*, (18), 117-143. <http://revista.cinedocumental.com.ar/el-papel-de-los-festivales-en-la-re-configuracion-de-la-memoria-de-las-dictaduras-del-cono-sur-en-el-cine-documental-de-hijos1/>

Autora correspondiente: María Aimaretti
(m.aimaretti@gmail.com)

Roles de autor: Aimaretti, M.: conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión

Cómo citar este artículo: Aimaretti, M. (2025). Recordar lo que fuimos, pensar lo que somos: una aproximación al documental *Volver a vernos* (Rodríguez Sickert, 2002). *Conexión*, (23), 15-40. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.001>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Within the Limits of the Visible: The Offscreen in Post-Dictatorial Chilean Cinema

Dentro de los límites de lo visible: el fuera de campo del cine chileno posdictatorial

Dentro dos limites do visível: o fora de cena no cinema chileno pós-ditatorial

VANIA BARRAZA

PhD. Vania Barraza is a full professor at the University of Memphis. Her research focuses on Latin American literature and culture, with a special emphasis on film, gender, and sexuality studies. She is the author of *El cine en Chile (2005–2015)*, *Políticas y poéticas del nuevo siglo* (2018) and *(In)subordinadas: raza, clase y filiación en la narrativa de mujeres latinoamericanas* (2010). In collaboration with María Helena Rueda, she co-edited *Female Agency in Films Made by Latin American Women* (2024), and, with Carl Fischer, she co-edited *Chilean Film in the Twenty-First Century World* (2020). Her current work explores the female gaze, aesthetic trends, and visual practices represented in films directed by Chilean women filmmakers.

Within the Limits of the Visible: The Offscreen in Post-Dictatorial Chilean Cinema

Dentro de los límites de lo visible: el fuera de campo del cine chileno posdictatorial

Dentro dos limites do visível: o fora de cena no cinema chileno pós-ditatorial

Vania Barraza

University of Memphis, USA

vbarraza@memphis.edu (<https://orcid.org/0000-0001-8474-4936>)

Recibido: 31-01-2025 / Aceptado: 17-06-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.002>

ABSTRACT

This article examines the limited representation of violence in Chilean productions from the early 21st century, as a reflection of the *democracy of agreements* promoted by the “Concertación” governments (1990-2010). The analysis focuses on how violence is often displaced off-screen in the works of three directors from different generations: Andrés Wood, Miguel Littin, and Pablo Larraín. From the films of these directors, two trends in representation are identified: one reproduces a consensual perspective on historical events, while the other aims to challenge the *democracy of agreements* by introducing new subjectivities into Chilean historical cinema.

RESUMEN

Este artículo examina la escasa representación de la violencia en las produc-

ciones chilenas de principios del siglo XXI, como reflejo de la *democracia de los acuerdos* de los Gobiernos de la Concertación (1990-2010). El análisis se centra en el desplazamiento de la violencia al fuera de campo visual en el trabajo de tres directores de distintas generaciones: Andrés Wood, Miguel Littin y Pablo Larraín. Del corpus de estos cineastas, se identifican dos tendencias de representación: las que reproducen una visión consensuada sobre los eventos históricos y aquellas que buscan elaborar una mirada resistente a la *democracia de los acuerdos*, para introducir nuevas subjetividades en el cine histórico chileno.

RESUMO

Este artigo examina a escassa representação da violência nas produções chilenas do início do século XXI, como reflexo da *democracia de acordos* dos governos da

Concertación (1990-2010). A análise se concentra no deslocamento da violência para fora da cena na obra de três diretores de diferentes gerações: Andrés Wood, Miguel Littin e Pablo Larraín. A partir do corpus desses cineastas, identificam-se duas tendências de representação: aquelas que reproduzem uma visão consensual dos acontecimentos históricos e aquelas que buscam desenvolver uma visão resistente à *democracia dos acordos*, para introduzir novas subjetividades no cinema histórico chileno.

KEYWORDS / PALABRAS CLAVE /
PALAVRAS-CHAVE

Chilean cinema, military dictatorship, Chilean post-dictatorship, military violence, history / cine chileno, dictadura militar, posdictadura chilena, violencia militar, historia / cinema chileno, ditadura militar, pós-ditadura chilena, violência militar, história

“It’s Not About 30 Pesos, It’s About 30 Years” was the slogan of the 2019 protests that took place throughout Chile—not reacting to a rise in Santiago’s subway fare, but in response to widespread social inequality persisting in post-Pinochet era. Theoretical discussions of Chile’s post-dictatorship concur that the dominant politics of the democratic transition aimed to publicly deny or ignore the horror, violence, and human rights violations carried out by Augusto

Pinochet’s regime (1973-1990) (Moreiras, 1993; Richard, 2004, 2007; Stern, 2000), reducing discussion of such traumatic topics to the private sphere. Soon after the restoration of democracy, military repression under the dictatorship became a topic excluded from public debate. The goal of the Concertación democratic governments (1990-2010) was to look ahead, integrate the country into the global economy, and legitimize the market model imposed by totalitarianism—all while avoiding any attempts to reconcile with the traumatic past.

At the beginning of the 21st century, Chilean cinema experienced a major renovation, revealing the emergence of a new generation of filmmakers, aesthetic interests, and topics. Notably, between 2000 and 2015, the military dictatorship was rarely represented in 15 fictional films (Gozalo-Salellas & Dapena, 2020; Jung, 2020b; Morales, 2017), and when it was addressed, state violence was often omitted, merely suggested, or left off-screen. According to Berenike Jung, possible reasons for this omission:

Range from institutionalised and internalised censorship, the historical experience of mediatic betrayal and collaboration, the discrepancy in economic risk in comparison to documentary, where such topics continue to dominate, lack of infrastructure and state support, to a perceived lack of audience (Jung, 2020a, p. 154; 2020b, p. 70).

As a result, the authoritarian past—largely excluded at the institutional level during the political transition—was also a topic avoided in Chilean filmmaking until the second decade of the century. This relationship between cinema and national history adopted a new tone and a revival around 2017, revealing a diversification in the treatment of the past.

This article focuses on the representation of dictatorial violence from the turn of the century, focusing on the works of three generations of filmmakers: *Machuca* (2004), directed by the prominent Andrés Wood (born in 1965); *Dawson, Isla 10* (2009) by Miguel Littin (born in 1942)—an established figure of the New Latin American Cinema; and the trilogy of the younger director Pablo Larraín (born in 1976), comprising *Tony Manero* (2008), *Post Mortem* (2010) and *No* (2012). The release timeframe of these films aligns with the conclusion of the Concertación government, marking a shift in how the past is represented in contemporary Chilean filmmaking. This evolution moves from a cinema that aligns with an institutionalized account of the authoritarian regime toward a more nuanced and personal portrayal of the military dictatorship. Interestingly, despite their numerous differences (in aesthetics, motives, and treatment of historical events and characters), these productions follow a common trend in the portrayal of the government's violent actions. While these films depict death, violence, and military torture, the plot does not overtly indicate

that these events are politically motivated.

This article analyzes how the motivations for this violence are displaced offscreen or remain unrepresented in these productions. This narrative strategy in this cinema responds to the institutional negotiations addressing the past during the Chilean post-dictatorship. In the cases of Wood and Littin, this displacement can be perceived in line with the *democracy of agreements* and the reconciliatory tone that characterizes the post-dictatorial period, as noted by Nelly Richard (2004, 2007). In contrast, Larraín's *oeuvre* reveals a form of post-transitional resistance to the *democracy of agreements*, introducing new subjectivities into this historical cinema.

Post-Dictatorship: On Transition and Post-Transition

The timeframe of the democratic transition and, consequently, the beginning of an alleged post-transition remains unclear. One view designates 1998, the year that Pinochet was arrested in London on allegations of human rights violations, as the completion of the political transition and the beginning of the post-transition. It is worth noting that Pinochet wielded significant political influence as Commander-in-Chief of the Chilean Army until 1998, subsequently becoming a senator-for-life under his 1980 Constitution.

Other viewpoints, however, suggest that the post-transitional period begins later,

marked by events such as President Ricardo Lagos's 2005 amendment of Pinochet's Constitution, which coincided with the Riggs Bank investigation. This investigation uncovered financial corruption, damaging the image of the former dictator as a righteous leader among his supporters. Pinochet's death in 2006, coupled with the election of a right-wing pro-Pinochet coalition in 2010, is seen as signaling the end of the post-dictatorship era.

Although the span of the Chilean political transition is arguable, historians, sociologists, and political scientists agree in describing the period as an incomplete—neither fully consensual nor public—process (Drake & Jaksic, 1999; Garretón, 1991; Godoy, 1999; Jocelyn-Holt Letelier, 1998), because the Concertación governments focused on repressing “una historia que muchos habían preferido ‘olvidar’ o ignorar” [a story that many had preferred to “forget” or ignore] (Winn, 2007, para. 1), to whitewash the Chilean past (Moulian, 1997). This “silence pact” (Hite, 2005, p. 57) or “consensus conspiracy” (Wilde, 1999, p. 476), repressing “una memoria como una caja cerrada” [a memory like a closed box] (Stern, 2000,

p. 17), became institutionalized practices of oblivion concerning traumatic history.

Nelly Richard characterizes the post-dictatorship as a time in which there prevailed a “consensual model of a ‘democracy of agreements’ propelled by the Chilean government of the Transition [namely, Concertación administrations] that marked a passage from politics as antagonism [...] to a politics of transaction” (Richard, 2004, p. 15). This “politics of transaction” develops into several negotiations concerning traumatic memories, as reflected in contemporary historical cinema, which made the military regime into a critical topic for the reclaimed democracy and the intended national “reconciliation.”

Except for limited symbolic acts of memory restitution—i.e. the investigations held by the National Commissions on Human Rights Violations (Informe Rettig in 1991; Informe Valech in 2004 and 2010), and the Museum of Memory and Human Rights (MMDH) in 2010—the violent authoritarian repression faced by Chilean citizens was largely overlooked by the Concertación governments.¹ Furthermore, the current neoliberal socio-eco-

¹In 1990, President Patricio Aylwin (1990–1994) appointed the Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación [National Commission on Truth and Reconciliation] in order to gather information on human rights violations (particularly deaths and forced disappearances) executed by the military regime. The results of the investigation, chaired by former senator and diplomat Raúl Rettig, were released in 1991. However, because the Rettig Report did not include cases of torture and political imprisonment, President Ricardo Lagos (2000–2006) created the Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura [National Commission on Political Prison and Torture], led by Monsignor Sergio Valech, in 2004. During President Michelle Bachelet's first term (2006–2010), the Valech Commission was reopened in 2010, adding new cases of human rights violations. The commissions found that over 2000 people were killed or disappeared for political reasons, and more than 38 000 individuals were imprisoned by the military regime. President Lagos ordered that the testimony remain classified and be kept secret for 50 years.

conomic system in Chile is often viewed as a legacy of the dictatorship, leading many to perceive the democratic governments post-Pinochet as a continuation of the military regime. The 2019 nationwide demonstrations forced looking back at the effects of the dictatorial regime, focusing not merely on the authoritarian period, but also on the impunity and the economic model legitimized by democratic administrations. What is now scrutinized is not only the dictatorship itself, but also the two decades of Concertación governance, which are seen as a continuation of totalitarian principles in both economic policy and the regime's culture of impunity (Barraza, 2018).

Consequently, the general lack of interest in social issues and history displayed at the beginning of the century in film production (and reception) can be seen as a result of this democracy "en la medida de lo posible" [to the extent possible], as stated by President Patricio Aylwin (Otano, 2006, p. 131). This suggests a deliberate post-dictatorial politics of dis-

engagement rather than a mere random or unmotivated detachment (Barraza, 2018).² In this context, around 2003, there was a revision in public opinion about the military regime, coinciding with a social and cultural resurgence that included a new mass media perspective in the past—indicating the onset of a post-transitional period.

The Politics of Detachment and Allegories of the Post-Dictatorship

In 2003, Chile commemorated 30 years since the coup, and a combination of political and cultural issues promoted an interest in looking back. As Jacqueline Mouesca explains, the Unidad Popular period stopped being demonized, and the image of President Salvador Allende's government (1970-1973) emerged with all its historical dignity: "Los detenidos desaparecidos dejaron de ser entes 'supuestos', y los crímenes de la dictadura pasaron a ser admitidos hasta por quienes habían sido sus encubridores o cómplices" [The disappeared detainees

² Contrary to this, documentary makers have been significantly more active than fiction filmmakers in focusing overtly on the past or discussing social issues. According to Berenike Jung, "while the national past continued to dominate in documentary, Chilean narrative film had all but avoided the topic, except for a brief spike in the early 1990s, immediately after the return to democracy" (2020b, p. 73). Indeed, young documentary directors have presented notable pieces exploring the impact of dictatorship on their lives, as children (Tiziana Panizza, René Ballesteros, Lorena Giachino Torrén, Macarena Aguiló, Sebastián Moreno, Germán Berger, and Antonia Rossi). Others have made innovative use of visual resources to display political events, incorporating an experimental and/or collective perspective on the period (Marcela Said, Jean de Certau, Bettina Perut, and Iván Osnovikoff). Informed by the affective turn in film studies and attentive to the particularities of the documentary form as a filmic medium, Elizabeth Ramírez-Soto (2019) introduces the concept of the *cinema of affect* providing a comprehensive study of documentary production between 1990 and 2011. Accordingly, new filmmakers partake in a post-memory, described by Marianne Hirsch (1997) as the relationship of the second generation to powerful experiences that they did not themselves live through, but which nonetheless constitute their own memories. In this view, documentary makers have been more successful in articulating subjectivity regarding the past than narrative filmmakers.

ceased to be “supposed” entities, and the crimes of the dictatorship began to be admitted even by those who had been their cover-ups or accomplices] (Mouesca, 2005, p. 81). An institutionalized reconciliation with the past brought an updated discourse regarding the official history.

In cinematographic terms, the Concertación governments performed two emblematic acts endorsing an hegemonic view of the military government. President Ricardo Lagos (2001-2006) attended *Machuca*’s avant-premier, symbolizing a state reconciliation with a repressed past, in 2004. At the screening, Lagos avoided any significant political comment, describing Wood’s production as a *great movie*: “Es una forma distinta de mirar la historia, de cómo protagonistas tan jóvenes la mimetizaron y la vivieron, pero por sobre todo yo diría que es una gran película” [It’s a different way of looking at history, of how such young protagonists mimicked it and lived it, but above all I would say that it’s a great film] (*Lagos dijo que “Machuca” es una buena muestra del nivel actual del cine chileno*, 2004, para. 4). The film was later Chile’s official submission to the 77th Academy Awards for Best Foreign Language Film, and for this reason, *Machuca* has been regarded to some extent as a drama that conveys a hegemonic discourse that “politiza la memoria e infantiliza la historia” [politicizes memory and infantilizes history] (Tal, 2005, p. 137).

A second expression that provided an institutionalized view of history was subject to controversy when Miguel Littin’s movie *Dawson, Isla 10*—a story of the imprisonment of President Allende’s former cabinet members on a southern island—was selected by the government as Chile’s official submission to the Oscar Awards in 2009. The critics’ and the public’s favorite that year was the dark comedy *La nana*, by the young director Sebastián Silva, and the imposition of Littin’s movie as the candidate for an Oscar became emblematic of the official envisioning of the past. Indeed, Littin described his production as “una película allendista, pero de reconciliación” [an Allende film, but one of reconciliation] (Littin, as cited in Ivan, 2009, para. 8), suggesting an adherence to the covenant project of the Concertación governments. As discussed here, this conciliatory tone—found both in *Machuca* and *Dawson, Isla 10*—is ultimately a projection of the *democracy of agreement* when depicting state violence.

Media-Memories

At the same time, by 2003, mass media began playing a new role in the production of historical imagery, becoming stakeholders in the elaboration of a collective memory that had previously been excluded from public debate. At the turn of the decade and into the 2010s, television programs such as *Los ochenta* (Contardo, 2008–2013)—a remake of the Spanish series *Cuéntame*—and *Los archivos*

del cardenal (Acuña, 2011 and 2014)—a drama based on the work of the Vicariate of Solidarity in defending human rights during the dictatorship—were extremely popular.

These broadcasts fictionalized, for the first time on Chilean TV, historical events discussion of which had been displaced to the private domain not only by the dictatorship, but also by its democratic successors, producing an “atomisation and privatization of pain” (Jung, 2020a, p. 99). The small screen began to reflect these traumatic memories, bringing up an aesthetics dominated by the *society of spectacle* (Debord, 2006) and minimizing the contradictions of memories that were in dispute (Jelin, 2002), while simultaneously making such imagery accessible to Chileans born after the return of democracy.

Although scarcely represented on the big screen during the post-dictatorship, three generations of Chilean filmmakers (those who were adults in 1973, those who were children at the time, and those born later with no first-hand memories of the coup) addressed the military period with diverse success during the first decade of the 21st century. Among the films produced by the generation of those who were adults in 1973, *Dawson*, *Isla 10* (2009), by the experienced and internationally recognized filmmaker Miguel Littin, was well

received by the local audience (93 829 spectators).³ Littin, a key figure of the New Latin American Cinema movement from the 60s and 70s who continued his career in exile, had already portrayed the effects of the authoritarian regime in the documentary *Acta general de Chile* (1986) and the film *Los náufragos* (1994), before directing *Dawson*. Later, his production honoring President Salvador Allende and dramatizing his overthrow in La Moneda Palace, *Allende en su laberinto* (2014), had a chilly reception (33 000 viewers).

Machuca (2004), by Andrés Wood, was an unexpected success, receiving both local and international recognition, and turned out to be the top-grossing movie in the country (656 000 viewers) (Salinas & Stange, 2006) the year that the film was released. As part of the post-coup generation of those who were children in 1973, Wood (born in 1965) introduced in *Machuca* the perspective of a group of children witnessing Allende’s overthrow. The film, as acknowledged by the director, includes part of his own personal childhood experience. Contrary to Wood’s success, films addressing the military dictatorship by other post-coup filmmakers—i.e. *El baño* (Cohen, 2005); *Fiestapatria* (Vera, 2007); *Un salto al vacío* (Lavín, 2008) and *Leciones privadas* (Daiber & Lazo, 2009)—received little to no attention from local audiences.

³ This and the following numbers of viewers—except for *Machuca*—are drawn from the Cámara de Exhibidores Multisalas A.G. (CAEM) reports (2009–2014).

By the same token, a number of movies from a younger generation, directors born in the '70s or during the dictatorship were practically ignored by the public, e.g. *Lucía* (Atallah, 2010) (13 viewers), *La pasión de Michelangelo* (Larraín, 2013) (8218 viewers), *Miguel San Miguel* (Cruz, 2012) (9149 viewers), *El tío* (Iribarren, 2013) (9701 viewers), and *Carne de perro* (Guzzone, 2012) (795 viewers). In contrast, *Mi mejor enemigo* (Bowen, 2005) had a more positive reception (115 154 spectators).

On the other hand, Pablo Larraín, who is today one of the most important Chilean film directors, shot a notable trilogy on Pinochet's regime, achieving great renown among critics and at international film festivals, but his project barely had 86 000 viewers for *Tony Manero* (2008) and 20 500 for *Post Mortem* (2010). Regarding this cold reception, this Tzvi Tal notes:

El éxito en festivales y la crítica profesional favorable, contrapuestos con los escasos [... espectadores] en las salas de cine de Chile, testimonian la vigencia del discurso hegemónico, que veinte años después del retorno a la democracia continúa prefiriendo los productos culturales que evitan explicitar encarnadamente la gravedad de los hechos cometidos por la rebelión de Pinochet, así como la profundidad de las brechas ideológico-políticas [The success at festivals and favorable professional criticism, contrasted with the few (... spectators) in Chilean

movie theaters, testify to the validity of the hegemonic discourse, which twenty years after the return to democracy continues to prefer cultural products that avoid explicitly stating the seriousness of the acts committed by Pinochet's rebellion, as well as the depth of the ideological-political gaps] (Tal, 2012, para. 23).

No (2012), instead, surprised with 209 000 viewers, and it was the first Chilean film nominated for Best Foreign Language Film by the American Academy Awards. Unlike Wood and Littin, this filmmaker was born after the coup, and his political cinema offered a new perspective of the past.

In fact, Larraín is the son of right-wing politicians—members of Pinochet's supporting political party, the Independent Democratic Union (UDI)—and he did not inherit any disturbing memories resulting from traumatic events directly affecting his family. Nevertheless, in his film trilogy the director has assimilated a traumatized collective memory, articulating a remarkable narrative of the darkest years in Chilean history.

This brief review of the Chilean post-dictatorial cinema shows that, until the end of the Concertación governments, only three historical movies dealing with the military dictatorship (*Machuca*, *Dawson*, and *No*) out of a total of 15 productions achieved significant responses from local audiences. The inconsistent public

reception indicates that the military regime was a difficult topic for the public to engage with until the end of the second decade of the 21st century.⁴

Berenike Jung's study on the relationship between experiences of torture, their visual recording, and their enactment. She explores what often remains unseen in memory, history, and contemporary media to develop a political film critique that transcends traditional representation and identification approaches. Jung focuses on films by Fernando Guzzoni, Pablo Larraín, Tavo Díaz, and Patricio Guzmán that "point precisely to what is hidden, disappearing or inaccessible about the past. They highlight the intrusive organisation of a narrative agency, the mediation of history, the scepticism towards visual evidence" (2020a, p. 167). This connection between the presence of absence in historical Chilean cinema is evident in the films made during the political transition at the turn of the century. Consequently, analyzing the works of Wood, Littin, and Larraín reveals structural invisibilities

—what remains offscreen—of the post-dictatorship within their narratives.

The following discussion of the representation of violence in their filmmaking provides a case study of the negotiations—the *politics of transaction* as described by Richard—between film directors and the politics of detachment during the Chilean political transition period.

The Displaced Violence in *Machuca* (2004)

Machuca succeeds because it avoids denouncing human rights violations of the military dictatorship as politically motivated. This story of two children who, despite their social origin, become friends through an educational project carried out in a private school, offered a new perspective on 1973 Chile. The film's point of view, dominated by the affluent young student Gonzalo Infante (Matías Quer), provided an unprecedented perspective on a dividing issue for Chilean collective memory, when the film was released.

⁴ Since 2017, several productions have readdressed the past, examining impunity as seen in *Los perros* (2017), by Marcela Said; *Penal cordillera* (2023), by Felipe Carmona, and in the gothic dark comedy *El Conde* (2023), by Pablo Larraín. Alongside personal historical fictions such as *Cabros de mierda* (2017), by Gonzalo Justiniano; *...Y de pronto el amanecer* (2017), by Silvio Caiozzi; and *Sapo* (2017), by Juan Pablo Ternicier, the dictatorship started to be represented through the horror of suspense, as seen in *Trauma* (2017), by Lucio Rojas; and *El taller* (2018), by José Tomás Videla, respectively. Military repression has also been revisited by way of adopting gendered perspectives or civil complicity in films including *La última frontera* (2019), by Fernanda Abarca and Andrés Opazo; *Tengo miedo, torero* (2020), by Rodrigo Sepúlveda; or *El príncipe* (2019), by Sebastián Muñoz. Productions such as *Matar a Pinochet* (2020), by Juan Ignacio Sabatini; *Pacto de fuga* (2020), by David Albala; *Un lugar llamado dignidad* (2021), by Matías Rojas Valencia; and *La mirada incendiada*, by Tatiana Gaviola (2021), focus on major events from this period that shocked the public opinion.

Notable auteur feature films of these recent years include *Araña* (2019), by Andrés Wood, Manuela Martelli's *1976* (2022), and Dominga Sotomayor's *Tarde para morir joven* (2018), the latter representing, from an intimate yet detached perspective, the beginnings of the democratic transition.

The plot revolves around Gonzalo's social and urban experience during the last months of Allende's government. He goes with his new classmate and friend Pedro (Ariel Mateluna) to the latter's shantytown home to learn about the underprivileged. The boys experience an amazing journey to downtown Santiago selling cigarettes and flags at both leftist and fascist demonstrations. Gonzalo, it turns out, also has a crush on Silvana (Manuela Martelli), the neighbor of his friend. Viewers never see Pedro on his own, underscoring the film's focus from Gonzalo's bourgeois perspective.

The last quarter of the storyline deals with the military coup and the early days of the dictatorship. In one scene, Gonzalo sees Hawker Hunter aircraft heading to bomb La Moneda Palace, an event that alerts the spectator to Allende's immediate overthrow. The air attack on the Presidential building is a well-known tragic event that is portrayed with brief television inserts at Gonzalo's house, recounting the bombing.⁵ Claudia Bossay's scholarly research suggests that the now-iconic original films documenting the bombing of La Moneda were actually released later in the year (2003), rather than on the same day, as portrayed in Wood's film. Still, it is important to note that the attack on Gonzalo's television set represents one of the first visual depictions of this event in the history of Chilean fiction cinema.

Machuca's decisive moment occurs when, amidst the upheaval, Gonzalo goes to the slum where the army is raiding the neighborhood. Upon his arrival, the boy witnesses some soldiers breaking into Silvana's house, and beating her father, Willy (Alejandro Trejo). In an attempt to protect her father, Silvana is tragically killed in front of her friends. The scene is shocking and devastating. The sound is briefly muted, and the camera focuses on Gonzalo, who is paralyzed by fear, unable to react. Suddenly, a soldier notices Gonzalo watching the scene and threatens to arrest the young boy. Gonzalo calls attention to his own upper-class origin and leaves. This moment marks the end of the dream to overcome inequality and, ultimately, the friendship is lost.

However, in political terms, Silvana's death demands a second look. Willy is a small entrepreneur who sells political party flags at demonstrations on both sides for and against Allende. He does not express his political opinions and appears to be disengaged from politics. Therefore, his daughter's murder does not stem from obvious political motives; rather, it seems to be an accident in a chaotic situation, and it is unclear whether the soldier intended to kill the young girl—she was not a direct political target.

Without any doubt, death is overwhelming, and the murder of a child is dev-

⁵ A similar sequence is presented in Larraín's *Post Mortem*, in which the camera does not even show the airplanes. The audience, briefly, can hear the jets flying when the character is taking a shower.

astating, even in a fictional representation. In *Machuca*, it symbolizes the end of innocence, the end of the dream of educational integration, and the end of Allende's political project. Nevertheless, it is necessary to point out that, in Wood's film, the most appalling loss remains almost unnoticed and is certainly underdeveloped by the plot. When the army breaks into the Saint Patrick's school, a minor character, Lisandro Toro (Luis Bascuñán)—a student who, like Pedro, participates in the educational program that integrated poor children—is detained in the courtyard of the school for insulting the soldiers. The scene is brief: a panning shot captures the faces of his peers looking at the incident from the window of the classroom before the teacher calls them back to their seats and the classwork continues.

Nothing else is revealed about the fate of the young boy, who, in terms of Irina Dzéro (2025), embodies inconformity and defiance. Although previous sequences signal his political activism (Gonzalo sees him marching in a leftist demonstration; at school, he does not seem to be interested in or convinced by the educational program), Lisandro has no lines in the script before his arrest and his fate remains offscreen. Some viewers might guess his ending, but this is not evident for the schoolchildren, or for an uneducated audience.

Lisandro is not called by his name in the movie. The character is listed as part of the cast in the credits. Because the young boy is relegated to a background role, the political violence he suffers is obscured in the story. In Wood's film, it is not clear for broader or younger audiences that Lisandro is a political *desaparecido* (a *disappeared person*).⁶ Lisandro's secondary role mirrors the secondary role of political violence in the movie. Consequently, Lisandro's disappearance is, literally, reenacted—both in historical and narrative terms—within the storyline, transforming *Machuca* into a piece of nostalgia that diverts addressing human rights violations under Pinochet's dictatorship driven by political motives.

The Institutionalized Representation of Violence in *Dawson, Isla 10* (2009)

In the same way, although *Dawson, Isla 10* is one of the most graphic films of this corpus, Littin also adopts several subtleties to address violent situations. Through the point of view of a former Allende minister, Sergio Bitar (Benjamín Vicuña)—named *Isla 10* at the Dawson Island detention center—viewers learn about the abuses suffered by collaborators and members of Allende's cabinet, who were isolated in the world's southernmost concentration camp, which operated between 1973 and 1974. They are victims of soldiers' mistreatment through verbal

⁶ This elusive stylistic choice to represent forced disappearance during Pinochet's dictatorship is also suggested in the movie's last scene, when Gonzalo rides his bike to Pedro's slum to find a wasteland.

humiliation, confinement, and forced labor. However, while the harassment of ministers and supporters of Allende on the inhospitable far-southern Dawson Island is quite explicit, Littin's movie does not represent overt torture or murder by superiors of the military forces.

Indeed, debriefings run by Commander Jorge Sallay (Sergio Hernández) are presented as personal interviews with detainees, carried out with some tension but with a respectful tone, and registered by a typist with a typewriter. Moreover, during the individual dialogues held with Orlando Letelier (Andrés Skoknic), José Tohá (Pablo Krögh), or Edgardo Enríquez (Raúl Sendra), the prisoners are standing up, while Sallay is seated on his desk, asking questions about their roles as cabinet members. In each scene, the low-angle shot places the interviewed at a higher level compared to the Commander, a visual perspective that not only suggests the higher morality or superiority of the inmates but also softens the perception of a military interrogation scene. Furthermore, in the meeting with Enríquez, Commander Sallay—who offers a seat to the detainee—apologizes to his former Navy instructor for having him imprisoned on the island. This type of dynamic is distant from the well-known torture methods used by the regime to obtain information,

humiliate political prisoners, or break the person's psyche.⁷ In particular, Littin avoids representing state violence exerted by high-ranking officers, instead constructing them as arbitrary procedures led by individuals such as Lieutenant Labarca (Cristián de la Fuente).

In fact, physical aggression is depicted as experienced outside the island, as a distant and unclear occurrence. This offscreen representation of the government's violence is evident when detainees are joined by a small group of new prisoners, who, because of torture, arrive semi-unconscious. In the scene, just a few close-ups provide some details of the harm suffered by one of them. However, using a narrative omission, similar to *Machuca*, details about their previous incarceration and their fate are erased because, soon after, Isla 10 explains that the group never saw these prisoners again.

This division between what is happening in Chile and on the island is apparent one cold night, when the isolated inmates fix a small television to see, as in Wood's film, brief inserts showing what is happening on the mainland: the bombing of La Moneda Palace, general destruction, tanks and soldiers on the streets, illegal arrests, etc. The prisoners are shocked by the images, revealing that they are quite

⁷ Details about human right violations and torture can be found on the report by the Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación (*Informe Rettig*), in the section "Algunas formas de violación de los derechos humanos" (Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, 1991) and by the Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2004, *Informes Valech I* and II, Chapter V: "Métodos de tortura: definiciones y testimonios").

unaware of the effects of Pinochet's coup. Eventually, the scene reinforces how *Dawson, Isla 10* frames the horror suffered by other nationals as something filtered, perceived sideways, occurring somewhere else or as part of a TV series.

The major physical repression portrayed in the film is epitomized by the arbitrary punishment of three prisoners who—after making an ironic comment about the food they are eating at the concentration camp—are confined in solitary boxcells by Sargento Figueroa (Luis Dubó). Upon their release, one of them has gone crazy. He runs, falls, and keeps running while laughing at the soldiers and his fellows. The subjective camera angle conveys the insanity of the man by flipping upwards. However, instead of expressing the emotional trauma experienced by the individual because of the isolation and the harsh conditions on the island, the sequence becomes a pitiful spectacle for the other characters and viewers. The lunatic is unable to see his own condition, which turns the effects of violence into a distant exhibition.

When discussing the representation of the Holocaust, in his book *Prisms*, Theodor Adorno states “to write a poem after Auschwitz is barbaric” (Adorno, 1967, p. 34), questioning the possibility of depicting horror or the irrational from a logical perspective, without distorting the true nature of the events. In *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American*

Fiction and the Task of Mourning, Idelber Avelar paraphrases this statement, alleging that, after the military interventions in the region, “escribir ya no es posible” [writing is no longer possible] (1999, p. 232), pointing to a sense of defeat and loss in a so-called “mournful literature” that becomes allegorical due to the difficulties of representing a traumatic past. Undoubtedly, there is no *appropriate* or *best* language to articulate the trauma. Suffering violence is a personal and intimate experience inexpressible, perhaps, through linguistic means. Still, although the coup d'état made all representations impossible and unintelligible (Richard, 2007), the repression perpetrated by Pinochet's government in Wood's and Littin's productions avoids gathering this oppression as a systematic violation of human rights carried out as state policy.

In *Dawson, Isla 10*, this oblique view of reality is also displayed when José Tohá is notified that he is being released from detention center due to his precarious health. Sallay tells Tohá that he will be back home soon. Allende's former Minister is surprised and moved. He says goodbye to his friends and departs. The character is not further seen. The uneducated part of the audience—along with Littin's characters detained on the island—develops some hope with Tohá's relocation. Nonetheless, most viewers know that this political figure was tortured and killed, after being transferred from Dawson Island. Moreover, a brief note in the final credit

reports that Tohá was hanged, a victim of a *member of the repression* at the Military Hospital in 1974. The next paragraph of the final credits states that Orlando Letelier died in a car attack committed by *members of the Chilean repression* in Washington D.C., in 1976. In both cases, the movie plot does not discuss the murder of these relevant politicians, and their offscreen executions are not depicted as acts of state terrorism, since they were committed by individuals—members of the Chilean repression—not necessarily ordered or supervised by the military government that dominated the country for 17 years.

This is how Littin⁸—a director known for actively participating in the political commitment that marked New Chilean Cinema movement—negotiates not only the overt representation of violence in *Dawson, Isla 10*, but also exempts the Army and the military regime from direct responsibility for human rights violations. Ultimately, in this film, violence is exerted by intermediate officers (Lieutenant Labarca, Sargento Figueroa), but not necessarily with the approval or the knowledge of commanding officers. Indeed, Coronel Sallay is reluctant to follow Sargento Barriaga's (Pedro Villagra) suggestion to assassinate all 400 prisoners (the colonel explains that they do not have the *tech-*

nical conditions to do so) and confronts Army Coronel Valenzuela (Mario Bustos), who arrives at the detention center with the special assignment of eliminating the detainees. Consequently, Coronel Sallay seems to be unaware of the inmates' mistreatment and appears to be genuinely interested in preserving their lives.

The fact that *Dawson, Isla 10* does not depict human rights violence overtly is not the problem. The entire story centers on the harsh conditions and mistreatment of prisoners on the island. However, it arguably represents military repression for political reasons at the hands of some individuals, and not as part of an institutional endeavor. As noted above, there is no *better way* to portray trauma, but Littin ultimately adjusts the image and the responsibility of the Chilean Armed forces in addressing the physical and emotional repression that political prisoners experienced under Pinochet's regime.

From Darker Sides of the Repression to the Upcoming Happiness in Pablo Larraín's Trilogy (2008, 2010, 2012)

In contrast, Pablo Larraín mainly adopts a different rhetoric by using individual psychotic characters to portray dictatorial violence. In both *Tony Manero* (2008) and *Post Mortem* (2010), repression is

⁸Littin, who drafted the *Manifiesto político de los cineastas de la Unidad Popular* (Cineastas Chilenos, 1970), was appointed director of Chile Films in 1971 by President Allende's government (1970–1973). The manifesto aimed for national, popular, and revolutionary cinema (King, 2000), understanding militant cinema as an art that “nace de la realización conjunta del artista y del pueblo unidos por un objetivo común: la liberación” [is born from the joint realization of the artist and the people united by a common goal: liberation] (p. 174).

displaced into other domains, while, in *No* (2012), it is almost absent. In *Tony Manero*, Raúl Peralta's (Alfredo Castro) distorted psyche is a projection of the brutality and the irrationality of the military regime. Set in 1978, the movie depicts the man's obsession with the eponymous protagonist of *Saturday Night Fever* (Badham, 1977), portrayed by the American actor John Travolta, and he strives to compete in a celebrity look-alike contest on the television program *Festival de la una*.

Peralta's existence is driven by endless viewings of Badham's movie in an empty theater, mimicking sounds and lines from the script and imitating Manero's dance style. At the rundown boarding house where he lives, he leads a group of residents who rehearse musical numbers from the film and perform them at the in-house bar. He has no other interest in life but to personify Tony Manero, and he will become a serial killer and a thief to achieve this goal.

His random and arbitrary murders—including that of a woman (to steal her TV set), the owner of some glass blocks (to steal them to build a disco dance floor), or the managers of a movie theater (to punish them for substituting a new release for his favorite film)—point to other crimes. These violent acts serve as indirect references to death off-screen, such as the killing of a man distributing political flyers, who is detained by the secret police. After his assassination—implied rather

than shown—Peralta steals the man's belongings. Such violence is also suggested offscreen when soldiers break into the boarding house, arresting the team members of Peralta's rehearsal group, and viewers can only listen to the physical aggression, meanwhile the protagonist escapes through a window.

Hence, *Tony Manero* portrays cruelty on different levels to create a complex interrelationship between visible and unseen brutality. Raúl Peralta overtly performs violence, but aggression is not explicitly displayed at the hands of the police or the military forces. Simultaneously, this violence is apparent in Peralta's indifference to others' suffering and mistreatment. His subjectivity lacking empathy for his peers turns the protagonist into a malicious person, a psychopath, developing another expression of cruelty and—a distanced—subjectivity. In this way, Larraín's representations of violence and terror remain in the space of the other, in the dark psyche of the character, as the uncanny or the sinister, becoming an experience that cannot be entirely assumed in visual terms by the audience. In Oudart's terms (1990), a cinematographic suture, that is to say, a reverse angle complementing the hearing perception, is missed in *Tony Manero*, displaying violence as an overheard and emotional threat.

Post Mortem (2010) deepens this unseen experience. The story unfolds a couple of days before the coup and revolves around

the monotonous life of the unexpressive Mario Cornejo (also played by Alfredo Castro). The film's pale color palette reinforces the idea of the flat existence of this man, who works as a recording officer at the morgue. He is obsessed with his neighbor, Nancy Puelma (Antonia Zegers), a vaudeville dancer, soon fired at her workplace by the theater manager fired by the theater manager for being too thin and aging. Mario's routine is first interrupted when he meets Nancy, initiating a singular rapport between them; later on, once the military upheaval begins, and amidst the numerous corpses delivered to the morgue, he suddenly finds himself having to transcribe President Salvador Allende's death report.

Carolina Urrutia, using Giles Deleuze's theory of the cinema, discusses Larraín's movies in terms of what she calls "un fuera de campo fantasmagórico" [a ghostly offscreen] (Urrutia, 2011, p. 69). To exemplify this concept, her analysis highlights two scenes that convey this unseen metaphysical threatening presence. In the first one—taking place the morning of the coup—Urrutia notes that Cornejo takes a shower that prevents him from hearing the soldiers break into Nancy's house, kidnapping the woman's family. In this *mise-en-scène*, and as already seen in *Machuca*, the protagonist briefly hears Hawker Hunter aircraft heading to La Moneda Palace, indicating Allende's immediate overthrow, but does not pay further attention to this noise. Additionally, Urrutia underlines:

Cuando los cadáveres se acumulan en la morgue de Santiago [...] se instala la idea de que hay algo mucho mayor sucediendo, pero no hay una panorámica que les permita a los personajes, desde su propia individualidad, acceder a una visión global [When the corpses pile up in the Santiago morgue [...] the idea is established that there is something much bigger going on, but there is no panoramic view that allows the characters, from their own individuality, to access a global vision.] (Urrutia, 2011, p. 70).

In this manner, she concludes, this visual outflow moves the perception of violence toward the margins; another type of offscreen.

In fact, Cornejo does not react to the corpses in the morgue, nor to the autopsy performed on President Salvador Allende, "thus the film's violence serves not to awaken or elicit a political response, but to deaden the senses of the viewing subject, to induce a sense of apathetic hopelessness" (Ledesma, 2020, p. 102). His only moments of anxiety arise when he can't find Nancy after soldiers raid her home. Mario is distressed with her disappearance to the point of ignoring the horror, the political unrest, and the violence of the military regime. Eventually, he locates Nancy hiding in her backyard shed. Mario comforts her and provides food, trying to alleviate her grief for her lost family. However, when he returns

to the shed, he finds her hiding with her boyfriend, Víctor (Marcelo Alonso).

Mario promises the couple food and protection, but contrary to his words, he starts blocking the shed's exit. A still camera, in an extremely long shot lasting more than six minutes, records Cornejo's actions, stacking furniture and objects in front of the door. The torturous scene announces the upcoming slow and isolated death of the lovers. In keeping with an aesthetics of omission, *Post Mortem* refrains from showing the woman's suffering; viewers are left to imagine it. Yet an early scene in the film, portraying the everyday tasks of the main character, shows the autopsy of a woman, shortly thereafter named Nancy Puelma by Dr. Castillo (Jaime Vadell), whose cause of death was starvation. Mario, undisturbed, writes the report. Here too, as seen in *Tony Manero*, the protagonist embodies a wicked, sadistic—and displaced—expression of the violence that surrounds him.

In contrast to these disturbing representations of violence, in *No* (2012), Larraín entirely avoids addressing the dictatorship's military repression, when telling the story of the 1988 referendum on Pinochet's presidency forced on the regime by international pressure. This aesthetic preference is in line with René Saavedra's (Gael García Bernal) marketing campaign against the Pinochet government, broadcast for the national referendum that eventually rejected the extension of Pinochet's government.

The film was mainly appraised for its representation of the past when originally released. Raquel Olea harshly criticized *No* for neglecting the social struggle that made possible the people's victory in the referendum. Nelly Richard agreed with this perspective, pointing out that the film worked as an instrument to defuse recalling. She argued that, instead of being a critical-transformative means, demanding a creative-reflexive response from the spectator, the film promoted viewing the past as continuous with the present and static, deconditioning and deactivating memory for *una mirada impassible* [an impassive look] (Olea, 2012, as cited in Bongers, 2016, p. 118). In particular, she considered that the technique of juxtaposing contemporary and past images without establishing a temporal distinction between them indicated an overcoming of ideological antagonisms, with no room for collective action and contesting utopian projects. Interestingly, Larraín's highest-grossing film has generated the most critical debate.

Saavedra's campaign, based on the slogan "Happiness is coming," offered hope and the idea of a better future for voters. At the same time, the TV spots omitted overt references to the regime's human rights violations, disavowing the social and political resistance movements that led to the democratic transition: "Examined from a contemporary viewpoint the campaign jingle announces an empty dream, and analyzed from a socio-economic perspec-

tive, the protagonist therefore incarnates the neoliberal model introduced during the dictatorship and maintained by democratic governments in Chile” (Barraza, 2013, p. 169).

When René first presents his proposal to an emerging Concertación coalition, Ricardo (Alejandro Goic), an irritated leader of one of the opposition political parties, states: “No voy a ser cómplice de algo que la historia nos va a pasar la cuenta” [I’m not going to be an accomplice to something that history will hold us accountable for], to then boisterously abandon the meeting. Thus, Ricardo’s words, can also be seen as a reflection of Larraín’s stance on his production. He suggests that, while the coalition will be blameworthy for excluding the topic of military abuses from public discourse—essentially for negotiating the political transition process—as a filmmaker, Larraín recognizes the limitations of his historical portrayal in the film. Hence, when Ricardo states that history will later hold the Concertación accountable for their decisions taken in 1988, the director is simultaneously acknowledging the responsibility for stereotyping the past, highlighting the omissions and shortcomings of his internationally acclaimed movie. The film ultimately recognizes its limitations.

No has recently been the subject of critical examination concerning its political implications within the realm of the arts. Informed by Jacques Rancière’s concept

of the *distribution of the sensible*, Susana Domingo Amestoy presents a compelling analysis of what she terms the *aesthetics of impunity* inherent in the film’s unseen or unrepresented elements. This concept arises from the use of cinematic techniques that intentionally disrupt the traditional interaction between the viewer and the visual imagery presented on-screen, “creating a propitious distance for questioning the visible or the pretension of the visible to become all there is to see” (Domingo Amestoy, 2020, p. 162). At the same time, Domingo Amestoy’s highlights how the film questions so-called popular cinema, along with the role that politics plays in cinema, and the aesthetics of politics itself.

Informed on Walter Benjamin’s aestheticization of politics and Jacques Rancière’s discussion on aesthetics politization, Ignasi Gozalo-Salellas and Xavier Dapena observe that Saavedra/Larraín’s can be read ambiguously, as a project that

proposes an imaginary in the order of representation that seeks to escape from state violence, and at the same time allows the occupation of space, identification of commonalities in the process of differentiating the ordering of bodies, the forms of visibility for those who are not visible. [...] While Benjamin seeks an aesthetic solution for two systems of political thought, and Rancière attends to regimes and their order and visibility, the film pro-

blematizes the concept of politicization, both in its machinic nature and as a sum of agencies and their aesthetic strategies (Gozalo-Salellas & Dapena, 2020, p. 138).

For this reason, Larrain's *aesthetics of politics* in *No*—rather than being simply a historical film—works as a trigger to think about the effects of the past in the present. It is both a critique of the political transition of the 1990s and its consequences (Barraza, 2013), as more recently reflected in the 2019 outburst.

Still, there are a few references to state oppression in *No*. Some appear in scenes of demonstrators being arrested and beaten (including Saavedra's ex-wife) in the street or the police department. In addition to these, and as part of René's TV ads, a fragment of the 1988 political campaign shows a police officer hitting an individual during a protest "reducing the political contestation and armed resistance represented by Verónica to a mere aesthetic gesture in a campaign design" (Gozalo-Salellas & Dapena, 2020, p. 134). There are vague references to the *disappeared* and censorship. Indeed, the film insinuates violence when the protagonist is threatened, finding written scratches at his house or getting anonymous phone calls. However, the film avoids direct references to the state of terror that the entire country experienced during the military regime. The displaced and menacing violence displayed in Larrain's *Tony Manero*

and *Post Mortem* is reduced to a formulaic repression in *No*.

Conclusion: What Is Still Owed to Memory

To conclude, 21st century Chilean historical cinema offers limited overt representation of human-rights violations committed by the military regime. Directors' aesthetic choices often avoid confronting state repression, opting instead for a reconciliatory tone that aligns with the political transition period. This approach can be observed in the works of filmmakers like Wood and Littin, who showcase a perspective that seeks to bridge divides rather than highlight past grievances. Conversely, directors such as Larraín explore alternative aesthetics to depict state violence, though often without engaging directly with the underlying issues of institutional oppression. *Machuca* and *Dawson, Isla 10* epitomize a conciliatory view of the past (regarding the military regime), reinforcing the negotiations of *the democracy of the agreements*, and tending to obscure the political motivations behind the human rights violations perpetrated by the authoritarian regime. This cinema, more aligned with official discourse, prefers to sideline the collective trauma of the country, excluding the systematic repression instigated by state institutions, which further diminishes the visibility of the suffering endured by individuals and communities. This results in a portrayal of history that prioritizes po-

litical stability and reconciliation over the acknowledgment of past atrocities.

Larraín, on the other hand, first developed an approach in which violence emerges as a complex experience, embodied by psychotic individuals. *Tony Manero* and *Post Mortem* offer an intimidating version of viciousness yet avoid a visual spectacle, instead exploring a sensorial perception of violence. In both films, memory and subjectivity are challenged, evoking discomfort, anguish, fear, and trauma; neither film garnered a wide audience in Chile. In contrast, *No* revolves around the Concertación's democratic transactions that refuse historical memory of the trauma of the dictatorship. At the same time, it became a film welcomed by the Chilean public and also achieved unprecedented international recognition. The commercial achievement of *No* ironically mirrors the economic success of the Concertación governments. Overall, Larraín forged a new language to convey the horrors and traumas of the past, laying a crucial foundation for current cinema's efforts to restore Chilean memory.

REFERENCES

- Acuña, N. (Director). (2011 and 2014). *Los archivos del cardenal* [TV series]. Televisión Nacional de Chile.
- Adorno, T. (1967). Cultural criticism and society. In *Prisms* (pp. 113–130). MIT Press.
- Atallah, N. (Director). (2010). *Lucía* [Film]. Diluvio Cine.
- Avelar, I. (1999). *The untimely present: Postdictatorial Latin American fiction and the task of mourning*. Duke UP.
- Badham, J. (Director). (1977). *Saturday night fever* [Film]. Paramount Pictures.
- Barraza, V. (2013). Reviewing the present in Pablo Larraín's historical cinema. *Iberoamericana*, 13(51), 159–172. <https://doi.org/10.18441/ibam.13.2013.51.159-172>
- Barraza, V. (2018). *El cine en Chile (2005-2015): políticas y poéticas del nuevo siglo*. Cuarto Propio.
- Bossay, C. (2023). *La vida de los registros* [Conference presentation]. XII Encuentro Internacional de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano, Centro Cultural La Moneda, Santiago, Chile. <https://www.cclm.cl/festivales/xii-encuentro-internacional-de-investigacion-sobre-cine-chileno-y-latinoamericano/>
- Bongers, W. (2016). *Interferencias del archivo: Cortes estéticos y políticos en cine y literatura*. Peter Lang. <https://www.peterlang.com/document/1067666>
- Bowen, A. (Director). (2005). *Mi mejor enemigo* [Film]. Ceneca Producciones; Wood Producciones.
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2009). *El cine en Chile en el 2009*. Observatorio de Políticas Culturales. <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/8-informe-caem-2009>
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2010). *El cine en Chile en el 2010*. Observatorio de Políticas Culturales. <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/7-informe-caem-2010>
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2011). *El cine en Chile en el 2011*. Observatorio de Políticas Culturales. <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/6-informe-caem-2011>
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2012). *El cine en Chile en el 2012*. Observatorio de Políticas Culturales. <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/3-informe-caem-2012>
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2013). *El cine en Chile en el 2013*. Observatorio de Políticas Culturales. <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/1-informe-caem-2013>
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (2014). *El cine en Chile en el 2014*. Observatorio de Políticas Culturales. <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/19-informe-caem-2014>.
- Cineastas Chilenos. (1970, December 22). *Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular*. CineChile. Enciclopedia del cine chileno. <https://cinechile.cl/manifiesto-de-los-cineastas-de-la-unidad-popular/>

- Cohen, G. (Director). (2005). *El baño* [Film]. Ceneca Producciones.
- Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación. (1991). *Informe Rettig*. Biblioteca Digital INDH. <https://biblioteca-digital.indh.cl/items/edb83a4d-9121-48ee-8e66-09fe31e926fe>
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura. (2004). *Informe Valech*. Biblioteca Digital INDH. <https://biblioteca-digital.indh.cl/items/77e102d5-e424-4c60-9ff9-70478e618d78>
- Contardo, R. (Executive Producer). (2008–2013). *Los ochenta* [TV series]. Canal 13.
- Cruz, M. (Director). (2012). *Miguel San Miguel* [Film]. Ceibo Producciones.
- Daiber, A., & Lazo, J. P. (Directors). (2009). *Lecciones privadas* [Film]. Poetas Anti Films.
- Debord, G. (2006). *The society of spectacle*. Rebel Press.
- Domingo Amestoy, S. (2020). The blurred image: The aesthetics of impunity in Pablo Larraín's *No* and *El Club*. In L. Hatry (Ed.), *ReFocus: The films of Pablo Larraín* (pp. 161–176). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.3366/edinburgh/9781474448284.003.0009>
- Drake, P. & Jaksic, I. (1999). Introducción. In P. Drake & I. Jaksic (Comps.), *El modelo chileno. Democracia y desarrollo en los noventa* (pp. 11–38). LOM Ediciones.
- Dzero, I. (2025). *Fathers, masculinity, and authoritarianism in Latin American cinema*. University of Florida Press.
- Garretón, M. A. (1991). La redemocratización política en Chile. Transición, inauguración y evolución. *Estudios Públicos*, (42), 101–133. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/1441>
- Godoy, A. Ó. (1999). La transición chilena a la democracia: Pactada. *Estudios Públicos*, (74), 79–106. <https://www.estudiospublicos.cl/index.php/cep/article/view/967>
- Gozalo-Salellas, I. & Dapena, X. (2020). Aestheticization of politics and the war machine in *No* by Pablo Larraín. In L. Hatry (Ed.), *ReFocus: The films of Pablo Larraín* (pp. 131–46). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474448307-010>
- Guzzoni, F. (Director). (2012). *Carne de perro* [Film]. Ceneca Producciones.
- Hirsch, M. (1997). Mourning and postmemory. In *Family frames: Photography, narrative, and postmemory* (pp. 17–40). Harvard University Press.
- Hite, K. (2005). Breaking the silence in post-authoritarian Chile. In P. Kenney & M. P. Friedman (Eds.), *Partisan histories: The past in contemporary global politics* (pp. 55–73). Palgrave Macmillan.
- Ivan. (2009, September 4). Miguel Littin y cinta sobre isla Dawson: “Es una película allendista, pero de reconciliación”. *La Tercera*. <http://www.latercera.com/noticia/miguel-littin-y-cinta-sobre-isla-dawson-es-una-pelicula-allendista-pero-de-reconciliacion/>
- Iribarren, M. (Director). (2013). *El tío* [Film]. Santa Cruz Producciones.

- Jocelyn-Holt Letelier, A. (1998). *El Chile perplejo. Del avanzar sin transar al transar sin avanzar*. Planeta/Ariel.
- Jelin, E. (Comp.). (2002). *Las conmemoraciones: Las disputas en las fechas "in-felices"*. Siglo XXI Editores.
- Jung, B. (2020a). *The invisibilities of political torture: The presence of absence in US and Chilean cinema and television*. Edinburgh University Press.
- Jung, B. (2020b). "Within the limits of the possible": Realist aesthetics in Pablo Larraín's Dictatorship Trilogy. In L. Hatry (Ed.), *ReFocus: The films of Pablo Larraín* (pp. 69–88). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474448307-007>
- Lagos dijo que "Machuca" es una buena muestra del nivel actual del cine chileno. (2004, August 3). Radio Cooperativa. <http://www.cooperativa.cl/noticias/entretencion/cine/cine-chileno/lagos-dijo-que-machuca-es-una-buena-muestra-del-nivel-actual-del-cine-chileno/2004-08-03/095336.html>
- Larraín, E. (Director). (2013). *La pasión de Michelangelo* [Film]. Jirafa Producciones.
- Larraín, P. (Director). (2008). *Tony Manero* [Film]. Fábula Producciones.
- Larraín, P. (Director). (2010). *Post Mortem* [Film]. Fábula Producciones.
- Larraín, P. (Director). (2012). *No* [Film]. Fábula Producciones.
- Lavín, P. (Director). (2008). *Un salto al vacío* [Film]. Jirafa Producciones.
- Ledesma, E. (2020). When violence meets experimentalism: Unraveling cinematic suture in Raúl Ruiz's *Tres Tristes Tigres* and Pablo Larraín's *Post Mortem*. In L. Hatry (Ed.), *ReFocus: The films of Pablo Larraín* (pp. 89–112). Edinburgh University Press. <https://doi.org/10.1515/9781474448307-008>
- Littin, M. (Director). (1986). *Acta general de Chile* [Documentary]. Alfíl Uno Cinematográfica.
- Littin, M. (Director). (1994). *Los naufragos* [Film]. ACI Comunicaciones.
- Littin, M. (Director). (2009). *Dawson, Isla 10* [Film]. Azul Films.
- Littin, M. (Director). (2014). *Allende en su laberinto* [Film]. Zetra Films.
- Morales, M. (2017, September 10). *¿Habla mucho el cine chileno del golpe y la dictadura?* CineChile. Enciclopedia del cine chileno. <https://cinechile.cl/habla-mucho-el-cine-chileno-del-golpe-y-la-dictadura>
- Moreiras, A. (1993). Postdictadura y reforma del pensamiento. *Revista de Crítica Cultural*, (7), 26–35.
- Mouesca, J. (2005). Aspectos del documental chileno reciente. *Cinémas d'Amérique Latine*, (14), 81–88.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. LOM; ARCIS.
- Otano, R. (2006). *Nueva crónica de la transición*. LOM Ediciones.
- Oudart, J. P. (1990). Cinema and suture. In N. Browne (Ed.), *Cahiers du Cinéma 1969-1972: The politics of representation* (pp. 45–57). Harvard University Press.

- Ramírez-Soto, E. (2019). *(Un)veiling bodies: A trajectory of Chilean post-dictatorship documentary*. Legenda.
- Rancière, J. (2007). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. Continuum. (Original work published 2000)
- Richard, N. (2004). *Cultural residues: Chile in transition*. Minnesota UP.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores.
- Richard, N. (2014). Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora. Sobre la película *No* de Pablo Larraín. *LaFuga*, (16). <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>
- Salinas, C. & Stange, H. (Eds.). (2006). *Este cine chacotero... Impostura y des-problematización en las representaciones del sujeto popular en el cine chileno 1997-2005*. Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile.
- Stern, S. (2000). De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998). In M. Garcés, P. Milos, M. Olguín, J. Pinto, M. T. Rojas y M. Urrutia (Comps.), *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX* (pp. 11–33). LOM Ediciones.
- Tal, T. (2005). Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*. *Aisthesis*, (38), 136–151. <https://revistaaiesthesis.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/4204>
- Tal, T. (2012). Memoria y muerte. La dictadura de Pinochet en las películas de Pablo Larraín: *Tony Manero* (2007) y *Post Mortem* (2010). *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.62884>
- Urrutia, C. (2011). *Post Mortem* y *Tony Manero*. Memoria centrífuga de un pasado político. *Cinémas d'Amérique Latine*, (19), 65–70. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1054>
- Vera, L. (Director). (2007). *Fiestapatria* [Film]. Atacama Productions.
- Wilde, A. (1999). Irruptions of memory: Expressive politics in Chile's transition to democracy. *Journal of Latin American Studies*, 31(2), 473–500. <https://www.jstor.org/stable/157911>
- Winn, P. (2007, February 21). *El pasado está presente. Historia y memoria en el Chile Contemporáneo*. HijxsVoces. <https://imagenesparamemorar.com/2013/02/21/11270/>
- Wood, A. (Director). (2004). *Machuca* [Film]. Wood Producciones.

Autora correspondiente: Vania Barraza
(vbarraza@memphis.edu)

Roles de autor: Barraza, V.: conceptualización; metodología; validación; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización

Cómo citar este artículo: Barraza, V. (2025). Within the Limits of the Visible: The Offscreen in Post-Dictatorial Chilean Cinema. *Conexión*, (23), 41-67. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.002>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película *Matar a Jesús* (Mora Ortega, 2018)

Countervisuality Strategy in Colombian Cinema in the Film *Killing Jesus* (Mora Ortega, 2018)

Estratégia de contravisualidade no cinema colombiano no filme *Matar a Jesús* (Mora Ortega, 2018)

JOHN JAIME HURTADO CADAVID

PhD en progreso en Estudios Culturales y Literarios Latinoamericanos. Actualmente, investiga el cine comunitario de comunidades marginadas en Colombia. Su última publicación fue «Los estereotipos en el capitalismo gore: la rentabilidad de la violencia en la serie de Netflix *Narcos* (2015)», de 2024. Recientemente, participó en el I Congreso de Cine del Siglo XXI en la Universidad de las Artes de Yucatán en 2024; y en el congreso *Thresholds: Disciplinary Crossroads* en Georgetown University, también en 2024.

**Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película
Matar a Jesús (Mora Ortega, 2018)**

Countervisuality Strategy in Colombian Cinema in the Film *Killing Jesus* (Mora Ortega, 2018)

**Estratégia de contravisualidade no cinema colombiano no filme
Matar a Jesus (Mora Ortega, 2018)**

John Jaime Hurtado Cadavid

Universidad Estatal de Ohio, Columbus, Estados Unidos

Hurtadocadavid.1@osu.edu (<https://orcid.org/0009-0003-6366-0196>)

Recibido: 22-01-2025 / Aceptado: 21-04-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.003>

RESUMEN

Este texto argumenta que *Matar a Jesús*, de Laura Mora Ortega (2018), representa una ruptura con la tradición que encasilla al cine colombiano como cine de violencia, lo que ha consolidado un régimen de visualidad que estereotipa a los colombianos. Primero, aborda un análisis comparativo de las películas colombianas en las últimas tres décadas para diferenciar la apuesta narrativa de Mora Ortega. Luego, realiza un análisis textual para exponer cómo su lenguaje cinematográfico propone un régimen de *contravisualidad* que expone la formación de nuevas subjetividades con el poder de interpelar a los espectadores sobre las posibles respuestas ante el mal en su entorno. Así, este artículo analiza cómo Mora Ortega utiliza los paisajes urbanos de una ciudad marginada y las relaciones entre víctimas y victimarios para explorar dinámicas de duelo,

resiliencia y la formación de nuevas subjetividades que renuncian a la venganza como respuesta moral ante el daño.

ABSTRACT

This text argues that *Killing Jesus*, directed by Laura Mora Ortega (2018), represents a break from the tradition that confines Colombian cinema to narratives of violence, a tradition that has consolidated a visual regime stereotyping Colombian people. First, it presents a comparative analysis of Colombian films from the past three decades to highlight Mora's unique narrative approach. Then, it conducts a textual analysis to reveal how her cinematic language proposes a *countervisuality* regime that exposes the formation of new subjectivities capable of challenging viewers to reflect on possible responses to the presence of evil in their environment. Thus, it analyzes how Mora Ortega uses the urban

landscapes of a marginalized city and the relationships between victims and perpetrators to examine dynamics of grief, resilience, and the creation of new subjectivities that reject vengeance as a moral response to harm.

RESUMO

Este texto argumenta que *Matar a Jesús*, dirigido por Laura Mora Ortega (2018), representa uma ruptura com a tradição que restringe o cinema colombiano a narrativas de violência, consolidando um regime visual que estereotipa os colombianos. Primeiro, apresenta uma análise comparativa de filmes colombianos das últimas três décadas para destacar a abordagem narrativa singular de Mora Ortega. Em seguida, realiza uma análise textual para revelar como sua linguagem cinematográfica propõe um regime de *contravisualidade* que expõe a formação de novas subjetividades capazes de desafiar os espectadores a refletirem sobre possíveis respostas ao mal em seu entorno. A análise explora como Mora Ortega utiliza as paisagens urbanas de uma cidade marginalizada e as relações entre vítimas e agressores para examinar dinâmicas de luto, resiliência e a criação de novas subjetividades que rejeitam a vingança como resposta moral ao dano.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS /
PALAVRAS-CHAVE

Cine colombiano, cultura visual, subjetividad en el cine, resiliencia social,

contravisualidad, *Matar a Jesús* / Colombian cinema, visual culture, subjectivity in cinema, social resilience, *countervisuality*, *Killing Jesus* / cinema colombiano, cultura visual, subjetividade no cinema, resiliência social, *contravisualidade*, *Matar a Jesús*

Según la académica y crítica de cine Juana Suárez (2017), la violencia es el paradigma dominante del cine colombiano (p. 308). Esto responde a las tendencias de los artistas de representar su contexto social en las claras etapas del país, marcadas por diversos conflictos armados, como la lucha entre conservadores y liberales, los enfrentamientos entre el Estado, las guerrillas y paramilitares, y el combate contra el narcotráfico. Principalmente por los problemas estructurales del país en seguridad y narcotráfico en las décadas de los ochenta y los noventa, los cuales posibilitaron el surgimiento posterior de películas comerciales de ficción relacionadas con estos tópicos —especialmente con el cine de Víctor Gaviria—, el cine nacional ha entrado en un campo visual que se vincula con la violencia, los sicarios y los narcos, lo cual se sigue explotando en el cine reciente. Por ejemplo, al decir de la especialista en cine latinoamericano Carolina Rocha (2018), en la segunda década del siglo XXI los directores y guionistas se inclinaron por volver al pasado violento de Colombia, especialmente al narcotráfico, en producciones como *Narcos*, de 2015; *American Made*, de 2017; y *Loving Pablo*, también de 2017 (p. 363). Estas produccio-

nes explotan un potencial comercial de la marca violenta, que se puede instalar en el imaginario cultural gracias a imágenes que cosifican a los sujetos, posicionándolos en un régimen de verdad acomodado a las necesidades capitalistas del entretenimiento, como el poderío de los narcos, la cultura del sicariato y la prostitución en medio de la debilidad del Estado. Esto ha conformado un régimen de visualidad, que el teórico de la cultura visual Nicholas Mirzoeff (2011) define como una práctica discursiva que tiene efectos materiales al permitir a una autoridad clasificar, segregar y definir lo que es correcto a partir de ciertas imágenes (p. 3). Dichos efectos se relacionan con la imposición de paradigmas visuales que se presentan como evidentes —en este caso, el paradigma histórico de la violencia como norma— y que conserva el potencial de pegarse en los espectadores como una marca registrada de la cultura colombiana. Sin embargo, el mismo Mirzoeff también recalca que los sujetos subyugados buscan estrategias para reclamar su derecho a mirar y a transformar cómo son vistos por otros, contestando a la autoridad que los representa y proponiendo nuevas formas de narrarse (2011, p. 4). De esta manera, surgen estrategias de contravisualidad que se convierten en herramientas de resistencia ante tal régimen de visualidad, y se estimulan procesos creativos en los que se plasman mundos alternativos centrados en un sentido propio de justicia visual.

Si bien en un país como Colombia, que ha sufrido tantos conflictos, sería natural

pensar que algunas formas de visualización se centren en subjetividades violentas, actualmente es más interesante explorar cómo ese contexto ha permitido el surgimiento de estrategias que contestan a una forma de visualidad del cine colombiano. Es decir, se trata de investigar cómo las nuevas representaciones cinematográficas pueden aportar a la constitución de un nuevo régimen de contravisualidad para exponer el valor del cine colombiano y de las formas de vida que pueden surgir o re-formularse en el país. Entre esas películas está *Matar a Jesús*, de Laura Mora Ortega (2018), con la cual surge la posibilidad de pensar una transformación en el cine colombiano al re-enunciar los paisajes audiovisuales que han forjado subjetividades marcadas por la violencia. Asimismo, la película reclama un derecho a mirar la verdadera realidad de la gente como la clave para una política democrática (Mirzoeff, 2011, p. 4) que incluya a los marginados o victimizados y sus procesos de tramitación del duelo por la pérdida de sus seres queridos. Por ello, este texto argumenta que Laura Mora Ortega construye un nuevo lenguaje para explorar las relaciones entre víctimas y victimarios, que, lejos de demandar un perdón como respuesta moral ante el daño, sugiere una forma de lucha contra los deseos de venganza que perpetúan la guerra en el país.

Para hacerlo, se construye una corta genealogía del cine colombiano comercial de ficción desde la década de los noventa, para agrupar *Matar a Jesús* dentro de una

nueva ola de cine nacional. Luego, se analizan las estrategias de contravisualidad en la película con base en la transformación de la subjetividad de la protagonista, su relación con el territorio y su rechazo de la venganza. Por último, se explora cómo estas estrategias pueden ayudar a los espectadores a reflexionar sobre el conflicto en el país y el duelo de las víctimas. Con ello, se concluye que, si bien la violencia puede formar parte del contexto de la película, no es el elemento central, sino que permite ambientar una nueva forma de narrar en el cine colombiano, en la que la interpelación al espectador sobre las formas de vida y el potencial de los ciudadanos de convivir sanamente están siempre en juego. Así, Laura Mora Ortega propone una estrategia de contravisualidad que contesta la marca de los últimos años del cine nacional como violento, ilustrando las luchas de sujetos heridos por la guerra por vivir en paz. Para ello, la directora inaugura un tipo de cine político centrado en la construcción de subjetividades situadas en contextos de exclusión, cuya estética no reside en la representación explícita de la violencia, sino en la transformación de las subjetividades que se niegan a reproducirla como espectáculo, lo que contribuye a la renovación de las lecturas críticas y a la expansión de los horizontes interpretativos del cine nacional.

Breve acercamiento al cine colombiano actual

Según Juana Suárez (2017), «most films produced between 1990 and 2005 were

characterized by hyper-representations of drug-related violence, an apocalyptic vision of Colombia (“no future”), obscene language, and locations in marginal zones» (p. 317). Por ejemplo, la década de los noventa está marcada por *Rodrigo D. No futuro* y *La vendedora de rosas*, ambas de Víctor Gaviria (1990, 1998), que muestran la realidad de los espacios violentos en los barrios populares de Medellín y cómo se convive con la muerte y la intolerancia en una ciudad que discrimina y marginaliza. Del mismo modo, la primera década de siglo XXI resalta el cine de narcos; en ese momento, surgen producciones como *Rosario Tijeras*, de Emilio Maillé (2005), *Sumas y restas*, de Víctor Gaviria (2005), y *El arriero*, de Guillermo Calle (2009), o producciones de televisión como *El cartel*, dirigida por Luis Alberto Restrepo y Gabriel Casilimas, y creada por Andrés López (Palacio, 2008), que ahondan en la problemática del negocio de las drogas y representan, por medio de imágenes de violencia espectacular, una suerte de identidad nacional corrompida y tomada por el narcotráfico que alardea del poder de los narcos, el sicariato y las bombas.

En estas películas, se representa lo que Slavoj Žižek (2008) denomina una forma de violencia subjetiva, que se refiere a la perturbación del estado normal de las cosas (p. 2), y cuyos agentes y consecuencias son fácilmente identificables. Adicionalmente, Žižek también señala que estos hechos esconden una forma de violencia

objetiva que logra normalizar esa violencia subjetiva. Una de esas formas es la violencia sistémica, que se relaciona con el sistema político y económico dominante en los territorios donde ocurre (p. 2), lo que posibilita la emergencia de una ideología que, en este caso, se alinea con la explotación capitalista alrededor de la violencia. Dicha mercantilización ha sido definida por Valencia (2010) como una forma de capitalismo *gore*, con el cual señala al poder del capitalismo para hacer de la violencia y el uso predatorio de los cuerpos y la muerte un producto rentable (p. 15). Es decir, tanto la violencia subjetiva como la sistémica, a través de imágenes con violencia explícita, estimulan un régimen de visualidad que, como lo define Nicholas Mirzoeff (2011), se basa en discursos hegemónicos sobre fenómenos sociales —considerados tercermundistas—, y despliega imágenes que buscan normalizar la violencia y la respuesta vengativa en ciertos territorios (p. 3). Esto, en última instancia, conserva el poder de establecerse como «la realidad» en el público que lo observa, y las industrias hegemónicas lo usufructúan (Valencia, 2010, p. 36). Los narcos, los incultos, los violentos son marcas que condicionan la forma en que los colombianos son vistos a través del cine, máxime cuando un público ve en ese estigma la posibilidad de compararse y sentirse a salvo de no pertenecer a esos estilos de vida.

De esta manera, el cine de la década de los noventa y algunas producciones de la

primera década del 2000 proporcionan un régimen de visualidad que se asimila con lo violento, al responder a estructuras sociales que demarcan un contexto de *precaridad* [*precarity*] inducida. Según Judith Butler (2009/2010), esta *precaridad* exagera la vulnerabilidad de ciertos cuerpos —por falta de infraestructura médica, educativa o de oportunidades de empleo—, y los hace más susceptibles de perpetrar actos de violencia subjetiva o de ser interpretados como sujetos menos valiosos que pueden ser fácilmente dañados (p. 46). Así, las películas en este periodo resaltan espacios marginales y la vulnerabilidad de ciertos cuerpos —victimizadas— en medio de un Estado débil, incapaz de protegerlos. Por tanto, generan un régimen de visualidad alrededor de la violencia sistémica como una representación ideológica, lo cual permitiría la emergencia de un estereotipo del que las industrias hegemónicas del cine obtienen réditos, debido a la explotación de ese tipo de violencia regionalizada. Con ello, la violencia espectacular en el territorio colombiano, enmarcado dentro de una ideología capitalista e históricamente señalado como el centro del narcotráfico mundial, posibilita la emergencia de prejuicios, al reproducir imágenes estereotipadas de la cultura colombiana.

Sin embargo, Mirzoeff (2011) también plantea que la contravisualidad surge desde ciertas comunidades como un desafío directo a este régimen, ofreciendo estrategias alternativas para desmante-

lar el poder de las estructuras visuales hegemónicas, con las cuales se pueda construir un nuevo realismo para enfrentar la autoridad de la visualidad sistémica (p. 5). El autor la describe como una práctica con la cual dichas comunidades no solo buscan resistir, sino también crear nuevas formas de mirar, así como narrativas visuales que rechacen las jerarquías impuestas. Es decir, reclaman su derecho a mirar y, con ello, a plantear cómo son mirados por otros. Ejemplo de esto son las representaciones de las luchas de los esclavos afrodescendientes e indígenas por su liberación y la imagen de sus héroes, que buscan un nuevo realismo alineado con su propia historia; las representaciones de la guerra; la emergencia de movimientos sociales en busca de nuevos procesos democráticos; la producción sostenible y las prácticas culturales centradas en el género. Todas ellas buscan reposicionar la mirada de dichas comunidades, sus visiones sobre problemáticas mundiales, y narrar cómo se relacionan con los espacios en los que surgen. De esta manera, las formas de contravisualidad «no se plantean como una oposición, sino como un derecho, el “derecho a mirar” de maneras múltiples, y de repensar las visualidades históricamente en sus operaciones de clasificación, separación y estetización» (Moreno Acosta, 2021, p. 5).

Una forma de empezar con estos procesos de transformación de la visualidad imperante en la década de los noventa y

la primera década del 2000 es un tipo de cine que se realiza paralelamente en los primeros diez años del siglo XXI, en el que surgen

representaciones culturales centradas en valores (derechos humanos, justicia, libertad). Esto da pie a un nuevo cine basado en la visibilización de temas como la marginación, el desarraigo, los problemas íntimos, la violencia, la pobreza, la desigualdad, en síntesis un cine de la conflictividad, del diario vivir, un cine político no militante (rasgo que corresponde con otros casos latinoamericanos) (Alvarado Duque, 2018, p. 267).

Es decir, empiezan a poner en escena problemáticas culturales relacionadas con la violencia subjetiva y sistémica en Colombia, lo que permite la emergencia de imágenes con potencial de contravisualidad, con la cual, en palabras de Mirzoeff (2011), se busca redefinir los términos en los cuales es entendida la realidad (p. 24).

En este grupo, podrían mencionarse películas como *La primera noche*, de Luis Alberto Restrepo (2003), en la que se exploran las luchas de las víctimas de desplazamientos forzados más allá del acto violento por el que deben abandonar sus tierras, así como su enfrentamiento con una ciudad agreste; o *Los viajes del viento*, de Ciro Guerra (2009), en la que se escenifica el poder de la música y el paisaje locales como un ejemplo de te-

máticas descentralizadas en la violencia. Sin embargo, es en la segunda década del mismo siglo cuando las producciones cinematográficas tienden más a representar las desigualdades sociales y las formas en que las poblaciones las enfrentan. Con ello, se alejan aún más de la representación del paisaje como algo exótico y de la violencia como algo típico del cine colombiano. Así, las películas que surgen en este periodo se diferencian de las producidas en la década de los noventa: la violencia subjetiva y sistémica no es el eje central del discurso. Por el contrario, sientan las bases sobre las cuales se puede ensamblar un nuevo registro visual en un momento dado (Mirzoeff, 2011, p. 28). En este caso, se trata de la relación entre el ser humano y su territorio, y cómo se enfrenta a violencias sistémicas o a quienes las representan históricamente. Por ejemplo, producciones como *El vuelco del cangrejo*, de Óscar Ruiz Navia (2010), *La sociedad del semáforo*, de Rubén Mendoza (2010), *Los colores de la montaña*, de Carlos César Arbeláez (2011), o *La sirga*, de William Vega (2012), por mencionar solo algunas, dan cuenta de una necesidad de visualizar otro mundo aparte del narcotráfico, que muestra la vida de la gente que lucha diariamente por vivir en espacios marginados. Sin embargo, estas películas todavía carecen de un análisis íntimo y crítico de la transformación de las subjetividades de los personajes.

Esta forma de visualizar los espacios y la cultura colombiana con elementos na-

rrativos más ricos se inaugura más fuertemente con *El abrazo de la serpiente*, de Ciro Guerra (2015). Esta es una película en la que, a través de elementos identitarios de una población indígena colombiana y dentro de espacios oníricos, el director logra denunciar una forma de violencia sistémica relacionada con la apropiación de conocimiento indígena, dentro de un mundo donde la fantasía y la realidad se entrelazan para enriquecer el relato. De esta manera, la película deja de lado la violencia como algo representativo y la utiliza como medio contextual para narrar una historia que resalta la forma de vida y el conocimiento de una comunidad indígena que resguarda un saber ancestral. Asimismo, *Los nadie*, de Juan Sebastián Mesa (2016), muestra el poder de la juventud aventurera en Medellín y las posibilidades que la ciudad entrega para luchar contra la marginación. Esta película ejemplifica un contraste directo con los caminos posibles para los jóvenes en Medellín que *Rodrigo D. No futuro* (Gaviria, 1990) y *La vendedora de rosas* (Gaviria, 1998) describen. En ella, la violencia sistémica no apaga los sueños de los personajes y permite, a través del relacionamiento de los amigos, contrarrestar la muerte y buscar futuros posibles, lo que propone nuevas visiones de la manera de relacionarse de los jóvenes con el país y su historia. Es decir, se genera una disrupción del régimen de visualidad de la violencia por medio del arte como elemento que logra interpelar y quizá condoler al otro.

En este grupo, también podrían ingresar películas como *La tierra y la sombra*, de César Acevedo (2015), *Siembra*, de Ángela Osorio y Santiago Lozano (2016), y *Monos*, de Alejandro Landes (2019). Si bien la violencia es, en ocasiones, explícita en las películas, la estructura narrativa va mucho más allá del culto al capitalismo *gore* y la normalización de imágenes sangrientas que funcionan como tecnología de seducción visual. Por el contrario, problematizan procesos de subjetivación en ambientes conflictivos desde un punto de vista más íntimo, en comparación con el cine de las décadas anteriores. Sin embargo, es con *Matar a Jesús*, de Laura Mora Ortega (2018) —y posteriormente con *Los reyes del mundo*, de la misma directora (Mora Ortega, 2022)—, cuando los elementos narrativos empiezan a centrarse más en dinámicas sobre la génesis social de los sujetos, el perdón, la convivencia y, sobre todo, la autorreflexión sobre las vidas de otros. Con ello, se posibilita al espectador preguntarse por la formación de un sujeto que crece en contextos conflictivos, lo que sobrepasa el acto físico violento y propicia diálogos en torno a las posibilidades de reconciliación en el país, al enfrentar cara a cara a víctimas y victimarios para reposicionar su futuro.

Dicho contexto social, llevado al cine, está claramente marcado por el acuerdo de paz entre el Gobierno colombiano y el grupo guerrillero FARC en 2016. Esto les ha permitido a los cineastas explorar estrategias narrativas que indaguen por las

secuelas de la guerra, especialmente en temas relacionados con la subjetividad de las víctimas y sus posibilidades de obtener reparaciones y garantías de no repetición. En palabras de la experta en literatura y cine latinoamericano María Helena Rueda (2019):

En la Colombia donde se debate la perspectiva de un posconflicto tras el acuerdo de paz con las FARC, el cine ha jugado un papel importante tanto en el movimiento retrospectivo de recuperar la memoria del horror, como en el acto concurrente de brindar elementos para procesar las pérdidas dejadas a su paso por el conflicto, con su carga de dolor, incertidumbre y preguntas sobre el futuro (p. 101).

Esto permite formular que las producciones actuales sobrepasan las estrategias del cine comercial violento para generar cuestionamientos en torno a cómo, desde espacios precarios, pueden surgir respuestas no violentas, rompiendo con un régimen de visualidad que ha marcado el cine comercial nacional. Esto se logra con la exposición de las posibilidades de subjetivación de víctimas y victimarios, ahondando en sus opciones de formarse como ciudadanos dentro de contextos que no los condicionan a ser violentos *per se*, sino donde pueden contestar la violencia sistémica que los relega y estigmatiza como agentes violentos. Así, con esta forma de cine, se puede construir un régimen de contravisualidad para lu-

char contra las marcas estigmatizantes que imponen los discursos hegemónicos sobre los cuerpos precarios, al centrarse en elementos reflexivos con respecto a la historia colombiana, a cómo nos relacionamos con ese ambiente violento y cómo nos moviliza.

Estrategias de contravisualidad en *Matar a Jesús*¹ (Mora Ortega, 2018)

La ópera prima de Laura Mora Ortega obtuvo diversos premios a nivel nacional e internacional:

En el 39 Festival de La Habana, recibió el Premio a mejor ópera prima, el premio Casa de las Américas a mejor largometraje de ficción y el Premio Glaubert Rocha Prensa Latina; en el Festival de San Sebastián recibió el Eroski de la Juventud y el LX Signis de la Crítica, así como la Mención especial Kutxabank-Nuev@s Directories y la Mención especial premio FEDEORA; en el Festival de Chicago ganó el premio Roger Ebert; en el Festival de Huelva obtuvo el premio Wofest a la mejor realizadora, y ganó dos premios en el Festival de El Cairo (Correa y Hamon, 2018, p. 127).

Estos reconocimientos han permitido a la directora ganarse un nombre en la escena internacional y, al mismo tiem-

po, mostrar a nivel mundial que el cine colombiano transgrede los estereotipos impuestos al cine nacional. En palabras de Laura Fattori (2022), la película «depicts a picture of an outraged (yet hopeless) contemporary Colombian society for which violence, fear, and indignation are constant emotions in face of the State's abandonment» (p. 97). Es decir, muestra las luchas de las víctimas por retomar una vida dentro de un contexto que los margina y que, en ocasiones, los deja a la deriva. Incluso la misma directora comenta que «esta no es una película de pillos o narcotraficantes, es una historia que reflexiona sobre las víctimas en Colombia» (Restrepo, 2018, párr. 14). Para este fin, la directora paisa ahonda en la subjetividad de dos personajes que representan a víctimas y victimarios en un territorio que, después del auge del narcotráfico, ha sido estigmatizado como violento: la ciudad de Medellín. En lugar de presentar a los personajes desde una perspectiva externa o distante, Mora Ortega propone una mirada íntima y subjetiva desde el punto de vista de Paula —Lita—, utilizando primeros planos y resaltando sus emociones y dilemas éticos de manera visceral. De esta manera, posibilita al espectador ver su confusión, impotencia y tristeza por el asesinato de su padre a manos de un sicario de nombre Jesús. Para ello, genera un espacio dialógico en el que los protagonistas se enfrentan a sus emociones.

¹La directora comenta que «en 2004, viviendo fuera del país, tuve un sueño en el que me encontraba con un chico de mi edad y me decía: yo me llamo Jesús y maté a su papá» (Restrepo, 2018, párr. 5). De ahí surge el nombre de la película.

De hecho, la directora menciona que, cuando Lita ve a Jesús, la protagonista «se plantea ese dilema moral y ético de cómo es matar a un hombre y se acerca a este chico con este fin, solo para descubrir que él es una víctima más de una sociedad muy corrupta» (Haemmerli, 2019, 00:00:49-00:00:57). Es decir, ambas subjetividades colisionan dentro de un espacio conflictivo desde el cual pueden surgir reflexiones íntimas tanto para ellos como para los espectadores, lo que los aleja de la violencia física que tiende a deshumanizar a las víctimas y a los perpetradores de la violencia.

Dicho esto, este texto propone que *Matar a Jesús* contesta a un régimen de visualidad en el cine colombiano alineado con el capitalismo *gore*, proponiendo una contravisualidad con nuevos elementos narrativos alejados de la violencia espectacular. Esto lo logra indagando y escenificando el proceso de elaboración del duelo de la víctima —Lita— y sus respuestas contra la violencia subjetiva y sistémica que ha padecido; un duelo, como menciona la socióloga colombiana María Teresa Uribe de Hincapié (2003), «a partir del cual sea posible encontrar formas de convivencia con quienes han producido grandes sufrimientos a otras personas» (p. 10). Es decir, explora cómo, en medio de una situación que ha exacerbado la vulnerabilidad ontológica de la víctima, pueden surgir respuestas éticas alejadas de la venganza. De esta forma, Mora Ortega logra construir una nueva visualidad

con elementos reflexivos con el potencial de trasladarse a los espectadores.

Para analizar las formas de contravisualidad de la película, se abordan tres elementos fundamentales: la transformación de la subjetividad de Lita, su relación con el territorio y su rechazo de la venganza.

Transformación de la subjetividad de Lita

La posibilidad de transformar la subjetividad de Lita parte del cruce físico y emocional con Jesús, el asesino de su padre. Con ello, se pone en debate su génesis social y el tipo de comunidad al que cada uno pertenece y en el cual son reconocidos: Lita forma parte de un ambiente universitario de clase media; Jesús es habitante de un barrio marginado y se convierte en sicario. Para analizar su encuentro, es pertinente seguir a Stuart Hall (1996/2003) y su definición de subjetividad, con la cual se refiere a los procesos internos y relacionales a través de los cuales los individuos se perciben como sujetos, es decir, como agentes con sentido de sí mismos y del mundo (p. 20). Esto plantea un movimiento constante en el que el sujeto —en términos hegelianos—, a través de la experiencia, se transforma en algo diferente de lo que es, atravesando también por lo que no es. Es decir, está en una permanente renovación de sí mismo, incorporando también su negatividad y condición de finitud, según

sus facultades, posibilidades y experiencias concretas (Nancy, 2014, p. 47). Así, se abre la posibilidad de analizar cómo las relaciones conflictuales también posibilitan la transformación de una subjetividad en un espacio-tiempo determinado en el que el sujeto responde a ambientes precarios que lo marginan.

Siguiendo esta línea, el sociólogo francés Michel Wieviorka (2001) menciona que el sujeto contemporáneo

es la capacidad que tiene la persona de actuar creativamente, de constituirse su propia existencia, de comprometerse, de hacer elección; pero también, la capacidad para no ser prisionero de las normas, de la ley, del grupo. El sujeto además es el reconocimiento que le hacen a una persona otros que también son sujetos. Igualmente, es la capacidad de estar en relación con los demás. Aunque se trate de una relación conflictual con los otros. El sujeto se constituye en la relación interpersonal entre dos sujetos y también en la relación intercultural, social (p. 339).

Esta es una definición que permite explicar que la transformación de la subjetividad está enlazada con la relación interpersonal de los sujetos y el espacio

en el cual surgen o se posibilitan sus experiencias. Dicho de otro modo, el espacio conflictivo en el que emerge el sujeto también forma parte integral de su constitución como sujeto-agente —aquel que puede participar políticamente como ciudadano—. En el caso de *Matar a Jesús*, la interacción entre Lita y el asesino de su padre, dentro de una ciudad que alberga muerte, permite ese ambiente conflictivo desde el cual ambos protagonistas pueden explorar lo que son, cuestionarse lo que pueden hacer y tomar decisiones para devenir otros².

Siguiendo estos elementos, la transformación de la subjetividad de Lita se fundamenta en tres aspectos. El primero es el reconocimiento de la vulnerabilidad ontológica del otro, que, según Judith Butler (2009/2010), revela una posición de *precariedad* [precariousness], la cual «viene de que somos seres sociales desde el nacimiento, dependientes de los demás, de instituciones y entornos sociales que cobijan nuestras necesidades» (p. 43). Así, la sujeción a la precariedad implica asumir que el cuerpo y la salud psicológica pueden ser dañados por otros. Esta situación se ejemplifica en casa de Jesús cuando, después de ser robada y golpeada, él limpia las heridas físicas de Lita (Mora Ortega, 2018, 01:17:28), lo que contrasta con la imposibilidad de curar

² Jesús, incluso como perpetrador de la violencia subjetiva, sería entonces una víctima de la violencia sistémica que lo conduce, por las condiciones de *precariedad* exacerbada en las que ha vivido, a convertirse en asesino. Lita, por el contrario, es víctima de una violencia sistémica, pero se enfrenta a la opción de devenir una perpetradora de violencia subjetiva.

las heridas emocionales que le causó. Adicionalmente, en la misma escena, hay un acercamiento a la vida íntima de Jesús, al explorar parte de su génesis social. La mención de la muerte de su hermano, «el único amigo que lo aconsejaba» (Mora Ortega, 2018, 01:18:07) y el toque de Lita a sus heridas en la cabeza son un acercamiento a la vida personal de Jesús, lo cual lo humaniza. Dicho cruce representa una contravisualidad, ya que reclama el derecho a mirar las secuelas de la guerra tanto en víctimas como en victimarios, y propone un escenario en el que ambos se entrelazan para intentar limpiar sus heridas, reconociendo su vulnerabilidad como sujetos.

El segundo aspecto es el autorreconocimiento de condiciones afectivas desde la infancia que han posibilitado ambientes propicios para el amor y la admiración, y una posterior comparación con las posibilidades de otros. Esto es planteado por Axel Honneth (1992/1997) como una primera forma de reconocimiento recíproco, que surge de la familia como primer eje de fortalecimiento de lazos afectivos y ayuda a forjar las oportunidades de autoconfianza del sujeto (p. 114). Un ejemplo de esto es la escena de la visita de Lita a la casa de la madre de Jesús, en la cual sobresale un altar a su otro hijo asesinado y, en general, una familia amplia celebrando las novenas de Navidad (Mora Ortega, 2018, 01:10:28). Esta escena se compone de planos medios y *eyeline match* de Lita a las luces, los adornos y el

árbol de Navidad mientras la familia se abraza. Es una situación que contrasta la familia feliz de un asesino con la tristeza de la familia de la víctima. Sin embargo, al salir de esa casa corriendo, Lita mira la agenda de su padre, ve su foto y llega a su casa a decorarla con adornos navideños, como reclamando el derecho de su familia a rehacer su espacio (Mora Ortega, 2018, 01:11:45). Es decir, su familia destrozada no puede estar por debajo de la familia del perpetrador de su padre ni perder la felicidad de estar juntos. Dicho de otro modo, estas luces representan la resiliencia de una familia que enfrenta las consecuencias de los daños causados por la violencia, lo que también funciona como estrategia de contravisualidad, al proyectar el valor de la familia como eje fundamental de apoyo de las víctimas. Así, Mora Ortega pone en relación el reconocimiento del amor familiar como eje del soporte emocional del sujeto, y que, en cualquier espacio social, por marginado que parezca, existen espacios para la convivencia.

En tercer lugar, la transformación de la subjetividad de Lita se posibilita gracias al reconocimiento de una comunidad de valor que, para Honneth (1992/1997), se fundamenta en la solidaridad con los otros. Este tipo de reconocimiento se centra en el valor de las ideas y la fortaleza de facultades concretas. El reconocimiento de dichas características permite fortalecer el honor social, pues resalta las cualidades morales como conduc-

ta de vida, acordes con una moralidad construida socialmente. Estas, representadas en un sujeto, conducen a potenciar los ideales sociales (p. 157). En el caso de Lita, este honor social se basa, principalmente, en el autorreconocimiento de los valores morales aprendidos de su padre y que deberían ser transmitidos a la sociedad. Esto se logra en la película con el recuerdo constante de este hombre como alguien íntegro que no querría que su hija manchara sus manos con violencia. Por ejemplo, desde el inicio, a través de focos suaves, primerísimos primeros planos y un *eyeline match* desde la postura de la protagonista, se observa a su padre, desde los pasillos de la universidad, dictando una clase en un salón (Mora Ortega, 2018, 00:05:11). Esto marca la admiración de Lita por un hombre inteligente y respetado por sus estudiantes. Además, su conversación con su padre en el auto antes de su asesinato evidencia una relación jovial, de confianza y amor fraternal. Por último, la agenda del padre muestra su compromiso con la familia en las fechas navideñas, delineando un hombre entregado a sus seres queridos. Es decir, su agenda representa un impulso moral para Lita (Mora Ortega, 2018, 00:18:02). A través de la figura de este hombre y los objetos que lo representan, la directora propone una contravisualidad al exaltar la vida y el amor como cualidades heroicas. Se trata de una situación que contrasta con algunas películas comerciales sobre el narcotráfico, centradas en el capitalis-

mo *gore*, en las que el narco se presenta como el héroe capaz de poner de rodillas a un país. Por el contrario, *Matar a Jesús* pone en escena a un ser humano común, que ama a su familia y cuya mayor fortaleza y legado son sus valores.

Con estos elementos, se puede vislumbrar cómo la constante interacción con los demás, los cuales pueden estar en contraposición o generar daño a una forma de vida, es parte de la tensión del sujeto-agente con su entorno. Es un entorno en el que se convierte en otro y reconoce, formula o reclama su capacidad de actuar. Así, Lita y Jesús son sujetos en contienda; cuerpos que se juntan para reformular sus subjetividades heridas. Esto se logra manteniendo una tensión identitaria entre ambos, que colisiona para posicionar al espectador en medio de un ambiente tosco o quizá inaceptable, pero que lo interpela para indagar por las emociones y procesos de ambos personajes. Dicha construcción tiene que ver con las formas en las que se acercan los cuerpos de Lita y el sicario de su padre, que se muestra como cuerpo sintiente y con una subjetividad construida bajo un espacio violento:

De este modo, la película nos sumerge en un meollo esencialmente antropológico: la cuestión del encuentro con el Otro. Todo encuentro está teñido de ese vértigo entre miedo y asombro que nos produce enfrentarnos con la diferencia. Ahora bien ¿qué ocurre

cuando nos identificamos con el Otro, más aún, cuando ese Otro es lo que consideramos lo más abyecto? [...]. El encuentro humaniza (Gonzales, 2022, párr. 11).

Con ello, la estrategia de contravisualidad en la película permite cuestionar la vida de los espectadores, sus propios procesos de subjetivación y respuestas ante la violencia que han padecido en sus entornos. Dicho de otro modo, la película de Mora Ortega permite enfrentarse a ese otro abyecto, que, por el mal que causa, «debería» ser expulsado de la ciudad o ser extinguido. Sin embargo, la fortaleza de la directora está en proponer que algunas cualidades de ese otro abyecto, como su capacidad de asesinar, pueden emerger en una víctima que siente deseos de venganza al ser abandonada a su suerte —mayormente por el Estado—. En paralelo, Mora Ortega genera un ambiente en el que el espectador puede identificarse con el dolor de Lita, pero también puede llegar a rechazar su deseo de venganza. Es decir, la directora insiste en que existen respuestas diferentes a la violencia para convivir con las secuelas del daño.

Relación con el territorio

A nivel general, la película presenta elementos de denuncia de formas de violencia sistémica, ya que apunta a cómo las demandas de verdad y justicia de las víctimas no son escuchadas por las agencias estatales (Mora Ortega, 2018, 00:12:58). Y

es que Lita se ve involucrada en un ambiente de venganza que se exagera por la ineptitud del Estado en la investigación de la muerte de su padre. Ella es una víctima sin esperanzas de justicia que termina envuelta en la misma red violenta que la lleva a ser una posible victimaria. Esto es ejemplificado al espectador particularmente en la escena en el juzgado (Mora Ortega, 2018, 00:20:19), en la cual, con movimientos rápidos y desesperados de la cámara en mano, y a través de temblores constantes y abruptos, se vislumbra la impotencia, el temor y la rabia de la protagonista —y de la directora—. Esta impotencia es crucial en la película, porque representa una incapacidad de agencia, planes destruidos y un futuro incierto, lo que demuestra la exacerbación de la *precaridad* de las víctimas por la incapacidad del Estado de dar respuestas claras sobre su caso.

Ahora bien, a nivel particular, el delineamiento del entorno territorial es crucial para acercarse a la propuesta de contravisualidad de Mora Ortega. *Matar a Jesús* se rodó completamente en la ciudad de Medellín, en espacios representativos como la Universidad de Antioquia, el centro, los barrios populares y los miradores. Contrario a las representaciones visuales de la ciudad como un entorno que alberga solo violencia, prostitución y drogas —como frecuentemente ocurre en las representaciones del narcotráfico—, como en la serie *Narcos* (Newman *et al.*, 2015-2017), esta película apela al valor en la co-

tidianidad³ por medio del reconocimiento de los espectadores locales de espacios emblemáticos que los posicionan como posibles protagonistas de la historia. En ese camino, la representación de Medellín se aleja de los clichés asociados a la ciudad como espacio para la explotación del capitalismo *gore*, para mostrar una ciudad que, aunque alberga desigualdades, es vívida y revela gran belleza paisajística, debates académicos y talentos de los jóvenes que la habitan.

Ahora bien, la película pone en debate cómo se transforman los espacios para las víctimas después de sufrir un daño. Por ejemplo, para Lita la universidad deja de ser un lugar de aprendizaje, encuentro político y de relacionamiento con amigos, para convertirse en un espacio frío y desolado. Esto se muestra en las escenas en las que Lita vuelve al aula donde solía ver a su padre dictando clase, pero ya no encuentra un profesor apasionado dirigiendo a los estudiantes. Adicionalmente, tal ruptura con los espacios que frecuentaba el padre también transforma la relación de Lita con la ciudad y sus amigos. Es decir, Mora Ortega explora

some neorealist themes, such as the social ‘paralysis,’ or stagnation of life, in which social dynamics come

to an abrupt halt, causing characters to internalize feeling of hopelessness, loss, and a lack of purpose in all their social and personal activities (Fattori, 2022, p. 97).

Esto permite comprender por qué después del asesinato de su padre la cara de Lita no vuelve a mostrar emociones de felicidad. Su estado «petrificado» en sus reuniones con sus amigos en la universidad demuestra que ya no es un lugar de fiesta o diversión. Esto es ejemplificado en una escena larga —que dura 1 minuto y 27 segundos—, en la cual la música extradiegética empieza a ser importante para relacionar los espacios con la mente de Lita (Mora Ortega, 2018, 00:22:45). En medio de una música triste que empieza tenuemente, la directora usa la cámara lenta para mostrar el contraste emocional entre Lita y sus amigos. Con esta escena, la directora intenta mostrar el dolor de una víctima y cómo se imposibilita el disfrute de su vida en espacios coloquiales y de gran significado antes del hecho violento, lo que propicia la reflexión del espectador sobre el dolor de los demás.

Por otro lado, se narra la transformación de la experiencia de Lita en la ciudad, la cual inicia al cruzarse con Jesús. Esto le permite a la protagonista visitar nuevos

³ Mora Ortega comenta que parte de su estrategia de filmación se basó en que las personas de los barrios formarían parte de la película de diversas maneras. Para ello, tuvo que entender las dinámicas barriales e involucrarlos en el proceso. Por ejemplo, menciona que «hubo chicos que trabajaron en el departamento de artes, los extras y figurantes de todas las escenas fueron chicos de los barrios. Entonces, también se apropiaron mucho de la película» (Haemmerli, 2019, 00:07:09–00:07:20). Esta estrategia también supone una forma de contravisualidad, al permitir que los habitantes del barrio se vean en la pantalla y visualicen su actuar dentro de ella.

espacios de la urbe y experimentar otras formas de relacionamiento con ella, especialmente desde los miradores, ciertas calles y barrios populares. Por ejemplo, la directora expone los paisajes particulares de la ciudad y cómo los jóvenes interactúan con ellos. Esto lo hace gracias a un *truck*, donde la cámara en movimiento capta el *gravity bike* de los jóvenes que, en sus bicicletas, toman las calles y retan el peligro mientras la ciudad, al fondo, los ve descender hacia sus fauces (Mora Ortega, 2018, 01:08:20). Esta relación ciudad-jóvenes a través de este deporte de alto riesgo demuestra el valor de prácticas juveniles diferentes al sicariato. Es decir, son tecnologías de conocimiento en la ciudad superiores al asesinato y la muerte, que se convierten en estrategias de contravisualidad para mostrar los talentos de seres normalmente marginados, que reclaman su derecho a ser vistos de otras formas.

Adicionalmente, hay un momento crucial para entender el lazo de Lita con la ciudad y su relación con la transformación de su subjetividad. Después de ser robada y golpeada, y de perder sus instrumentos fotográficos y la agenda de su padre (Mora Ortega, 2018, 01:13:46) —lo que ilustra que los deseos de venganza pueden conducir a una pérdida mayor—, Lita acude a Jesús para buscar a los ladrones e intentar recuperar sus pertenencias. En este sentido, es claro que Lita acude a Jesús porque reconoce en él el mal necesario para vengarse y recu-

perar el objeto que le dejó su padre. Sin embargo, mientras recorren el barrio, y observa las casas y la gente departiendo, ella tiene la posibilidad de reconocer la capacidad de Jesús de hacer daño y rechaza convertirse en cómplice e impulsora de más violencia. Esto es propiciado al ver a su agresora como una persona que también comparte con otros, es decir, por el reconocimiento de su vulnerabilidad ontológica. Así, su interacción con Jesús y la ciudad es una forma de negociación con las tensiones violentas que propone el territorio y las relaciones que en él se entablan. Estas formas de relación en la ciudad muestran que, en la película, «la acción y la experiencia convierten al territorio en una arena de tensiones-negociaciones, y en donde los sujetos, independientemente de las normas y los consensos, construyen también sus propias formas de habitar, sus significados» (Moreno Acosta, 2021, p. 4). Con ello, se persigue una forma de contravisualidad, al construir memorias de sitios y relaciones personales que movilizan respuestas políticas diferentes a la violencia, pues la relación con el territorio y las posibilidades de forjar respuestas ante lo que en él sucede tiene que ver con «comprender cómo las memorias y visiones vienen a ser elementos integrantes de una práctica política sostenida y coherente» (Escobar, 2008/2010, p. 262). Tal decisión es un ejemplo en la película de sucesos que incentivan una reflexión con el potencial de subvertir deseos de venganza y transformar la subjetividad de Lita.

Rechazo de la venganza

Si, como menciona Mirzoeff (2010), una de las potencialidades de la contravisualidad es propiciar imágenes que contesten modos de identificación histórica (p. 223), que, en el caso del cine colombiano desde la década de los noventa, suponen visualidades atadas al capitalismo *gore*, la propuesta de Mora Ortega es escenificar cómo podrían formarse lazos sociales alejados de la venganza como herramienta de duelo⁴. Este es un reto en Colombia, ya que, como menciona María Teresa Uribe de Hincapié (2023), «en la vida social y pública, el haber sido o el creerse víctima pareciera darle al sujeto el derecho moral a convertirse en victimario» (p. 22). Para contrarrestar esto, algunas de las escenas que permiten hilar el rechazo de la venganza con los elementos de transformación de la subjetividad de Lita son las que ponen en relación las profesiones de ambos protagonistas: Lita desde la fotografía y Jesús desde el sicariato. Para ello, el mirador, que Lita conoce gracias a Jesús, se convierte en el escenario en el que ella empieza a indagar por la vida y génesis social del victimario. En referencia a su trabajo, y reflejando que su función social

ha sido relegada a la marginalidad, Jesús le confiesa: «Yo hago lo que me pongan a hacer». Así, el mirador empieza a convertirse en un lugar de encuentro e intercambio emocional, máxime cuando Lita muestra su cámara fotográfica a Jesús y le explica cómo se usa: «Usted enfoca y dispara» (Mora Ortega, 2018, 00:52:29), con lo cual hace referencia a la similitud del trabajo del fotógrafo con el del sicario, que apunta y dispara su arma⁵.

Esta escena contrasta con la posterior curiosidad de Lita de aprender a disparar un arma. Las instrucciones de Jesús, al entregarle su arma, son estas: «Eso hay que ser en la cabeza y con odio; si no, no hace nada» (Mora Ortega, 2018, 01:06:17). Estas palabras permiten a Lita —y al espectador— conocer lo que pensó el asesino de su padre antes de dispararle, mientras ella, consternada, termina vomitando. Con ello, se presenta un contraste entre odio y náusea, el cual es otra estrategia narrativa de Mora Ortega para poner en relación la mente del asesino y la víctima, dejando ver que el cuerpo de Lita reacciona con repulsión ante el odio que le enseña Jesús. Así, estas escenas definen los roles del asesino y del artista, y ponen

⁴ La posibilidad de tramitar el duelo de Lita está condicionada por dos hechos: la incapacidad del Estado de darle respuestas concretas sobre la muerte de su padre y su oportunidad de investigar por su cuenta las razones de su asesinato. Así, es la búsqueda de verdad y una posible venganza lo que impulsa sus acciones. Sin embargo, a medida que se enfrenta con la realidad de Jesús y sus mundos se entrelazan, es la asimilación del otro, con su génesis social, lo que le posibilita transitar sus deseos de venganza.

⁵ Esta escena funciona también como una denuncia de la directora al apoyo a las artes y a su valor creador, en contraposición al poder destructivo de las armas. Todo esto sucede en un mirador, lugar de encuentro en el que la ciudad, de fondo, es culpable del abandono tanto a las víctimas, en sus demandas de verdad y reparación, como a los victimarios, que se convierten en desechos transformados en asesinos confabulados con la policía (Mora Ortega, 2018, 00:54:54), lo que aumenta la desesperanza de las víctimas.

en consideración el resentimiento de una sociedad que no discrimina los conocidos y desconocidos al momento de asesinar. Sin embargo, demarcan cómo Lita empieza a resistirse al odio y cómo su cuerpo lo repele. Escenifican una forma de resistencia a la violencia.

La exposición de las emociones de Lita continúa cuando ella y Jesús bailan abrazados (Mora Ortega, 2018, 01:21:58). En esta escena, la música se mezcla con el sonido ambiente y el uso de la cámara lenta con primerísimos primeros planos de ambos. Lita, recostada en el hombro de Jesús, permite al espectador preguntarse por si es una escena sobre el perdón o sobre dejar ir la necesidad de asesinarlo. Esto se soporta también con un plano general de la calle, cuando desaparece la masa y quedan solo sus cuerpos (Mora Ortega, 2018, 01:22:30). Además, la música extradiegética permite al espectador preguntarse por lo que pasa en el interior de la mente de Lita, quien está suspendida en el abrazo con Jesús. Así, esta escena representa una forma de contravisualidad, porque conduce al espectador a un ambiente onírico alejado del espacio violento, en el que es posible cuestionarse por el reconocimiento del otro y su vulnerabilidad. Es decir, este abrazo marca una transformación de un viaje emocional que se ha ido fraguando a lo largo de la película y que culminará en el enfrentamiento entre Lita y Jesús.

No obstante, hay un elemento que vuelve a traer a colación el odio de Lita: ocurre

cuando, en la casa de Jesús, encuentra un recorte de periódico con la foto de su padre, lo cual le recuerda que Jesús es un asesino (Mora Ortega, 2018, 01:24:10). Lita entra en una crisis emocional y termina destruyendo incluso la foto del hermano de Jesús, lo que es un símil con respecto a la destrucción de la familia y el valor de los muertos para las familias de víctimas y victimarios. Con esta escenificación, se muestra la rabia como algo posible, pero su objetivo es potenciar la decisión final de Lita de no asesinar a Jesús. Es decir, Mora Ortega abre la puerta a sentir rabia en medio de un espacio íntimo en el que se cruza el valor de los seres queridos. Sin embargo, con la decisión final de Lita, subraya el rechazo de la violencia como respuesta moral ante el daño.

Tal respuesta se ejemplifica cuando Lita toma el arma del asesino de su padre y la apunta hacia él, enfrentándolo y haciéndolo aceptar lo que hizo (Mora Ortega, 2018, 01:31:19). Jesús, dirigiendo el arma a su cabeza, le dice: «Matame, que tengo 10 pirobos detrás de mí y prefiero que seas vos... ¿Vos creés que yo vivo muy contento? Hacele» (Mora Ortega, 2018, 01:32:31). Esto se resalta con primerísimos primeros planos de Jesús y el arma en su cabeza. «Acabá con esta chimbada de una vez, acabala... Ni usted ni yo, nunca, nunca, nunca vamos a saber quién me mandó a matar a su papá». Las palabras de Jesús son relevantes, porque exponen las órdenes de una ciudad que cría asesinos, es decir, la exposición de esa violencia sis-

témica que ha posibilitado la emergencia de vidas precarias. Con ello, la desesperanza y la impotencia de Lita, que ahora tiene un arma, la misma que mató a su papá, mantienen la tensión del espectador y permiten cuestionarlo sobre lo que él o ella haría en esa posición. En esta escena, hay ausencia de música extradiegética, porque no es la emocionalidad la que la define, sino la realidad que se ha ido construyendo en la película y la certeza de la última frase de Jesús. En este sentido, prima la realidad que culmina con Lita saliendo de la casa y terminando un viaje sin asesinar a Jesús. Es decir, rechazando la venganza y remarcando su resistencia ante la violencia.

Para terminar, en la última escena en la que aparece Jesús, él está sentado en el suelo, llorando, mientras su madre lo observa impotente, lo que deja un final abierto sobre sus posibilidades de cambiar. Por el contrario, la última escena de Lita es la misma escena del inicio de la película⁶, lo que completa un ciclo en el que el espectador entiende por qué la protagonista está en ese mirador (Mora Ortega, 2018, 01:34:38). En este punto, el retorno de la música extradiegética mezclada con el viento vuelve a conducir al espectador a las emociones de Lita, que mira una ciudad donde, si bien hay violencia, todavía hay esperanza, porque se puede

rechazar la venganza. Así, Lita arroja su último insulto a la ciudad: el arma que asesinó a su padre. Habiéndose negado a matar a Jesús, la protagonista rechaza la violencia que perpetra este artefacto y, con ello, devuelve a la ciudad un instrumento para matar, pero transformado por una mano que supera la venganza. Quizá con el arma no se va el odio ni se representa el perdón, pero sí se enfatiza en el poder de la resistencia frente a una ciudad que puede cultivar muerte, lo que se convierte en el mejor homenaje a su padre, a quien, al final, Laura Mora Ortega dedica su película.

Con estas últimas escenas, puede entenderse que el sentido de contravisualidad particular de *Matar a Jesús* es reposicionar la mirada sobre lo que puede sentir una víctima, explorando cómo se transforman los espacios de su territorio cuando debe enfrentarse a decisiones que, violentamente, han cambiado sus planes de vida. Poner en constante tensión a la víctima y al victimario, simulando la posibilidad de vengarse, pero rechazando el asesinato, es una gran lucha contra los regímenes de visualidad impuestos por el capitalismo *gore* en el cine nacional. Por otro lado, estas escenas ayudan a entender que, incluso en un ambiente precario, existen respuestas morales contrarias a la violencia.

⁶ Con esta escena, se enlazan el inicio y el final de la película. Es necesario recordar que el primer acercamiento a la mirada de la ciudad es en el mirador, con lo cual Mora Ortega mantiene una tensión entre lo bello del paisaje y los peligros que alberga. Desde la escena inicial, gracias a un cambio de foco —transfoco—, que pasa de un foco suave centrado en la protagonista a un foco profundo centrado en la ciudad, se propone una disputa entre la protagonista y la ciudad como un espacio que alberga dolor e incertidumbre (Mora, 2018: 00:01:38).

Así, como propone Fattori (2022), «it is important to go beyond a reading of *Matar a Jesús* as a murder thriller plot, but as the primordial objective of trauma narratives: to articulate broken fragments of memory in a way that makes sense» (p. 101). La película es, entonces, una oda a la resistencia, a quienes deben convivir con el golpe de haber perdido a un ser querido y se han sentido solos en su búsqueda de justicia. No se trata de normalizar una violencia sistémica como algo con lo que se debe vivir, sino de reconocer las formas en que el enfrentamiento con los deseos de venganza puede reposicionar a las víctimas como sujetos-agentes que pueden lidiar con las consecuencias del daño padecido.

Matar a Jesús posibilita la reflexión por medio del camino de Lita para superar sus deseos de venganza, y ese es, posiblemente, uno de los mayores aciertos de Mora Ortega: enfrentar a los espectadores al hecho de que la rabia, la impotencia y el dolor que siente una víctima después del daño no tienen por qué conducir a más violencia. Así, el camino y la decisión de Lita, mientras se acerca a la génesis social del asesino y lo enfrenta, permite reflexionar en torno a la solidaridad como forma de reconocimiento del otro, lo cual es, precisamente, una forma de romper un estereotipo del cine de violencia en Colombia.

Realismo de la contravisualidad

Matar a Jesús es una de esas producciones que se «estructuran en torno a una doble

tensión: por un lado, la necesidad de revisar y oponerse a una realidad que existe como discurso visual establecido, y por otro, la llegada de otra realidad» (Moreno Acosta, 2021, p. 6). Es la realidad de la víctima como sujeto que, en su padecimiento, rechaza la violencia como respuesta ante el daño, así como la del victimario, que, en su humanización, explora su génesis social, sus acciones y sus padecimientos. Estos dos mundos en tensión permiten al espectador explorar vías de acceso a las emociones que deja la guerra, acercarse al dolor de los demás y reconocer formas de vida precarias, es decir, enfrentarse a la posibilidad de evidenciar un nuevo realismo: uno que está presente en las calles de una ciudad que subjetiva, con sus espacios y posibilidades, a una juventud que busca otras formas de habitarla.

Dicho de otro modo, como afirma Moreno Acosta (2021),

el «realismo» de la «contravisualidad» según Mirzoeff (2011), debe valerse de los medios a través de los cuales se da sentido a lo real —creados por la autoridad dominante— para intentar ver lo que se esconde tras la visualidad impuesta o normalizada, y en esa medida, enfrentarse a esa realidad existente proponiendo «otro realismo» (p. 6).

Esto no quiere decir que la película justifique al victimario. Por el contrario, Jesús es el personaje que permite al espectador

adentrarse en el dolor de la víctima, pero también en un supuesto *¿qué haría yo en esa posición?* Para ello, Mora Ortega se concentra en emociones como la impotencia, la rabia y los deseos de venganza, pero, a medida que la película avanza, propone respuestas morales diferentes a la violencia. Similarmente, con respecto a las víctimas, la película no propone de ninguna manera el perdón como fin, sino que posibilita herramientas para tramitar las secuelas del daño. Así, la directora paisa hace un llamado a la unión de la familia y al cuidado mutuo en los procesos de tramitar el duelo. En este sentido, el realismo de la contravisualidad viene atado a cómo se construye un ambiente propicio para entender que

escuchar la verdad del otro, su dolor y sufrimiento, sus razones de venganza y de violencia, puede contribuir significativamente a relativizar el propio sufrimiento, a resignificarlo, a encontrarle un sentido histórico y político y, sobre todo, a incorporar esa historia particular o familiar en contextos amplios de explicación donde se pueda identificar su lugar en las corrientes de la historia, en la complejidad de los procesos bélicos. Y aprender de allí, quizá, que no resultaría muy racional vengarse de aquellos que infligieron dolor y sufrimiento; que tiene sentido desplazar el interés en esa venganza, hacia la transformación de las condiciones que alentaron y reprodujeron las justificaciones morales y las razo-

nes políticas de los conflictos armados (Uribe de Hincapié, 2003, p. 18).

Así, este realismo de la contravisualidad en *Matar a Jesús* apunta a cómo, dentro de una sociedad que ha estado históricamente en conflicto, se posibilitan diálogos intersubjetivos para el reconocimiento mutuo y el establecimiento de lo que Honneth (1992/1997) denomina una comunidad de valor basada en la solidaridad. La decisión de Lita es una forma de honrar su propia autopercepción y el amor de su padre. Su renuncia a la venganza puede entenderse como una forma de solidaridad con el potencial de trasladarse a los espectadores, dado que se fundamenta en valores sociales de convivencia. Por tanto, la película propone nuevas formas de relacionamiento entre seres con cualidades, capacidades e ideas diferentes, pero, al mismo tiempo, sujetos de derecho como cualquier otro individuo. Dicho esto, la solidaridad es entendida como un desplazamiento de la valoración de sí mismo; como un valor trasladable con el cual se puede alcanzar un objetivo específico. De esta manera, se convierte en un impulsor de valores morales —como la tolerancia, la resiliencia o el perdón— con el potencial de contagiarse a otros miembros de la sociedad, construyendo una comunidad de valor; una especie de «solidaridad social» (Honneth, 1992/1997, p. 158).

Por otro lado, es necesario aclarar que estas estrategias no pretenden evadir los contextos precarios o las denuncias

sociales necesarias, para las cuales el audiovisual es una herramienta potente. Por el contrario, buscan construir nuevos significados individuales y colectivos para transformar espacios y las formas de habitarlos en un momento específico —incluso denunciando la negligencia estatal en el acompañamiento a quienes han sufrido daños por la violencia—. Este análisis pretende mostrar que las relaciones espacio-temporales que propone Mora Ortega tienen el potencial de generar «un proceso de transformación de lo real a través de prácticas concretas que busquen confrontar los mecanismos visuales sobre los que se ha venido asentando el ejercicio del poder» (Moreno Acosta, 2021, p. 5). En este caso, se trata de ese poder hegemónico que ha relegado al cine colombiano a una representación exótica y violenta de la vida en comunidad, como en el caso de las series *Las muñecas de la mafia* (Palacio y Villamizar, 2009), *Rosario Tijeras* (Cantuarias et al., 2010), *Pablo Escobar, el patrón del mal* (Rodríguez et al., 2012), *Narcos* (Newman et al., 2015-2017) o, incluso, dos producciones recientes como *Medellín* (Gastambide, 2023) y *Bogotá: tierra de últimas oportunidades* (Seong-je, 2024), ambas producciones internacionales patrocinadas por Amazon Prime Video y Netflix, respectivamente,

y que siguen explotando una marca de violencia sistémica en Colombia⁷. Por el contrario, *Matar a Jesús* muestra relaciones interpersonales dentro de contextos sociales precarios que, si bien no evaden el contexto violento, resaltan la emergencia de formas posibles de habitar un territorio y el valor de la resistencia ante las respuestas violentas, lo que posibilita el surgimiento de un nuevo «realismo». Así, el realismo que resalta *Matar a Jesús* es el de una juventud que se resiste a perpetuar la violencia en la ciudad, que renuncia a la venganza incluso teniendo a su ofensor indefenso a su merced. El mensaje de esta película es un cobijo a quienes han padecido de primera mano la violencia, pero ven aún esperanza en una ciudad que no puede arrancarles su dignidad.

Conclusión

Laura Mora Ortega propone un relacionamiento con la ciudad que, a pesar de mostrarse como espacio de disputas, permite el surgimiento de una subjetividad que contesta a las dinámicas de venganza y violencia generalizada típicas del cine comercial de la década de los noventa y la primera década del 2000. De este modo, ejemplifica un nuevo acercamiento a las formas de hacer cine colombiano, distan-

⁷ Estas dos últimas producciones merecerían un análisis puntual para mostrar cómo incluso el nombre de las dos ciudades más famosas de Colombia es utilizado para promocionar películas cargadas de capitalismo *gore*, lo que podría funcionar como una forma de extender el estereotipo de violencia del territorio colombiano. Dicho análisis excede los propósitos de este artículo, pero tales películas son prueba del gran valor de producciones como *Matar a Jesús*. Si no se estimula un nuevo régimen de contravisualidad que permita reflexionar ante la violencia sistémica y subjetiva, tanto la visualidad de la violencia como el estigma sobre el territorio colombiano seguirán siendo explotados por el capitalismo *gore*.

ciándose de los discursos normalizadores del capitalismo *gore* que resaltan la violencia como elemento identitario del cine en el país. Lo que Mora Ortega ilustra es un reclamo del derecho a mirarnos como el fundamento ético y político que habilita esa resistencia, reivindicando la capacidad y la autoridad de los sujetos para mirar, interpretar y actuar. Esto lo logra mostrando la respuesta de Lita ante el daño que padece y adentrándose en el mundo del asesino para explorar su génesis social.

Con este acercamiento intersubjetivo entre los protagonistas, es posible analizar que, si bien Lita está dirigida inicialmente por sentimientos de venganza, sus experiencias con Jesús y los espacios que visita con él le posibilitan rechazar esa carga negativa en la tramitación de su duelo. La exploración de la génesis social del asesinato y el contraste con su estado emocional se mezclan para dar a entender que, si bien la ciudad ha forjado subjetividades heridas, el valor de la vida está por encima del de los deseos de venganza. Esto sucede en medio de una ciudad precarizada, pero en la cual, a través de escenas en las que se resalta la vulnerabilidad del otro y la convivencia en lugares marginados, también es posible reconocer el valor propio y el de los demás. Así, *Matar a Jesús* es un viaje emocional que se adentra en el interior de la mente de una víctima y en el reconocimiento de un espacio que, aunque turbio, sigue albergando vida e historias de resistencia para intentar encontrar formas de vivir con las con-

secuencias del daño. De esta manera, la transformación de una subjetividad que renuncia a la venganza, la exploración de la génesis social del sicario, así como la belleza, la cotidianidad y las tecnologías de conocimiento que demuestran los jóvenes de la ciudad, marcan la estrategia de contravisualidad para vislumbrar, en esta película, nuevas formas de narrar y representar el cine colombiano y su gente.

En otras palabras, Mora Ortega propone al espectador indagar por el contexto que posiciona a los sujetos heridos dentro de marcos precarios. Es un proceso que no solo implica la capacidad física de observar, sino también la libertad de imaginar, interpretar y crear narrativas contrarias a las impuestas por las estructuras de poder que señalan que de la violencia solamente surge más violencia. Con ello, la película interpela a los espectadores sobre el valor de los espacios en la ciudad y las relaciones que se entablan en ella. Es una invitación a reinterpretar sus espacios y reconocer el valor de la vida y de la gente que la habita. Por último, es una denuncia al Estado por no ofrecer el apoyo oportuno a las víctimas de la violencia y un incentivo para proteger el valor de la familia como núcleo vital de la subjetivación de la sociedad. Así, la película funciona como una respuesta política ante la necesidad de abordar el daño sufrido por las víctimas de la guerra y generar vínculos críticos y empáticos en la sociedad con respecto a las dinámicas que crean subjetividades atadas a la violencia.

REFERENCIAS

- Acevedo, C. (Director). (2015). *La tierra y la sombra* [Película]. Burning Blue.
- Alvarado Duque, C. F. (2018). Estado del Arte sobre la investigación en cine latinoamericano y colombiano. Estudio de caso: 2005-2015. *Discursos Fotográficos*, 14(25), 250-277. <https://doi.org/10.5433/1984-7939.2018v14n25p250>
- Arbeláez, C. C. (Director). (2011). *Los colores de la montaña* [Película]. El Bus Producciones; Jaguar Films S. A.
- Butler, J. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (Trad. B. Moreno Carrillo). Paidós. (Trabajo original publicado en 2009)
- Calle, G. (Director). (2009). *El arriero* [Película]. Fundación Lumière; Amigos del Cine.
- Cantuarias, X., Blanco, K., Ucros, D. y Guerra, A. (Productores ejecutivos). (2010). *Rosario Tijeras* [Serie de TV]. Teleset.
- Correa, J. D. y Hamon, E. (2018). El cine colombiano no está solo: 30 años de imágenes en movimiento / Le cinéma colombien n'est pas seul: 30 ans d'images en mouvement. *Cinémas d'Amérique Latine*, (26), 118-129.
- Escobar, A. (2010). *Territorios de diferencia. Lugar, movimientos, vida, redes* (Trad. E. Restrepo). Envió Editores. (Trabajo original publicado en 2008)
- Fattori, L. (2022). Remembering violence in *Matar a Jesús* (2017). *Review of International American Studies*, 15(2), 95-107. <https://doi.org/10.31261/rias.14719>
- Gastambide, F. (Director). (2023). *Medellín* [Película]. Amazon Studios.
- Gaviria, V. (Director). (1990). *Rodrigo D. No futuro* [Película]. Focine; Fotoclub-76; Producciones Tiempos Modernos.
- Gaviria, V. (Director). (1998). *La vendedora de rosas* [Película]. Producciones Filmamento.
- Gaviria, V. (Director). (2005). *Sumas y restas* [Película]. Latin Cinema Group.
- Gonzales, R. (2022, 23 de octubre). *Laura Mora y la poética del encuentro. Apuntes sobre «Matar a Jesús»*. Página 10. <https://pagina10.com/web/laura-mora-y-la-poetica-del-encuentro-apuntes-sobre-matar-a-jesus/>
- Guerra, C. (Director). (2009). *Los viajes del viento* [Película]. Ciudad Lunar Producciones.
- Guerra, C. (Director). (2015). *El abrazo de la serpiente* [Película]. Ciudad Lunar Producciones; Caracol Cine; Buffalo Films; NorteSur Producciones; Dago Producciones.
- Haemmerli. (2019, 3 de octubre). *Laura Mora explica su película «Matar a Jesús»* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=ZoDNNNoBwoA>
- Hall, S. (2003). Introducción: ¿quién necesita «identidad»? En S. Hall y P. Du Gay (Comps.), *Cuestiones de identidad cultural* (Trad. H. Pons; pp. 13-39). Amorrotu. (Trabajo original publicado en 1996)
- Honneth, A. (1997). *La lucha por el reconocimiento. Por una gramática moral de los conflictos sociales* (Trad. M. Ballester). Crítica. (Trabajo original publicado en 1992)

- Landes, A. (Director). (2019). *Monos* [Película]. Stela Cine; Campo Cine; Lemming Film; Pandora Film Produktion; Mutante Cine; Snowglobe Film; Film i Väst; Bord Cadre Films; Counter Narrative Films.
- Maillé, E. (Director). (2005). *Rosario Tijeras* [Película]. Dulce Compañía; FIDECINE; Ibermedia.
- Mendoza, R. (Director). (2010). *La sociedad del semáforo* [Película]. Día Fragma Fábrica de Películas; D. F. Grupo Cultural; El Baile Films.
- Mesa, J. S. (Director). (2016). *Los nadie* [Película]. Monociclo Cine.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look: A counterhistory of visibility*. Duke University Press. <https://doi.org/10.1215/9780822393726>
- Mora Ortega, L. (Directora). (2018). *Matar a Jesús* [Película]. 64-A Films; AZ Films.
- Mora Ortega, L. (Directora). (2022). *Los reyes del mundo* [Película]. Ciudad Lunar Producciones; La Selva Cine; Lemming Film; Tu Vas Voir.
- Moreno Acosta, A. M. (2021). Procesos de investigación-creación audiovisual y prácticas de contravisualidad. Trayectorias de una línea de investigación. *El Ornitorrinco Tachado*, (13), 1-14. <https://doi.org/10.36677/eot.voi13.15435>
- Nancy, J.-L. (2014). *¿Un sujeto?* (Trad. L. F. Alarcón). La Cebra.
- Newman, E., Padilha, J., Stein, G., Duncan, T., Bernard, C., Brancato, C., Todd Ellis, E., Miro, D., O'Connell, K., Fishbach, A., Holland, C., Wiseman, J., Friedlander, P. y Fierro, A. (Productores ejecutivos). (2015-2017). *Narcos* [Serie de TV]. Netflix; Gaumont International Television.
- Osorio, Á. y Lozano, S. (Directores). (2016). *Siembra* [Película]. Bárbara Films; Autentika Films.
- Palacio, C. (Productora). (2008). *El cartel* [Serie de TV]. Caracol Televisión; BE-TV.
- Palacio, C. y Villamizar, J. C. (Productores ejecutivos). (2009). *Las muñecas de la mafia* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Restrepo, A. (2018, 21 de noviembre). *Matar a Jesús, la catarsis de Laura Mora*. Radio Nacional de Colombia. <https://www.radionacional.co/cultura/matar-jesus-la-catarsis-de-laura-mora>
- Restrepo, L. A. (Director). (2003). *La primera noche* [Película]. Congo Films.
- Rocha, C. (2018). The Colombian production company Dynamo: From national to transnational cinema? *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*, 15(3), 349-367. https://doi.org/10.1386/slac.15.3.349_1
- Rodríguez, C. A., Guerra, A., Ramírez, D. F. y Cano, C. (Productores ejecutivos). (2012). *Pablo Escobar, el patrón del mal* [Serie de TV]. Caracol Televisión.
- Rueda, M. H. (2019). Violencia, pérdidas y duelo en el cine colombiano reciente. *Revista de Estudios Hispánicos*, 53(1), 99-119. <https://doi.org/10.1353/rvs.2019.0012>

Ruiz Navia, Ó. (Director). (2010). *El vuelco del cangrejo* [Película]. Contravía Films; Diana Bustamante; Arizona Films.

Seong-je, K. (Director). (2024). *Bogotá: tierra de últimas oportunidades* [Película]. Watermelon Pictures Idioplan.

Suárez, J. (2017). The reinvention of Colombian cinema. En M. M. Delgado, S. M. Hart y R. Johnson (Eds.), *A companion to Latin American cinema* (pp. 307-324). John Wiley & Sons, Inc. <https://doi.org/10.1002/9781118557556.ch18>

Uribe de Hincapié, M. T. (2003). Estado y sociedad frente a las víctimas de la violencia. *Estudios Políticos*, (23), 9-25. <https://doi.org/10.17533/udea.espo.1383>

Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.

Vega, W. (Director). (2012). *La sirga* [Película]. Contravía Films; Burning Blue; Ciné-Sud Promotion; Film Tank.

Wieviorka, M. (2001). La violencia: destrucción y constitución del sujeto. *Espacio Abierto*, 10(3), 337-347. <https://produccioncientificaluz.org/index.php/espacio/article/view/2003>

Žižek, S. (2008). *Violence: Six sideways reflections*. Picador.

Autor correspondiente: John Jaime Hurtado Cadavid
(Hurtadocadavid.1@osu.edu)

Roles de autor: Hurtado Cadavid, J. J.: conceptualización; metodología; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Hurtado Cadavid, J. J. (2025). Estrategia de contravisualidad del cine colombiano en la película *Matar a Jesús* (Mora Ortega, 2018). *Conexión*, (23), 69-97. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.003>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. Análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017)

Music, Resilience and Tradition Through Ethnographic Documentary. Analysis of *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* (Carrillo, 2017)

Música, resiliência e tradição por meio do documentário etnográfico. Análise de *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia* (Carrillo, 2017)

DAVID MAURI ESTUPIÑA

Doctor en Antropología y Comunicación por la Universidad Rovira i Virgili, España, y máster en Música como Arte Interdisciplinario por la Universidad de Barcelona. Su investigación se centra en el documental de música como herramienta de visibilización y representación de las identidades, en especial de las subalternas.

Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. Análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017)

Music, Resilience and Tradition Through Ethnographic Documentary. Analysis of *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* (Carrillo, 2017)

Música, resiliência e tradição por meio do documentário etnográfico. Análise de *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia* (Carrillo, 2017)

David Mauri Estupiña

Universidad Rovira i Virgili (URV), España

david.mauri@urv.cat (<https://orcid.org/0000-0002-9765-0207>)

Recibido: 10-01-2025 / Aceptado: 27-03-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.004>

RESUMEN

Este artículo, a partir de una metodología que combina el análisis fílmico con la entrevista, analiza la película *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017). En ella, cinco mujeres cantadoras de las regiones del Caribe y el Pacífico colombiano se erigen como ejemplos de la salvaguarda de la memoria colectiva heredada a través de la música y su quehacer cotidiano, que resiste a las distintas consecuencias del conflicto armado del país. El artículo, de este modo, se acerca al documental etnográfico, concebido y ejercido desde lo ético y lo político, y entendido como herramienta audiovisual que permite ejercer de documento histórico y, a su vez, visibilizar voces subalternas, cuyo relato y cantos se

constituyen en testimonios de esperanza, identidad, liberación y cohesión social en sus respectivas comunidades.

ABSTRACT

Based on a methodology combining film analysis with an interview, this article analyzes *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* (Carrillo, 2017). In it, five women singers from Colombia's Caribbean and Pacific regions stand as examples of safeguarding the inherited collective memory through music and their daily work, which resists the various consequences of the country's armed conflict. The article, in this way, approaches the ethnographic documentary, conceived and exercised from the ethical and political point of view, and under-

stood as an audiovisual tool that allows exercise as a historical document and, at the same time, allows to make visible subaltern voices, whose story and songs are constituted as testimonies of hope, identity, liberation and social cohesion in their respective communities.

RESUMO

Este artigo, usando uma metodologia que combina análise de filmes com entrevistas, analisa o filme *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia* (Carrillo, 2017). Nele, cinco mulheres cantoras das regiões do Caribe e do Pacífico da Colômbia são exemplos da salvaguarda da memória coletiva herdada por meio da música e de seu trabalho cotidiano, que resiste às várias consequências do conflito armado do país. Dessa forma, o artigo aborda o documentário etnográfico, concebido e exercido a partir de uma perspectiva ética e política, entendendo-o como uma ferramenta audiovisual que permite atuar como um documento histórico e, ao mesmo tempo, tornar visíveis as vozes subalternas, cujas histórias e canções constituem testemunhos de esperança, identidade, libertação e coesão social em suas respectivas comunidades.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS /
PALAVRAS-CHAVE

Documental, música afrocolombiana, memória, feminismo decolonial, conflito

armado colombiano, *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* / documentary, Afro-Colombian music, memory, decolonial feminism, Colombia's armed conflict, *Cantadoras. Memories of Life and Death in Colombia* / documentário, música afro-colombiana, memória, feminismo decolonial, conflito armado colombiano, *Cantadoras. Memórias de vida e morte na Colômbia*

Este artículo analiza la película *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* (Carrillo, 2017), que supuso el debut de María Fernanda Carrillo como directora, quien aborda algunos temas por los que sentía un gran interés: la música, el conflicto armado colombiano y las prácticas de tradición oral afrocolombianas. En el film, se muestra cómo cinco cantadoras afrodescendientes de las regiones del Caribe y el Pacífico colombiano, a través de distintas expresiones musicales, han mantenido la memoria heredada de sus ancestros y han usado su arte para contrarrestar el dolor y la violencia. Al mismo tiempo, la película refleja la manera como la directora concibe la realización de cine documental, con un posicionamiento dentro del feminismo decolonial y una perspectiva etnográfica que defiende el respeto absoluto por las protagonistas y las comunidades representadas.

El Grupo de Memoria Histórica (2013) incidía en la complejidad del conflicto ar-

mado colombiano, por su prolongación en el tiempo, por la variedad de actores legales e ilegales, por su extensión geográfica y las particularidades de cada sitio y por su mezcla con otras violencias (p. 19). Dicho conflicto, llevado a cabo eminentemente en zonas rurales del país, tiene como causas principales la apropiación —expolio agrario— y el (ab)uso de la tierra —narcotráfico, explotación minera y energética, o modelos agroindustriales— por parte de sectores poderosos que han tenido en la tierra su poder político y económico (p. 21). De entre todas las horribles consecuencias de esta violencia —muertes, violaciones, persecuciones, etcétera—, una de ellas ha sido el desplazamiento forzado, especialmente de las comunidades indígenas, afrodescendientes y campesinas, hacia zonas menos conflictivas (p. 21). La gravedad de este despojo no se puede entender si no se comprende la importancia de la tierra y el territorio como fuentes de producción de capital social y humano (Área de Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2009, p. 28). Los pueblos indígenas y las comunidades afrocolombianas perciben la tierra como la madre de la humanidad, más allá de un bien puramente material y productivo; se convierte en «la vida misma individual y colectiva [que] permite un vínculo material e inmaterial con algo más amplio denominado Territorio» (Área de Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, 2009, p. 28).

Bajo el paraguas de la tradición de los estudios culturales, este artículo tiene como primer objetivo destacar esta película como práctica documental entendida como herramienta audiovisual de visibilización de voces e imaginarios subalternos, que transitan alejados de los relatos oficiales o mayoritarios; y, a su vez, como documento histórico, no solamente de prácticas y tradiciones culturales de tradición oral, sino de las personas que lo llevan a cabo, en este caso con un marcado acento femenino. El artículo trata de ahondar en las herramientas narrativas y fílmicas que usa la directora para representar la vida de las protagonistas, quienes, con sus cantos y su quehacer cotidiano, rompen con la espiral de violencia asociada a las lógicas patriarcales, como el conflicto armado y las distintas dinámicas económicas neocoloniales relacionadas con el (ab)uso de la tierra y el medioambiente. Un segundo objetivo es poner en valor proyectos como *Cantadoras*, cuyo resultado final está íntimamente ligado al modo en que se ha llevado a cabo todo el proceso de gestación de la película. Carrillo, desde su militancia política, defiende una manera de ejercer la práctica cinematográfica en la que prima el compromiso ético, el respeto y la colaboración con las protagonistas, entendiendo el documental como una herramienta cultural que debe revertir de algún modo en las comunidades representadas.

La metodología usada combina el análisis fílmico con la información recabada

en una entrevista con la directora. Para el análisis fílmico, se recogen algunas de las propuestas de Zunzunegui-Díez (2007); se pretende argumentar cómo y con qué herramientas la película dice lo que dice, atendiendo a aspectos discursivos, narrativos, de lenguaje cinematográfico y también, como señala este autor, buscando en la obra las «instrucciones sobre su propio contexto de comprensión» (p. 55). Se trata, como señala Zunzunegui-Díez, de «poner en evidencia los elementos que esa obra pone en funcionamiento para producir el sentido que tiene» (p. 57), incidiendo en la necesidad de reconocer la materialidad del objeto película, formada «de imágenes y sonidos, [que] adoptan una forma [que] crea sentido» (p. 57). Previamente al encuentro con la directora, se realizaron diversos visionados de la película, atendiendo a esa necesidad de revisitarla para poder llevar a cabo la aproximación profunda que requiere el análisis fílmico de la que hablan Gómez y Marzal (2006, p. 2), autores que subrayan la importancia de la relación entre los distintos elementos que constituyen el film, y que posibilitan «comprender y explicar los mecanismos que les permiten constituir un “todo significativo”» (p. 3). La entrevista con la directora se llevó

a cabo el día 11 de junio de 2022¹, duró aproximadamente dos horas y media, y se grabó en video para ser transcrita posteriormente. Se escogió la entrevista semiestructurada como herramienta metodológica cualitativa por su capacidad, al presentar un guion con preguntas abiertas, de permitir el desarrollo y el matiz, mostrar motivaciones personales y dar pie a la aparición de nuevos temas de interés no planificados.

Marco teórico. La resistencia cultural afrocolombiana

Del total de la población colombiana, estimada en más de 48 millones de habitantes (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2018), alrededor de un 24 %, unos 12 millones, viven en zonas rurales (Departamento Administrativo Nacional de Estadística, 2020), y unos tres millones se autorreconocen pertenecientes a una comunidad étnica NARP² (Cubillos Álzate *et al.*, 2020). La distribución de esta población NARP a lo largo del país se concentra de manera mayoritaria en las regiones Pacífico y Caribe (Cubillos Álzate *et al.*, 2020). El origen de esta distribución de la población afrodescendiente se remonta a la época colonial, cuando los esclavos negros llegados de

¹ A lo largo del artículo, cuando se hace referencia a declaraciones extraídas de dicha entrevista, se cita así: (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022).

² El Departamento Administrativo Nacional de Estadística del Gobierno colombiano (DANE) usa el autorreconocimiento para establecer la pertenencia étnica. NARP son las siglas para las personas que, en Colombia, se autorreconocen como negras, afrocolombianas, raizales o palenqueras. Para más información, véase Unidad para las Víctimas (s. f.).

África se concentraron en regiones periféricas, el Caribe y el Pacífico colombianos, territorios pobres pero con muchos recursos. Así, esta población fue obligada a trabajar como mano de obra en plantaciones y grandes fincas, especialmente en el Caribe (Castaño, 2015), y en la minería y distintos tipos de plantaciones en el Pacífico (Sánchez de Friedemann, 1993). El pasado colonial ha marcado la historia del país desde el siglo XVI hasta hoy y ha generado profundas desigualdades que se han ido perpetuando (Mosquera Rose-ro-Labbé y Barcelos, 2007).

Según Benavides (2015), la nación colombiana fomentó su proyecto político-cultural a partir de la uniformización de las distintas regiones, invisibilizando la diversidad cultural del país. Estos modelos de gobierno centralistas tuvieron un marcado poder en torno a las élites blancas, situadas históricamente en la zona andina del país y que, influenciadas por Europa y sus «valores culturales básicos de la “civilización”» (Wade, 2002, p. 15), «favorecieron un ideal de nación blanca en la cual lo negro no encontraba fácil acomodo» (Leal, 2014, p. 110). Valencia remarca el «sometimiento trágico» (2010a, pp. 9-10) al que se ha visto sujeta la comunidad afrodescendiente, en el que, una vez abolido el esclavismo, el racismo, la invisibilización y el menosprecio se han ido perpetuando hasta nuestros días, así como su lucha por mantener su cultura ancestral a pesar de los intentos por aniquilarla.

Lozano Lerma (2019), refiriéndose al ámbito del Pacífico, pero extensivo a nivel nacional, dice que todo este legado colonial ha marginalizado, subordinado y excluido a las mujeres negras, y «la manera como se han construido a sí mismas y a sus mundos» (p. 19). Grueso (2007) apunta a cómo, desde la época colonial, el poder patriarcal impuesto marcó las relaciones de género entre negros, que «fueron impuestas desde los oficios y por lo que representa la reproducción del negro como mercancía» (p. 148), y señala el impacto esclavista en la memoria y en la población afrodescendiente (p. 150). Gasca Bazurto *et al.* (2021) destacan que, durante la época esclavista, «la mujer negra y esclavizada también ejerció prácticas de resistencia, [que] se expresaron a través de la música, el baile, la indumentaria, el sexo o las formas de amar» (pp. 109-110), distintos modos de expresar la espiritualidad africana a pesar de la prohibición por parte de las autoridades. Esta insurgencia, añaden, se expresó de maneras dispares, algunas de ellas relacionadas con la procreación o la práctica del aborto, y otras con la medicina atávica y la yerbatería (p. 110). Todos estos saberes y oficios —señalan— se fueron transmitiendo de manera oral a lo largo de generaciones, de modo que «el gesto, el baile, los instrumentos musicales, las máscaras, los trajes, etc., configuraban un modo de entender el entorno y de conectarse con éste a través del poder del cuerpo y de la palabra» (p. 113).

Con la Constitución de 1991, Colombia se declara multicultural y multiétnica y, por primera vez, se toma una conciencia más plena de las comunidades indígenas y afrodescendientes. En especial, la promulgación de la Ley 70 del año 1993 reconocía el derecho de las comunidades negras del Pacífico a la propiedad colectiva, y establecía mecanismos para proteger la identidad cultural y los derechos de las comunidades negras de Colombia y para fomentar su desarrollo (1993). Aun así, con el paso de los años, las desigualdades han persistido. Autores como Mosquera Rosero-Labbé y Barcelos (2007) son muy críticos con los efectos prácticos conseguidos y hablan de una «geografía racializada» (p. 17), y hacen referencia a datos que persisten en mostrar las graves condiciones de vida del Pacífico, a pesar de las quejas sobre desigualdades relacionadas con el nivel de vida, la falta de inversiones y transformaciones socioeconómicas, o el racismo/clasismo existente.

En una línea diferente, el hecho colonial provocó la interrelación de las tradiciones musicales indígena, africana y europea. Conjuntamente con la influencia de otras músicas llegadas de distintos rincones del Caribe, Latinoamérica o Estados Unidos, estas evolucionaron y desarrollaron distintas expresiones musicales por todo el país, que también mutaron hacia otras variantes musicales. Valencia, refiriéndose a la zona del Pacífico norte colombiano, pero extensible al Pacífico sur o al Caribe, desta-

ca la unión indisoluble que conforman música y baile en las muestras artísticas afrodescendientes (2010b, p. 9). De todas estas expresiones musicales, el bullerengue, originario de la región del Caribe colombiano, «es una manifestación musical que usualmente va acompañada de baile y fiesta. Su instrumentación básica consta de dos tambores —alegre y llamador—, palmas, una voz líder y un coro» (Ochoa-Escobar y Gómez-Gómez, 2019, p. 127). Estos autores añaden que, en el bullerengue, «la figura de la cantadora es central: mujeres mayores, matronas, que son las que llevan la voz líder y en torno a las cuales gira la manifestación» (p. 137). El currulao es una música danzada del Pacífico colombiano, y los instrumentos que acostumbran componerlo son la marimba de chonta, los bombos, la tambora, el cununo —hembra y macho— y el guasá (Ardila Giraldo, 2017, p. 5). La cumbia es un término polisémico bajo el que se albergan diversos usos (Ochoa, 2016, pp. 33-34). Centrándonos en el de la práctica y el género musical, hay una variante de la cumbia que tiene al acordeón de botones como instrumento melódico principal que acompaña la voz; como instrumentos de percusión acompañantes, predomina la guacharaca, la caja vallenata o la conga (Ochoa *et al.*, 2017, p. 53).

Tanto en el Caribe (Castiblanco Molina, 2019) como en el Pacífico (Córdoba Gutiérrez, 2012), la presencia de música y baile también está relacionada con tradicio-

nes funerarias y espirituales africanas. Una de estas manifestaciones musicales vinculadas con la muerte es el lumbalú, circunscrito a la localidad de San Basilio de Palenque —región Caribe—, y que es el nombre con el que se designan «las ceremonias funerarias acostumbradas cuando desaparece del mundo de los vivos un adulto que en vida perteneció al Cabildo» (Escalante, 1989, p. 12). Por otro lado, los alabaos, especialmente característicos de la zona del Chocó, en el Pacífico norte, son «canto[s] de exaltación religiosa o alabanza, dedicado[s] a los santos» (Cifuentes Ramírez, 2002, p. 104), y forman parte de los rituales mortuorios propios de la comunidad afro del Pacífico colombiano, efectuados para acompañar a la persona muerta y sus allegados en el paso del alma al más allá (Plan Especial de Salvaguardia, 2014, p. 22). Riaño-Alcalá y Chaparro Pacheco destacan una segunda variante de los alabaos que también combina canto y poesía, pero sin temática religiosa; en esta, se expresan sentimientos de tristeza y alegría siguiendo un patrón melódico rítmico (2020, p. 80).

Durante gran parte de la historia, todas estas músicas y estos ritos quedaron circunscritos en ámbitos locales y fueron ignorados por el poder institucional. Hasta principios de siglo XX, estas músicas regionales eran desdeñadas y discriminadas por parte de las élites de la zona andina (Nieves Oviedo, 2003). A mediados del siglo XX, tanto la música

del Pacífico (Leal, 2014) como la del Caribe (Wade, 2002), que representaban las músicas de la periferia, empezaron a ser aceptadas, a salir de la marginalidad, a gozar de cierto éxito comercial —alguna más que otras—, a ser difundidas por la radio y las primeras empresas discográficas, y a tener cierto reconocimiento internacional. Wade apunta que tanto la música popular como la identidad nacional colombianas evolucionaron «moviéndose de estereotipos “eurófilos” a “tropicales”» (2002, p. 15).

Análisis

El enfoque etnográfico y la estructura narrativa a través del viaje fluvial

En Colombia, la riqueza musical nacional ha sido motivo de interés por parte de distintas directoras y directores a lo largo de los años. Algunos de estos trabajos han tratado de documentar y visibilizar algunas prácticas y ritos de raíz africana desde una mirada etnográfica, como, por ejemplo, *África tierra madre* (Bernal y Bermúdez, 1990), *Lloro yo, el lamento del Bullerengue* (Lemoine, 1997), *Los Hijos de Benkos* (Silva, 2000), *Cantadoras de vida* (Ruiz y García, 2003), *Expedición Marimba* (Martínez, 2017) o *Cantos que inundan el río* (Arango, 2021). Pero, antes, habría que destacar la serie *Yuruparí*, concebida y dirigida en gran parte por la antropóloga Gloria Triana (1983-1986). Esta serie se emitió por la televisión nacional desde 1983 hasta 1986, mostró la diversidad

cultural colombiana y se convirtió en un referente en la historia del documental nacional colombiano. Algunos de sus capítulos se centraron en la música de distintas comunidades y el rol central que tenía en diferentes fiestas, ritos y ceremonias en diversas regiones colombianas. *Cantadoras* bebe del legado de esta serie, incorporando en el metraje fragmentos de algunos de sus capítulos.

Todo el proceso de ejecución del proyecto *Cantadoras* duró unos cinco años. Durante el rodaje, Carrillo y su reducido equipo siempre vivieron en casas de la gente de la comunidad, conviviendo, charlando con ellos y con las protagonistas, y construyendo un clima de conexión. Así, las diversas entrevistas que aparecen en la película surgen de este vínculo de confianza, y que Carrillo reconoce que recupera del modo de trabajar de Marta Rodríguez (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). Este trabajo presenta otras similitudes con la manera de entender el documental etnográfico de cineastas como Jean Rouch, como plantear el proyecto desde un plano de igualdad respecto a las comunidades representadas, trabajar con equipos técnicos reducidos, dar mucho peso al trabajo de campo como fase previa para la realización del cine etnográfico, plantear una estructura narrativa fragmentada, y priorizar la naturalidad respecto al encuadre y la estética visual (Canals, 2011). Ahora bien, al contrario de Rouch, Carrillo prescinde de la voz en *off* y minimiza

los textos en pantalla, huyendo de cualquier vínculo con el modo expositivo de la clasificación de Nichols (2001), y relegando toda la parte explicativa a los fragmentos testimoniales de las cantadoras, apostando por transportar al espectador a una experiencia más sensorial hacia esos enclaves colombianos.

La película presenta una estructura narrativa fragmentada y ofrece un primer nivel de lectura protagonizado por las cinco cantadoras y por las distintas músicas representadas. Por debajo de este primer nivel de atención, subyacen otros temas, algunos de los cuales se desarrollan un poco, mientras que otros solamente se insinúan, pero permiten apreciar matices y lecturas más profundas. Carrillo huye de la exposición de los temas, y explicaba que por este motivo el documental iba acompañado de un libro, por si alguien quería profundizar más en algún tema en especial (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). En dicho libro fotográfico, se combinan las fotografías realizadas durante las estadías en los distintos lugares con explicaciones del proyecto, del proceso de rodaje, de los cantos y de las cantadoras, y se inscribe todo ello dentro del marco teórico que fundamenta todo el proyecto. De este modo, se puede atender al documental con diversos niveles de análisis, centrándonos en los varios temas y subtextos que aparecen, como, por ejemplo, todo el trasfondo relacionado con el conflicto armado y las consecuencias que este ha provocado en

distintos ámbitos, las prácticas y tradiciones cotidianas que forman parte de la cosmogonía afrocolombiana, o la importancia concedida a cada una de las diferentes prácticas musicales que aparecen en la película, así como la presencia de figuras importantes de estas tradiciones musicales en las diferentes actuaciones registradas o el papel omnipresente de la religión en la vida cotidiana de estas comunidades.

La película fue concebida desde el inicio como una historia de protagonismo coral, con una selección representativa de músicas, regiones y vínculos con distintos actores del conflicto armado. Así, las cinco protagonistas que terminaron formando parte de la película y su música asociada fueron Ceferina Banquez —bullerengue—, Graciela Salgado —lumbalú— y Bety Ochoa —cumbia—, las tres de distintos enclaves del departamento de Bolívar, en la región Caribe; Cruz Neyla Murillo —alabaos—, en el departamento del Chocó, Pacífico norte; e Inés Granja —currulao—, en el departamento del Cauca, en el Pacífico sur.

En *Cantadoras*, el elemento que vertebra toda la narración es el viaje en lancha de Ceferina por el río, de camino a las tierras donde en la actualidad tiene los cultivos de pancoger y a las que solo se puede acceder por vía fluvial. A partir de este viaje, funcionando como hilo conductor de las distintas historias, se va desarrollando un relato en paralelo en el que se va saltando de un sitio a otro y de una protagonista

a otra, de modo que se entremezclan sus realidades y sus cantos. Así, a lo largo del film, este elemento río/agua ejerce de nexo entre las diferentes localizaciones de este viaje físico y musical, y se observa su importancia en la vida cotidiana de estas comunidades, como medio de transporte, de subsistencia, de tareas domésticas o de juegos.

El tema prevalente en el documental es la música, canalizada a través de los cantos de las cantadoras, los cuales son, alternativamente, fúnebres —alabaos y lumbalú— y festivos —bullerengue, currulao y cumbia—. La intención es transmitir un tono de esperanza y entender la música como una herramienta para la paz. Así, se observa cómo la vida y la muerte, a distintos niveles, comparten protagonismo, formando parte de la realidad de las comunidades donde viven estas mujeres. El conflicto entre la vida y la muerte también se plasma en las letras de las canciones. A su vez, hay un peso importante de la memoria, del legado ancestral transmitido oralmente y que se manifiesta en los ritos, las celebraciones, las músicas y los ritmos sobre los que las cantadoras construyen sus canciones. Al final, la idea de la directora era mostrar a las cantadoras como un mensaje universal, con el que mucha gente se pudiera sentir interpelada, entendiendo «el ser cantadora como posibilidad de creación, de romper [con] los círculos de violencia [...] a partir de estas herramientas ancestrales del canto afrocolombiano» (M. F.

Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022)³.

Las secuelas del conflicto armado

La sobreexposición de imágenes de violencia a la que, durante años, la población colombiana se ha visto sometida por distintas vías, según Ordóñez Ortégón (2015), «no ha venido [...] acompañada de reflexiones extensas y recurrentes [...] sobre los problemas concretos que acarrea presenciar la violencia en imágenes, como un elemento casi natural de nuestra vida diaria» (p. 23). Carrillo explicaba que, sobre la base de su experiencia, en Colombia, cuando se plantea abiertamente el querer hablar de violencia, muchas veces se cierran las puertas, ya que durante muchos años ha sido un tema tabú, por el cansancio de la gente y el miedo a expresar su opinión públicamente (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). En el caso de *Cantadoras*, la directora se acercó a las protagonistas a través de la música y el tema de la violencia fue apareciendo de manera natural. Consideró innecesario explicitar la violencia y dio preferencia a la vida, a los cantos y al testimonio de las protagonistas. Así pues, el conflicto aparece como

un trasfondo y todo aquello que se dice sobre él surge de las protagonistas, que dan por sabidos muchos aspectos. Por lo tanto, dependiendo del conocimiento previo de la audiencia en este tema, se pueden entender más o menos algunas de las referencias que aparecen en el documental. Visualmente, estas secuelas van apareciendo a lo largo de la película en forma de pequeños detalles que enfatizan esta condición de realidad militarizada, como la presencia de militares patrullando en situaciones cotidianas; una pintada en la pared a modo de aviso a la población acerca del peligro de explosión de minas; un monumento de homenaje a las víctimas locales con un listado de las personas asesinadas y la fecha; o las imágenes de una procesión religiosa en las que adolescentes y niños desfilan por las calles armados con escopetas y ametralladoras de madera tipo AK-47.

A continuación, se destacarán los dos ejemplos más notorios que aparecen en la película. En el caso de Ceferina Banquez, en la subregión de Montes de María, en la región Caribe, la directora decide fragmentar su testimonio e ir disseminando información a lo largo del film. Así, en el inicio del documental, en una secuencia

³ Es oportuno señalar el recorrido que está teniendo esta película desde su estreno en 2017. Se ha proyectado en diversos festivales y muestras cinematográficas internacionales, dentro de los que destacan, entre otros, el Festival Internacional de Cine y las Artes Indígenas, en Temuco (2018); el festival Africa Moment, en Barcelona (2018); la Muestra Internacional Documental Bogotá (2019); el Vancouver Latin American Film Festival (2019); el Visions du Reel Film Festival, en Nyon (2021); el congreso LASA/África 2023, en Lasa, Ghana, (2023); o la Muestra del Patrimonio Audiovisual 2024, en México (2024). Todo ello evidencia la percepción que en muchas partes se está teniendo de este film como muestra de documento histórico de la resistencia y la pervivencia de la memoria afrocolombiana y el papel de las mujeres en su transmisión, lo que engrandece el patrimonio audiovisual colombiano.

en la que se la ve cortando ramas en una plantación, se escucha su voz, que dice: «Lo único que nos quedó después de “la violencia” para sostenernos fue este cayo de plátanos» (Carrillo, 2017, 01:50-01:58). Al cabo de un rato, en otra secuencia, ella aparece junto a un vecino de parcela, sentados delante de cámara hablando de cómo los paramilitares maltrataban a los campesinos. Más adelante, se ve a Ceferina señalando una vivienda y explicando que era de un primo suyo al que mataron, para, seguidamente, contar que, debido al miedo, su padre tuvo que marchar de allí. De este modo, a partir del relato disgregado de la protagonista, aparecen conceptos como *violencia*, *paracos* —paramilitares— o *desplazamiento*. Hacia el final de la película, Banquez explica a la directora, desde lo alto de una loma, que las grandes plantaciones de cultivo de palma que se ven son nuevas y pertenecen a gente rica que se ha adueñado de tierras de campesinos que eran para agricultura y ganadería. Estas explicaciones de Banquez hacen referencia a un grave problema en la subregión de Montes de María, donde, como cuenta Castro (2021), hace dos décadas entró el monocultivo de la palma de aceite y «socavó las economías [...] de las comunidades campesinas y afrodescendientes» (párr. 2). Esta autora apunta que, debido a la entrada del paramilitarismo, mucha gente tuvo que abandonar sus hogares y, cuando volvieron, las plantaciones se habían expandido enormemente, lo que provocó escasez de agua debido al enorme consumo re-

querido por la palma. Además, por culpa del uso de agroquímicos, se produjeron perjuicios en la tierra y los vegetales, y proliferaciones de plagas provocadas por el monocultivo, con graves consecuencias no solo en la agricultura tradicional, sino en la salud humana (Castro, 2021). Castro también destaca el papel de las mujeres de la subregión, quienes lideran procesos comunales de lucha contra este tipo de agricultura extractiva.

Más tarde, en el film, aparece un plano medio de Ceferina, en el que lamenta la ausencia y el abandono a las víctimas por parte de las autoridades. Esta crítica concuerda con lo señalado en el informe *¡BASTA YA!* del Centro Nacional de Memoria Histórica (CNMH), en el que se relata que, aparte del dolor causado por los victimarios, muchas víctimas manifestaron una sensación de abandono por «quienes estaban llamados a protegerlas» (Grupo de Memoria Histórica, 2013, p. 25). Carrillo cierra el círculo de la historia de Ceferina con el mismo plano del inicio de la película, en el que la protagonista dice que está orgullosa de haber vuelto a la tierra donde creció y que no piensa vender su terreno a ningún rico. Así, sin haber seguido un hilo narrativo secuencial ni haber entrado en detalle en ningún tema, el espectador puede entender los aspectos del conflicto que han afectado a Ceferina y que a la directora le interesaba mostrar: el desplazamiento forzado, la concentración de tierras, la pérdida de territorios de cultivo en beneficio de la agricultura in-

tensiva, o la actitud negligente y ausente del Estado en la ayuda y protección de las víctimas. Carrillo elige esbozar algunas secuelas de la violencia sin mostrar los detalles de cómo sucedieron; fragmenta el relato y escoge qué quiere explicar, y, mediante el montaje, lo distribuye a lo largo de la película. Es interesante el hecho de que la directora ponga el foco en las consecuencias de la violencia y no tanto en la crueldad de esta; que apueste por mostrar una mirada hacia el futuro, a través de la música y el arte, como reverso constructivo del dolor y la destrucción de la guerra.

El segundo ejemplo es el de Inés Granja, en Timbiquí, en el Pacífico sur, en la región del Cauca. Hacia la mitad del film, en un plano que nos sitúa en una embarcación navegando por un río, se escucha su voz, que dice lo siguiente:

La gente dejó de sembrar papa china, plátano, el maíz, el arroz, [...], para ponerse a sembrar coca. Y entonces ya fueron llegando los paisas y fueron estrechándolo a uno. Llegaban y buscaban al nativo [...]. La gente, por la necesidad de la plata, se aliaba a ellos. Un negro decía: «Yo tengo un terreno en tal parte». Entonces, la otra persona decía: «¡Vamos! Lo cultivamos, sembramos y partimos». Esa persona que te daba tu parte le decía a otro: «¡Oye!, baja a ese que va ahí». O sea, que la plata que le pagaban a ese negro volvía al dueño, porque [...]

lo mataban. [Ahora] gracias a Dios, la coca ya no [es] como antes (Carrillo, 2017, 29:33-30:35).

Según expone Valencia (2017, p. 4), en el año 2015 la región del Pacífico concentraba el 42 % de cultivos de coca del país, y un 9 % del total nacional estaba en el departamento del Cauca. Valencia destaca que «la presencia de actores armados ilegales y el aumento en el desarrollo de actividades ligadas a la minería legal e ilegal» han provocado consecuencias nefastas a nivel humano y medioambiental (p. 5). Y añade que, a partir «de la desmilitarización del paramilitarismo en el 2005, en el Pacífico se encuentran arraigadas estructuras asociadas a las bandas criminales, que se especializan en el narcotráfico para continuar ejerciendo su control en la región» (p. 6).

Más tarde, en el film, aparece Inés en el interior de su casa, donde, mirando la cámara, va recordando varios casos de muchachos inocentes a los que mataron. Al cabo de unos minutos, aparece un plano general con una retroexcavadora en la parte derecha y otra acercándose por una calle. Inés comenta:

En Timbiquí hay, aproximadamente, unas 20, 25, 30 retroexcavadoras, y eso saca oro por arrobas. El agua, después de nosotros tener un agua hermosa, [...] ahora ya es gris, porque durante estén trabajando arriba, en la parte riverena; con eso, uno no ve

agua clara. [...] Todo lo que derrumban, entonces eso cae al agua y sus químicos y todo, porque ellos le meten químicos para lavar el oro (Carrillo, 2017, 35:22-36:01).

Las palabras de Granja hacen referencia a la masiva explotación minera con retroexcavadoras en la zona de Timbiquí. De hecho, según Valencia (2017, p. 6), Cauca es el tercer departamento en producción de oro del país. Esta autora indica que, desde la llegada de retroexcavadoras y dragas, a partir de 2010, aumentó la presencia de actores armados, y eso también tuvo graves consecuencias humanas y medioambientales (Valencia, 2017, p. 6). Con estas declaraciones de Granja, vemos otras aristas del conflicto armado que tienen que ver con el narcotráfico y con la industria extractiva minera. Como en el caso anterior, la directora no trata de construir un relato cronológico ni explicar en detalle qué sucedió en Timbiquí. Usa los fragmentos testimoniales para poner en contexto una realidad que subyace en sus vidas. El dolor o el miedo las ha marcado, pero estos no son el objetivo del film, sino ellas, su música y el mantenimiento de un legado que han recibido y que quieren proyectar hacia el futuro.

La representación de las mujeres negras

Carrillo entiende el documental desde la militancia feminista. En este proyecto, buscaba un protagonismo femenino coral

con el que mostrar distintas prácticas musicales y vincular su origen ancestral con el presente. Así, a través de las diversas experiencias de las cantadoras, relaciona su práctica musical con su práctica cotidiana, llena de sentido político y con una relación directa con el conflicto armado y sus consecuencias de distinta índole (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). La directora habla de las prácticas de las cantadoras como producción de memorias sobre la vida y la muerte en Colombia, y las entiende como «una forma de resistencia cultural a la colonialidad de género» (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). Carrillo recoge el concepto *colonialidad de género* de Lugones (2008), quien, interesada por la intersección entre raza, clase, género y sexualidad, parte del concepto *colonialidad del poder* de Quijano (2000). Lugones considera que, con el eje de colonialidad, «no es suficiente para dar cuenta de todos los aspectos del género» (2008, p. 82). Por un lado —dice—, «como el capitalismo eurocentrado global se constituyó a través de la colonización, esto introdujo diferencias de género donde, anteriormente, no había ninguna» (p. 86). Y afirma que comprender el lugar del género en las sociedades precoloniales, así como los cambios que se implantaron en la organización social, nos posibilita «entender la profundidad y el alcance de la imposición colonial» (pp. 92-93).

Lozano Lerma explica que todos los saberes y conocimientos que las *mujeres*

*negras*⁴ han ido ejerciendo a lo largo de la historia se relacionan con *saberes para* y no *saberes sobre*, que «sirven directamente para curar, [...], cocinar (todas tareas sospechosamente femeninas); cuidar el planeta tierra, conservar el agua limpia bebible, luchar por una sociedad justa. Todos ellos son saberes para vivir mejor [...] y enmendar las injusticias» (Marcos, 2010, como se citó en Lozano Lerma, 2019, p. 25). Esta autora defiende que estos saberes, a menudo menospreciados, «son los que sustentan la vida cotidianamente, los que construyen comunidad y lazos sociales, y los que han tejido las rebeldías, las resistencias y las insurgencias» (pp. 25-26). En el film, hay una escena en la que aparece Inés Granja con una botella y comenta que ella tenía unas molestias en la garganta al cantar y se las curaron con bejuco, haciendo referencia a este tipo de *saberes para*, de prácticas populares transmitidas oralmente, comentadas en el marco teórico del presente artículo, cuando se hacía referencia a la yerbatería. Lozano Lerma destaca que estas «insurgencias políticas y epistémicas de las “mujeresnegras” [...] visibilizan, cuestionan, retan y proponen alternativas [al] sistema-mundo capitalista racista y patriarcal» (p. 23). La autora entiende *insurgencias* —término recogido de Walsh— como una noción que combina resistencia y proposición: «No se trata solo de saberes culturales, son cosmogonías que cuestionan a la so-

ciudad toda, [...] aportes para construir una nueva sociedad, como [...] la autoridad colectiva de las y los mayores, [o] la resolución no violenta de los conflictos» (p. 24). Estos conflictos, en el caso de Colombia, han supuesto, durante décadas, nefastas consecuencias para, entre otros colectivos, las mujeres. En su prólogo, el informe del Grupo de Memoria Histórica de 2011 destaca el papel de las mujeres que, en este contexto de guerra y violencia, han liderado y lideran espacios de resistencia, pero también el de aquellas sin ningún protagonismo, que «sin notoriedad pública tienen que luchar contra un acumulado de invisibilidades, incluso anterior al conflicto» (Grupo de Memoria Histórica, 2011, p. 20), y soportar todos los impactos físicos, psicológicos, económicos y sociales con resignación y dignidad (Grupo de Memoria Histórica, 2011, p. 20). El informe sostiene que «el enfrentamiento armado ha significado la transformación forzada y la multiplicación de los roles de las mujeres, [...] dentro de una situación de vulnerabilidad extrema» (pp. 20-21). El documental habla, en cierto modo, de estas víctimas anónimas, pero poniendo el énfasis en retratar su parte más creativa, mostrando a estas cantadoras como *mujeresnegras* poseedoras de saberes y prácticas heredadas, que mantienen con una profunda relación con su entorno. Así, la audiencia puede entender que, de estos espacios, de las tradiciones y de la me-

⁴ Lozano Lerma usa la expresión *mujeresnegras* para enfatizar la imposibilidad de compartimentar la experiencia de ser mujer y negra (2019, p. 19).

moria transmitida oralmente, sacan la inspiración para componer y cantar sus canciones.

En la película, a partir de pequeños detalles, de frases, de acciones cotidianas, la audiencia va recibiendo información y se va formando una idea de las vidas de las protagonistas. Esto ocurre, por ejemplo, en una escena en la que Cruz Neyla cuenta la dureza que supone ser mujer y criar sola a los hijos, debido al machismo existente, para añadir que su madre también los crió sin padre y tiró adelante trabajando en la mina. Aunque la escena empieza con ella agachada, lavando la ropa con un balde y una tabla, la directora enseguida nos muestra planos de otras mujeres mientras se escucha la voz de la protagonista: una que barre, otra que limpia pescado en una barca, o un grupo de mujeres raspando, descamando y cortando pescado. Parecería que la directora quisiera mostrar que no está hablando de una experiencia concreta, sino que la voz de Cruz Neyla representa a muchas otras mujeres del Pacífico y de otras partes del país, que también han criado solas a sus hijos en entornos machistas. Este es un ejemplo de cómo la organización colonial de género afectó tanto a hombres como a mujeres, asignando unos roles y unas características que se han ido perpetuando, y que la película muestra de una manera sutil pero apreciable en roles como la crianza, la educación, las tareas domésticas o la transmisión oral —en este caso, la musical—, tal como se ha comentado

en el marco teórico. Grueso (2007) vincula estos roles a la herencia de los oficios esclavistas, que hizo que hombres y mujeres adquiriesen unas responsabilidades distintas, aunque, a la vez, estas responsabilidades reconfiguradas y entendidas desde la complementariedad también sirvieron para construir la territorialidad, realizada desde el uso y desde la ocupación (pp. 153-154).

En el documental, Ceferina es la cantadora que tiene un papel un poco más protagónico, y que ilustra la concepción del feminismo que Carrillo quería representar: una mujer racializada, desplazada, violentada y empobrecida, pero con una gran riqueza cultural, llena de saberes populares y conocimientos sobre la naturaleza, el campo, etcétera, y que sublima a través de sus versos. A lo largo del film, podemos observar cómo Ceferina va cantando algunos fragmentos de canciones. En uno de ellos, se la ve en una embarcación cantando, ayudada con el ritmo de las palmas, el siguiente bullerengue:

Año que se viene, año que se va.
Noche de fandango, vamos a bailar.
Lelereele, le le la.
En Lorica venden la coca pilá.
Lelereele, le le la.
Año que se viene, año que se va.
A cinco de la mañana canta el cope-
tón pitao.
Donde canta la corniz, también can-
ta el corcovao (Carrillo, 2017, 19:45-
20:09).

En ese momento, para de cantar y, mirando a Carrillo —que está fuera de campo—, le dice:

El corcovao y la corniz son dos pájaros que cantan en la madrugada. [...] Antes no había reloj y la hora la daban los pájaros. Cuando uno [los] oía, decía: «Ya es de madrugada». Y a esa hora era que uno cogía camino, porque no había carros pa' uno viajar (Carrillo, 2017, 20:10-20:31).

Como se puede apreciar, estas estrofas muestran, tal como se ha señalado en el marco teórico, la manera tan profunda de entender el entorno y de conectarse con él, plasmadas, en este caso, a través del poder de la palabra. A través de escenas como esta, en la que Ceferina explica el motivo que originó la letra de una de sus composiciones, Carrillo muestra cómo, a partir de la práctica del ser cantadora, en su día a día, responde creativamente a toda la violencia que ha sufrido, cantando y cuidando su tierra.

Lozano Lerma (2010) habla de la existencia de una «colonialidad del saber», en la que el mundo colonizado «no produce, sino que reproduce el conocimiento europeo, [...] percibido como universal, objetivo y verdadero» (p. 10). Lozano Lerma (2019), en este sentido, comenta que «las *mujeresnegras* hemos encontrado las formas de manifestar oposición y subvertir todo aquello que fuimos obligadas a aprender. La música, las coplas, la poe-

sía, los cantos se recrean para que puedan ser expresión de la “propia existencia subjetiva”» (p. 264). Carrillo entiende los cantos de las cantadoras como una manera de salir y romper con esta lógica colonial y patriarcal que, situada en el presente, se mantiene a través de la guerra y que responde a la violencia con más violencia a través de dinámicas neocoloniales actuales que dan pie al extractivismo, los monocultivos, los daños medioambientales o la desposesión de las tierras (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022). En las cantadoras, vemos la construcción cultural de unas mujeres racializadas y empobrecidas, y su lucha por preservar su ancestralidad a través de la resistencia frente a todas estas dinámicas. Es por esto que la directora entiende la práctica diaria de las cantadoras como una práctica política y feminista.

La voz como concepto polisémico

Arias Herrera (2015), hablando de la visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo colombiano, alude a unas palabras de Juan Carlos Posada, director del Museo Nacional de la Memoria de Colombia, quien, en 2013, decía: «Darles voz a las víctimas [...] permite acceder a esa “otra mirada” que nunca había sido escuchada ni visibilizada, [...] opacada por la voz de los actores institucionales (legales e ilegales) del conflicto» (p. 92). En el presente caso, Carrillo toma esta idea de dar voz a la gente sin voz, no solo como víctimas del conflicto armado, sino

como mujeres de comunidades invisibilizadas, de entornos rurales y con pocos altavoces para hacerse oír. Así, en este documental, la voz adquiere un protagonismo especial, con un marcado acento femenino y con diversas lecturas.

Podemos entender esta voz como testimonio, ligado a la idea de dar la palabra a las víctimas del conflicto, pero yendo más allá, puesto que las cantadoras nos informan y nos cuentan vivencias personales, cada una con su acento y sus particularidades. Otra manera de entender la voz es observarla como instrumento sonoro vocal. La película ofrece la posibilidad de escuchar el canto de las cinco cantadoras y permite apreciar las características de estas voces afrodescendientes y de las distintas expresiones musicales. Y, ligada a esta, otra posibilidad es entender la voz como la mirada individual condensada en la letra de las canciones a través de las cuales se expresan creativamente sentimientos, anécdotas y maneras de ver la vida. Casi todas ellas componen y escriben canciones, algunas de las cuales son interpretadas por ellas mismas en la película. La audiencia, escuchándolas, puede entender el contexto en el que fueron creadas, y cómo resumen determinadas vivencias o anhelos. Viveros (2021, pp. 220-221) defiende la capacidad de las canciones de campo para contar aquella historia no oficial, la que habla de las voces de resistencia que fueron calladas y asesinadas por el poder, y su valor como voces subalternas y, en muchos casos, margina-

les, que ayudan a reconstruir la historia. Como ejemplo, puede destacarse la letra de *Décima de desplazamiento*, un bulle-
rengue con métrica en forma de décima, compuesto por Ceferina Banquez, que condensa perfectamente el motivo de su desplazamiento forzado y su lamento por una guerra que no acaba:

Como yo soy desplazada,
de los Montes de María
hice esta composición,
porque mataron a mi sobrino.
En el año 93, mataron a Don Isel.
Le mandaron un papel.
Era pa' que lo supiera.
Como era mi sobrino,
tuve que coger el camino.
No hallaba pa'onde coger.
Y me fui del Magdalena.
Oh, Colombia, oh, Colombia,
la nación más complicada,
que la guerra no se acaba
y nunca le ponen fin (Carrillo, 2017,
50:48-51:34).

Leyendo la letra de esta canción y escuchando la voz quebrada de Ceferina, uno se da cuenta del inmenso poder de la música popular para conectar y transmitir experiencias vitales tan traumáticas de una manera mucho más intensa y profunda que a través de otros medios. Arias Herrera (2015), haciendo referencia a propuestas que innovan audiovisualmente en la manera de dar voz y representar a las víctimas del conflicto, habla de *Bocas de ceniza*, cortometraje documental de

Juan Manuel Echevarría de 2004 en el que el testimonio de las víctimas es sustituido por composiciones musicales creadas por las propias víctimas y cantadas por ellas mismas delante de cámara, con primerísimos primeros planos fijos de sus rostros mientras interpretan estas composiciones. El autor habla de este como un ejemplo de «dislocar la imagen», rompiendo con el lenguaje audiovisual habitual. Él defiende que «el testimonio transformado en música introduce elementos formales ajenos al testimonio tradicional: repeticiones, énfasis y silencios que desplazan el énfasis del contenido hacia la forma del habla» (2015, p. 105). Algunas de las interpretaciones de las cantadoras en el film se aproximan a esta idea de cambiar el formato del testimonio, aportando matices que rompen con los códigos habituales del lenguaje audiovisual.

Finalmente, tendríamos una última voz, que sería la voz del pasado. Toda la película está relacionada con la memoria, la heredada de los antepasados, pero también la propia. En el documental, se establece un diálogo entre pasado y presente, en el que el montaje se convierte en la herramienta clave para este vínculo. Esta voz del pasado aparece a través de los fragmentos de material de archivo integrado en la película, en los que se muestran cantos, declaraciones y músicas del pasado que, al mezclarse en el presente de la película, permiten otras interpretaciones. Puede destacarse un primer ejemplo, que aparece segundos después de

que Cruz Neyla cuenta que su madre trabajó en la mina; en ese momento, Carrillo inserta un fragmento del capítulo «Cantos en la mina de Polonia Alegría», de 1983, de la serie *Yuruparí* (Triana, 1983-1986), en el que se muestra cómo era la minería artesanal en la zona del Pacífico sur colombiano hace unas cuantas décadas. La directora, a través del material de archivo, nos sitúa en la época de la madre de Cruz Neyla, como si de un *flashback* se tratara. Estas imágenes permiten conectar el presente con el pasado de la región y con los cantos de trabajo que, a su vez, nos trasladan a los tiempos de la esclavitud. Otro ejemplo se produce en una secuencia en San Basilio de Palenque, durante la celebración de un lumbalú. Después de mostrar a la gente en el exterior de una casa donde ha muerto alguien, de fondo se empiezan a escuchar unos lamentos, que nos anticipan el plano siguiente, ya en el interior de esa casa: en una pequeña habitación, se ve, en primer término, un ataúd rodeado por un grupo de mujeres llorando desconsoladamente. Una música de fondo con cantos y gente siguiendo el ritmo con las palmas crece sobre los lamentos y nos adelanta el siguiente plano. Por corte, se salta a un fragmento del capítulo «Angélica la palenquera», de 1984, de la serie *Yuruparí* (Triana, 1983-1986); ahí se ve a un grupo de mujeres reunidas en una ceremonia de lumbalú, entonando unos cantos repetitivos y danzando al ritmo de las manos y tambores. A partir de aquí, se establece un *cross-cut* al ritmo que imponen las palmas y los cantos

del material de archivo, un ir y venir entre el material de archivo y los planos del presente de grabación del interior de la habitación, siguiendo el baile de las mujeres, con planos cortos de rostros, pies y gestos. Son poco más de cinco minutos en los que, a partir del montaje en paralelo, pasado y presente se funden, las celebraciones se mezclan y todo parece que se une en una única celebración atemporal. A nuestro entender, esta combinación de material de archivo con material actual propio muestra, con gran acierto, el uso de las herramientas audiovisuales en beneficio de la transmisión de un mensaje de unión entre pasado y presente: muestra audiovisualmente la pervivencia del legado heredado en un ejercicio de resistencia cultural.

A modo de cierre

Con este artículo, y a través del análisis de *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia*, se pretende, por un lado, destacar la capacidad del documental de servir como documento histórico, como archivo de la memoria que mira al pasado para proyectarse hacia el futuro, en este caso visibilizando la cultura, la música y las voces de estas mujeres afrodescendientes, que no pueden entenderse sin la resistencia ante un pasado de esclavismo y subyugación y un presente que convive todavía con el conflicto armado y sus consecuencias, y con otras muchas desigual-

dades. Mostrando a estas cinco mujeres, y las prácticas culturales que llevan a cabo con su quehacer cotidiano, en especial con sus cantos, se pone de relieve la insurgencia de la que habla Lozano Lerma (2019); ellas se erigen como preservadoras del legado heredado, que retornan a sus comunidades, ayudando a construir y a sostener esta memoria para las generaciones futuras. Aguilera Toro, haciendo referencia al Pacífico colombiano, señala que es «una región donde sus sistemas simbólicos de larga duración vienen siendo progresivamente desmontados desde la Colonia: ritos mortuorios, celebraciones religiosas, bailes, cantos, relatos, etc.» (2015, p. 144). De aquí la importancia de hablar de documentales como este, que dan voz a personas, comunidades y culturas que históricamente han sido silenciadas y menoscabadas. Carrillo habla de «disputas públicas de la memoria» (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022) y da cuenta de cómo el documental puede servir de herramienta para dar voz a memorias disidentes y subalternas; puede funcionar como altavoz social, visibilizando colectivos habitualmente invisibilizados. La directora ha continuado mostrando esta manera de entender el documental en otros proyectos posteriores⁵. Este es el caso de *Los actores se levantan, la historia se repite* (Carrillo, 2020a), en el que, en el marco de un proyecto para la construcción de la memoria y la paz en el Chocó, se centra

⁵ Todos estos trabajos se pueden consultar y ver en <https://vimeo.com/mafecarrillo>.

en el Grupo de Teatro Comité Víctimas de Bojayá y su labor de reivindicación y reclamación de derechos para las víctimas de esa comunidad; o de *Archivo Memoria Audiovisual Atrato Pacífico 1994-2008* (Carrillo, 2020b), en el que se pone en valor la tarea de conservación de la memoria audiovisual llevada a cabo en el Atrato y el Pacífico colombiano; o de *Piqueteadero Tumaco* (Carrillo, 2023), cortometraje realizado conjuntamente con jóvenes del barrio Milenio de Tumaco, en el que se muestra la labor social del Piqueteadero y el Centro Afro, que proponen alternativas sociales para los jóvenes a través de la cocina y la danza en un contexto de violencia y narcotráfico.

Arias Herrera (2015) argumentaba que, en el contexto del conflicto armado colombiano, debido a la sobreexposición de imágenes de víctimas, estas terminan, en muchos casos, siendo intercambiables, porque solamente son víctimas con una imagen vacía: «No nos dice nada del contexto ni siquiera de la persona misma. [...] La víctima se transforma en mercancía a través de la imagen» (p. 98). Además —señala el autor—, en muchos casos se repiten códigos audiovisuales, lo que provoca que «los efectos de las imágenes de víctimas sobre el espectador [sean] previsibles» (p. 99). Carrillo se aleja de estos códigos narrativos que uniformizan a las víctimas y las impersonalizan. Al contrario, la directora convive y establece una relación de confianza con ellas. Muestra su arte y escucha su testimonio,

poniendo énfasis en su parte creativa, y alejándose de la búsqueda del impacto, la indignación o la tristeza. Y, además, las hace partícipes de la toma de decisiones, lo que posibilita la construcción de miradas distintas sobre determinados objetos de estudio. Y esto permite subrayar otro aspecto de este proyecto: un documental con una aproximación etnográfica, construido desde la complicidad, la ética y la colaboración con las comunidades y las personas representadas. Se trata de un trabajo en el que lo filmico y lo ético van de la mano, y en el que se entiende la práctica cinematográfica desde su valor político y social. Este aspecto se explicita perfectamente a través de la experiencia de retorno a las comunidades, en las que, gracias a las proyecciones públicas del film que se llevaron a cabo, aquellas pudieron ver a las cantadoras y lo que representaban, sintiéndose interpeladas y representadas por su contenido, y confirmando que en la película se estaba contando una historia compartida. La comunidad legitimaba la historia y las cantadoras se sentían representadas en esta memoria común. Carrillo subraya el papel que adquieren y representan las cantadoras como la voz de la comunidad (M. F. Carrillo, comunicación personal, 11 de junio de 2022).

Satizábal destacaba que «la escasa memoria compartida que tenemos en Colombia circula en gran medida gracias al arte nacional, y casi nunca por la historiografía, a veces solo encerrada en la academia

o tristemente interesada en inventar una historia oficial» (2004, p. 99). Este autor defendía que «la memoria colectiva recreada y compartida a través de los lenguajes del arte y a través de los encuentros vivos, es memoria, comprensión, disfrute y cura» (p. 99). En la película, la música de las cantadoras cumple este papel como práctica artística, tal como recordaba Ceferina Banquez en un pasaje del film: «A mí, el canto me hace olvidar muchas cosas que pasé y que vi en la violencia. Pero ya, hoy en día, todo eso lo he ido olvidando desde que empecé a cantar». Estas palabras nos evocan el poder sanador de la música, también aplicable a los cantos de velorios. Se trata, pues, de una película que pone el foco en el arte y cede el testimonio a estas cinco mujeres afrocolombianas que, conjuntamente con sus comunidades, han vivido y viven las consecuencias del conflicto armado y de la neocolonización en sus vidas. Ellas tienen en la música una herramienta con la que preservar su ancestralidad y una manera de combatir y resistir a todas estas dinámicas destructivas y de violencia. Los cantos y la música también son una manera de proclamar su existencia como mujeres negras, herederas de un legado que no se entiende sin la lucha y la resistencia contra el esclavismo, y sin la defensa del territorio y las costumbres y prácticas que conforman su manera de ser en el mundo. La directora deja patente el sentido político que hay en muchas de estas prácticas y tradiciones, que, como se ha visto, van mucho más allá de la par-

te musical e implican toda una cosmogonía propia, heredada oralmente, relacionada íntimamente con el territorio y con la resistencia ante una historia llena de abusos, olvido y menosprecio.

REFERENCIAS

- Aguilera Toro, C. (2015). Luchas de representación: notas de imagen y política. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 141-157. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20co-lombiano%20No%2023%20Cine%20y%20politica.pdf
- Arango, G. (2021). *Cantos que inundan el río* [Película documental]. Pasolini en Medellín.
- Área de Memoria Histórica - Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación. (2009). *El despojo de tierras y territorios. Aproximación conceptual*. Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Colombia. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2020/02/el-despojo-de-tierras-y-territorios.pdf>
- Arias Herrera, J. C. (2015). Dar la voz, dislocar la imagen: visibilidad de las víctimas en el documental contemporáneo. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 90-113. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20co-lombiano%20No%2023%20Cine%20y%20politica.pdf
- Ardila Giraldo, L. D. (2017). *El Currulao y el Abozao: tradiciones del Pacífico en cambio y permanencia*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes. https://www.academia.edu/42086214/El_Currulao_y_el_Abozao_tradiciones_del_Pacífico_en_cambio_y_permanencia
- Benavides, I. (2015, 21 de abril). *La música colombiana: entre la tradición y la innovación*. Banrepcultural. <https://www.banrepcultural.org/noticias/la-musica-colombiana-entre-la-tradicion-y-la-innovacion>
- Bernal, C. y Bermúdez, B. [Directores]. (1990). *África tierra madre* [Película documental].
- Canals, R. (2011). Jean Rouch. Un antropólogo de las fronteras. *Revista Digital Imagens da Cultura / Cultura das Imagens*, 1, 63-82.
- Carrillo, M. F. (Directora). (2017). *Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia* [Película documental].
- Carrillo, M. F. (Directora). (2020a). *Los actores se levantan, la historia se repite* [Película documental]. Proyecto COLCIENCIAS; Fondo Newton.
- Carrillo, M. F. (Directora). (2020b). *Archivo Memoria Audiovisual Atrato Pacífico 1994-2008* [Película documental]. Mincultura; GIHS.
- Carrillo, M. F. (Directora). (2023). *Piqueteadero Tumaco* [Película documental]. Cuisine sans Frontières.
- Castaño, A. (2015). Palenques y Cimarronaje: procesos de resistencia al sistema colonial esclavista en el Caribe Sabanero (Siglos XVI, XVII y XVIII). *Revista CS*, (16), 61-86. <https://doi.org/10.18046/recs.i16.2024>

- Castiblanco Molina, S. (2019). El lumbalú, puesta en valor y musealización de rituales fúnebres en San Basilio de Palenque, Colombia. *DAMA. Documentos de Arqueología y Patrimonio Histórico*, (4), 165-180. https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/101043/1/DAMA_04_10.pdf
- Castro, N. (2021, 23 de marzo). Aceite de palma, violencia, escasez... y mujeres en resistencia. *El Salto Diario*. <https://www.elsaltodiario.com/feminismos/mujeres-resistencia-frente-avance-modelo-extractivista>
- Cifuentes Ramírez, J. (2002). *Memoria cultural del Pacífico*. Club de Leones de Buenaventura Monarca. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collection/p17054coll10/id/3830/>
- Córdoba Gutiérrez, C. A. (2012). Arrullo del Pacífico colombiano: un fenómeno cultural, espiritual, musical y social. (*pensamiento*), (*palabra*)...Y obra, (7), 56-69. <https://doi.org/10.17227/ppo.num7-1424>
- Cubillos Álzate, J. C., Matamoros Cárdenas, M. y Perea Caro, S. A. (2020, agosto). *Boletines Poblacionales 1: población NARP*. Oficina de Promoción Social, Ministerio de Salud y Protección Social del Gobierno de Colombia. <https://www.minsalud.gov.co/sites/rid/Lists/BibliotecaDigital/RIDE/DE/PS/boletines-poblacionales-narp.pdf>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2018). *Resultados Censo Nacional de Población y Vivienda 2018*. <https://www.dane.gov.co/files/censo2018/informacion-tecnica/cnpv-2018-presentacion-3ra-entrega.pdf>
- Departamento Administrativo Nacional de Estadística. (2020). *Mujeres rurales en Colombia*. <https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/notas-estadisticas/sep-2020-%20mujeres-rurales.pdf>
- Escalante, A. (1989). Significado del Lumbalú, ritual funerario del Palenque de San Basilio. *Huellas. Revista de la Universidad del Norte*, (26), 11-24. <http://hdl.handle.net/10738/72>
- Gasca Bazurto, L. F., Quintero Rangel, J. S. y Hernández Lopera, L. M. (2021). Mujer, negra y esclavizada. Cimarraje femenino y espiritualidad africana en Nueva Granada durante el siglo XVIII. *Ciudad Paz-ando*, 14(2), 106-117. <https://doi.org/10.14483/2422278X.18136>
- Grupo de Memoria Histórica. (2011). *Mujeres y guerra. Víctimas y resistentes en el Caribe colombiano*. Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara; Ediciones Semana.
- Grupo de Memoria Histórica. (2013). *¡BASTA YA! Colombia: memorias de guerra y dignidad. Informe general Grupo de Memoria Histórica*. Imprenta Nacional. <https://centrodememoriahistorica.gov.co/wp-content/uploads/2021/12/1.-Basta-ya-2021-baja.pdf>

- Gómez Tarín, F. J., y Marzal Felici, J. (2006). Una propuesta metodológica para el análisis del texto fílmico. *Actas del III Congreso de la Asociación Cultural Trama y Fondo*, Madrid. https://www.academia.edu/2078251/Una_propuesta_metodologica_para_el_analisis_del_texto_filmico
- Grueso, L. (2007). Escenarios de colonialismo y (de)colonialidad en la construcción del Ser Negro. Apuntes sobre las relaciones de género en comunidades negras del Pacífico colombiano. *Comentario Internacional*, (7), 145-156. <https://revistas.uasb.edu.ec/index.php/comentario/article/view/136/144>
- Leal, C. (2014). Música, raza y región: el currulao del Pacífico sur colombiano. En F. Purcell y R. Arias Trujillo (Eds.), *Chile-Colombia. Diálogos sobre sus trayectorias históricas* (pp.109-135). Ediciones Uniandes.
- Lemoine, L. (1997). *Lloro yo, el lamento del Bullerengue* [Película documental]. La Huit, Cités Télévision Villeurbanne.
- Ley 70 [Congreso de la República de Colombia]. (1993, 31 de agosto). Por la cual se desarrolla el artículo transitorio 55 de la Constitución Política. *Diario Oficial*, (41.013). <https://www.acnur.org/fileadmin/Documentos/BDL/2006/4404.pdf>
- Lozano Lerma, B. R. (2010). El feminismo no puede ser uno porque las mujeres somos diversas. Aportes a un feminismo negro decolonial desde la experiencia de las mujeres negras del Pacífico colombiano. *La Manzana de la Discordia*, 5(2), 7-24. https://manzanadiscordia.univalle.edu.co/index.php/la_manzana_de_la_discordia/article/view/1516/pdf
- Lozano Lerma, B. R. (2019). *Aportes a un feminismo negro decolonial. Insurgencias epistémicas de mujeres negras-afrocolombianas tejidas con retazos de memorias*. Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador; Ediciones Abya-Yala.
- Lugones, M. (2008). Colonialidad y género. *Tabula Rasa*, (9), 73-101. <https://doi.org/10.25058/20112742.340>
- Martínez, L. E. (2017). *Expedición Marimba* [Película documental]. Universidad Nacional de Colombia; UN Televisión.
- Mosquera Rosero-Labbé, C. y Barcelos, L. C. (Eds.). (2007). *Afro-reparaciones: memorias de la esclavitud y justicia reparatoria para negros, afrocolombianos y raizales*. Centro de Estudios Sociales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia.
- Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Indiana University Press.
- Nieves Oviedo, J. (2003). *Entre los sonidos del patio y la cultura mundo. Semiosis nómadas en la música del Caribe*. Mincultura; Observatorio del Caribe Colombiano.
- Ochoa, J. S. (2016). La cumbia en Colombia: invención de una tradición. *Revista Musical Chilena*, 70(226), 31-52. <https://revistamusicalchilena.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/44886>
- Ochoa, J. S., Pérez, C. J. y Ochoa, F. (Comps.). (2017). *El libro de las cumbias colombianas*. Grupo de investigación Músicas Regionales, Departamento de Música, Universidad de Antioquia. https://www.academia.edu/35759669/El_Libro_de_las_Cumbias_Colombianas

- Ochoa-Escobar, F. y Gómez-Gómez, N. (2019). «Se busca el bullerengue»: concordancias y afectaciones del concepto folclor en las prácticas culturales locales. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, (10), 121-166. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91795>
- Ordóñez Ortégón, L. F. (2015). Cine, audiovisual y política: disidencias, transgresiones y resistencias. *Cuadernos de Cine Colombiano*, (23), 10-31. https://idartesencasa.gov.co/sites/default/files/libros_pdf/Cuadernos%20de%20cine%20colombiano%20No%20No%2023%20Cine%20y%20politica.pdf
- Plan Especial de Salvaguardia. (2014). *Gualies, alabaos y levantamientos de tumba, ritos mortuorios de las comunidades afro del municipio del Medio San Juan*. Ministerio de Cultura; Fundación Cultural de Andagoya. <https://www.mincultura.gov.co/direcciones/patrimonio-y-memoria/Documents/17-gualies-alabaos-y-levantamientos-de-tumba-ritos-mortuorios-de-las-comunidades-afro-del-medio-san-juan-PES.pdf>
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO. <https://libreria.clacso.org/publicacion.php?p=247&c=8>
- Riaño-Alcalá, P. y Chaparro Pacheco, R. (2020). Cantando el sufrimiento del río. Memoria, poética y acción política de las cantadoras del Medio Atrato chocoano. *Revista Colombiana de Antropología*, 56(2), 79-110. <https://doi.org/10.22380/2539472X.793>
- Ruiz, P. y García, M. C. (2003). *Cantadoras de vida* [Película documental].
- Sánchez de Friedemann, N. (1993). *La saga del negro: presencia africana en Colombia*. Instituto de Genética Humana, Facultad de Medicina, Pontificia Universidad Javeriana. <https://babel.banrepcultural.org/digital/collectio/p17054coll10/id/2812>
- Satizábal, C. E. (2004). Mientras huyo, canto: arte, memoria, cultura y desplazamiento en Colombia y en los Montes de María. Reflexiones a partir de la III Expedición por el Éxodo. *Jangwa Pana*, 4(1), 99-105. <https://revistas.unimagdalena.edu.co/index.php/jangwapana/article/view/628>
- Silva, L. (2000). *Los Hijos de Benkos* [Película documental]. Les Films du Village; RFO; Mezzo.
- Triana, G. (Productora ejecutiva). (1983-1986). *Yuruparí* [Serie de TV]. Audiovisuales; FOCINE.
- Unidad para las Víctimas. (s. f.). *Comunidades negras, afrocolombianas, raizales y palenqueras*. Gobierno de Colombia. <https://www.unidad-victimas.gov.co/comunidades-negras-afrocolombianas-raizales-y-palenqueras/>

- Valencia, L. (2010a). *Una mirada a las afromúsicas del Pacífico Norte colombiano*. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. <https://www.asinch.org/proyecto-editorial>
- Valencia, L. (2010b). *Repertorio musical tradicional del Chocó*. Asociación para las Investigaciones Culturales del Chocó. <https://www.asinch.org/proyecto-editorial>
- Valencia, I. H. (2017, febrero). *Cultivos ilícitos y minería ilegal: algunos de los retos del posconflicto en la región del Pacífico*. Observatorio Colombiano de Violencia y Gobernanza; Friedrich Ebert Stiftung. <https://library.fes.de/pdf-files/bueros/kolumbien/13224.pdf>
- Viveros, C. (2021). *Identidad y posmemoria en el documental autobiográfico colombiano realizado por mujeres y relacionado con el conflicto armado (1970-2020)* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad del Norte.
- Wade, P. (2002). *Música, raza y nación. Música tropical en Colombia* (Trad. A. González Henríquez). Vicepresidencia de la República de Colombia; Departamento Nacional de Planeación - Programa Plan Caribe. (Trabajo original publicado en 2000)
- Zunzunegui-Díez, S. (2007). Acerca del análisis filmico: el estado de las cosas. *Comunicar*, XV(29), 51-58. <https://doi.org/10.3916/C29-2007-07>

Autor correspondiente: David Mauri Estupiña
(david.mauri@urv.cat)

Roles de autor: Mauri Estupiña, D.: conceptualización; metodología; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización

Cómo citar este artículo: Mauri Estupiña, D. (2025). Música, resiliencia y tradición a través del documental etnográfico. *Análisis de Cantadoras. Memorias de vida y muerte en Colombia. Conexión*, (23), 99-127. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.004>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Imágenes del pasado reciente a partir de la producción cinematográfica y audiovisual de la provincia de Tucumán, región Noroeste de la Argentina

Images of the Recent Past From the Cinematographic and Audiovisual Production of the Province of Tucumán, Northwest Region of Argentina

Imagens do passado recente da produção cinematográfica e audiovisual na província de Tucumán, região Noroeste da Argentina

ANA LAURA LUSNICH

Ana Laura Lusnich es doctora por la Universidad de Buenos Aires (UBA). Es investigadora principal del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET); profesora titular de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; directora del Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (ClyNE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA; y se desempeña, desde 2024, como directora del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano «Luis Ordaz» de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Sus líneas de trabajo abarcan el estudio histórico, teórico y crítico del cine argentino y latinoamericano. Participó como editora y autora de los siguientes libros: *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1896–1969)* (Vol. I) y *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros (1969–2009)* (Vol. II), publicados por Nueva Librería en 2009 y 2011; *Cine y revolución en América Latina. Una perspectiva comparada de las cinematografías de la región*, publicado por Imago Mundi en 2014; *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico*, publicado por Imago Mundi en 2017; y *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado*, publicado por EUDEBA en 2022.

Imágenes del pasado reciente a partir de la producción cinematográfica y audiovisual de la provincia de Tucumán, región Noroeste de la Argentina

Images of the Recent Past From the Cinematographic and Audiovisual Production of the Province of Tucumán, Northwest Region of Argentina

Imagens do passado recente da produção cinematográfica e audiovisual na província de Tucumán, região Noroeste da Argentina

Ana Laura Lusnich

CONICET / Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Argentina
alusnich@gmail.com (<https://orcid.org/0000-0001-6612-4864>)

Recibido: 30-01-2025 / Aceptado: 17-04-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.005>

RESUMEN

En este artículo, se propone analizar un conjunto significativo de films y piezas audiovisuales realizadas en o sobre la provincia de Tucumán, pertenecientes a la región Noroeste de la Argentina, que rondan sobre los dos últimos Gobiernos militares y que ponen especial foco en el Operativo Independencia de 1975, hecho político y militar que, sucedido en Tucumán, se constituyó como la antesala del golpe de Estado de 1976. Uno de los objetivos es identificar, a partir de este corpus, los modos de representación y las formas expresivas que dominaron en dicha región a lo largo del tiempo en lo que atañe a las problemáticas del pasado reciente. El segundo objetivo es analizar la trascendencia de ese conjunto en el panorama

histórico y político local y nacional, indagando en su revisión de la historia regional y en la construcción de memorias provinciales y regionales sobre los periodos históricos tratados.

ABSTRACT

This article aims to analyze a significant set of films and audiovisual pieces made in the province of Tucumán, belonging to the Northwest region of Argentina, which covered the last military governments and had a special focus on Operation Independence, that, occurred in Tucumán in 1975, constituted the prelude to the *coup d'état* of 1976. One of the objectives is to identify, from this corpus, the modes of representation and the expressive forms that dominated in this region during the

long period of time about the problems of the recent past. The second objective is to analyze the importance of this corpus in the local and national historical and political panorama, investigating the revision of regional history and the construction of provincial and regional memories about the historical periods covered.

RESUMO

Este artigo propõe analisar um conjunto significativo de filmes e peças audiovisuais realizados na província de Tucumán, pertencente à região Noroeste da Argentina, que cobriram os últimos governos militares e que tiveram um foco especial no Operativo Independencia de 1975, uma das forças políticas e militares que, ocorreu em Tucumán, se constituíram no prelúdio do golpe de Estado de 1976. Um dos objetivos é identificar, a partir deste corpus, os modos de representação e as formas expressivas que dominaram nesta região ao longo do longo período de tempo em que incide sobre os problemas do passado recente. O segundo objetivo é analisar a transcendência deste grupo no panorama histórico e político local e nacional, indagando sobre a revisão da história regional e a construção de memórias provinciais e regionais sobre os períodos históricos tratados.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS / PALAVRAS-CHAVE

Cine argentino, Tucumán, pasado reciente, modos de representación, memoria histórica, disidencia ideológica / Argentine cinema, Tucumán, recent past, modes of representation, historical memory, ideological dissidence / cinema argentino, Tucumán, pasado reciente, modos de representação, memória histórica, dissidência ideológica

En este artículo, se propone reflexionar en torno a un segmento de obras cinematográficas y audiovisuales emblemáticas relacionadas con el pasado reciente de la Argentina, poniendo énfasis en las producciones que se interesaron por una serie de procesos y sucesos históricos que tuvieron epicentro en la provincia de Tucumán, una de las seis jurisdicciones que componen la región Noroeste del país¹.

Desde mediados de la década de los sesenta y, fundamentalmente, en el momento de gestación e inicio del Gobierno dictatorial que asumió el 24 de marzo de 1976 y se prolongó hasta fines de 1983, la Argentina atravesó circunstancias políticas y sociales críticas. De acuerdo con Marina Franco y Daniel Lvovich (2017),

¹En términos geográficos y políticos, aunque también en el plano de la producción cinematográfica y audiovisual, la Argentina consigna las siguientes divisiones internas: Ciudad Autónoma de Buenos Aires —ciudad capital del país—, región Noroeste, región Nordeste, región Cuyo, región Centro, región Buenos Aires y región Patagónica. El Noroeste, por su parte, se compone de seis provincias o grandes jurisdicciones: Salta, Jujuy, Tucumán, Santiago del Estero, Catamarca y La Rioja. Estas divisiones se contemplan en el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) y, a su vez, son fruto de las prácticas audiovisuales encaminadas por las distintas regiones.

el pasado reciente de este país refiere a un periodo sumamente conflictivo de su historia que tuvo comienzo el 29 de junio de 1966, momento en el que Juan Carlos Onganía encabezó un golpe militar, y se extendió hasta el 10 de diciembre de 1983, fecha en la que Raúl Alfonsín asumió la presidencia del país y se restableció el sistema de Gobierno democrático, representativo y federal. En ese lapso, se sucedieron dos dictaduras militares que gobernaron entre 1966-1973 y 1976-1983, respectivamente, y un breve periodo de democracia, que se correspondió con el tercer Gobierno de Juan Domingo Perón, quien, al fallecer, fue reemplazado por su esposa María Estela Martínez de Perón. En este marco temporal, la provincia de Tucumán cobró singular protagonismo por ser el centro de una serie de disputas políticas, sociales, económicas y simbólicas que alcanzarían una incidencia inmediata en la dimensión regional del Noroeste, aunque también resonancias y prolongaciones en todo el territorio nacional. Puntualmente, la confrontación entre trabajadores de la industria azucarera y los dueños de las empresas —con la anuencia de Onganía y el poder militar— suscitaron, en los últimos años de la década del sesenta, el cierre de numerosos

establecimientos en los cuales se cultivaba y procesaba la caña de azúcar, lo que significó la pérdida de puestos de trabajo, el empobrecimiento de localidades enteras, y la persecución y el asesinato de trabajadores. Más tarde, en los años de la presidencia de Isabel Martínez de Perón, con el crecimiento de la violencia política y social y la inminente declaración del estado de sitio por parte de la presidenta, el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT), junto con apoyo del movimiento social encabezado por los trabajadores azucareros de la región Noroeste, instaló un foco guerrillero en la provincia de Tucumán (Díaz, 2021)². Esta situación derivó en el Operativo Independencia, que, con el accionar de las fuerzas armadas nacionales desplegadas en la provincia desde el 5 de febrero de 1975, desmanteló esos grupos guerrilleros.

Sobre la base de estos sucesos históricos, comparativamente a lo acontecido en el campo audiovisual de otras latitudes de la Argentina, directores oriundos de la región Noroeste y otro conjunto amplio de realizadores externos a ese territorio concretaron a lo largo del tiempo, de manera creciente y bajo postulados estéticos e ideológicos disímiles, una serie

² Como expresa el autor, el foquismo es una teoría revolucionaria plasmada sobre la base de la experiencia de la revolución cubana, si bien cuenta con antecedentes previos a lo largo de la historia. En la práctica, comprende las acciones desplegadas por la estrategia militar de la guerra de guerrillas compuesta por grupos de combatientes —paramilitares o civiles que forman núcleos reducidos—, que emprenden ataques o enfrentamientos contra un enemigo mayor —el Ejército, el Estado, el poder empresarial—. Ernesto «Che» Guevara, comandante y uno de los ideólogos de la revolución cubana, puso en práctica esta teoría en el Congo, Bolivia y la propia isla con el propósito de acelerar los procesos revolucionarios y captar la adhesión de diferentes sectores sociales, en particular el campesinado.

amplia y significativa de obras cinematográficas y audiovisuales que atestiguan la magnitud de los hechos tanto como la disposición del campo artístico en el registro y la comprensión de esos sucesos³. Metodológicamente, se parte de un relevamiento efectuado en diferentes archivos audiovisuales de la Argentina y de entrevistas realizadas a directores y productores. El artículo se compone de dos apartados que dialogan entre sí con la finalidad de vislumbrar las características del conjunto audiovisual global en su «efecto de corpus» (Aumont *et al.*, 1983/2008), asociado este a la significación y trascendencia cinematográfica, histórica y cultural por haber forjado aproximaciones sucesivas y múltiples en torno a los hechos y procesos propios de la provincia de Tucumán, y de la región Noroeste toda, conformando incluso reflexiones que la exceden y que se amplían exponencialmente a una dimensión geográfica nacional. Por un lado, en el primer apartado, se estudian las modalidades de representación predominantes en dicho corpus y, a su vez, las potencialidades expresivas de las obras más representativas que fueron estableciendo avances o innovaciones en esos formatos de representación. En tanto, en el segundo apartado, se indaga en la construcción de memorias histó-

ricas provinciales y regionales en torno al periodo. En esta oportunidad, se seleccionan del conjunto aquellas piezas audiovisuales que exhiben con mayor claridad los cuestionamientos y las disidencias respecto de los relatos oficiales que primaron en el orden de la dimensión nacional contemporáneamente al desarrollo de los sucesos, así como en las décadas subsiguientes.

Relatos situados: particularidades de la producción cinematográfica y audiovisual en torno al pasado reciente en la región Noroeste y en la provincia de Tucumán

De acuerdo con el relevamiento efectuado para este artículo, en lo que compete al volumen de realizaciones cinematográficas y audiovisuales asociadas a los temas relacionados con el pasado reciente en la Argentina, la dimensión espacio-temporal localiza en la segunda década del siglo XXI un crecimiento exponencial en todo el país, siendo la región Noroeste un centro de producción destacado, ya sea por los actores sociales involucrados, el número de realizaciones y la calidad artística de estas. Esta situación es atribuible a factores generales y específicos, internos y externos al campo cinematográfico y audiovisual. Estos engloban una

³ Con excepción de las producciones oriundas de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en torno a las problemáticas del presente artículo, la región Noroeste es de las más prolíficas. También se destacan Cuyo —en particular, la provincia de Mendoza— y la región Centro —con la producción generada por la provincia de Córdoba—. En relación con la producción de la ciudad capital del país, es necesario, a su vez, tener en cuenta que un porcentaje de sus realizaciones se ha filmado en otras latitudes argentinas, a partir de relatos y locaciones provinciales o regionales externos a ese centro de poder político y cultural.

serie de determinaciones y situaciones que intervinieron en el incremento de la actividad del sector en todo el país, dentro de las que destacan las políticas de federalización y fomento del sector audiovisual por parte del Estado nacional y de las reparticiones provinciales en este periodo, la creación de productoras y de colectivos de cineastas locales, y las tareas desempeñadas por las universidades públicas provinciales, entre otras. Sin lugar a dudas, la intervención del Estado a través de nuevas legislaciones, medidas y acciones que estimularon el desarrollo de las cinematografías regionales de la Argentina fue decisiva en las últimas décadas. Retrospectivamente, estas medidas tuvieron un pilar central con la Ley 24.377 (1994), con su ampliación del concepto de lo cinematográfico a lo audiovisual; por otra parte, en el siglo XXI, las legislaciones provinciales sancionaron leyes propias prácticamente en todo el territorio nacional (Gionco y Nóbili, 2022). Hoy en día, el Gobierno actual y las autoridades del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) decidieron paralizar muchas de las ayudas y acciones que fomentaban este crecimiento, lo que ha llegado a desarticular notablemente las posibilidades de producción en el plano de lo regional.

De igual manera, en estas últimas décadas cobraron singular importancia aquellos factores externos a la actividad audiovisual, los que abarcan la implementación y el sostenimiento de las políticas de la

memoria y el accionar del poder judicial, acordadas desde 2003 con los objetivos de develar, reparar y condenar la vejación de los derechos humanos ocurridos en esa dictadura en el plano nacional y regional. Si bien desde la recuperación de la democracia en 1983 los juicios a las autoridades militares y la reparación en materia de derechos humanos formaron parte de las agendas de los Gobiernos que fueron asumiendo el poder (Jelin, 2007), la presidencia de Néstor Kirchner, iniciada el 25 de mayo de 2003, impulsó una serie de medidas entre las que es necesario mencionar haber estimulado los juicios a autoridades y cuadros militares en los estrados judiciales y su correspondiente dictado de sentencia, y la implementación de una política de memoria y de reparación activa. Entre otras acciones, se destacan de ese momento la creación del Museo de la Memoria en la ex Escuela de Mecánica de la Armada, haber promulgado por ley el 24 de marzo de 1976, día del golpe militar, como el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia, y realizar una búsqueda amplia de hijos e hijas de personas desaparecidas apropiados ilegalmente.

Complementariamente, es importante destacar el auge de la historiografía regional enfocada en la historia reciente argentina, la apertura y la confección de archivos organizados sobre la base de testimonios y documentos de época, y la reafirmación de las prácticas audiovisuales en lo que concierne a la producción de información y de conocimiento.

La historiografía regional, rama de la historia política, económica, social y cultural, surgió por parte de investigadores y estudiosos de todo el país a fines del siglo XX, y cobró impulso en los últimos decenios. Exponentes de esta perspectiva innovadora son Susana Bandieri, María Rosa Carbonari, Sandra Fernández y María Silvia Leoni, entre tantos otros. Estas investigadoras defienden una perspectiva descentralizada y una forma de narrar la historia nacional que contempla las particularidades provinciales y regionales; así, la identificación de sucesos y procesos que son determinantes para las regiones, y que —según las circunstancias— pujan o se integran a lo ocurrido en otros territorios del país y en la ciudad capital, son líneas de proceder que logran capitalizar los rasgos regionales, tanto como su participación en una cartografía político-territorial mayor. Reflexiones sobre la región Noroeste en sus dimensiones políticas, sociales y culturales pueden encontrarse en la publicación de Gaspar Risco Fernández (2007), quien enarbolaba una serie de hipótesis relacionadas con la creación de una identidad mixta y lábil, en función del cruce de grupos humanos originarios de la región, inmigrantes extranjeros y personas que llegaron desde diferentes puntos de la Argentina.

Como se expresó en un artículo dedicado a la descentralización y federalización de la producción cinematográfica y audiovisual argentina (Lusnich, 2024), en las primeras décadas del siglo XXI se amplía y tiende a regularizarse la producción de obras cinematográficas y audiovisuales en casi todas las provincias y regiones del país, lo que trajo fenómenos vinculados, como el crecimiento de la exhibición de las obras en los festivales, la televisión digital y las nuevas plataformas⁴, así como la conformación de asociaciones que nuclean y dinamizan el campo. La puesta en funcionamiento desde el año 2006 del Concurso Federal para el Desarrollo de Proyectos de Largometraje «Raymundo Gleyzer» del INCAA funcionó como antecedente de la política nacional integral de financiamiento federal del cine argentino, que cobraría forma poco tiempo después; de igual manera, surgieron una serie de planes de fomento regionales, entre los que se destaca el Plan Operativo de Promoción y Fomento de Contenidos Audiovisuales Digitales (POPFCAD). La planificación y la promulgación de leyes o normativas provinciales de apoyo y fomento del cine⁵, la creación de la sede de la Escuela Nacional de Cine y Experimentación Cinematográfica (ENERC) dependiente del

⁴ Entre estas, más allá de CINE.AR, se ha creado regionalmente la plataforma Cine Tucumano de Género dedicado al terror, la ciencia ficción y el género fantástico. Véase <https://sites.google.com/view/cinetucumanodegenero>.

⁵ A la fecha, en la región Noroeste, las provincias de Salta —Ley 26.838 (2013), que declara al audiovisual como industria—, Tucumán —Ley Provincial de Promoción de la Actividad Audiovisual (*Ley de promoción de la actividad audiovisual en la provincia*, 2022)— y Jujuy —Ley Audiovisual de la Provincia de Jujuy, Ley 6250 (2022)— poseen leyes que promueven el fomento de la actividad cinematográfica y audiovisual; en tanto, Catamarca y Santiago del Estero se encuentran en las etapas de preparación y discusión de sus propias normativas.

INCAA en 2015 en la ciudad de Jujuy, y el Primer Plan de Fomento Audiovisual del Instituto de Artes Audiovisuales de Jujuy dado a conocer en 2023 («Primer plan de fomento audiovisual de Jujuy», 2023) son las principales iniciativas desde el punto de vista legislativo e institucional que han fortalecido las prácticas audiovisuales en la región.

En lo que concierne a la creación de relatos situados en la región Noroeste y a las disparidades trazadas en el plano de lo intrarregional (Heredia, 2004)⁶, la centralidad que ocupa la provincia de Tucumán en el volumen de realizaciones y la presencia de agentes cinematográficos locales que intervinieron en las instancias de producción y realización de obras vinculadas con problemáticas del pasado reciente y la última dictadura militar podrían fundarse tanto en el desarrollo del sector audiovisual en dicha provincia como en el impulso que ha cobrado el Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT) en el abordaje de las situaciones y coyunturas políticas que ocupan a este trabajo (Tabla

1)⁷. De igual manera, de acuerdo con la repercusión en las obras cinematográficas y audiovisuales relevadas, es de interés señalar la extensa tradición historiográfica —endógena y exógena a ese contorno— enfocada en el devenir del Operativo Independencia iniciado en 1975, aún en democracia, en dicha provincia, suceso que desplegó interpretaciones del pasado reciente muy diversas, que apelan a distintas escalas geográficas y a su trascendencia en la vida pública argentina. Algunas de esas interpretaciones lo comprendieron como «corolario» de las acciones desplegadas contra los movimientos obreros y sociales impulsados especialmente en Tucumán —aunque también en otras provincias de la región del Noroeste argentino— por el Gobierno de facto de Juan Carlos Onganía; otras perspectivas lo presentaron como «kilómetro cero» o «prueba piloto» de los actos de represión y violencia de la dictadura implantada en el país en 1976. Este episodio histórico ha sido igualmente concebido retóricamente, representando lo ocurrido en la nación entera en los años más radicalizados del último Gobierno militar, acorde con

⁶ De acuerdo con Heredia (2004), la corriente de la historia regional recaba en las dinámicas intrarregionales, lo que da protagonismo a las especificidades de cada espacio que constituye la región, ligadas por su propia naturaleza heterogénea a las identidades culturales múltiples, hegemónicas, emergentes o marginales, que son factores de dinamización y variabilidad. Asimismo, se ocupa de las relaciones interregionales, ya sea de fraternidad, tensiones o conflictos, que se generan entre regiones vecinas o con el poder central del país.

⁷ El Instituto Cinefotográfico de la Universidad Nacional de Tucumán (ICUNT), creado en 1946, fue un centro de formación y de producción audiovisual permanente. Discontinúo sus funciones en los años de la dictadura, de 1976 a 1983, y se reconfiguró con el retorno de la democracia: se transformó en un centro de creación audiovisual de resonancia regional. En la región del Noroeste argentino, la Universidad Nacional de Jujuy y la Universidad Nacional de Salta también tuvieron un rol destacado en la denuncia y la representación de los temas que nos ocupan. De igual modo, Wuayruru Comunicación Popular, creado en 1994 en San Salvador de Jujuy, es una agrupación de comunicación popular y de creación audiovisual significativa en lo que atañe a las problemáticas analizadas.

estrategias argumentativas que refieren a formas alegóricas y metafóricas de asociación de lo provincial, lo regional y lo nacional (Garaño, 2021; Nassif, 2018). Distintas expresiones artísticas, entre ellas el cine y el audiovisual, retomaron estas

interpretaciones, y produjeron relatos en los cuales la documentación y la reflexión histórica tuvieron un lugar central, de modo que el campo audiovisual se sumó a los debates emergentes o dominantes en cada época.

Tabla 1

Films y obras audiovisuales producidas en la provincia de Tucumán, región Noroeste de la Argentina, sobre el pasado reciente y la última dictadura militar

Año	Título y director	Modalidad de representación	Canal o medio de exhibición original
1977	«Estoy herido» Ataque!, de Federico Alegre (1977)	Ficción de propaganda oficial	Film para cine y televisión
1985	<i>El rigor del destino</i> , de Gerardo Vallejo (1985)	Ficción realista–metafórica	Film para cine
2007	<i>Tucumán: Operativo Independencia</i> , de Dante Fernández (2007)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para cine
2007	<i>El azúcar y la sangre. La guerrilla rural en Tucumán 1966–1976</i> , de Eduardo Anguita (2007)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para televisión
2007	<i>El Tucumanazo</i> , de Diego Heluani (2007)	Documental de información y de contrainformación	Film para cine
2009	<i>Elvira en el Río Loro</i> , de José Villafañe (2009)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para cine
2010	<i>Tucumán 1966–1975</i> , de Hernán Khourian (2010)	Documental de investigación y contrainformación	Episodio de documental televisivo
2011	<i>Famaillá, Tucumán. Historias de surcos y luchas</i> , de Ezequiel Monteros y Jenny Wolka (2011)	Documental de investigación y contrainformación	Film para cine

2012	<i>El hombre de Tukma</i> , de Mariano Pariz (2012)	Documental de investigación y contrainformación	Miniserie de televisión
2012	<i>SMO, el batallón olvidado</i> , de Marcelo Goyeneche (2012)	Documental en cruce con la animación	Film para cine
2012	<i>Caspinchango</i> , de Paulo Gabriel Burgos (2012)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para cine
2015	<i>Toponimia</i> , de Jonathan Perel (2015)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para cine
2016	<i>Pozo de Vargas: el fondo de la memoria</i> , de Guillermo del Pino (2016)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para cine
2016	<i>La escondida</i> , de Gastón Bejas y Joaquín Alonso (2016)	Ficción realista	Film para cine
2016	<i>Todavía Sangra</i> , de Productora Audiovisual LUPA (2016), Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán	Documental de investigación y de contrainformación	Serie de cortos documentales para televisión o múltiples destinos
2016	<i>El caído del cielo</i> , de Modesto López (2016)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para cine
2017	<i>Don Díaz: 94 años de lucha</i> , de Ana Daneri (2017)	Documental de investigación y de contrainformación	Film para cine
2018	<i>La ausencia de Juana</i> , de Pedro Ponce Uda (2018)	Ficción realista–metafórica	Film para cine

Nota. El cuadro recoge un amplio conjunto de producciones para cine y televisión realizadas en la provincia de Tucumán por directores oriundos de ese territorio y por otros que, provenientes de la Ciudad de Buenos Aires y de otras zonas del país, se han interesado por los acontecimientos y circunstancias históricas propias de la región del Noroeste argentino⁸.

⁸ Las obras consignadas refieren a los sucesos ocurridos en la provincia de Tucumán, zona destacada del Noroeste argentino en lo que corresponde a la producción cinematográfica y audiovisual sobre los temas analizados en este trabajo. Es posible localizar títulos de otras provincias en la siguiente base: <http://cinyne.filo.uba.ar/>.

Representaciones del pasado reciente: prácticas ficcionales y documentales, entre la tradición y la innovación

En lo que atañe a los modos de representación y a las formas textuales experimentadas en los films y piezas audiovisuales relevadas, se advierte, globalmente, una gran diversidad de formatos y de búsquedas expresivas que incluyen vertientes del cine documental, vertientes de cine ficcional y el cruce documental-ficción. Con una presencia regular en el tiempo, estos diferentes formatos de representación permitieron plasmar los acontecimientos de la vida política, social y económica local apostando por diferentes perspectivas creativas que no dejaron aristas, conflictos y tensiones por tratar, e incorporando —en mayor o menor medida— las dimensiones creativa, informativa y de denuncia en los relatos.

Por un lado, se observa el predominio de dos vertientes del documental —de investigación y de contrainformación— orientadas a reponer, rectificar o impugnar las noticias, informaciones y visiones vertidas y construidas sobre la región Noroeste por el poder militar en los años de la últi-

ma dictadura y aún *a posteriori*. En líneas generales, ambas modalidades del documental aparecen combinadas de forma productiva, incluyendo en sus bases creativas y expresivas la investigación histórica y el trabajo en archivos —propios del documental de investigación—, la recolección y producción de testimonios —presentes en ambas—, la experimentación en el montaje y el contrapunto audiovisual —procedimientos baluartes del documental de contrainformación—, y la apuesta por la primera persona en algunas ocasiones y la mixtura entre documental y animación —dos características que se expandieron en las prácticas documentales en las últimas décadas— (Aprea, 2012; Campo, 2023)⁹. De esta manera, frente a documentales de igual factura producidos en las décadas de los sesenta y los setenta en la Argentina, en función de los casos estudiados en este trabajo, ambas vertientes del documental se mixturan e imbrican con originalidad y sin perder de vista sus objetivos primarios, adicionando nuevos aspectos que los ubican en un punto de inflexión entre la tradición y la renovación de las estructuras propias del cine documental.

Las ficciones, por su parte, si bien representan un porcentaje más acotado dentro

⁹ Tanto Javier Campo (2023) como Gustavo Aprea en una compilación publicada en 2012 abordaron estas vertientes del cine documental, indagando en sus especificidades y vinculaciones, y en el uso de material de archivo y de testimonios. Si bien se trata de versiones que muchas veces se mixturan y entretajan, el documental de contrainformación, gestado en Latinoamérica en las décadas de los sesenta y los setenta, puede ser interpretado como un vehículo de acción política inmediata, que acompaña un suceso histórico contemporáneo y crea un efecto directo —de atención, interpelación y cambio de perspectiva— en el receptor. Por su parte, el documental de investigación presupone una distancia temporal y reflexiva mayor respecto de los acontecimientos históricos a los que hace referencia, y un proceso de indagación de sus causas y consecuencias.

del corpus audiovisual analizado, han sido pioneras en la representación de las problemáticas atinentes al pasado reciente y la última dictadura militar, incurrido —como es posible observar en las dos obras que abren el conjunto: «*Estoy herido*» *Ataque!*, de Federico Alegre (1977); y *El rigor del destino*, de Gerardo Vallejo (1985)— en el terreno del film de propaganda oficial de la dictadura y en la exploración de la memoria individual y colectiva que fue impulsada en los primeros años de la recuperación de la democracia, en 1983, respectivamente. Asimismo, en algunas de las piezas estudiadas —la mencionada de Gerardo Vallejo y, especialmente, en el cortometraje *La ausencia de Juana*, de Pedro Ponce Uda (2018)—, se vislumbra la convivencia de la ficción realista con núcleos narrativos y representacionales que incorporan la dimensión alegórico-metafórica, características que ofrecen ciertos giros expresivos y semánticos significativos en el tratamiento de los núcleos conflictivos que implican la violencia ejercida por el Estado y la producción de traumas sociales e individuales.

Como es posible apreciar, esta serie de piezas audiovisuales asume significado histórico y cultural, tanto en su conjunto como en sus particularidades. A continuación, en los dos apartados siguientes, se pone especial atención en las dominancias ge-

néricas del documental y la ficción a nivel global del corpus seleccionado. Asimismo, se destacan de ese conjunto aquellas realizaciones paradigmáticas de las vertientes mencionadas que han significado rupturas o modificaciones destacadas en el panorama cinematográfico y audiovisual reseñado; los factores de su elección son los aciertos en el diseño narrativo —con el planteo de nudos conflictivos que toman como referencia el pasado reciente nacional o regional—, las características de la puesta en escena y la potencialidad expresiva en pos de develar y transmitir datos cruciales de ese pasado crítico.

De las ficciones de propaganda oficial a las ficciones crítico-reflexivas

La pieza inaugural del corpus audiovisual estudiado, «*Estoy herido*» *Ataque!* (Alegre, 1977), fue dada a conocer públicamente en 1977, a un año de la asunción de la Junta Militar que encabezaba el Gobierno de facto que llegó al poder el 24 de marzo de 1976. Pensada para ser exhibida en la televisión argentina y también —se especula— en salas de cine, fue una producción significativa por divulgar de forma abierta la ideología del arco militar gobernante. Con producción del Estado argentino y realizada por un equipo técnico y profesional de experiencia radicado en la provincia de Córdoba¹⁰, en sus

¹⁰ En los créditos del film, de 20 minutos, más allá de su director, figuran otros profesionales: Raúl Mónaco —fotografía—, José Luis Martinengo y Oscar Pariso —montaje—, y Juan Carlos Gutiérrez —sonido—. De acuerdo con datos vertidos por David Schäfer, artista visual argentino, en una muestra realizada en 2023, el film fue encargado por el comandante Luciano Benjamín Menéndez y realizado por la Universidad Nacional de Córdoba, que había sido intervenida. Véase Bordón (2023).

lineamientos expresivos e ideológicos se adhirió a las vertientes tradicionales del film de propaganda actualizando su aparato retórico y poniendo énfasis en una serie de estrategias narrativas, representacionales y comunicativas que incluían construir un relato fundado en los planteamientos maniqueos en lo que atañe a los personajes y situaciones, el nacionalismo exacerbado, la exaltación de las emociones, la anulación de la reflexión, y la adopción de la posición que promueve el productor-emisor como verdades absolutas (Bennett, 2002). En el contexto local —retomando un concepto del historiador Manuel Antonio Garretón (1985)—, el film es uno de los principales exponentes retóricos/argumentativos de la fase «reactiva/ofensiva» que tuvo lugar en los primeros años del régimen militar, en la cual las autoridades asumieron el compromiso de legitimar, imponer y extender su ideología¹¹.

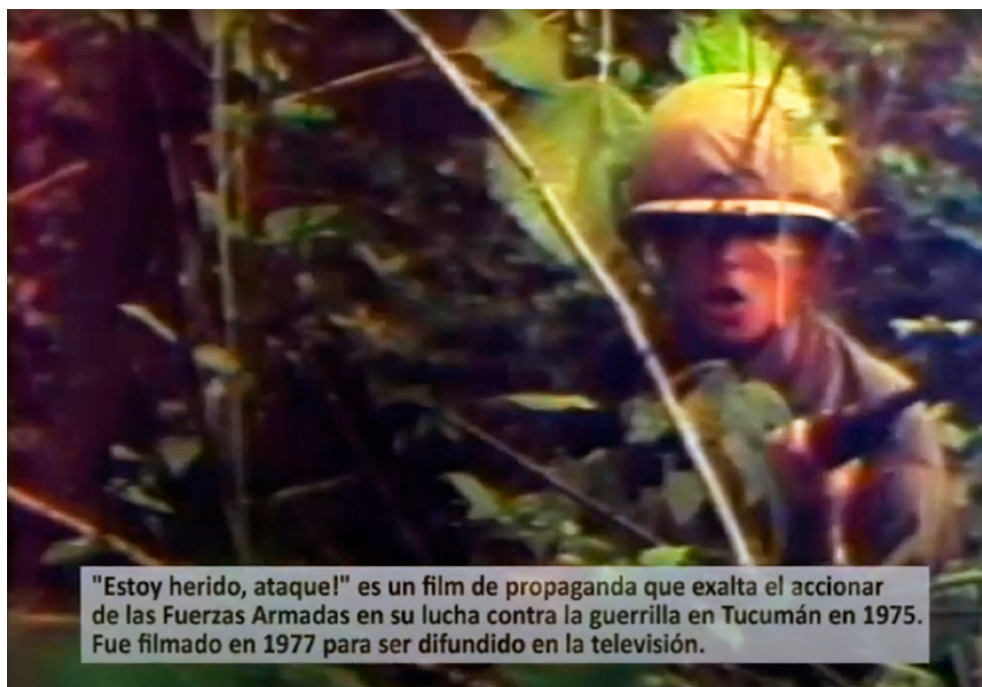
El film exalta el accionar de las fuerzas armadas en su lucha contra la guerrilla en la provincia de Tucumán, rememorando su actuación en el Operativo Independencia encaminado en febrero de 1975, por decreto del Poder Ejecutivo Nacional en el marco del Gobierno constitucional de María Estela Martínez de Perón. Dramatizando un acontecimiento

real ocurrido el 14 de febrero de ese año —el Combate del Río Pueblo Viejo—, reconstruye en clave de ficción los enfrentamientos librados en la selva tucumana entre las fuerzas armadas —en este caso, el Ejército— y los grupos guerrilleros de izquierda que desplegaban las teorías del foquismo (Díaz, 2021). En su retórica narrativa y audiovisual, dos aspectos cobran espesura dramática estableciendo, mediante la simbiosis entre los sujetos dramáticos y el entorno, un espacio-tiempo ubicado por fuera del mundo civilizado. De acuerdo con el planteo narrativo, la figura de un joven teniente herido en combate se transforma en uno de principales centros de atención: este personaje representante de las fuerzas del orden genera empatía en los espectadores; simultáneamente, se traslada a la figura del guerrillero insurrecto la imagen del «otro» al cual es necesario eliminar (Figura 1). En segundo lugar, el film potencia la presencia abrumadora de la selva tucumana, calificada por la estudiosa argentina Mirta Varela como «una trampa intrincada y exuberante, de donde surgen extremistas como fieras» (2018, p. 57). Esta pieza, junto con publicaciones emitidas en radio, televisión y salas cinematográficas, y otros films que han destacado el rol de las autoridades militares de forma directa o transversal-

¹¹ Para Garretón (1985), la dimensión «reactiva/ofensiva», en la cual la cúpula militar asumió el compromiso de imponer y legitimar su ideología, fue preponderante en los primeros años del régimen; *a posteriori*, esta fue desplazada o dominada por una segunda fase «transformadora/fundacional», cuyo propósito era integrar las fuerzas armadas al mapa político de la sociedad, o bien preparar la transición a la democracia sin graves consecuencias para la cúpula militar.

Figura 1

Fotograma seleccionado del film con comentario adicionado



Nota. En la imagen, se ve a uno de los protagonistas, un joven soldado que es herido por sus enemigos en los enfrentamientos. El comentario superpuesto a la imagen no formaba parte de la versión original, sino que fue ensamblado en la copia digital disponible en el canal Memoria Abierta (2011). Fotograma de «Estoy herido» Ataque! (parte 2) [Video], por Memoria Abierta, 6 de junio de 2011, YouTube, 7:07 (https://www.youtube.com/watch?v=FeCXXAtu_V0&t=446s).

mente¹², conformó una red estratégica dentro de la logística comunicacional de la dictadura militar iniciada en 1976, generando una retórica en la cual no solo se establecían con precisión los enemigos políticos de la sociedad, sino que también se enmarcaba el accionar de los agentes militares que defenderían el orden y la paz social.

El rigor del destino (Vallejo, 1985), realizada en los primeros años del retorno de la democracia por un director nacido en la provincia de Tucumán¹³, por su parte, puede ser definida frente a la anterior como una ficción contrahegemónica que concilia lo intrafamiliar y la historia colectiva del Noroeste en los años de la dictadura bajo la perspectiva del peronismo crítico¹⁴. Como es posible apreciar, luego de un largo periodo en el que dominó la reducción de la producción cinematográfica motivada por la censura ejercida por el poder militar y el decrecimiento

del fomento y el financiamiento de dicha actividad, el film de Vallejo reabrió la posibilidad de introducir temáticas relacionadas con el pasado reciente en el campo del cine. El reencuentro en el Tucumán natal de un niño con el abuelo paterno, luego del exilio que emprendió por varios años con su madre en España, y la lectura de un cuaderno que ha dejado su padre —un abogado que representaba a los trabajadores de los ingenios azucareros y que muere de un infarto los días previos al golpe de Estado de 1976— devienen en el recuerdo, la reconstrucción y la interpretación del derrotero personal de ese padre ausente y del tiempo histórico en el que vivió (Figura 2). Como ha analizado Rodrigo Sebastián (2014), si bien el film se enmarca en el paradigma ficcional realista, parcialmente explora y contiene componentes narrativos y espectaculares propios de las ficciones alegórico-metafóricas que habían sido recurrentes en los años

¹² Entre esos films que apoyaron al régimen militar de forma transversal, aunque no ingenuamente, *La fiesta de todos*, de Sergio Renán (1979) se centra en la victoria argentina en el Mundial de Fútbol de 1978. Basada en registros de archivo del campeonato que muestran la presencia de las autoridades militares en casi todos los partidos, la alegría popular y los festejos callejeros luego de haber ganado la Argentina la copa, el film incluye, a su vez, otras escenas ficcionales interpretadas por actores muy conocidos en la época.

¹³ Previamente a las elecciones de 1983 que dieron por ganador a Raúl Alfonsín, y en los años inmediatamente posteriores, el cine argentino dio a conocer un amplio conjunto de films que estuvieron destinados a refrendar el sistema republicano de gobierno y a impulsar la recomposición del tejido social y de las instituciones. Este ciclo incluyó, entre otros títulos, *La república perdida* y *La república perdida II*, de Miguel Pérez (1983, 1986); *Volver*, de David Lipszyc (1982); *Darse cuenta*, de Alejandro Doria (1984); *La historia oficial*, de Luis Puenzo (1985); y *Made in Argentina*, de Juan José Jusid (1987).

¹⁴ Gerardo Vallejo, oriundo de la provincia de Tucumán, y Fernando Solanas, de Buenos Aires, partidarios del peronismo de izquierda, fueron dos realizadores que tuvieron gran protagonismo en las décadas de los sesenta y setenta, y luego de la reconstitución de la democracia. Dada la derrota del partido peronista en las elecciones presidenciales de 1983, ambos impulsaron la realización de films crítico-reflexivos. De Solanas, se destacan en estos años *El exilio de Gardel* (*Tangos*) (1985) y *Sur* (1988).

Figura 2

Afiche publicitario de El rigor del destino



Nota. En este póster dado a conocer en el momento de su estreno en salas de cine, se privilegian las figuras del nieto y del abuelo, quienes se reencuentran luego de varios años. De *El rigor del destino* [Afiche], 1985, Cinenacional.com (<https://cinenacional.com/pelicula/el-rigor-del-destino/>).

dictatoriales¹⁵. Por otra parte, el relato también abona estrategias propias de las prácticas documentales.

El devenir narrativo aborda las problemáticas del asedio militar a civiles, los asesinatos y la desaparición de personas, y el exilio forzado, así como también las luchas sociales que, en las décadas de los sesenta y los setenta, protagonizaron trabajadores de la región Noroeste mayormente dedicados a la explotación de la caña de azúcar y el algodón. En su forma textual, las situaciones aparecen dramatizadas, interpretadas por actores de gran trayectoria y por vecinos del lugar; como expresa Sebastián (2014), la trama convoca en simultáneo la presencia de personalidades de raigambre en la cultura tucumana que aportan sus palabras y su corporalidad, ofreciendo testimonios que otorgan valor de verdad y una dimensión emocional a los acontecimientos. De igual manera, el film se desplaza al campo de la ficción alegórico-metafórica, especialmente en un segmento que representa la violencia ejercida por los militares contra los civiles a través de una escena en la que se persigue y se encierra salvajemente a unos perros en una jaula. A su vez, a manera de comentarios narrativos, se intercala, en diferentes tramos del relato, una serie de pinturas del artis-

ta visual Gerardo Ramos Gucemas, residente en la provincia de Tucumán desde 1971, que representan rostros y cuerpos torturados y violentados. Mediante esas diferentes estrategias que concilian distintas vertientes ficcionales, la inclusión de testimonios de agentes sociales que protagonizaron sucesos históricos, y la intervención de las prácticas de la intermedialidad con la imbricación de lo audiovisual y lo visual, el film de Vallejo significó una aproximación innovadora a las problemáticas derivadas de la implantación de la dictadura militar en Tucumán y en todo el territorio nacional.

Dentro del conjunto estudiado, por otra parte, se observa, con el correr de los años, la intensificación de la dimensión alegórico-metafórica y el abandono recurrente del paradigma ficcional realista. Al respecto, *La ausencia de Juana* (Ponce Uda, 2018), corto ficcional que cierra el relevamiento realizado para esta oportunidad, centra la historia en la desaparición de una maestra en Tucumán en 1975 previamente al golpe de Estado de 1976, y en su posterior reaparición. El fenómeno natural del eclipse de sol que se introduce en la parte final del relato puede ser interpretado como el espacio-tiempo de espera, subjetivo y no mensurable que caracteriza la situación personal de la maestra

¹⁵ Las ficciones alegórico-metafóricas, también denominadas hermético-metafóricas, constituyeron una vertiente ficcional preponderante en los años de la dictadura militar iniciada en 1976. Desarrolladas por directores críticos del régimen, con abordaje indirecto, y mediante estrategias antirrealistas de las problemáticas del autoritarismo, la violencia, las persecuciones, el encierro y la desaparición de personas, permitieron evadir la censura vigente en la época ejercida por el Ente de Calificación Cinematográfica y generar lazos de confraternidad con los espectadores. Véase Lusnich (2015, 2016).

en cautiverio, o bien la de su madre que, en su ausencia, no deja de buscarla y de esperarla. Asimismo, el pasaje de la luz a la oscuridad plena, propia del eclipse total de sol en su fase avanzada, es un motivo visual que podría estar, a su vez, representando la sumisión del país a un Gobierno de signo autoritario, que vigila y cercena la vida pública y privada de los ciudadanos.

Vigencia y reconfiguración de las prácticas documentales

Por su parte, la serie de documentales de investigación y contrainformación consignados versan prioritariamente sobre el Operativo Independencia ya mencionado, si bien algunos de ellos deciden explorar, a su vez, los años previos, en los cuales se sucedieron movimientos y luchas sociales en la región que confrontaron con el poder político y el empresarial, o bien la fase posterior relacionada con el Gobierno militar que asumió en 1976¹⁶.

En este conjunto que amplía el arco temporal, se destacan el film *Famaillá, Tucumán. Historias de surcos y luchas* (Monteros y Wolka, 2011), realizado por dos directores tucumanos; el largo tele-

visivo *El azúcar y la sangre. La guerrilla rural en Tucumán 1966-1976*, filmado por el periodista y realizador oriundo de Buenos Aires Eduardo Anguita en 2007; y *Tucumán 1966-1975*, episodio documental del director Hernán Khourían (2010), procedente de la ciudad de La Plata y emitido por televisión como parte de la serie titulada *Huellas de un siglo en el Bicentenario*. Como ha analizado Germán Azcoaga (2014) a partir de la obra de Anguita —si bien sus particularidades también aplican en mayor o menor medida a las otras recién mencionadas—, en ese film la narración aborda la historia tucumana desde mediados de la década de los sesenta hasta principios de la década de los ochenta. Con la conducción de una voz *over*, a partir de imágenes de diferentes procedencias —prensa gráfica, imágenes fotográficas, audiovisuales—, la presencia de testimonios y entrevistas a especialistas en el tema —historiadores e intelectuales—, y a través de situaciones ficcionalizadas que reconstruyen algunos episodios históricos, se configura un relato crítico-reflexivo que sigue dos direcciones: si, por un lado, se formulan hipótesis históricas que relacionan la radicalización de los conflictos sociales con el ejercicio de la violencia ejercida en la región, en paralelo, se ofrece una versión

¹⁶ Silvia Nassif (2018) analiza las acciones de resistencia popular en Tucumán en los años del Gobierno militar de Juan Carlos Onganía, con el cierre de alrededor de 27 ingenios azucareros y la sofocación de los movimientos obreros y populares. Su estudio permite comprender el protagonismo de la sociedad tucumana en dichos procesos y, a su vez, la continuidad en la larga duración histórica de las confrontaciones entre civiles y militares. Con la interrupción de unos pocos años, de 1973 a 1976, breve periodo en el que gobernó el peronismo, y con los sucesos desatados en 1975 en Tucumán, esa provincia y la región Noroeste toda vivió numerosas crisis políticas, económicas y sociales de difícil solución.

de la historia regional que disiente de la transmitida por los Gobiernos militares y sus medios de comunicación.

Si estos tres casos señalados adoptan una factura común, suficientemente convencional aunque muy extendida en el campo del documental¹⁷, es de interés mencionar otro título que apuesta por la mixtura entre documental y animación, dando actualidad a las investigaciones que han ahondado en las dimensiones políticas de la imagen animada tanto como en la consolidación de poéticas visuales y audiovisuales sobre la memoria (Rancière, 2008/2010; Yates, 1966). *SMO, el batallón olvidado*, de Marcelo Goyeneche (2012), se adhiere a estas formas de expresión, impulsando relaciones sumamente productivas entre materialidades y fuentes documentales diversas. El film, realizado por un director de Buenos Aires que se interesa por los conflictos políticos ocurridos en la Argentina, reconstruye la historia de un batallón de conscriptos que, en 1975, cumpliendo el servicio militar obligatorio, es enviado al monte tucumano como apoyo táctico de las fuerzas militares que desarrollaron el Operativo Independencia. Valiéndose de testimo-

nios orales actuales de protagonistas directos de aquellos enfrentamientos, de imágenes de archivo que refieren a noticias e informes emitidos en la televisión de aquella época, y de films argentinos relacionados con la temática que fueron producidos en distintos momentos, la imagen animada se imbrica narrativa y expresivamente. Específicamente, en determinados pasajes esta imagen animada establece una continuidad natural y armónica con la imagen fotográfica, situando los acontecimientos en tiempo y espacio; en tanto, retomando lo expuesto por Berti (2013), en otros funciona como soporte audiovisual de los procesos de memoria personal de los exconscriptos, incluidos sus traumas más profundos relacionados con los enfrentamientos armados¹⁸ (Figura 3).

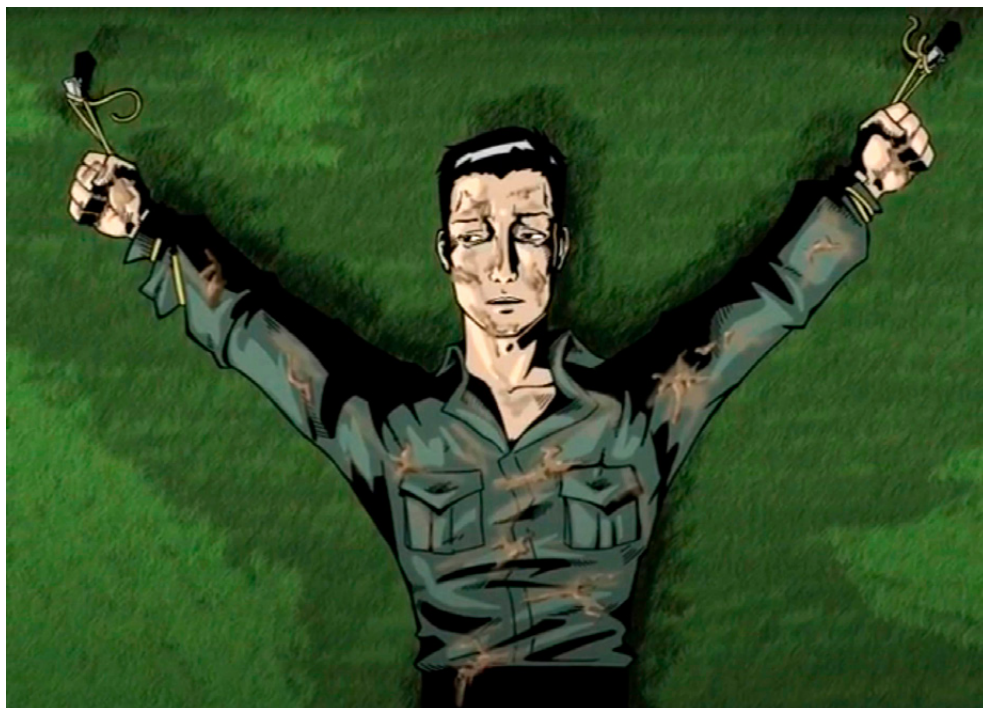
Exponente de varias de las problemáticas y perspectivas trazadas por los documentales que mixturan la investigación y la contrainformación, *Toponimia*, del realizador residente en la Ciudad de Buenos Aires Jonathan Perel (2015), retorna a los acontecimientos vividos en Tucumán entre 1975 y 1976, circunscribiéndose a las relaciones trazadas entre memoria, espa-

¹⁷ Se trata de formatos con una fuerte tradición en la cinematografía argentina, cuyo origen se remonta a las décadas de los sesenta y los setenta, momento en el que los documentales de investigación, y preferentemente los de contrainformación, fueron propulsados por los grupos Cine Liberación y Cine de la Base. *A posteriori*, tras los sucesos vividos en la Argentina en diciembre de 2001, con la crisis política y económica que derivó en la renuncia del presidente Fernando de la Rúa, potenciada esta por el descontento y la movilización popular, surgieron realizadores y colectivos que apelaron al audiovisual de contrainformación, registrando de manera directa y cruda los sucesos.

¹⁸ Así, la animación permite abordar la dimensión subjetiva, en primera persona, de las vivencias y traumas de los personajes. Por tratarse de otra factura representacional, a la vez que establece una distancia con los sujetos históricos preservando su intimidad, aborda y exhibe la dimensión emocional por otras vías.

Figura 3

Fotograma seleccionado del film SMO, el batallón olvidado



Nota. Escena de animación en la que uno de los personajes se encuentra en un estado de rememoración de sus vivencias. Fotograma de *Trailer «SMO, EL BATALLÓN OLVIDADO»*. [Video], por Marcelo Goyeneche, 12 de marzo de 2011, YouTube, 0:44 (<https://www.youtube.com/watch?v=IXYDiCyCrhE>).

cio y ciudad. El film examina críticamente la historia de cuatro pueblos situados en la zona oeste de la provincia de Tucumán, creados a mediados de la década de los setenta en el marco del Operativo Independencia, cuyos nombres homenajean a militares muertos en los enfrentamientos con los guerrilleros. Como explica Irene Depetris-Chauvin (2017), técnicas propias de la toponimia, la topografía y la cartografía se asocian en este documental a una filmación austera compuesta de planos fijos dispuestos en serie, con el objetivo de develar el «carácter sobre construido [sic] de estos pueblos simétricos y panópticos» (Depetris-Chauvin, 2017, párr. 17). Sin lugar a dudas, se trata de un documental que abreva de la investigación, realizada mediante fuentes documentales, testimonios y un dedicado trabajo de campo en el territorio provincial, y que adopta una clara perspectiva contrainformacional que desmonta el discurso oficial y profundiza en la dimensión de la violencia simbólica ejercida por la dictadura. El film habilita, a su vez, otras interpretaciones que, con asiento en lo intrarregional tanto como en lo interregional, llevan a reflexionar sobre los reordenamientos territoriales plasmados en 1975 con la zonificación militar a nivel nacional¹⁹; estas indagaciones pueden extenderse a las políticas urbanas dispuestas por el Gobierno dictatorial en las grandes ciudades del país, las que implicaron nuevos códigos de planeamiento urbano,

la erradicación de las villas miseria hacia zonas periféricas de las ciudades y la reglamentación del espacio público (Silvestri y Gorelik, 2000) (Figura 4).

Interpretaciones del tiempo histórico y producción de memorias provinciales, regionales y de proyección nacional

Luego de la recuperación de la democracia en 1983, las piezas cinematográficas y audiovisuales que conforman el corpus analizado han impugnado de forma permanente los postulados estéticos e ideológicos de aquella producción ficcional divulgada en los momentos de gestación de la dictadura iniciada en 1976, entablando fuertes debates y cuestionamientos que perduran hasta nuestros días. Bajo esta directriz, luego de haberse analizado las matrices narrativas y de representación, una segunda aproximación al conjunto audiovisual estudiado establece otro tipo de disposición de las obras que se sostiene en las filiaciones que estas traen en sus interpretaciones del tiempo histórico y en la producción de memorias provinciales, regionales o de proyección nacional.

De acuerdo con este reordenamiento, una primera observación pone de manifiesto la confrontación planteada entre una interpretación sesgada y monocausal del tiempo histórico —vigente en la produc-

¹⁹ El territorio argentino quedó dividido en cinco zonas, que fueron organizadas y administradas por diferentes jurisdicciones del Ejército.

Figura 4

Fotogramas seleccionados del film Toponimia



Nota. Las imágenes representan los letreros que anuncian el ingreso a las diferentes localidades de la provincia de Tucumán. Fotogramas de *TOPONIMIA*, Jonathan Perel (trailer) [Video], por Jony Perel, 17 de marzo de 2015, YouTube (<https://www.youtube.com/watch?v=AhPMcJaLFuE>).

ción oficialista de 1977— y otra integradora o multicausal que aborda diferentes factores o causas —principio que alinea a las restantes realizaciones en mayor o menor medida—. Junto con los objetivos propagandísticos ya comentados, que proponen justificar los hechos, obtener el consentimiento de la ciudadanía y afianzar el poder de los mandos militares²⁰, «*Estoy herido*» *Ataque!* (Alegre, 1977) contenía una dimensión política subyacente. El Noroeste argentino —con su epicentro en la región selvática de Tucumán— se constituía en metáfora de un «territorio en guerra», en el cual se daba por sentada la existencia de dos fuerzas contrapuestas: el «enemigo interno», representado por la figura de los guerrilleros apátridas, violentos y amenazantes; y la emergencia de las fuerzas militares, que llegaban hasta esos territorios remotos del país para restablecer el orden y resguardar la paz social. A su vez, en términos políticos y fácticos, el film postulaba el pronunciamiento del poder militar frente a la tradición republicana-democrática de la Argentina. Articulando las dimensiones real y simbólica, en paralelo al control militar del territorio del Noroeste, se desterraban los valores e imaginarios republicanos que habían distinguido a la provincia de

Tucumán, reconocida bajo los apelativos de «Cuna de la Independencia» y «Jardín de la República»²¹.

Frente a una perspectiva histórica que enlazaba semánticamente los términos *guerrilleros / enemigos de la nación* y *militares / fuerzas del orden*, las demás realizaciones defienden de forma regular la tesis del sofocamiento y la represión social extendida en la región, incorporando a los debates históricos el devenir de los movimientos obreros y sociales que tuvieron lugar en las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy en las décadas de los sesenta y los setenta; los procesos de concentración monopólica de la industria azucarera; y la convivencia entre las fuerzas armadas y los sectores empresariales. Con estas determinaciones, se ampliaron los márgenes de la conflictividad trazados por las cúpulas militares en torno al Operativo Independencia (Marcos, 2005; Nassif, 2018). Más allá de la menor o mayor complejidad plasmada en las interpretaciones de los procesos y acontecimientos propios de la región Noroeste recién mencionados, en particular los ocurridos en la provincia de Tucumán, las obras se distinguen de igual manera en su concepción de los niveles del tiempo histórico, inscribiendo

²⁰ El film incluye elipsis espacio-temporales de aproximadamente dos años, reubicándose alternativamente en el espacio-tiempo pasado —Tucumán, 1975— y el espacio-tiempo presente —Buenos Aires, 1977—, demarcando con estos pasajes la oposición entre guerra y pacificación, sin dejar de hacer notar la coexistencia armónica entre militares y civiles en ese tiempo presente.

²¹ El 9 de julio de 1816, los representantes de las Provincias Unidas del Río de la Plata, reunidos en la Casa de Tucumán, ubicada en la ciudad de San Miguel de Tucumán, ciudad capital de la provincia de Tucumán, declararon la Independencia política de la corona española. Ese acto significó la ruptura definitiva del poder español, que cerró un largo proceso iniciado el 25 de mayo de 1810.

los acontecimientos y sucesos —según la ocasión y los intereses de cada una— en la corta o en la larga duración histórica (Mudrovic, 2018). Se trata de decisiones que derivan en recortes temporales y geográficos concretos y en sistemas de argumentación específicos, los que inciden en la demarcación de límites o de asociaciones más amplias entre lo provincial y lo regional. Finalmente, en lo que compete a la producción de la memoria histórica, se observan dos tendencias dominantes y coexistentes. Por un lado, como se viene observando, las realizaciones construyen memorias territorializadas en torno a los acontecimientos y procesos históricos, las cuales —siguiendo lo propuesto por Escolar y Fabri (2015) y Haesbaert (2004/2011)— reconfiguran y fortalecen las prácticas memoriales a nivel regional, adoptando en simultaneidad una presencia más activa y protagonista en los debates y acciones relacionados con la historia reciente y la producción de memoria a nivel nacional. Por otra parte, en paralelo, se inclinan por una memoria colectiva, compartida, transmitida y construida socialmente, en la cual adquieren un lugar central sectores excluidos u olvidados por la historia oficial y también las nuevas generaciones (Halbwachs, 1968).

En la serie de obras relevadas, *Famaillá, Tucumán. Historias de surcos y luchas*

(Monteros y Wolka, 2011) —documental previamente mencionado— es una pieza representativa por poner de manifiesto las asociaciones trazadas contemporáneamente entre la investigación histórica y el sector audiovisual; este último no solo participa en el campo de la creación propiamente dicha, sino, a su vez, como herramienta de la historia oral en la producción y registro de testimonios verbales y audiovisuales, y, con ello, en la formulación de una memoria colectiva. Bajo esta perspectiva, el documental se funda en el trabajo que lleva a cabo, desde 2005, el Grupo de Investigación sobre el Genocidio en Tucumán (GIGET), valiéndose en su materialidad y contenidos de las fuentes documentales y audiovisuales que conforman el Archivo Testimonial sobre el Operativo Independencia y la dictadura militar de Famaillá, Tucumán (1975-1983), creado por el GIGET²².

En su configuración narrativa-argumentativa, el documental propulsa dos núcleos narrativos que se complementan, articulando, a través de ellos, la corta y la larga duración histórica y la perspectiva integradora y multicausal recientemente mencionada. Uno de ellos es la historia de la Escuelita de Famaillá, primer centro clandestino de detención en la Argentina, construido en esa localidad en 1972, luego sede del Comando Conjunto de las

²² Equipo interdisciplinario creado en 2005, el GIGET está integrado por Margarita Cruz, psicóloga social y miembro de la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos desde su conformación; Ana Sofía Jemio, licenciada en Sociología (UBA/CONICET); Ezequiel Monteros, actor/artista visual y uno de los directores del documental analizado; y Alejandra Pisani, licenciada en Sociología (UBA/CONICET). La entidad tiene el aval del Movimiento Ecueménico por los Derechos Humanos (MEDH) y la Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos.

Fuerzas Armadas a cargo del Ejército durante el Operativo Independencia (Figura 5). El segundo, en tanto, se ocupa de reconstruir las luchas sociales y obreras en la región en las décadas de los sesenta y los setenta. En su recorrido observacional por las localidades provinciales de Famaillá, Monteros y Río Colorado, junto con los testimonios actuales de los protagonistas o testigos de los acontecimientos de ese tiempo pasado, se construye una memoria colectiva en clave regional, que revisa el virulento proceso vivido en los ingenios tucumanos y jujeños, desbrozando los acontecimientos históricos y sus consecuencias ligadas al sometimiento, el desempleo y la miseria.

En el ámbito de estas problemáticas, también cobra relevancia *El Tucumano*, una producción tucumana dirigida por Diego Heluani (2007) que forma parte de los documentales que combinan la investigación histórica y la postulación de argumentaciones y de tesis que contradicen las versiones oficiales tramadas acerca de los acontecimientos. El film contrapone una mirada más compleja y abarcadora de los levantamientos de sectores de obreros y estudiantiles ocurridos en esa provincia norteña en la antesala del golpe de Estado de 1976, que se suceden como consecuencia del cierre de muchos ingenios azucareros en los años del Gobierno militar de Juan Carlos Onganía y el malestar social creciente. Mediante material de archivo, testimonios de dirigentes obreros, sindicales y estudiantiles

que vivieron esos acontecimientos y la investigación provista por el historiador tucumano Rubén Kotler, el documental reconstruye y rememora las diferentes rebeliones populares tejidas en Tucumán, prácticamente desconocidas a nivel nacional. Así, los tres tucumanazos reivindicados en el film incluyen tres instancias puntuales y de interés local: (1) los episodios ocurridos entre marzo y mayo de 1969, que refieren a las manifestaciones en apoyo del ingenio azucarero localizado en Valla Quinteros, la ocupación por los obreros de otros ingenios que estaban siendo cerrados, y los estallidos que tuvieron foco en la ciudad de San Miguel de Tucumán; (2) las acciones desplegadas por los estudiantes en noviembre de 1970 ante la falta de presupuesto y la posterior clausura del comedor universitario de la Universidad Nacional de Tucumán; y (3) la insurrección del sector universitario en junio de 1972, que derivaría en la muerte de un estudiante, la intervención militar de la ciudad y la renuncia de las autoridades universitarias (Crenzel, 1991; Kotler, 2007) (Figura 6).

Es de interés señalar que, por otra parte, el documental construye transversalmente vínculos semánticos con un trágico suceso que tuvo lugar en la ciudad capital de la provincia argentina de Córdoba en 1969, popularizado como el Cordobazo. De esa acción cordobesa llevada a cabo por sectores obreros, sindicales y estudiantiles los días 29 y 30 de mayo —casi en paralelo al primer Tucumano—, conocida por ha-

Figura 5

Escuelita de Famaillá, situada en la localidad homónima, provincia de Tucumán



Nota. La escolita atravesó diferentes destinos: de centro educativo a centro clandestino de detención de personas; luego, fue convertido en espacio de memoria (Espacio Memoria y Derechos Humanos, s. f.). Fotografía tomada de *Conquistas de la memoria: Escolita de Famaillá*, por Espacio Memoria y Derechos Humanos, s. f. (<https://www.espaciomemoria.ar/conquistas-de-la-memoria/escolita-de-famailla/>).

Figura 6

Uno de los afiches de difusión del film El Tucumanazo



Nota. El afiche deja registro de uno de los tantos movimientos sociales surgidos en Tucumán, a la vez que refiere a otro acontecimiento similar ocurrido en la ciudad de Córdoba en 1969, de gran relevancia histórica, conocido como el Cordobazo. De *El Tucumanazo* [Afiche], 2007, Filmaffinity (<https://www.filmaffinity.com/es/film649294.html>).

ber sido severamente reprimida por la dictadura militar encabezada por Onganía, el film de Heluani reutiliza el sufijo que se coloca al final de la palabra y que modifica sustancialmente la denominación de las provincias mencionadas denotando situaciones bruscas, repentinas y de gran magnitud. Si con esas referencias el film destacaba las acciones desplegadas en esos territorios provinciales por liderar y protagonizar movimientos populares de gran relevancia a nivel regional y nacional, también es posible interpretar que la mención de esos movimientos intentaba dar cuenta de un estado de situación que se vivía en todo el territorio argentino, especialmente si se tienen en cuenta las reacciones y revueltas populares que se fueron sucediendo en distintas zonas geográficas con pocos años de diferencia²³.

Consideraciones finales

Las reflexiones desplegadas en torno al corpus cinematográfico y audiovisual relevado, correspondiente al pasado reciente de la provincia de Tucumán y de la región Noroeste de la Argentina en general, permiten establecer una serie de consideraciones finales que, sin ser definitivas, ponen énfasis en la significación y trascendencia global de ese conjunto

en diferentes esferas y campos de acción. Asimismo, de acuerdo con los análisis realizados de algunas de las obras más representativas de esta serie, se deja constancia de los valores expresivos y de las búsquedas plasmadas a partir de múltiples vertientes de representación.

En primer lugar, en virtud de las modalidades de representación y la factura textual, las obras consignadas, y especialmente las abordadas más profundamente, presentan —incluida la pieza de propaganda oficial rodada en 1977— una serie de singularidades en sus aproximaciones a las prácticas documentales y ficcionales, estableciendo una libre relación con las tradiciones cinematográficas y audiovisuales que dominaron la producción argentina dedicada a problemáticas históricas y políticas en las décadas precedentes. Así, se han observado algunas iniciativas que trazan cierta distancia de los formatos convencionales, practicando el cruce entre documental, ficción y animación, e hibridando el documental de investigación y el de contrainformación, o bien apelando a las productivas relaciones con otras disciplinas artísticas.

La ficción de propaganda oficial de 1977, en tanto que consolida y promueve la

²³ El Cordobazo fue una movilización estudiantil, obrera y sindical ocurrida en la ciudad capital de Córdoba en 1969, severamente reprimida por el poder militar. Estuvo encabezada principalmente por las federaciones universitarias Federación Universitaria Argentina y Federación Universitaria de Córdoba, y por varios sindicatos obreros, metalúrgicos y automotrices, particularmente. También tuvo apoyo de sectores de la Iglesia católica y de la sociedad. Ese mismo año, junto con el primer Tucumanazo, en la ciudad de Rosario —provincia de Santa Fe—, se sucedió un movimiento similar denominado Rosariazo. En Córdoba, en 1971, también se produjo otro evento popular llamado el Vivorazo.

ideología hegemónica del Gobierno militar que asumió el poder en 1976, contiene de igual manera una dimensión creativa-imaginativa propia basada en un desarrollo que incluye la recreación ficcional de situaciones reales y una clausura de corte documental que desplaza en tiempo y espacio la historia inicial de las contiendas en la provincia de Tucumán, retratando el pacífico y tranquilo andar de los ciudadanos por las calles de la Ciudad de Buenos Aires. Apelando a un diseño narrativo clásico —el film actualiza la estructura aristotélica, planifica un sistema de peripecias y auspicia el enfrentamiento entre héroes y villanos representados por las fuerzas militares y los guerrilleros, respectivamente—, el relato construye vínculos afectivos y de identificación con los espectadores tendientes a valorar positivamente el accionar de las fuerzas militares y a castigar el accionar de los contrincantes. De igual modo, como se mencionó en apartados anteriores, la puesta en escena magnifica la exuberancia del entorno geográfico natural mediante encuadres específicos que exhiben la espesura del paisaje, redimensionando la gesta militar que transcurre en un contexto hostil y desconocido. En una línea similar, una década más tarde, en el campo de las ficciones que amplían sus horizontes de representaciones, el film *El rigor del destino*, de Vallejo (1985), complementa el devenir ficcional de las situaciones dramáticas con la presencia de sujetos históricos que rememoran y ofrecen sus testimonios sobre los aconte-

cimientos de los que fueron protagonistas en el pasado. De igual modo, convoca una serie de piezas visuales que, intercaladamente, valiéndose de otro lenguaje artístico, comentan situaciones de violencia con gran fuerza expresiva.

Por su parte, los documentales estrenados a partir de la segunda década del 2000 revitalizan las prácticas documentales al asociar la investigación histórica —efectuada de forma rigurosa por especialistas, instituciones o bien por los equipos de trabajo de los films— y una actitud contrainformacional que se vale de esas indagaciones con la finalidad de revisar, refutar o reescribir la historia reciente de la región del Noroeste de la Argentina. Asimismo, estas prácticas documentales llegan incluso a aliarse con una vertiente de la ficción, la animación, mixtura que, en el caso de *SMO, el batallón olvidado* (Goyeneche, 2012) entrelaza la dimensión histórica cruda y las vivencias subjetivas de quienes la protagonizaron. Mediante ese encuentro, en simultáneo, se dan a conocer los trágicos acontecimientos históricos que trajo aparejado el Operativo Independencia, junto con las experiencias y vivencias más profundas de algunos de los soldados que participaron en ese accionar.

En segundo lugar, en su «efecto de corpus» —excluyendo a aquel título inaugural de 1977—, las obras coinciden en propulsar memorias históricas territorializadas —producidas *in situ* por reali-

zadores oriundos de la provincia de Tucumán o que se han desplazado con sus equipos a esos parajes de la Argentina— y colectivas —valiéndose para ello de la investigación histórica, de recurrir a materiales de archivos y, fundamentalmente, de numerosos testimonios de sujetos que protagonizaron o conocieron de cerca las circunstancias políticas, sociales y económicas de la región—. En relación con este aspecto, se observa la participación activa en la preparación de los guiones y en la selección del material de archivo de historiadores locales vinculados con universidades y con acervos patrimoniales especializados en las problemáticas tratadas. Mediante estos principios, se advierte la necesidad, y la decisión, de querer intervenir en la deconstrucción del discurso oficial de las últimas dos dictaduras militares, que asociaban la provincia de Tucumán y la región Noroeste toda a un imaginario en el cual la barbarie y la insurrección eran sus cualidades centrales (Torres San Martín, 2006).

La versatilidad de las formas de representación y la constancia en los objetivos señalados permite concluir, de igual manera, que el cine y los medios audiovisuales deben ser interpretados como *lugares de memoria*, en clara referencia al concepto y a las reflexiones del historiador Pierre Nora (1992). Bajo este punto de vista, las obras aquí estudiadas se constituyen en unidades significativas, de orden material, informativo y simbólico, que colaboran en la composición del

patrimonio memorial del pasado reciente de la región Noroeste de la Argentina y amplifican, con sus iniciativas, la redefinición del patrimonio memorial nacional. En otro orden de cosas, en concordancia con las nuevas formas de memoria que valorizan el dinamismo y la acción por sobre las memorias anquilosadas o tradicionales, las piezas estudiadas llevan a constatar que las memorias individuales y colectivas en torno al pasado reciente se revisitan, remodelan y reconfiguran permanentemente. Son factores de este dinamismo las voluntades de los realizadores y de los equipos de trabajo, los contextos políticos, sociales y culturales, y los desarrollos intrínsecos al sector audiovisual en las dimensiones regional y nacional.

REFERENCIAS

- Alegre, F. (Director). (1977). «*Estoy herido*» *Ataque!* [Película]. Televisión 3 de Catalunya.
- Anguita, E. (Director). (2007). *El azúcar y la sangre. La guerrilla rural en Tucumán 1966-1976* [Película]. Roxana Czepurra; José Inesta; Ramiro Rearte.
- Apréa, G. (Comp.). (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Aumont, J., Bergala, A., Marie, M. y Vernet, M. (2008). *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Trad. N. Vidal). Paidós. (Trabajo original publicado en 1983)
- Azcoaga, G. (2014, 13-15 de marzo). *Los sesentas y setentas tucumanos en cuatro producciones documentales recientes* [Ponencia]. IV Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual «Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política» (pp. 140-152), Rosario, Santa Fe, Argentina. <https://asaeca.org/congresos/iv-congreso-asociacion-argentina-de-estudios-sobre-cine-y-audiovisual/>
- Bejas, G. y Alonso, J. (Directores). (2016). *La escondida* [Película]. Universidad Nacional de Tucumán.
- Bennett, T. (2002). The celluloid war: State and studio in Anglo-American propaganda film-making, 1939-1941. *The International History Review*, 24(1), 64-102. <https://doi.org/10.1080/07075332.2002.9640958>
- Berti, A. (2013, diciembre). *Realidad desdibujada: La animación en documentales y ficciones políticas recientes* [Ponencia]. Imágenes en el tiempo. Cine, Historia y Política, Facultad de Artes / Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, Argentina. <https://www.aacademica.org/agustin.berti/2.pdf>
- Bordón, F. (2023, 11 de mayo). *La película que hizo Luciano Benjamín Menéndez*. La Tinta. <https://latinta.com.ar/2023/05/11/la-pelicula-que-hizo-luciano-benjamin-menendez/>
- Burgos, P. (Director). (2015). *Caspinchango* [Película]. Pablo Gabriel Burgos.
- Campo, J. (2023). Exigiendo transformaciones. Documentales críticos argentinos de la década de 1980. *Rebeca. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual*, 11(2), 1-18. <https://doi.org/10.22475/rebeca.v11n2.865>
- Crenzel, E. A. (1991). *El Tucumanazo (1969-1974)*. Centro Editor de América Latina.
- Daneri, A. (Directora). (2017). *Don Díaz: 94 años de lucha* [Película]. Matías Minahk; Ana Daneri.
- Del Pino, G. (Director). (2016). *Pozo de Vargas: el fondo de la memoria* [Película]. Universidad Nacional de Tucumán.
- Depetris Chauvin, I. (2017), Geografías de autor. *laFuga*, (20). <https://www.lafuga.cl/geografias-de-autor/853>
- Díaz, J. (2021). El impacto de la lucha armada, el castrismo y el foquismo en tres organizaciones trotskistas argentinas (1959-1969). *Conflicto Social*, 14(25), 70-97. <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/CS/article/view/6771>

- Doria, A. (Director). (1984). *Darse cuenta* [Película]. Rosales y Asociados SRL.
- El rigor del destino* [Afiche]. (1985). Cinenacional.com. <https://cinenacional.com/pelicula/el-rigor-del-destino/>
- El Tucumanazo* [Afiche]. (2007). Filmaffinity. <https://www.filmaffinity.com/es/film649294.html>
- Escolar, C. y Fabri, S. (2015). Pensar el territorio. Prácticas institucionales y memoriales a partir del caso Predio Quinta Seré. *Revista da ANPEGE*, 11(16), 67-83. <https://doi.org/10.5418/RA2015.1116.0004>
- Espacio Memoria y Derechos Humanos. (s. f.). *Conquistas de la memoria: Escuelita de Famaillá*. <https://www.espacio-memoria.ar/conquistas-de-la-memoria/escuelita-de-famailla/>
- Fernández, D. (Director). (2007). *Tucumán: Operativo Independencia* [Película]. Dante Fernández; Nicolás Guio.
- Franco, M. y Lvovich, A. D. (2017). Historia Reciente: apuntes sobre un campo de investigación en expansión. *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, (47), 190-217. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/boletin/article/view/6707/5918>.
- Garaño, S. (2021). Ensayo del terrorismo de Estado en Argentina: el Operativo Independencia (Tucumán, 1975-1977). *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana «Dr. Emilio Ravignani»*, (54), 137-162. <https://doi.org/10.34096/bol.rav.n54.9533>
- Garretón, M. A. (1985). Proyecto, trayectoria y fracaso en las dictaduras del Cono Sur. Un balance. En I. Chrensky y J. Chonchol (Comps.), *Crisis y transformación de los regímenes autoritarios* (pp. 189-203). EUDEBA.
- Gionco, P. y Nóbili, T. (2022). Legislación audiovisual en las provincias. Del fomento nacional a la industria local. En A. L. Lusnich, A. Cuarterolo y S. Flores (Comps.), *Cines regionales en cruce. Un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado* (pp. 267-296). EUDEBA.
- Goyeneche, M. (Director). (2012). *SMO, el batallón olvidado* [Película]. Nathalia Peluso.
- Haesbaert, R. (2011). *El mito de la desterritorialización: del «fin de los territorios» a la multiterritorialidad* (Trad. M. Canossa). Siglo XXI Editores. (Trabajo original publicado en 2004)
- Halbwachs, M. (1968). *La mémoire collective*. PUF.
- Heluani, D. (Director). (2007). *El Tucumanazo* [Película].
- Heredia, P. (2004). ¿Existen las regiones culturales? Introducción, crítica y proyecciones de los estudios geoculturales. *Silabario. Revista de Estudios y Ensayos Geoculturales*, (7), 103-112.
- Jelin, E. (2007). Public memorialization in perspective: Truth, justice and memory of past repression in the southern cone of South America. *The International Journal of Transitional Justice*, 1(1), 138-156. <https://doi.org/10.1093/ijtj/ijm006>

- Jony Perel. (2015, 17 de marzo). *TOPONIMIA, Jonathan Perel (trailer)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=AHPMcJaLFuE>
- Jusid, J. J. (Director). (1987). *Made in Argentina* [Película]. Progress Communications.
- Khourrián, H. (Director). (2010). *Tucumán 1966-1975* [Película]. TV Pública.
- Kotler, R. (2007, 19-22 de septiembre). *El Tucumanazo, los Tucumanazos 1969-1972. Memorias enfrentadas: entre lo colectivo y lo individual* [Ponencia]. XI Jornadas Interescuelas / Departamentos de Historia, Departamento de Historia, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Tucumán, San Miguel de Tucumán, Argentina. <https://www.aacademica.org/ooo-108/563>
- Ley 24.377 [Congreso de la Nación Argentina]. (1994, 19 de octubre). <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24377-767/texto>
- Ley 26.838 [Congreso de la Nación Argentina]. (2013, 23 de enero). *Boletín Oficial de la República Argentina*. <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/82841/20130123>
- Ley 6250 [Legislatura de Jujuy]. (2022, 12 de enero). Ley Audiovisual de la Provincia de Jujuy. *Boletín Oficial de Jujuy*. <https://boletinoficial.jujuy.gob.ar/?p=233354>
- Ley de promoción de la actividad audiovisual en la provincia*. (2022, 25 de agosto). Secretaría de Estado de Producción, Ministerio de Economía y Producción, Gobierno de Tucumán. <https://producciontucuman.gob.ar/ley-de-promocion-de-la-actividad-audiovisual-en-la-provincia/>
- Lipszyc, D. (Director). (1982). *Volver* [Película]. LDG Films.
- López M. (Director). (2016). *El caído del cielo* [Película]. Ediciones Pentagrama; Instituto Mexicano de Cinematografía; Fondo para Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE).
- Lusnich, A. L. (2015). Resistencia política y ficción cinematográfica: Argentina 1976-1989. *Significación: Revista de Cultura Audiovisual*, 42(43), 96-113. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2015.98294>
- Lusnich, A. L. (2016). Formas de la dominación social en las ficciones alegóricas y metafóricas realizadas en épocas de la dictadura y la postdictadura en Argentina. *Ideas. Idées d'Amérique*, (7). <https://doi.org/10.4000/ideas.1528>
- Lusnich, A. L. (2024). Hacia un pensamiento descentralizado: aproximaciones al campo cinematográfico y audiovisual del noroeste argentino desde una perspectiva regional. *Cuadernos de Humanidades*, (40), 83-102, <https://portalderevistas.unsa.edu.ar/index.php/cdh/article/view/4766>
- Marcelo Goyeneche. (2011, 12 de marzo). *Trailer «SMO, EL BATALLON OLVIDADO»*. [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=IXYDiCyCrhE>
- Marcos, D. (2005). Liderazgos autoritarios en el noroeste argentino: el caso Bussi en Tucumán. *Reflexión Política*, 7(13), 42-58. <https://revistas.unab.edu.co/index.php/reflexion/article/view/646>
- Memoria Abierta. (2011, 6 de junio). «*Estoy herido*» *Ataque! (parte 2)* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=FeCXXAtuVo&t=446s>

- Monteros, E. y Wolka, J. (Directores). (2011). *Famaillá, Tucumán. Historias de surcos y luchas* [Película]. GIGET; 33 Orientales Film.
- Mudrovic, M. I. (2013). Regímenes de historicidad y regímenes historiográficos: del pasado histórico al pasado presente. *Historiografías*, (5), 11-31. <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/historiografias/article/view/2457/2182>
- Nassif, S. G. (2018). Terrorismo de Estado en la Argentina: Tucumán y la ofensiva contra los obreros de la agro-industria azucarera. *Revista Interdisciplinaria de Estudios Agrarios*, (48), 57-91. <https://www.ciea.com.ar/web/wp-content/uploads/2018/12/xxxRIEA-48-a-imprenta-01-57-91.pdf>
- Nora, P. (1992). *Comment écrire l'histoire de France. Les lieux de mémoire* (Tomo III, Vol. 1). Gallimard.
- Ponce Uda, P. (Director). (2018). *La ausencia de Juana* [Película]. Martín Falci; Antonella Leccese.
- Pariz, M. (Director). (2012). *El hombre de Tukma* [Película]. Juan Pablo Gil.
- Perel, J. (Director). (2015). *Toponimia* [Película]. Jonathan Perel.
- Pérez, M. (Director). (1983). *La república perdida* [Película]. Noran SRL.
- Pérez, M. (Director). (1986). *La república perdida II* [Película]. Enrique Vanoli.
- Primer plan de fomento audiovisual de Jujuy. (2023, 5 de septiembre). *El Tribuno*. <https://eltribunodejujuy.com/nota/2023-9-5-1-0-0-primer-plan-de-fomento-audiovisual-de-jujuy>
- Productora Audiovisual LUPA. (2016). *Todavía Sangra* [Película]. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Puenzo, L. (Director). (1985). *La historia oficial* [Película]. Historias Cinematográficas; Cinemanía; Progress Communications.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (Trad. A. Dillon). Ediciones Manantial. (Trabajo original publicado en 2008)
- Renán, S. (Director). (1979). *La fiesta de todos* [Película]. Aries Cinematográfica Argentina.
- Risco Fernández, G. (2007). El Noroeste argentino como cultura regional. *Cultura Económica*, 25(69), 58-63. <https://revistas.uca.edu.ar/index.php/CECON/article/view/2622/2441>
- Sebastián, R. (2014, 13-15 de marzo). *Fragmentos de una constelación crítica en el cine argentino del período 76-86. Una revisión desde los procedimientos formales* [Ponencia]. IV Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual «Documental/ficción: cruces interdisciplinarios e imaginación política» (pp. 1150-1156), Rosario, Santa Fe, Argentina. <https://asaeca.org/congresos/iv-congreso-asociacion-argentina-de-estudios-sobre-cine-y-audiovisual/>
- Silvestri, G., y Gorelik, A. (2000). *Buenos Aires, historia de cuatro siglos* (Vol. 2). Altamira.
- Solanas, F. (Director). (1985). *El exilio de Gardel* [Película]. Centro Nacional del Cine y la Imagen Animada; Ministère de la Culture/Communication.

- Solanas, F. (Director). (1988). *Sur* [Película]. Canal Cinesur (Envar El Kadri); Productions Pacific.
- Torres San Martín, P. (2006). La memoria del cine como extensión de la memoria cultural. *Culturales*, 2(4), 50-79. <https://culturales.uabc.mx/index.php/Culturales/article/view/30>
- Vallejo, C. (Director). (1985). *El rigor del destino* [Película]. Gerardo Vallejo; Eduardo Carey y Asociados.
- Varela, M. (2018). La memoria en el discurso audiovisual de las juntas militares en Argentina (1976-1983). *Comunicación y Sociedad*, (31), 45-71. <https://doi.org/10.32870/cys.voi31.6881>
- Villafañe, J. (Director). (2009). *Elvira en el Río Loro* [Película]. Cecilia Salim.
- Yates, F. A. (1966). *The art of memory*. The University of Chicago Press.

Autora correspondiente: Ana Laura Lusnich
(alusnich@gmail.com)

Roles de autor: Lusnich, A. L.: conceptualización;
metodología; investigación; escritura - borrador original;
escritura, revisión y edición

Cómo citar este artículo: Lusnich, A. L. (2025). Imágenes del pasado reciente a partir de la producción cinematográfica y audiovisual de la provincia de Tucumán, región Noroeste de la Argentina. *Conexión*, (23), 129-165. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.005>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): acerca de la construcción de la figura de la «víctima» en un documental sobre el Perú posconflicto**

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): On the Construction of the “Victim” Figure in a Documentary About Post-Conflict Peru**

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): sobre a construção da figura da “vítima” em um documentário sobre o Peru pós-conflito**

LUIS MAURICIO LEYVA MORILLAS

Docente de Historia en instituciones de educación superior. Licenciado en Historia por la Pontificia Universidad Católica del Perú, con estudios culminados en la maestría en Historia Intelectual por la Universidad Nacional de Quilmes, Argentina. Cuenta con estudios de posgrado en gestión cultural y mundo editorial. Ha publicado los artículos «Notas para un estudio del discurso de la fidelidad en la corte de Lima durante la guerra de sucesión española» y «Carlos Iván Degregori: apuntes sobre la construcción autoral de un científico social en la prensa peruana (1980–1984)» en obras colectivas de Argentina y el Perú, respectivamente.

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): acerca de la construcción de la figura de la «víctima» en un documental sobre el Perú posconflicto**

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): On the Construction of the “Victim” Figure in a Documentary About Post-Conflict Peru**

***Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): sobre a construção da figura da “vítima” em um documentário sobre o Peru pós-conflito**

Luis Mauricio Leyva Morillas

Pontificia Universidad Católica del Perú, Perú

Leyva.luis@pucp.edu.pe (<https://orcid.org/0009-0007-1631-3756>)

Recibido: 28-02-2025 / Aceptado: 13-05-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.006>

RESUMEN

El presente artículo tiene por objeto analizar la construcción de la figura de la «víctima» en el documental *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström (2014). Se propone que la construcción de Josefin La Torre como «víctima» es una operación consciente por parte del director en la que utiliza una serie de recursos audiovisuales —uso de la cámara en primer plano con énfasis en la captura de rostros y gestos— sobre un sujeto que debe ser construido como tal, de modo que genere empatía por parte de la audiencia con el fin de suscribir la memoria del «buen recordar» que sostiene Wiström.

ABSTRACT

The present article aims to analyze the construction of the figure of the “victim”

in the documentary *Tempestad en los Andes*, directed by Mikael Wiström (2014). It argues that the portrayal of Josefin La Torre as a “victim” is a deliberate operation by the director, who employs a range of audiovisual techniques—such as close-up shots emphasizing facial expressions and gestures—to shape her as such. This construction seeks to generate empathy from the audience to support the memory of “good remembrance”, promoted by Wiström.

RESUMO

O presente artigo tem como objetivo analisar a construção da figura da “vítima” no documentário *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström (2014). Argumenta-se que a representação de Josefin La Torre como “vítima” é uma operação deliberada por parte do diretor, que emprega uma

série de técnicas audiovisuais — como planos fechados com ênfase nas expressões faciais e gestos — para construí-la dessa forma. Essa construção busca gerar empatia na audiência e sustentar a memória da “bom recordar”, promovida por Wiström.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS /
PALAVRAS-CHAVE

Tempestad en los Andes, documental, víctima, estudio de memorias, conflicto armado interno / *Tempestad en los Andes*, documentary, victim, memory studies, internal armed conflict / *Tempestade nos Andes*, documentário, vítima, estudos da memória, conflito armado interno

Entre los años 1980 y 2000, el Perú vivió un periodo de violencia política marcado tanto por el accionar del Partido Comunista Peruano Sendero Luminoso (PCP-SL)¹ y el Movimiento Revolucionario Túpac Amaru (MRTA) como por la reacción a estos por parte de agentes del Estado peruano. Este periodo fue denominado conflicto armado interno (CAI) y tuvo, según cifras de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR), un saldo de más de 69 000 víctimas mortales. Entre las recomendaciones sugeridas en el *Informe Final*, se señalaba la urgente necesidad de memoria y reparación a partir de, entre otras medidas, una serie

de políticas públicas para con las víctimas con el fin de alcanzar una reconciliación entre peruanos (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003). Sin embargo, estas responsabilidades no solo caían en el Estado, sino que también otros actores de la sociedad civil podían, desde sus distintos ámbitos de acción, participar en la (re) construcción de las memorias en plural con el fin de comprender mejor un proceso tan complejo, del cual la CVR tan solo había dado el paso inicial. Uno de esos ámbitos es el cine y, en específico, el cine documental. Este género documental ha sido de mucha utilidad en países posconflicto —con especial particularidad en Latinoamérica— para comprender y explorar sus procesos de violencia política experimentados recientemente (Piedras, 2009).

En consonancia con las nuevas aproximaciones con las que se analiza este tipo de productos audiovisuales, el presente artículo abordará el documental *Tempestad en los Andes*, de Mikael Wiström (2014), a partir de la construcción de la figura de la «víctima». La obra cinematográfica acompaña el viaje de dos mujeres, Josefin La Torre y Flor Gonzales, en la búsqueda de verdad y justicia para con sus familiares fallecidos durante el CAI. Este trabajo se enfocará en el personaje de Josefin La Torre, protagonista del documental sobre quien se desplaza la construcción de la «víctima» a partir de la utilización de una

¹ En adelante, se referirá a esta organización como Sendero Luminoso.

serie de recursos audiovisuales por parte del director con el fin de generar una cierta empatía con su causa para alcanzar la reconciliación. De este modo, Wiström interviene en el debate acerca de la memoria en el Perú posconflicto mediante la suscripción de este documental a la memoria del «buen recordar» frente a otras memorias alternativas, como la del «recordar sucio».

Para ello, el artículo se divide en cuatro secciones: en primer lugar, se presentarán las limitaciones acerca de la política de memoria del «buen recordar» y cómo se ha abordado la noción de «víctima»; en segundo lugar, se contextualizarán las narrativas representadas en el ámbito cinematográfico —principalmente documentales— sobre el periodo del CAI en el Perú posconflicto; en tercer lugar, se analizarán algunas escenas del filme que buscan demostrar de qué modo una serie de recursos audiovisuales —principalmente el trabajo de la cámara en la captura de rostros y gestos de la protagonista— permiten al director construirla como «víctima» posible de ser sujeto de empatía para la audiencia; finalmente, se cierra el trabajo con unas conclusiones.

Si bien este artículo dialoga con varias de las ideas de Oswaldo Bolo-Varela (2017, 2022), el diferencial radica en la construcción del argumento a partir de la atención al uso de los recursos audiovisuales —principalmente el uso de la cámara— para realizar la construcción de la figura

de la «víctima» en la protagonista Josefina La Torre. Para ello, se utilizarán algunos de los conceptos propuestos por Gonzalo Aguilar (2015, Capítulo 4 y Capítulo 7) con respecto al «Yo vicario» y los «archivos de rostros».

Acerca de la noción de «víctima» en el Perú posconflicto

En el *Informe Final* de la CVR, se priorizó un enfoque basado en las víctimas, buscando lograr su reconocimiento por parte del público externo, es decir, que aquellos que no fueron directamente afectados —o no en el mismo grado— por el CAI pudieran empatizar y reconocerse en el otro, comprendiendo la necesidad de políticas de memoria, justicia y reparación (Hibbett, 2019, pp. 150-152). Esta política de la memoria, denominada por Francesca Denegri y Alexandra Hibbett como «buen recordar»,

concibe el pasado violento como una herida que es necesario reabrir, a pesar del dolor que produce este acto, para lograr la cura individual y colectiva que nos llevaría, al final del penoso recorrido, a un país purificado de sus errores y reconciliado consigo mismo (2016, p. 24).

No obstante, esta política de memoria, que aparentemente refleja una conceptualización neutra y legalista del CAI, es criticada por las autoras porque, según ellas, en la práctica simplificaba la com-

plejidad del proceso (2016, pp. 26-27). En lo siguiente, se mencionarán algunas de las críticas que esta memoria tiene y que limita la comprensión del CAI acontecido durante esos años, así como las consecuencias que esta plantea con respecto a la figura de la «víctima».

En primer lugar, uno de los énfasis del *Informe Final* fue priorizar la exposición de «víctimas inocentes» con el fin de que fuesen los casos mediáticos los que ayudasen en el proceso de empatizar con los miembros del sector público más escéptico con el trabajo de la CVR. No obstante, la mera idea de la existencia de una «víctima inocente» o de un «perpetrador culpable» puros son solamente eso: tipos ideales preconcebidos que no existieron en medio de una realidad mucho más compleja, teñida por lo que se denominan las «impurezas de la guerra» (Agüero, 2015, p. 101). Si bien nunca se negó el hecho de que Sendero Luminoso tuvo una fuerte acogida inicial en las comunidades campesinas rurales para luego ser rechazado al aumentar el grado de violencia y extremismo, se evitó presentar a las víctimas como «agentes» politizados que participaron activamente antes y durante el conflicto. En su lugar, la CVR optó por explicar el surgimiento de Sendero Luminoso a partir de causas estructurales —la pobreza, la marginación, el racismo, etcétera—, de modo que el Estado y la población reconocieran una deuda para con las poblaciones afectadas, las cuales serían reparadas mediante el cumplimiento de

las recomendaciones sugeridas en el *Informe Final*. Así, la CVR construyó a unas «víctimas inocentes» que sufrieron los embates tanto de los terroristas como de los agentes estatales; es decir, se encontraron atrapados entre dos fuegos (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2003).

La realidad de los hechos, sin embargo, era mucho más compleja. Las comunidades campesinas no fueron simplemente sujetos pasivos «engañados» por Sendero Luminoso, sino que, en algunos casos, aprovecharon esta situación en su propio beneficio. Al exacerbarse la violencia, algunas comunidades mantuvieron una posición pro Sendero Luminoso, mientras que en otras se optó por cambiar de bando —*tikrakuy*, ‘voltear la tierra’—; incluso, al interior de cada comunidad, fuese una u otra la posición adoptada, había la posibilidad de que algunos individuos optasen por la contraria (Aroni Sulca, 2023). En el caso de los individuos y comunidades que decidieron rechazar a Sendero Luminoso —ya sea por miedo, hastío, represalia, etcétera—, ello implicaba también rechazar a cualquier simpatizante o colaborador dentro de su misma comunidad o de alguna otra allegada, de modo que se gestaba desconfianza dentro de las mismas comunidades y regiones contiguas, lo que desencadenaba un conflicto «entre prójimos» (Theidon, 2004). Las riñas personales o disputas legales podían incluso llegar a ser causal de una acusación de ser senderista con tal de aprovecharse de los réditos de la falsa de-

lación; el estigma de un familiar acusado de «terrorista» manchaba a toda la familia (Heilman, 2018).

Este estigma de las «víctimas» —sean tanto muertos y desaparecidos como sobrevivientes— es otro elemento no profundizado en el *Informe Final*. Por ejemplo, las fuerzas armadas peruanas utilizaban el peyorativo «terruco», usualmente acompañado de la continuación «... de mierda», con el fin de estigmatizar a todo campesino sospechoso de ser terrorista, pero también a cualquier activista social o persona de izquierda para incluirlo dentro del mismo grupo; ello tenía como fin deshumanizarlos y desaparecerlos «justificadamente» en nombre de la paz social (Aguirre, 2011). Este estigma constituyó una dificultad para obtener testimonios de los «hijos de la guerra», de esas otras voces que vivieron el conflicto, pero que no pudieron ser oídas de primera mano durante el brevísimo tiempo que tuvo la CVR para realizar la labor encomendada (Degregori, 2015). Respecto a ello, dos casos resaltantes son los de José Carlos Agüero y Lurgio Gavilán, quienes reflexionan, cada uno desde su propia historia de vida, acerca de la noción de «víctima». En el caso de Agüero (2015), el ser hijo de padres senderistas asesinados extrajudicialmente le marcó un estigma que lo ha acompañado y le ha permitido, entre otros aspectos, reflexionar acerca de la simplificación y el uso político de dicha categoría. Por otro lado, el testimonio de Gavilán (2012), quien siendo niño luchó por Sen-

dero Luminoso para luego combatir junto a las fuerzas armadas, revela la capacidad de agencia de los sujetos envueltos en medio del conflicto que, por diversos motivos, decidieron luchar en uno u otro bando. Estos últimos casos resaltan un aspecto adicional: la «víctima» no es solo la etiqueta que se le atribuye desde fuera a un sujeto inocente, sino que, como señalan María Eugenia Ulfe y Ximena Málaga Sabogal (2021, pp. 36-39), la condición de «víctima» es temporal y se genera, más bien, en el reconocimiento de uno mismo como tal; es decir, a partir de identificarse como víctima y sentirse como tal, el sujeto político adquiere un rol activo.

Los casos presentados coinciden en un mismo punto: la narrativa que Denegri y Hibbett han denominado el «buen recordar», que presentó varias limitaciones al momento de comprender el proceso y simplificó la narrativa a una basada en un victimocentrismo en el que, paradójicamente, la «víctima» no era el sujeto central, sino el público que escuchaba su testimonio y que debía lograr empatizar con ella (2016, p. 28). Debido a ello, las autoras proponen una memoria del «recordar sucio», que, a diferencia del anterior, enfatiza la complejidad de las narrativas de los testimonios, así como las zonas grises mencionadas anteriormente; asimismo, al presentar a los sujetos testimoniales en el presente, se escucha una voz que no solo remite a los acontecimientos del pasado, sino también a los retos y demandas actuales, así como a las

dificultades que afrontan hoy en día en medio de su proceso —muchas veces problemático— de reconciliación (Denegri y Hibbett, 2016, pp. 32-35; Theidon, 2004). Este marco previo de discusión acerca del debate con respecto a la figura de la «víctima» también ha tenido su correlato en el cine documental, lo que permite entender cómo han variado las narrativas en torno al periodo del CAI en los últimos 20 años, contexto en el que se inscribe la obra de Wiström.

Las nuevas narrativas en los documentales sobre el conflicto armado interno en el Perú

La producción de material audiovisual acerca del CAI en el Perú, en tanto narrativa que buscaba comprender —desde su propio lenguaje— el conflicto, se hizo presente desde los primeros años, aun a pesar de las dificultades logísticas para poder elaborar representaciones cinematográficas que lo capturasen en su complejidad. Con respecto a las representaciones ficcionales, los trabajos de Alexandra Hibbett (2020/2021) y Karen Bernedo Morales (2020/2021) resultan importantes para contextualizar el campo cinematográfico de ficción. Por un lado, en el texto de Hibbett (2020/2021) se destaca la importancia del *Informe Final* de la CVR y la «memoria deber» como trasfondo de muchas de las películas que abordan el periodo de la violencia política, así como los principales «atascos políticos» que limitan la posibilidad de abordar la representa-

ción de los problemas sociales en el Perú posconflicto. Por otro lado, el texto de Bernedo Morales (2020/2021) analiza la representación de los «alzados en armas» para complejizar estas representaciones audiovisuales que suelen enfocarse en la figura de la «víctima».

En el caso del género documental, Pablo Malek lo entiende como «un trabajo audiovisual de no ficción de tipo informativo, artístico, didáctico o experimental documentado en la realidad» que «siempre propone una representación, una interpretación o un análisis del aspecto histórico o social de las actividades humanas en el cual se enfoca» (2016, pp. 29-30). Malek señala que, entre 1980 y 2000, las representaciones audiovisuales estuvieron limitadas principalmente a archivos con fines periodísticos, políticos o mediáticos, siendo muy escasos los documentales producidos en aquellos años. Sin embargo, a partir de la publicación del *Informe Final* de la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2003) y hasta el 2010, se desarrollaron una serie de documentales que el autor categoriza dentro de una «primera generación», cuyo fin fue «difundir y transmitir a la sociedad peruana y al mundo de forma didáctica las conclusiones de la CVR» (Malek, 2021, p. 308). La segunda generación, posterior al año 2010, estuvo marcada por una ampliación de enfoques y perspectivas, que buscaban presentar otras voces no consideradas y complejizaban el discurso de la CVR (Malek, 2021, p. 312). Considerando

esta periodización, y atendiendo a las reflexiones de Pablo Piedras, podría señalarse que este *boom* documental sería no solo un fenómeno nacional, sino, más bien, una respuesta regional

debido a su intersección con problemáticas históricas y sociales más amplias como la emergencia de las políticas públicas de la memoria tras los hechos traumáticos ocurridos durante los últimos procesos dictatoriales, las diversas crisis institucionales, políticas y económicas de la década del noventa y la consecuente configuración de nuevas identidades políticas y de género (Piedras, 2009, p. 14).

Para Malek, algunos de los documentales de este segundo momento —tales como *La cantuta en la boca del diablo*, de Amanda Gonzales, año 2011; *Aquí vamos a morir* todos, de Andrés Mego, año 2012; o *Chungui: horror sin lágrimas... una historia peruana*, de Felipe Degregori, año 2009— presentan una estética y narrativa distinta al momento de presentar a los protagonistas del film, ya no desde una voz formal o desde una visión preestablecida de los sujetos, sino dejando que ellos actúen y tengan agencia en la manera como procesan el pasado (2021, pp. 310-315). Para este autor, los documentales producidos a partir de 2013 pertenecerían a un subgrupo distinto dentro de la misma generación, pues los cineastas serían personas que no vivieron directamente el conflicto —hijos, familiares, amigos—,

incluyendo también a escritores extranjeros. Casos como los documentales *Alias Alejandro* y *Sibila*, realizados por familiares directos —hijo y sobrina, respectivamente— de personas vinculadas con los grupos subversivos son ilustrativos de este nuevo abordaje del Perú posconflicto (Bernedo Morales, 2017; Godoy, 2017; Ulfe, 2017). A nivel cinematográfico, esta generación problematizará en sus documentales la posmemoria, es decir,

la transferencia de la memoria de una generación a otra [...]. [N]o se referiría solo a las memorias de los hijos de los sobrevivientes, sino también al proceso de construcción de esa memoria híbrida en la que convergen recuerdos profundamente íntimos y personales que se distinguen de los propios por la distancia generacional de quienes vivieron de primera mano ese recuerdo (Hirsch, 1997, como se citó en Bernedo Morales, 2017, pp. 100-101).

A nivel latinoamericano, una contribución valiosa en el análisis de este tipo de representaciones cinematográficas es el libro colectivo editado por Teresa Basile y Cecilia González (2022) acerca de las posmemorias en distintos países de Latinoamérica.

Para Bernedo Morales, este concepto de posmemoria puede verse reflejado en la aparición de documentales realizados por familiares de personas vinculadas con los grupos terroristas durante el CAI, tales como *Alias Alejandro*, de Alejandro

Cárdenas-Amelio, año 2005; o *Sibila*, de Teresa Arredondo, año 2013. Estas películas son analizadas por la autora, quien señala que estas presentan elementos importantes para repensar la memoria desde otras perspectivas. Por un lado, está el hecho de que estos documentales

reconstruyen, a partir del ámbito familiar, la figura de quienes pertenecen al espectro de los vencidos [...]; abordan el conflicto armado interno peruano desde una aparente ausencia de trauma y desde una distancia físico-geográfica [...]; ambos documentales se enfrentan con realidades que es posible confrontar en mayor o menor medida con los protagonistas y refieren a una memoria cuyo relato tiene que dialogar con un presente en constante conflicto (Bernedo Morales, 2017, p. 102).

Asimismo, Bernedo Morales dialoga con las etapas anteriormente mencionadas por Malek para pensar la representación de los «alzados en armas», señalando cómo estos pasan de ser, en un primer momento, «una atmósfera»; luego, «personajes antagónicos» caricaturizados; y, en un tercer momento, se los presenta como personajes «con matices que trascienden a las categorías totalizadoras como las de *terruco*, *pueblo* y *revolución*» (2020/2021, p. 290).

En la misma línea, María Eugenia Ulfe analiza esos documentales, así como

Tempestad en los Andes, de Mikael Wisström (2014), desde una misma mirada que prioriza la subjetividad de los directores y de qué manera abordan las memorias y las secuelas del conflicto en las generaciones de los hijos y familiares de aquellos actores vencidos:

Sus propias subjetividades en los documentales emergerán transformadas precisamente por los viajes que emprenden para conocer pedazos de sus propias vidas personales, que finalmente también serán parte de la nuestra como sociedad. Las voces de los protagonistas de estos documentales hablan con urgencia y necesidad: necesitan comprender. No hablan de perdón ni reconciliación. Tampoco buscan juzgar. Quieren conocer para comprender. El ejercicio hermenéutico por excelencia que se asienta en un proceso de interpretación social implica a acercarse a aquello que es doloroso para ellos y también para sus familias y para nosotros, los demás miembros del Estado nación en escombros. La comprensión —como ejercicio hermenéutico— también implica ese círculo que trazan con el viaje de retorno. En estos tres trabajos visuales no hay nostalgia por el pasado. No hay acusaciones, tampoco recriminaciones. Solamente rutas distintas, itinerarios y desplazamientos, unos más largos y enrevesados que otros, y también encierros (Ulfe, 2017, p. 116).

En ambas autoras, hay una coincidencia cuando afirman que estos documentales tienen como eje el tema del viaje —real o metafórico— como forma de dialogar con ese pasado que no pasa, ya sea a través de la búsqueda de archivos, de testimonios o, en algunos casos, del diálogo o confrontación con esa persona —a la vez tan cercana y, al mismo tiempo, espectral— sobre la que gira toda la trama del documental. El objetivo no es, pues, saldar cuentas, reivindicar a los vencidos o proyectar una enseñanza, sino *comprender* o, al menos, intentar hacerlo. Al hacer este ejercicio, los directores-protagonistas que dirigen estos documentales van a ir más allá del documental en primera persona y van a generar un «Yo vicario» en el que, mediante su «puesta en cuerpo», «la primera persona del singular y la tercera se resuelven en una primera persona del plural y el pronombre personal se transforma en posesivo» (Aguilar, 2015, p. 95).

Antes de proceder al análisis del documental, es necesario explicar la singularidad que tiene *Tempestad en los Andes* a partir de la figura del director, Mikael Wiström, de origen sueco. En el caso de los cineastas extranjeros que han realizado documentales sobre el periodo del CAI, su mirada foránea y, a la vez, subjetiva termina por ser determinante en la elaboración de —o suscripción a— una narrativa particular. Cito *in extenso* lo señalado por Malek:

Difieren entre ellos estos documentales por sus propósitos, la solidez

de sus trabajos de investigación, las miradas y experiencias elegidas para ilustrar el conflicto. Si bien ocurren todavía ciertas redundancias narrativas y discursivas, la segunda generación [...] demuestra una voluntad casi íntima de volver sobre lo que afectó a sus familiares o a su país cuando ellos todavía eran jóvenes [...]. En este aspecto clave radica la importancia de tener en cuenta, a la hora de analizar el contenido de los documentales, la subjetividad (asumida o no) de los directores y de las personas entrevistadas. A veces hay una confluencia de intereses entre el propósito del director y la narración de sus entrevistados y, a veces, el tratamiento de esta demuestra un desfase entre ambas personas y posturas. La utilización de las herramientas de edición conlleva unas elecciones y una selección que subrayan los múltiples puntos de vista que se encuentran u oponen a través del documental (2021, pp. 315-317).

Esta cita es muy reveladora, pues indica varios puntos que serán la base de la narrativa y legitimación del documental dentro de un tipo de memoria específica. Por un lado, hay un diálogo previo entre director y sujetos protagónicos de los documentales —que, debe recordarse, serán siempre *Otros*— para establecer unos acuerdos comunes dentro del pacto documental en el que todos los actores performarán frente a la cámara según lo que determine, finalmente, el director.

Aquí encontramos una tensión por resolver, pues, según Carl Plantinga (2007), a pesar de que sea el documentalista quien decida cómo caracterizar a los personajes a partir de la edición del film,

sigue vigente el contrato implícito que lo compromete, por un lado, a mostrar a la audiencia imágenes y sonidos diseñados para que se sepa exactamente lo acaecido y, por el otro, a afirmar que en la cinta solo aparecen verdades del mundo real. El hecho de que la caracterización de las personas sea, hasta cierto punto, creativa y constructiva (y que no se limite meramente a copiar o reproducir) no elimina el requisito de veracidad pero consigue que sea mucho más difícil obtener una representación que lo cumpla (Plantinga, 2007, p. 55).

Estas consideraciones previas acerca de la ética del director, así como su inscripción y particularidad dentro del contexto en el que se produjeron dichos documentales y la propuesta de memoria a la que busca adscribirse, serán importantes en la siguiente sección, destinada al análisis de la construcción de la figura de «víctima» en la persona de Josefín La Torre en *Tempestad en los Andes*.

Josefín La Torre: la construcción de una «víctima»

El documental *Tempestad en los Andes*, del director Mikael Wiström (2014) —naci-

do en Estocolmo en 1950—, estrenado oficialmente en el Festival de Cine de Lima, parte con una premisa singular: Josefín La Torre Ekermann —sobrina de Augusta La Torre, primera esposa de Abimael Guzmán— viaja desde su Suecia natal para descubrir la verdad acerca de los orígenes de su familia y de su tía en particular. Por otro lado, Flor Gonzales Barbarán demanda justicia ante el Poder Judicial por el caso de su hermano, Claudio Gonzales, asesinado extrajudicialmente en las matanzas de El Frontón de 1986. Estas dos narrativas se van a cruzar a partir del encuentro que gestionará Wiström entre ambas protagonistas. De este modo, si bien el documental prioriza el relato de Josefín, también tiene varios momentos de diálogo y confrontación con Flor, lo que genera un intercambio de opiniones a lo largo del film.

Para poder analizar este documental, primero deben definirse algunos conceptos útiles para los propósitos de este trabajo. En primer lugar, Bill Nichols (2001/2010) presenta seis modos documentales —expositivo, poético, observacional, participativo, performativo y reflexivo—, los cuales permiten identificar las distintas maneras en que se han desarrollado los diferentes tipos de cine documental. Dentro de estos, interesa el comentario que brinda acerca del documental performativo, indicando que este subraya la complejidad de nuestro conocimiento del mundo al enfatizar sus dimensiones subjetivas y afectivas (Nichols, 2001/2010, p.

202). En segundo lugar, Nichols entiende la *performance* no en los términos de Austin, sino, más bien, como una actuación que tiene como fin hacernos sentir o experimentar de manera más vívida lo que se proyecta en el film (2001/2010, p. 203). Como se revisará en las siguientes líneas, esta definición encuentra limitaciones subyacentes a su propuesta mayor.

En primer lugar, la propuesta de los modos documentales ha sido criticada por autores como Carl Plantinga, quien los entiende como una tipología teleológica e historicista en la que modos como el reflexivo serían, por ejemplo, más complejos que el expositivo, considerado como más retrógrado dentro de una historia del cine documental (2009/2014, pp. 143-144). Frente a esta categorización por modos o géneros, el autor propone pensar en *funciones* documentales; a partir de ello, él propone tres tipos de voces documentales: formal, abierta y poética, «basadas en el grado de autoridad narrativa que asume la película» o su ausencia de ella (Plantinga, 2009/2014, p. 149).

Por otra parte, Stella Bruzzi da cuenta de cierta desconfianza de la propuesta de Nichols con respecto al modo performativo, por su énfasis en la dimensión subjetiva y afectiva; para la autora, esto, más que una limitación, puede ser una posibilidad a partir de una noción diferente de «verdad» documental, que reconoce la construcción y artificialidad incluso del cine de no ficción (Bruzzi, 2000/2006, p. 186).

En esa misma línea, Constanza Vergara afirma:

El documental performativo propone el reconocimiento de la construcción y artificialidad del filme. De este modo, estos trabajos se elaboran sobre la base de la interacción entre performance y realidad [...]. [C]omo propone el cineasta argentino Andrés di Tella, «el relato en primera persona está diciendo “créanme”, que no es lo mismo que decir “esto es la verdad”. Y el pacto documental tiene que ver con ese “créanme”» (2019, p. 259).

En ese sentido, la audiencia debe estar consciente de la artificialidad del documental y, tal como señala Bruzzi, se debería reconocer que la *performance* —la puesta en escena del documental específicamente para las cámaras— será siempre el núcleo del cine de no ficción, alineándose, más bien, con la propuesta de enunciados performativos de J. L. Austin aplicados al documental (2001/2006, p. 187).

Esto se vincula directamente con el caso de *Tempestad en los Andes*. Como se señaló anteriormente, el pacto documental entre el director —Wiström— y las protagonistas —Josefin y Flor— es esencial para comprender cómo se produce el documental: desde la dirección de las tomas, las escenas y los diálogos por grabarse hasta el proceso de caracterización de los sujetos protagónicos en el proceso de posproducción del film. Ya Pablo Ma-

lek había sugerido hace unos años esta operación de intervención del director: «Él [Wiström] eligió y determinó parte del recorrido de Josefin [...]. El documentalista da aquí la ilusión de solo asistir y seguir este recorrido cuando en realidad lo impulsa él y por eso aparece en distintas escenas» (Malek, 2016, p. 146). Por otra parte, Oswaldo Bolo-Varela ha analizado algunas escenas iniciales del documental, en el que se utilizan recursos visuales y sonoros para sugerir determinadas ideas en esta línea (2017, p. 115, imagen 18 y p. 123, imagen 22).

En segundo lugar, *Tempestad en los Andes* ha sido analizado desde diversas aristas: por un lado, las problemáticas acerca de la noción de «víctima» y las narrativas acerca de la violencia política (Bolo-Varela, 2017, 2022); y, por otro lado, los cambios de perspectiva que se han dado en los documentales de las últimas décadas acerca de este tema, específicamente con respecto a la cuestión de la cámara y el uso de imágenes que construyen la *performance* de la protagonista (De Vivanco, 2018; Vergara, 2019). En concreto, el análisis de ciertos planos, y el uso de sombras, proyecciones y superposiciones de distintos elementos dentro de una misma imagen supone que existe un pacto documental previo entre Wiström y Josefin —y el resto de los participantes del film— con el fin de presentar de una determinada manera ese viaje al pasado que no pasa. Si bien para De Vivanco (2018, pp. 149-150) este documental permitió actos de

justicia y reparación —en especial con respecto a la familia Gonzales—, Bolo-Varela (2022, pp. 134-135) señala que este producto audiovisual tiene resultados paradójicos, pues se mantiene dentro de los límites de la narrativa del «buen recordar» aun cuando se haya hecho presente toda la complejidad alrededor de los sujetos *políticos* ausentes.

A partir de esto, este artículo propone dar un paso más: a través del análisis de determinadas escenas y planos en los que la cámara juega un rol protagónico al acercarse en primer plano al rostro de Josefin, se buscará demostrar cómo el director, a través de la cámara, la construye como «víctima» de la violencia política, buscando asociarla dentro de la narrativa del «buen recordar». Sin embargo, a diferencia de lo señalado en el primer apartado acerca de ser y sentirse víctima (Ulfe y Málaga Sabogal, 2021), Josefin resulta, a diferencia de Flor Gonzales, un sujeto que no reclama su propia agencia y cuya identificación como «víctima» es, más bien, una construcción artificial realizada por el director en función de su objetivo político: adscribir este documental a la memoria del «buen recordar». Ello será logrado principalmente a través de la disposición de los recursos audiovisuales anteriormente mencionados. La actitud pasiva de la protagonista contrasta con la capacidad de agencia de Flor Gonzales al cuestionar, en ciertos momentos del film, el lugar en el que el director buscaba ubicarla dentro de la narrativa construi-

da; ello explica por qué esta trama queda relegada a un segundo orden. En ese sentido, existe una tensión dentro del pacto documental, que se irá revelando a lo largo de la cinta en función del propósito que cada uno de los protagonistas busca lograr mediante su participación en el film. Si bien puede ser interesante un posterior análisis comparativo de la manera en que la cámara captura los rostros y gestos de ambas protagonistas, para los límites de este trabajo se ha optado por enfocarnos en Josefin, en tanto que existe, tal como señala Bolo-Varela (2017), una identificación entre el director y ella en comparación con el vínculo entre Wiström y Flor, mediado por el conocimiento del primero del padre de esta última.

La primera escena por analizar es el encuentro inicial entre Josefin y Flor, oportunidad para conocer el trasfondo de cada una de las protagonistas, específicamente desde que se sientan y surge la primera declaración de intenciones por parte de Gonzales:

Mikael nos habló de ti, de tu origen, y yo hasta cierto punto fui renuente en todo esto. [...] ¿Por qué? Porque, de alguna u otra manera, no tú, pero sí tu familia paterna tiene una responsabilidad política en toda esta situación [...]. Abimael es responsable directo de todo lo que sucedió, y obviamente todo su entorno, en este caso, la señora [Augusta] (Wiström, 2014, 15:55-16:52).

La cámara enfoca durante la mayor parte del tiempo a Josefin, quien, recién llegada al Perú, tiene que procesar esta visión de los hechos por parte de la familia de una «víctima» del CAI. Es visible su incomodidad; aparta la mirada luego de que Flor termina su diálogo, se rasca la cabeza, balbucea, solloza y trata de mantenerse con el discurso inicial con el que vino al Perú: «No estoy en Perú para defender al [sic] Sendero; solo estoy aquí para entender por qué. Yo llegué a Perú con ojos frescos: no sé mucho de la realidad que ustedes tenían. Yo estoy aquí para entender» (Wiström, 2014, 17:10-17:40). En una segunda reunión, luego de que Josefin expresara su prácticamente nulo conocimiento sobre el Perú y sus orígenes familiares, producto del silencio en Suecia, Flor continúa: «Estamos escarbando en la herida más profunda del Perú, en lo que se quiere tapar, tapar, tapar, en una herida. Tapar una herida cuando realmente eso no está sanado»; a esta recriminación, la abuela de Flor, al lado de Josefin, busca darle consuelo abrazándola con un brazo y diciéndole «lo siento mucho», mientras la cámara se mantiene en un plano medio-corto (Figura 1) (Wiström, 2014, 28:23-28:46). Estas primeras dos escenas, de completa incomodidad para Josefin, son tan solo el preludio de una serie de testimonios y reclamos por parte de víctimas que se identifican como tales; Josefin, en ese sentido, será capturada en distintos momentos por la cámara que graba todas las tomas del documental con el fin de construirla a ella como «víctima» en

Figura 1

La abuela de Flor Gonzales abrazando a Josefin



Nota. De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 28:40 (<https://vimeo.com/341414862>).

tanto familiar directo de Augusta La Torre que busca comprender lo ocurrido en ese país del cual es originaria su familia. De esta manera, si bien el motivo del viaje de Josefin tiene por objeto descubrir la verdad sobre su tía, Augusta funciona como el medio por el cual Wiström busca construir a la sobrina como «víctima».

La siguiente escena permite ilustrar mejor el punto anterior. Durante una visita a Ayacucho, Josefin, Flor, Samuel —el padre de Flor y contacto de antaño del director— y Mikael están frente a los restos de una casa quemada en 1984. Una mujer —en aquella época, de 16 años— brinda el testimonio acerca de cómo, fortuitamente, pudo apartarse de allí antes que los senderistas la redujesen a cenizas, con el cuerpo de su madre degollada y enterrada en una cueva cercana (Wiström, 2014, 1:03:47-1:05:47). Hay dos cámaras —pautadas previamente para el desarrollo de la escena— que están presentes en todo momento enfatizando los rostros de la testigo, del traductor y de Josefin: en el film, se presentan distintos ángulos, por lo que se manejan dos hipótesis: (1) pudo haber habido dos cámaras en simultáneo o (2) el testimonio como acto performativo fue grabado dos veces. En ambos casos, las cámaras no están en una posición fija y hacen *zoom* a los rostros en un primer plano, manteniéndose físicamente cerca de los sujetos en un momento de alta emotividad como el de la aportación con el testimonio traumático sobre el asesinato y descubrimiento del cadáver de una

madre. Tanto los movimientos de cámara como las múltiples perspectivas que presentan a la testigo y a Josefin (Figuras 2 y 3) enfatizan un interés particular por capturar el dolor ajeno a partir de una grabación en primer plano de una cámara que —por los ligeros temblores y movimientos que suceden en esos segundos— está cerca de ambas personas.

Una tercera escena resalta otro momento que muestra, por un lado, la *performance* de las protagonistas y, por el otro, el objetivo del director y la narrativa que busca emprender con este documental, todo esto acompañado de la cámara, que prioriza el enfoque de primeros planos para mostrar en detalle la reacción de la «víctima» ante las recriminaciones de las que es objeto. En un primer momento, cuando Josefin se encuentra conversando con dos señoras acerca de la personalidad de su tía, no termina por comprender esta aparente doble personalidad de ella. La cámara se mueve de manera horizontal de izquierda a derecha y muestra los rostros conmovidos de las señoras al notar cómo todo el legado negativo de Augusta La Torre recae sobre su sobrina, quien desconocía totalmente la situación en el Perú (Figura 4). Ella, sollozando, confiesa:

Es tan difícil, porque yo llegué a Perú para entender a Augusta, pero también para entender este país, lo que pasó y todo. Pero, cada vez que me saco una piedra, hay una misteriosa masa y hay una cosa que yo no entiendo: toda la

Figura 2

Una testimoniante recordando el asesinato de su madre a manos de miembros de Sendero Luminoso



Nota. De Tempestad en los Andes [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:05:07 (<https://vimeo.com/341414862>).

Figura 3

Primer plano enfocando la reacción de Josefín ante el testimonio de los asesinatos cometidos por miembros de Sendero Luminoso



Nota. De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:05:42 (<https://vimeo.com/341414862>).

gente dice que Augusta era una persona muy sencilla, muy lógica, inteligente, bonita, pero ella se alió con esta organización que ha [co]metido unos errores muy grandes. Y eso yo no entiendo, porque es como [si] ella era un personaje con dos personalidades: una persona que era muy suave y una persona muy fuerte con la política y todo (Wiström, 2014, 1:07:36-1:09:22).

En este caso, como señala Bolo-Varela (2017, pp. 138-139; 2022, p. 133), el objetivo de Josefin y Wiström —aunque principalmente de este último— consiste en despolitizar a la figura de Augusta La Torre, mostrarla como una «víctima neutral», dejando en un segundo plano su rol político. Esa actitud contrasta con el objetivo de Flor Gonzales, quien reclama —como se presentará a continuación— que se muestre explícitamente en el documental el carácter político de su hermano asesinado, pues es la única forma por medio de la cual se puede reclamar justicia para él. Así, se revelan tensiones que van más allá del inicial pacto documental y que hacen optar al director por presentar el documental principalmente desde la perspectiva de Josefin, puesto que, además de identificarse con ella (Bolo-Varela, 2017, pp. 137-138), ella resulta un sujeto pasivo sobre el cual se puede construir una «víctima» en pos de la memoria del «buen recordar» que Wiström suscribe.

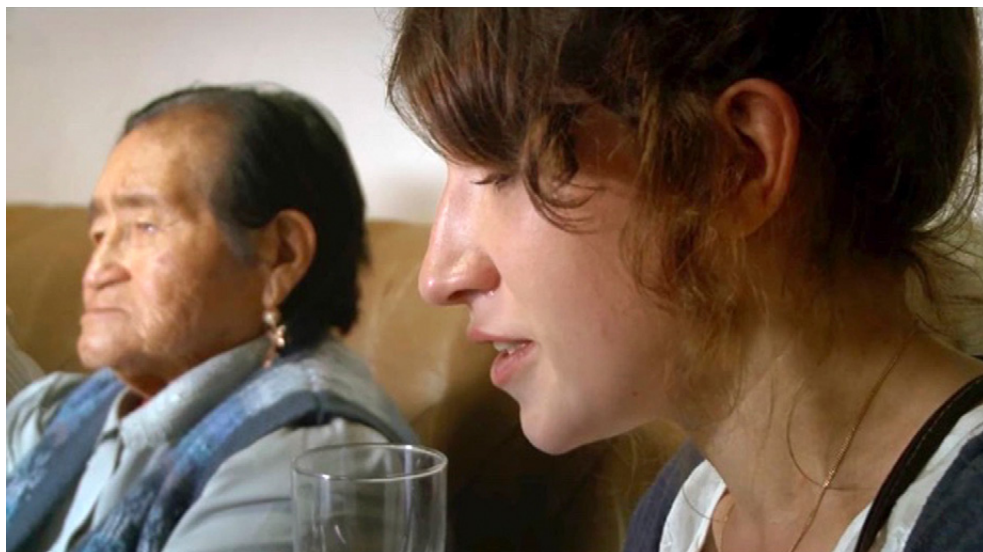
Inmediatamente, se prosigue con una escena que representa el clímax de la tensa

relación entre Josefin y Flor. Esta tensión es producto del no entendimiento de lo que cada una busca lograr y encontrar con respecto a la otra, así como con respecto al director del documental, y se graba la opinión de Flor acerca de la situación en la que se encuentra. Aparecen sus padres, a quienes la cámara también registra con un plano que detalla las expresiones de sus rostros, siempre con una mirada enfocada hacia una dirección que es directamente la cámara —ya sea el piso, en el caso del padre, o mirando hacia su hija, en el caso de la madre— mientras Flor dice con tono severo y, a la vez, sollozando por cierta impotencia:

Yo tengo miedo de que se me vincule con la familia de Josefin. Lamentablemente, nosotras estamos en posiciones distintas, muy pero muy distintas. Y, como en una conversación anterior, le dije: «La guerra no fue emprendida por mi hermano; fue emprendida prácticamente por su familia». Nosotros estamos pagando las consecuencias de eso. Hemos perdido una familia. El dolor de nosotros es distinto al dolor de otra familia. [...] Yo sé que [ella] va a entender [...], pero de todas maneras hemos tenido vidas diferentes, vidas distintas. Yo, cuando acepté todo esto, dije: «Va a ser una forma de que conozcan a Claudio [...]». Porque, muchas veces, en los genocidios, [...] esos terroristas murieron cuando muchos de ellos no lo eran; uno de ellos era mi hermano.

Figura 4

Primer plano enfocando la reacción de Josefín frente a los comentarios acerca de su tía, Augusta La Torre



Nota. De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:09:07 (<https://vimeo.com/341414862>).

Al margen de las ideas, porque él tuvo sus ideales y estoy orgullosa de ello. Pero uno de sus grandes ideales también fue [...] sacar adelante a su familia (Wiström, 2014, 1:09:50-1:11:10).

Paralelamente a la cámara que se encuentra dentro de la habitación en donde Flor está conversando con su familia, otra cámara se encuentra afuera junto a Josefin, escuchando —con dificultad, debido a que están en otro ambiente— lo que señala Flor, y esta segunda cámara capta en simultáneo el llanto de Josefin como «víctima» (Figura 5). Bolo-Varela se pregunta:

¿Qué provoca su llanto, qué le duele de lo dicho por Flor?, ¿acaso la acusación directa que se enuncia? Sí. [...] Estas frases son el rostro de la culpa que Josefin está intentando esquivar: la acusación del por qué Augusta no merecería ser contemplada únicamente bajo este cariz compasivo a partir del cual se intenta construir [también] un perdón reconciliatorio (2017, pp. 125-126).

Ahora bien, ¿cómo analizar estas escenas en las que la cámara prioriza el rostro y los gestos de Josefin para construirla como «víctima»? Gonzalo Aguilar (2015, Capítulo 7) ha señalado el valor de los «archivos de rostros», en los que es posible ubicar los afectos, pues allí es donde se revela ese «rostro que quiere tener un nombre» (p. 145). Así, el estudio tanto de los gestos como de la palabra, en una entrevista

cara a cara —en la que la cámara en primer plano es «un dispositivo de producción de afectos» (Aguilar, 2015, p. 148)—, permite escharbar más allá de la memoria consciente, voluntaria, subjetiva, y acceder, más bien, a «los flujos de memoria que inadvertidamente lo atraviesan» (Aguilar, 2015, p. 147). En las escenas analizadas, los planos que enfocan a Josefin buscan revelar los afectos encontrados de ella con respecto no solo a Augusta La Torre, sino también a su experiencia de viaje y descubrimiento de lo acontecido en el país. La conmoción constante frente a las réplicas y comentarios que se hacen sobre su tía y, después, sobre ella visibilizan la confrontación interna que hay entre la memoria familiar —que decidió no hablar de su tía o mencionarla como una luchadora social— y la memoria de las víctimas con las que se relaciona —que, incluso, llegan a sentir temor de ser relacionados con ella y todo lo que ello implica—. A pesar de la existencia de un pacto documental previo entre los implicados, las tomas de la cámara permiten apreciar un aspecto más íntimo de las dos protagonistas, incluso en sus momentos de mayor vulnerabilidad. Esto se evidencia en el clímax (Figuras 4 y 5), cuando se muestran las reacciones vívidas de Josefin al revelarse esa situación de no entendimiento y no pertenencia. Ese «créanme» que busca el documental performativo deviene, a través del énfasis de la cámara en los rostros de Josefin, en su construcción como «víctima», que es, a fin de cuentas, útil para la generación de empatía por parte del es-

Figura 5

Primer plano enfocando la reacción de Josefín ante los comentarios de Flor Gonzales acerca del curso del documental



Nota. De *Tempestad en los Andes* [Película], por M. Wiström (Director), 2014, Mänharen Film, 1:10:36 (<https://vimeo.com/341414862>).

pectador y que conducirá, al final del documental, a un intento de reconciliación forzada (Bolo-Varela, 2022).

Podría argumentarse que el documental y las decisiones artísticas con respecto a las tomas de la cámara en primer plano corresponderían a una *performance* pactada previamente entre el director y la protagonista. Se podría señalar que la operación de la cámara enfocando en todo momento las reacciones de Josefin es evidencia de este pacto documental, así como la priorización de su tiempo en pantalla frente al dedicado al caso de la familia Gonzales. Ello no explica, sin embargo, las conmociones experimentadas por Josefin y capturadas por las cámaras que la registran en un primer plano. Como planteaba Aguilar (2015), es a través de los archivos de rostros que se puede acceder a los afectos, los cuales son presentados en los sollozos, los balbuceos y las lágrimas analizadas en este artículo, así como en la respuesta incómoda que Josefin le da —verbal y gestualmente— a Flor en la escena final de la supuesta reconciliación. Estos instantes capturados van más allá de lo que la protagonista —que está siendo construida como «víctima»— voluntariamente va descubriendo, aun a pesar de la advertencia inicial de su padre y de dos «senderólogos» —Gustavo Gorriti y Carlos Tapia— con respecto a lo que iba a encontrar en este viaje. Ello se refleja en su sincero sollozo: su «yo llegué a Perú para entender a Augusta [...], pero, cada vez que me saco una piedra, hay una mis-

teriosa masa y hay una cosa que no entiendo» (Wiström, 2014, 1:07:44-1:08:15).

Ese no entender la situación tampoco se resuelve al final en la última reunión entre Josefin y Flor, hacia el final del documental. En ese sentido, si bien Wiström tenía la intención de inscribir su film dentro de la memoria del «buen recordar», lo grabado por la cámara no llegó a retratar dicha narrativa exitosamente, tal como lo ha analizado Bolo-Varela (2022). Aquí es importante tomar en cuenta lo señalado por Plantinga páginas atrás: si bien el director del documental puede intervenir creativamente en la caracterización de los personajes, ello «no elimina el requisito de veracidad», en tanto que el documental tiene el compromiso de mostrar «verdades del mundo real», «pero consigue que sea mucho más difícil obtener una representación que lo cumpla» (2007, p. 55). En ese sentido, la limitación del «recuerdo victimista» a la que hace alusión Bolo-Varela (2022) en su análisis del documental sería ese límite al que llegó Wiström con respecto al material disponible que recolectó a lo largo de todo el film: no es una mirada total, sino tan solo parcial del asunto, pero que busca presentar con veracidad la escena final del intento —fallido— de reconciliación.

Conclusiones

En el presente artículo, se ha analizado el documental *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014) con el fin de analizar la

performance y construcción de una narrativa específica alrededor de la figura de la «víctima». A partir del análisis de determinadas escenas, se ha demostrado de qué manera el uso de ciertos recursos audiovisuales —tales como el uso del primer plano y el énfasis en los gestos del rostro— fue crucial para construir la figura de «víctima» en una de las protagonistas —Josefin—. El pacto documental previamente acordado entre el director y las protagonistas permitió a la cámara capturar el rostro de Josefin en tanto «dispositivo de producción de los afectos» (Aguilar, 2015) y acceder a ese otro plano más allá de su subjetividad y memoria previa. A diferencia de Flor Gonzales, quien es y se identifica como víctima al explicitar el rol político de su hermano asesinado extrajudicialmente, en el caso de Josefin La Torre, ella es caracterizada en el documental como una «víctima» a partir de la construcción que el director hace de ella durante el proceso de grabación y posproducción del documental. Como se ha podido apreciar en el análisis de las escenas retratadas, mientras Flor tiene un rol activo y se expresa abiertamente, los diálogos —usualmente acompañados de un silencio o de expresiones de conmoción emocional— de Josefin impiden que ella misma sea y se identifique como víctima: más aún, como señala Bolo-Varela (2017, 2022), la sobrina de Augusta La Torre no termina por comprender el rol político de su familiar fallecida y es, más bien, el ejercicio de la cámara —y el rol del director— el que busca construir a Jo-

sefin como «víctima» en tanto sujeto que permita generar empatía a la audiencia y, con ello, suscribir la película a la memoria del «buen recordar».

A lo largo del trabajo, se enfatizó que el cine documental acerca del CAI en el Perú es un campo de disputa por las memorias. Se señalaron los límites de la memoria impulsada por la CVR, denominada por Denegri y Hibbett (2016) como «buen recordar», y se presentó la propuesta alternativa de estas autoras: la memoria del «recordar sucio». Asimismo, se mencionó de qué manera estas discusiones traspasaron los estudios de memoria y se vieron enriquecidas en el diálogo constante con la producción audiovisual que, especialmente desde el año 2000 en adelante, viene proponiendo nuevas formas de abordar este periodo. Así como se presentó el contexto en el que se filmó el documental *Tempestad en los Andes*, se mencionó también la especificidad de aquellos documentales producidos por extranjeros. Es bajo estas dos claves que debe entenderse la suscripción por parte del director sueco de cierto tipo de memoria para su obra; en este caso, la del «buen recordar» frente a otras memorias alternativas.

Para el análisis de las escenas del documental, se recurrió al concepto de documental performativo, para comprender la artificialidad de la obra de no ficción y su tensión con la veracidad —el «créanme»— que demanda y requiere esta para lograr su efectividad. Para ello, se enfatizó de

qué manera el uso de la cámara resultó crucial en la construcción de la figura de Josefin como «víctima», a través de la elección de tomas específicas de la cámara en primer plano y el énfasis en su rostro y sus gestos. A partir de los conceptos brindados por Aguilar (2015), tales como el «Yo vicario», la «puesta en cuerpo» o los «archivos de rostros», se pudieron analizar los afectos que la protagonista expresaba a través de sus sollozos, balbuceos, silencios e incomodidades. Por otro lado, se ha resaltado que el énfasis en el tiempo de pantalla de Josefin en comparación con el otorgado a la trama de la familia Gonzales expresa una operación de caracterización por parte del director —Wiström—, quien, a pesar de no poder resolver exitosamente el documental con la reconciliación esperada, mantuvo una postura ética para con el producto documental final, en la que la construcción de una de las protagonistas —Josefin— en tanto «víctima» tiene un objetivo político específico: la suscripción de la memoria del «buen recordar».

Este artículo ha dialogado en varios momentos con los trabajos anteriores de Oswaldo Bolo-Varela acerca de este documental. La diferencia radica en el énfasis en torno a cómo las tomas de la cámara permitieron construir a la protagonista como «víctima», así como en la lectura de los archivos de rostros y los gestos. A partir de ello, se ha demostrado que la construcción de Josefin como «víctima» es una operación consciente por parte del

director durante el proceso de grabación y posproducción del documental, realizada sobre un sujeto que, por sí mismo, no es ni se siente como tal, sino a quien se lo debe construir mediante toda la operación anteriormente mencionada, que es producto del pacto documental inicial. El resultado de ello es la figura de una «víctima» con la que la audiencia pueda empatizar y, de este modo, suscribir la memoria del «buen recordar» que sostiene Wiström. En ese sentido, este trabajo aporta a la argumentación central planteada por Bolo-Varela (2017, 2022) a partir de un aspecto no tratado en profundidad por él, lo que, gracias a las propuestas de Gonzalo Aguilar, permite abrir otras posibilidades de investigación acerca del rol de la cámara en la construcción de estos sujetos *políticos* que performan —a través de sus rostros y sus gestos— en la obra. Ello permite comprender mejor las dinámicas y tensiones que, alrededor del pacto documental, se generan a lo largo de la grabación del film entre todos los implicados.

REFERENCIAS

- Agüero, J. C. (2015). *Los Rendidos. Sobre el don de perdonar*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Aguilar, G. (2015). *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Fondo de Cultura Económica.
- Aguirre, C. (2011). Terruco de m... Insulto y estigma en la guerra sucia peruana. *Histórica*, 35(1), 103-139. <https://doi.org/10.18800/historica.201101.003>
- Aroni Sulca, R. (2023). Pacto de alianzas entre pueblos: coaliciones campesinas contra Sendero Luminoso, 1983-1986. En P. del Pino y R. Aroni Sulca (Eds.), *Una revolución precaria. Sendero Luminoso y la guerra en el Perú, 1980-1992* (pp. 179-220). Instituto de Estudios Peruanos.
- Basile, T. y González, C. (Eds.). (2022). *Las posmemorias: perspectivas latinoamericanas y europeas*. Universidad Nacional de La Plata; Presses Universitaires de Bordeaux. <https://doi.org/10.24215/978-950-34-2104-8>
- Bernedo Morales, K. P. (2017). Postmemoria y disidencia: dos experiencias del cine documental realizadas por parientes de militantes de Sendero Luminoso y el MRTA. En L. Kogan, G. Pérez Recalde y J. Villa Palomino (Eds.), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 99-114). Universidad del Pacífico.
- Bernedo Morales, K. P. (2021). ¿Tienen alma los verdugos? *La última tarde y La hora final*: representaciones del personaje «alzado en armas» en el cine peruano de ficción. En C. Vich y S. Barrow (Eds.), *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre* (pp. 285-303). Universidad de Lima, Fondo Editorial. (Trabajo original publicado en 2020)
- Bolo-Varela, O. (2017). *Mirar al familiar abyecto: recuerdo, intimidación y reconocimiento en tres documentales de la descendencia subversiva* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/dco88611-co7d-45fo-bo9b-da-315foad1c7>
- Bolo-Varela, O. (2022). Limitaciones y posibilidades del recuerdo victimista en el Perú posconflicto: una lectura del documental *Tempestad en los Andes* (2014) de Mikael Wiström. *Latin American Research Review*, 57(1), 117-137. <https://doi.org/10.1017/lar.2022.7>
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary* (2.ª ed.). Routledge. (Trabajo original publicado en 2000)
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2003). *Informe Final*. <https://www.cverdad.org.pe/ifinal/>
- De Vivanco, L. (2018). Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú. *Revista Chilena de Literatura*, (97), 127-152. <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/49092>
- Degregori, C. I. (2015). Sobre la Comisión de la Verdad y Reconciliación en el Perú. En C. I. Degregori, T. Portugal Teiller, G. Salazar Borja y R. Aroni Sulca, *No hay mañana sin ayer. Batallas por la memoria y consolidación democrática en el Perú* (pp. 25-68). Instituto de Estudios Peruanos.

- Denegri, F. y Hibbett, A. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 21-63). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Gavilán, L. (2012). *Memorias de un soldado desconocido*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Godoy, M. (2017). *Alias Alejandro y Sibila*, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú. *Conexión*, (7), 32-47. <https://doi.org/10.18800/conexion.201701.002>
- Heilman, J. P. (2018). *Rebeliones inconclusas. Ayacucho antes de Sendero Luminoso*. La Siniestra Ensayos.
- Hibbett, A. (2019). La problemática centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana. En L. de Vivanco y M. T. Johansson (Eds.), *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (pp. 149-165). Iberoamericana/Vervuert.
- Hibbett, A. (2021). Los atascos políticos del cine peruano de la memoria. En C. Vich y S. Barrow (Eds.), *Cine peruano de inicios del siglo XXI. Dinamismo e incertidumbre* (pp. 245-265). Universidad de Lima, Fondo Editorial. (Trabajo original publicado en 2020)
- Malek, P. (2016). *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el Conflicto Armado Interno en el Perú*. Grupo Editorial Gato Viejo.
- Malek, P. (2021). No-ficción y conflicto armado interno: producción documental sobre los años de violencia política en el Perú. En R. Bedoya Forno, D. Delacroix, V. Robin Azevedo y T. Romero Barrios (Coords.), *La violencia que no cesa. Huella y persistencias del conflicto armado en el Perú contemporáneo* (pp. 305-327). Punto Cardinal.
- Nichols, B. (2010). *Introduction to documentary*. Indiana University Press. (Trabajo original publicado en 2001)
- Piedras, P. (2009). *El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo* [Ponencia]. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. <https://www.aacademica.org/000-089/87.pdf>
- Plantinga, C. R. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la Filmoteca*, (57), 46-67.
- Plantinga, C. R. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción* (Trad. H. J. Munoz). Universidad Nacional Autónoma de México. (Trabajo original publicado en 2009)
- Theidon, K. (2004). *Entre prójimos. El conflicto armado interno y la política de la reconciliación en el Perú*. Instituto de Estudios Peruanos.
- Ulfe, M. E. (2017). Dicen que el cóndor da vueltas, buscando... Tres relatos visuales sobre el conflicto armado interno peruano. En L. Kogan, G. Pérez Recalde y J. Villa Palomino (Eds.), *El Perú desde el cine: plano contra plano* (pp. 115-127). Universidad del Pacífico.

- Ulfe, M. E. y Málaga Sabogal, X. (2021). *Reparando mundos. Víctimas y Estado en los Andes peruanos*. Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Vergara, C. (2019). Fotografía y memoria en el documental performativo: el caso de *Tempestad en los Andes*. En L. de Vivanco y M. T. Johansson (Eds.), *Pasados contemporáneos. Acerca-mientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina* (pp. 257-272). Iberoamericana/Vervuert.
- Wiström, M. (Director). (2014). *Tempestad en los Andes* [Película]. Mänharen Film. <https://vimeo.com/341414862>

Autor correspondiente: Luis Mauricio Leyva Morillas
(Leyva.luis@pucp.edu.pe)

Roles de autor: Leyva Morillas, L. M.: conceptualización; metodología; investigación; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; administración del proyecto

Cómo citar este artículo: Leyva Morillas, L. M. (2025). *Tempestad en los Andes* (Wiström, 2014): acerca de la construcción de la figura de la «víctima» en un documental sobre el Perú posconflicto. *Conexión*, (23), 167-196. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.006>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de [Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional \(CC BY 4.0\)](#), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

Memoria multidireccional, elaboración y danza en *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

Multidirectional Memory, Working-Through and Dance in *Chungui: horror sin lágrimas*, by Luis Felipe Degregori (2009)

Memória multidireccional, elaboração e dança em *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

CARLOS TORRES-ASTOCÓNDOR

Magíster en Literatura Hispanoamericana. Candidato a doctor en Literatura y Cultura Latinoamericanas en la Universidad de California, Davis, e instructor en el Departamento de Español y Portugués de la misma universidad. En 2020, publicó *El bendito acento de la patria. Fantasía, patria y territorio en Peregrinaciones de una alma triste de Juana Manuela Gorriti* y, en 2021, coeditó la edición crítica de la novela *Herencia*, de Clorinda Matto de Turner. Sus intereses de investigación se relacionan con la literatura de la Amazonía durante la primera mitad del siglo XX y las humanidades ambientales, así como con los estudios de la memoria y los derechos humanos en la producción cultural sobre la violencia política en el Perú.

Memoria multidireccional, elaboración y danza en *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

Multidirectional Memory, Working-Through and Dance in *Chungui: horror sin lágrimas*, by Luis Felipe Degregori (2009)

Memória multidireccional, elaboração e dança em *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009)

Carlos Torres-Astocóndor

Universidad de California, Davis, Estados Unidos

ctorresastocondor@ucdavis.edu (<https://orcid.org/0000-0001-8676-5802>)

Recibido: 26-02-2025 / Aceptado: 12-05-2025

<https://doi.org/10.18800/conexion.202501.007>

RESUMEN

Este trabajo analiza, desde los estudios de la memoria, el documental *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009). Mediante las categorías de memoria multidireccional (Rothberg, 2009), repetición y elaboración (LaCapra, 2001/2005), afirmo que la voz narradora del texto filmico recurre a las imágenes y el trabajo escritural del libro *Nueva corónica y buen gobierno*, de Guamán Poma de Ayala (1615/1980), para establecer una conexión histórica entre las etapas colonial y republicana sobre el trato perjudicial contra las comunidades andinas por parte de las autoridades coloniales y, posteriormente, estatales. A partir de esta relación, el documental amplía la denuncia de las violaciones a los derechos humanos perpetradas contra la comunidad de Chungui durante los años de la violencia política en el Perú (1980-2000).

De esta manera, la memoria durante la violencia política y la memoria colonial escrita por Guamán Poma de Ayala establecen interacciones dialógicas y afirman una continuidad en relación con el daño y las violaciones en perjuicio de la población indígena. Asimismo, sostengo que el *llaqta maqta*, baile característico del pueblo de Chungui que se incluye en la parte final del documental, es una práctica cultural de resistencia que permite, a través de un proceso de elaboración, relacionarse de forma crítica con el trauma que atravesó la población chunguina durante los años de violencia política.

ABSTRACT

This paper analyzes, from the perspective of memory studies, the documentary *Chungui: horror sin lágrimas*, by Luis Felipe Degregori (2009). Through the categories of multidirectional memory (Rothberg,

2009), acting-out and working-through (LaCapra, 2001/2005), I argue that the narrating voice in the film resorts to the images and the scriptural work of Guamán Poma de Ayala's *Nueva corónica y buen gobierno* (1615/1980) to establish a historical connection between the colonial and republican stages in regards to the prejudicial treatment against Andean communities by colonial and, later, state authorities. With this relationship, the documentary expands the denunciation of the human rights violations perpetrated against the Chungui community during the years of political violence in Peru (1980-2000). In this way, the memory during the political violence and the colonial memory written by Guamán Poma de Ayala establish dialogic interactions and affirm a continuity in relation to the damage and violations to the detriment of the Indigenous population. Likewise, I argue that the *llaqta maqta*, a particular dance of the Chungui people included in the final part of the documentary, is a cultural practice of resistance that allows, by a process of working-through, to critically relate to the trauma that the Chungui population suffered during the years of political violence.

RESUMO

Este artigo analisa, a partir da perspectiva dos estudos da memória, o documentário *Chungui: horror sin lágrimas* (2009), de Luis Felipe Degregori. Através das categorias de memória multidirecional (Rothberg, 2009), repetição e perlaboração

(LaCapra, 2001/2005), argumento que a voz narrativa do texto fílmico se baseia nas imagens e no trabalho escritural de Guamán Poma de Ayala de seu livro *Nueva corónica y buen gobierno* (1615/1980) para estabelecer uma conexão histórica entre os estágios colonial e republicano do tratamento prejudicial das comunidades andinas pelas autoridades coloniais e, mais tarde, estatais. A partir dessa relação, o documentário amplia a denúncia das violações de direitos humanos perpetradas contra a comunidade Chungui durante os anos de violência política no Peru (1980-2000). Dessa forma, a memória durante a violência política e a memória colonial escrita por Guamán Poma de Ayala estabelecem interações dialógicas e afirmam uma continuidade em relação aos danos e às violações em detrimento da população indígena. Também argumento que a *llaqta maqta*, uma dança característica do povo Chungui que é incluída na parte final do documentário, é uma prática cultural de resistência que permite, por meio de um processo de perlaboração, relacionar-se criticamente com o trauma que a população Chungui sofreu durante os anos de violência política.

PALABRAS CLAVE / KEYWORDS / PALAVRAS-CHAVE

Estudios de la memoria, elaboración, violencia política, documental peruano, *Chungui: horror sin lágrimas* / memory studies, working-through, political violence, Peruvian documentary, *Chungui:*

horror sin lágrimas / estudos da memória, perlaboração, violência política, documentário peruano, *Chungui: horror sin lágrimas*

Durante los años 1980 y 2000, en el Perú se vivió una época de terror y violencia que ha sido denominada como *violencia política* o como *conflicto armado interno*. Ambas formas de denominar dicho momento histórico todavía siguen en discusión, por sus implicancias políticas y legales¹. A consecuencia de las masacres y violaciones a los derechos humanos perpetradas durante los años mencionados, los Gobiernos de Valentín Paniagua y Alejandro Toledo, entre 2001 y 2003, crearon la Comisión de la Verdad y Reconciliación para esclarecer las causas, los culpables, las víctimas y las reparaciones hacia estas últimas. Esta comisión determinó que aproximadamente 69 000 personas habían muerto por causa de la lucha entre los militares y los militantes pertenecientes, en su mayoría, al Partido Comunista del Perú - Sendero Luminoso (PCP-SL). Asimismo, el 75 % de esas muertes corresponden a personas quechuahablantes y el 85 % se ubican en las zonas más pobres del país: Ayacucho, Junín,

Huánuco y Huancavelica (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2008, p. 433). La información evidencia que las principales víctimas fueron los ciudadanos peruanos con mayor pobreza, quienes se encontraban —y se encuentran— excluidos de la atención estatal o el acceso a oportunidades de crecimiento económico, en espacios rurales donde el quechua era el idioma predominante. Precisamente a causa de esta condición de vulnerabilidad, la Comisión de la Verdad y Reconciliación (2008) estimó que la fuerza laboral de las zonas rurales que se desplazó hacia los espacios urbanos fue de 600 000 a 1 000 000 de personas (p. 386).

La violencia política generó estragos y miedos que todavía persisten en la sociedad. Como consecuencia de ello, este evento traumático germinó una producción artística que hasta ahora continúa. Por ejemplo, se han producido novelas que tienen como referente temporal los años en los que ocurrió el conflicto². También es posible observar la producción de películas de ficción y documentales que abordan, directa o indirectamente, los perjuicios de la guerra que sufrió el país. En el presente trabajo, analizo el documental *Chungui: horror sin lágrimas*, de

¹ Francesca Denegri y Alexandra Hibbett (2016) señalan que el término *violencia política* expone la perversión con que el sistema político peruano produjo la guerra. Por el contrario, consideran que la nomenclatura *conflicto armado interno* no muestra la forma en que los grupos que detentan el poder imponen sus intereses sobre los otros (p. 19). En ese sentido, debido a que este ensayo busca mostrar la forma en que el documental amplía históricamente la denuncia del daño de las autoridades políticas —el poder colonial y, luego, el estatal— a las comunidades indígenas, opto por usar la expresión *violencia política* para referirme al período (1980–2000) en el cual se enfrentaron las fuerzas del Estado y los militantes de Sendero Luminoso y el MRTA.

² Mark Cox (2008) identificó que se han publicado aproximadamente 304 cuentos y 68 novelas que tienen como referente los sucesos de la violencia política.

Felipe Degregori (2009), el cual explora la violencia política que ocurrió en Chungui, provincia del departamento de Ayacucho. Este documental visibiliza las violaciones que llevaron a cabo tanto los militares como los subversivos en dicha comunidad. Para ello, el texto filmico recurre a los testimonios de las víctimas, así como a dibujos y retablos que acompañan la narración, con la finalidad de reconstruir el pasado sufrido.

Metodología

Analizaré el documental a partir de los estudios del trauma y la memoria realizados por Michael Rothberg (2009, 2011), Jenny Edkins (2003), Jeffrey C. Alexander (2004) y Dominick LaCapra (2001/2005). El concepto de memoria multidireccional desarrollado por Rothberg me ayudará a identificar los vasos comunicantes entre las memorias históricas que refiere el documental en su narrativa. El texto de Edkins será útil para evaluar la dimensión política de la memoria traumática y comprender que esta tiene una temporalidad y un lenguaje diferentes. Asimismo, la reflexión de Alexander me permitirá entender cómo la estética puede catalizar el trauma y producir una identificación imaginativa con la víctima por parte del receptor. Finalmente, LaCapra y Edkins me serán útiles para argumentar que, en el documental, se plantean dos momentos en relación con el trauma: el *acting-out* —repetición— y el *working-through* —elaboración—. El primero de ellos sostiene que el *acting-out*,

es decir, la repetición compulsiva del trauma, además de evidenciar un fracaso social, produce la posibilidad de que el sujeto pueda realizar un cambio en su forma de relacionarse consigo mismo y con la sociedad. Ante esto, LaCapra propone la elaboración, el segundo momento en el documental, como un camino crítico para sopesar una situación traumática. Estos conceptos serán desarrollados en las páginas posteriores, más precisamente cuando aborde el análisis del documental.

Con relación a la estructura, el trabajo se divide en dos partes. Por un lado, busco exponer cómo el texto filmico se apropia de la memoria colonial que se encuentra en la crónica de Guamán Poma para potenciar la memoria colectiva de Chungui y ganar mayor representación en su denuncia sobre las violaciones que se cometieron en Ayacucho. A través del concepto de memoria multidireccional (Rothberg, 2009, 2011), reviso los intercambios y diálogos que se realizan entre ambas memorias como estrategia productiva. Por otro lado, afirmo que la danza andina posibilita dinámicas de elaboración —en términos de LaCapra— que permiten construir memorias alternativas asociadas a cantos y bailes en un tono alegre. En la parte final del documental, el *llaqta maqta*, danza chunquina, quiebra la actitud quejumbrosa con la que la música acompaña a los testimonios que exponen cómo los militantes senderistas y los militares atacaron a la comunidad de Chungui. A diferencia de las memorias melancólicas que se construyen

desde el Estado peruano, el documental apuesta por destacar las prácticas culturales andinas para construir espacios comunitarios que permitan una elaboración de la violencia ocurrida en Chungui.

Finalmente, este artículo analiza el documental desde un enfoque estético. Por un lado, me interesa resaltar las relaciones intertextuales con otro tipo de escritura, en particular con una crónica colonial. Las referencias explícitas a otros registros a partir de la voz del narrador evidencian no solo un (re)conocimiento de fuentes anteriores, sino también un intento de amplificar la denuncia como un daño histórico hacia las comunidades andinas. Por otro lado, a partir de la revisión del montaje —los cortes o las transiciones de la narrativa—, el diseño sonoro y el encuadre, afirmo que el documental propone el testimonio de un evento traumático que buscaría generar indignación en el espectador, así como un proceso de elaboración en el que la danza y el canto andinos son señalados como una efectiva estrategia para pensar crítica y colectivamente lo sucedido en la comunidad de Chungui.

La memoria colonial como soporte para la memoria de la violencia política

Memoria multidireccional según Michael Rothberg

La discusión sobre los usos y abusos de la memoria han sido debatidos desde di-

ferentes perspectivas. Como se sabe, el sociólogo francés Maurice Halbwachs, en la década de los veinte, fue uno de los primeros intelectuales en reflexionar sobre la construcción discursiva de la memoria a partir de los marcos socioculturales. Junto con Aby Warburg, este último desde el interés histórico-artístico, enfatizaron dichos marcos como factores decisivos de la memoria colectiva. En efecto, ambos insisten, como afirma Erll (2005/2011), en el carácter construido y colectivo de la memoria, que se centra en la influencia de los signos, los medios de comunicación y los contextos sociales en el recuerdo (p. 11).

En este camino se inserta la propuesta de Michael Rothberg de la memoria multidireccional como alternativa de reflexión ante lo que él denomina *memorias de competencia*. Estas últimas aluden a memorias que se encuentran en una batalla para establecerse como hegemónicas en la discusión pública (Rothberg, 2009). Considerar las memorias desde una óptica multidireccional, en contraste, ayuda a resaltar los matices dialógicos y las relaciones bidireccionales, de manera opuesta a la óptica de competitividad, la cual prefiere preservar y sacralizar determinadas memorias. Para los que defienden las memorias de competencia, estas no deben mezclarse con otras ni, menos aún, compararse. Por ejemplo, cuando, en una guerra entre naciones, se compara el maltrato a los civiles con lo ocurrido a los judíos en la Segunda Guerra Mundial, los defensores de la memoria de competencia

afirman que ambos eventos históricos no son análogos y exigen una rectificación por realizar la comparación³. Por el contrario, el concepto de memoria multidireccional enfatiza, en palabras de Rothberg (2009), las transferencias dinámicas que ocurren entre diversos lugares y tiempos durante el acto de recordar. Pensar en términos de memoria multidireccional ayuda a explicar las interacciones en espiral que caracterizan la política de la memoria (p. 11). Esta dinámica de transferencia, que resalta los intercambios, las negociaciones, los usos, los cruces y los préstamos entre las diversas memorias, ayuda a reconsiderar que, en realidad, las memorias dominantes pueden servir como plataforma para visibilizar otras memorias emergentes: según Rothberg (2009), esta interacción de diferentes memorias históricas ilustra la dinámica productiva e intercultural que denomina memoria multidireccional (p. 3).

Sin embargo, Rothberg señala que estos intercambios solidarios no deben borrar

las diferencias propias. Es decir, así como la memoria multidireccional provee recursos para que otros grupos articulen sus propios reclamos de reconocimiento de justicia, también es importante que haya una dinámica de solidaridad diferenciada, es decir, establecer lazos comunicantes entre las memorias, pero sin olvidar sus particularidades, lo que denomina *similitud diferenciada* (Rothberg, 2011, p. 528).

La memoria colonial como plataforma de la memoria durante la violencia política

En *Chungui: horror sin lágrimas*, se puede observar una dinámica relacional entre la memoria que se construye en el libro *Nueva corónica y buen gobierno*, de Felipe Guamán Poma de Ayala (1615/1980)⁴, y la memoria que se visibiliza en los dibujos y retablos de Edilberto Jiménez que aparecen en el documental⁵. En efecto, este texto fílmico ubica la labor del retablista como una continuación del

³ En febrero de 2024, el presidente de Brasil, Lula da Silva, comparó el ataque israelí en la Franja de Gaza con el Holocausto judío, lo que generó descontentos y la declaración de *persona non grata* por parte del Estado israelí hasta que se retracte de lo afirmado.

⁴ Felipe Guamán Poma de Ayala (1534–1615) fue un cronista ayacuchano que vivió durante los primeros años del Virreinato del Perú. En su monumental *Nueva corónica y buen gobierno* (1615/1980), escrita en español, quechua y aimara, señala los abusos y atropellos que los conquistadores españoles perpetraron contra los indígenas, así como recomendaciones al rey de España para el correcto gobierno de los territorios americanos descubiertos.

⁵ El documental dirigido por Felipe Degregori narra el trabajo de recolección de testimonios que realizó Edilberto Jiménez durante el año 2001 para la Comisión de la Verdad y Reconciliación (CVR). En 1996, Jiménez ya había recorrido el distrito de Chungui con la intención de conocer la música característica de la región. A partir de las ilustraciones y dibujos que reflejan las narraciones de los chunguinos durante la violencia política, publicó *Chungui: violencia y trazos de memoria* en 2005 y 2009 (Ulfe, 2012).

cronista⁶. El documental explica por qué Guamán Poma escribió su crónica y cómo los dibujos que la acompañan suplementan el testimonio de los abusos cometidos contra los indígenas durante la Colonia. El narrador del documental, Edilberto Jiménez, menciona que las imágenes que se encuentran en el libro colonial capturaron su atención y generaron en él rabia y compasión por las escenas representadas. Sin embargo, también reconoce que estos mismos dibujos le enseñaron que, a través del arte, se puede testimoniar los sufrimientos de un pueblo. Esta comparativa se realiza en el documental a través de un montaje que simula cómo Guamán Poma escribe su crónica y enfoca los dibujos y las páginas que componen el texto del cronista. La siguiente secuencia se centra en Edilberto Jiménez observando los restos de una casa en Chungui y reconociendo el espacio por el que transita. Después de unos segundos, ingresa la voz del narrador para explicar cómo surgió el estallido social que generó la lucha entre Sendero Luminoso y el Estado peruano. En particular, cuenta cómo en Chungui ocurrieron atentados y violaciones que el pueblo no quería recordar. Para suplementar la explicación, el documental representa estos

hechos a través de los dibujos y los retablos realizados por Jiménez.

Queda claro que la relación entre la crónica —que contiene imágenes realizadas por Guamán Poma sobre el sufrimiento indígena cometido por los españoles durante la Colonia— y el retablo y los dibujos —elaborados por Edilberto Jiménez, los cuales representan asesinatos y violaciones a los ciudadanos de Chungui perpetrados por los senderistas y militares durante la violencia política— no es casual. Por el contrario, existe una interacción dialógica entre estas representaciones, pese a la distancia temporal en la que se ubican. Como se puede apreciar, ambos son materiales artísticos que denuncian las violaciones a miembros de la comunidad andina. Al respecto, se pueden describir al menos dos funciones que emergen de este préstamo solidario entre ambas memorias.

En primer lugar, se busca realizar una transferencia de la afectividad desde el pasado colonial peruano hacia la realidad del presente. Esta transmisión libidinal permite pensar el recuerdo que propone Edilberto en el documental como una memoria dinámica y productiva (Rothberg,

⁶No soy el primero en establecer una relación entre el retablista ayacuchano y el cronista colonial. Abilio Vergara (2005/2009) sostiene que «Edilberto Jiménez, como un nuevo Guamán Poma, pone ante nuestros ojos el horror que fue la vida cotidiana por más de una década» (p. 39). Asimismo, Carlos Iván Degregori (2005/2009) afirma que, en una visita a Tokio, Jiménez fue relacionado con el cronista, comparación que él secunda:

En Tokio le dijeron a Edilberto Jiménez que era de la estirpe de Guamán Poma de Ayala, otro ilustre ayacuchano que escribió una Carta al Rey a principios del s. XVII. Nada más exacto que decir de este artista, escritor y dibujante peregrino como su antecesor. Jiménez ha elaborado una nueva carta, dirigida ya no a un rey inexistente, sino al Estado peruano, a los partidos políticos, a la sociedad ayacuchana y nacional y, en estos tiempos globalizados, a todos aquellos que en cualquier parte del planeta se preocupen por la vida, la paz, la democracia y el respeto a los Derechos Humanos (p. 36).

2009) a partir de su apoyo en la memoria recogida por Guamán Poma. La rabia y compasión que describe Jiménez cuando observa las imágenes de Guamán Poma buscan ser recapturadas y transmitidas al espectador a través de las imágenes que él expone, aunque actualizadas con el caso de Chungui. Es decir, la memoria que Jiménez construye y quiere visibilizar emplea como plataforma articuladora el texto y las imágenes del cronista ayacuchano, que, por ser históricas y revisadas en el sistema educacional peruano, se encuentran dentro del imaginario social. De esta forma, se inscribiría en el espectador un mecanismo libidinal que busca generar indignación no solo por lo que sufrió la comunidad de Chungui en las décadas de los ochenta y los noventa, sino por lo que han sufrido las comunidades andinas desde los tiempos de la conquista hasta la actualidad. En breve, el documental muestra cómo Edilberto interviene la memoria de Chungui a partir del libro de Guamán Poma, lo que muestra la dinámica productiva, comparativa y solidaria, características de la memoria multidireccional (Rothberg, 2009, p. 5).

En segundo lugar, siguiendo con el argumento anterior, pese a los siglos que alejan ambas realidades, el documental ubica la masacre de Chungui como una continuación de la violencia ejercida contra la población indígena (Figuras 1 y 2), lo que produce una memoria que cuestiona la forma en que el Estado peruano ha ejercido su gobierno. En otras palabras, la violencia

política que se exhibe en la obra fílmica afirma que el agravio contra los indígenas por parte de los gobernantes durante el periodo virreinal persiste en las autoridades locales y estatales republicanas, lo que refleja una herencia colonial cargada de violencia y minusvaloración hacia las comunidades andinas. Aníbal Quijano (2000) afirma que los nacientes países latinoamericanos con una alta población indígena se caracterizaron por tener un Estado-nación moderno, pero con una sociedad colonial. Esto ocurrió porque los privilegios de la minoría blanca estaban basados en el dominio y explotación de los indios, negros y mestizos. En lugar de sostenerse en el salario a partir del trabajo, el poder que detentaron se basaba en el señorío, lo que evidencia una estructura colonial en las nuevas repúblicas americanas (pp. 235-236). Casi dos siglos después, durante la violencia política, se evidenció un racismo exacerbado por parte de los militares hacia los indígenas, a quienes calificaban de sospechosos, traicioneros y enigmáticos (Comisión de la Verdad y Reconciliación, 2008, p. 347). Esta creencia de superioridad de un grupo sobre otro se observa en los testimonios del documental que analizo, pues los chunguinos son deshumanizados por las fuerzas armadas al ser calificados como animales cuando eran asesinados. Las transgresiones del Ejército contra las comunidades andinas, basadas en un imaginario racista y discriminatorio, son una clara evidencia de la herencia colonial que todavía persiste en la sociedad peruana. Este intercambio y

Figuras 1 y 2

Dos violencias: los conquistadores españoles y los senderistas



Nota. De «Don Francisco Pizarro le quema una casa a Cápac Apo Guaman Chaua, pidiendo oro / daca oro y plata, indios / los señores tapiados le quema / en el Cuzco», por F. Guamán Poma de Ayala, 1615/1980, *Nueva corónica y buen gobierno*, Biblioteca Ayacucho, p. 289.



Nota. De «Los senderistas segaron yerbabuena», por E. Jiménez, 2005/2009, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.), Instituto de Estudios Peruanos, COMISEDH, DED, p. 196.

continuidad entre la memoria colonial y la memoria de la violencia política a finales del siglo XX que el documental propone expone las transferencias temporales que caracterizan la interacción de la memoria multidireccional (Rothberg, 2009, p. 11).

A partir de lo observado, el texto filmico trae al presente una imagen del pasado colonial para afirmar que los indígenas reciben un trato inhumano continuamente ejercido por aquellos que detentan el poder. Así, la yuxtaposición de ambas memorias logra perturbar el escenario actual al denunciar la inoperancia de los Gobiernos por velar por el cuidado de todos los ciudadanos, lo que incluye a las comunidades andinas. De hecho, la memoria que propone el documental adquiere una mayor fuerza desestabilizadora gracias a la relación con el recuerdo colonial de Guamán Poma. Esto muestra cómo el enfoque multidireccional permite descubrir nuevos significados a partir de las redes de asociación que se establecen entre los diferentes discursos, las cuales atraviesan las dimensiones espaciales, temporales y culturales (Rothberg, 2009, p. 11).

La repetición del trauma y la danza andina como proceso de elaboración

Repetición y elaboración según LaCapra

Dentro de los estudios de la memoria, Dominick LaCapra (2001/2005) aborda dos posicionamientos que el sujeto pue-

de atravesar cuando se encuentra en una situación traumática: el *acting-out* —repetición o pasaje al acto— y el *working-through* —elaboración—. El primero es definido como la repetición compulsiva de un recuerdo traumático en el presente. Es volver a vivir algunos sucesos que irrumpen en la existencia de quien los recuerda:

El *acting-out* tiene que ver con la repetición e, incluso, con la compulsión a la repetición: la inclinación a repetir compulsivamente algo. Es algo patente en la gente afectada por algún trauma. Suelen volver a vivir el pasado, están acosados por fantasmas o transitan el presente como si estuvieran todavía en el pasado, sin ninguna distancia (LaCapra, 2001/2005, pp. 156).

Para el autor, la repetición es la manifestación iterativa de un hecho pasado extremo o límite que ha producido un trauma en el sujeto, lo que le impide lograr un vínculo social estable en el presente. Esta relación entre el sujeto y el evento no implica recordar —y, por tanto, darle cierto sentido al suceso—, sino revivirlo, pasar nuevamente por él. Pese a esta lectura, en la que el sujeto aparentemente está atrapado en dos tiempos —el pasado traumático que se repite en el ahora—, esta posición también es una posibilidad para reflexionar sobre las condiciones que produjeron lo vivido y sobre la temporalidad en la que se inscribe, y para producir una mirada crítica del trauma.

Por otro lado, la elaboración o *working-through* es un contrapeso de la repetición, pero no es la cura. Es un proceso conveniente que permite tomar distancia crítica con respecto a una situación límite, radical. Elaboración significa aceptar el trauma y combatir críticamente sus manifestaciones sin perder la confianza ni la fidelidad a él:

A través de la elaboración, el individuo intenta adquirir una distancia crítica con respecto a algún problema y procura discriminar el pasado del presente y el futuro. Para decirlo en términos más que simplificados: para la víctima, elaborar el trauma implica la capacidad de decirse: «Sí, eso es lo que me ocurrió. Fue algo penoso, abrumador y quizá nunca pueda superarlo totalmente, pero vivo aquí y ahora, y este presente es algo distinto de aquello» (LaCapra, 2001/2005, p. 157).

El contrapeso que ejerce la elaboración con relación a la repetición resalta la importancia de esta última como un proceso significativo que posibilita un cambio en el sujeto.

En la misma línea, pero desde un enfoque político, Jenny Edkins (2003) afirma que el trauma es una interrupción a la linealidad, un síntoma de que algo no funciona correctamente y, sobre todo, que es la posibilidad de un cambio para el sujeto y las estructuras que lo conforman (p. 16). En la lucha por la memoria, el Estado suele ocultar o silenciar los traumas, porque son la evidencia de la falla en el orden simbólico⁷. Edkins afirma que una alternativa para tratar el trauma es rodearlo, una y otra vez, sin olvidar la imposibilidad de que se borre del todo. Esto permite mantener un espacio abierto por parte del sujeto para llevar a cabo un desafío político (Edkins 2003, p. 15). Para Edkins, se debe pensar en otras nociones de temporalidad en las que el trauma se puede inscribir, una temporalidad que no sea homogénea ni lineal y otros lenguajes que puedan dar cuenta del trauma.

La propuesta de la autora se alinea con lo que LaCapra sostiene con relación a la elaboración, pues ambos promueven un distanciamiento crítico sobre el evento traumático. Mientras que Edkins encuentra una temporalidad distinta en el trauma, lo que exige percibir las acciones desde dimensiones temporales dis-

⁷ Tanto LaCapra (2001/2005) como Edkins (2003) ofrecen una lectura del trauma desde un enfoque psicoanalítico. El orden simbólico es parte de la triada —que incluye lo real y lo imaginario— con la que el ser humano constituye su realidad. Lo simbólico representa las reglas o las ideas sociales que el sujeto sigue para insertarse en la comunidad. Slavoj Žižek (2006/2008) utiliza la metáfora de un juego de ajedrez para entender la función de cada orden: lo simbólico representa las reglas del juego, es decir, lo que determina el movimiento de las fichas; lo imaginario, la forma y el nombre de las piezas —alfil, caballo, torre, etcétera—; lo real se asocia con las circunstancias azarosas que intervienen en el juego: la inteligencia de los jugadores, las interrupciones que afectan su desempeño (p. 18).

tintas, LaCapra (2001/2005) afirma que la elaboración no puede ocurrir en un tiempo lineal:

En cualquier caso, para el individuo y para la colectividad, la elaboración no es un proceso lineal, teleológico ni implica una evolución sin desvíos (ni estereotipadamente dialéctica). Exige volver sobre los problemas, repasarlos y, quizá, modificar la comprensión que uno tiene de ellos (p. 161).

La danza andina como mecanismo de elaboración

En el documental *Chungui*, Edilberto Jiménez recoge diversos testimonios acerca de las retiradas⁸, los asesinatos masivos, las violaciones y las atrocidades cometidas a la comunidad por parte de los militares y senderistas. En particular, por la crudeza y el horror de la narración, el último testimonio por parte de una de las mujeres de la comunidad resalta sobre los demás. Allí se narra una violación sexual a la testimoniante y el asesinato de uno de sus hijos. El testimonio está acompañado de una música quejumbrosa que intensifica el terror de la situación límite por la que atravesó la mujer. Además, la secuencia intercala la historia narrada por la testimoniante y su escenificación en los retablos, los cuales intentan representar y suplementar lo contado por la mujer (Figuras 3 y 4).

A partir de lo descrito, considero que el modo en que el documental reproduce esta escena expone la repetición traumática que LaCapra y Edkins definen, pues el encuadre, el montaje y la música que acompañan la historia de la testimoniante intensifican su relato. En efecto, el llanto y la voz cortada, es decir, la forma en la que su cuerpo somatiza la narración sobre un evento límite, ocupan un lugar central en el segmento en el que se reconstruye la violación y el asesinato de su hijo producidos por los militares, lo que podría ser considerado como indicios del *acting-out*. La propuesta de construir una escena que repita el trauma se hace más evidente con la inclusión de los dibujos y los retablos que Edilberto ha construido como suplemento del relato de la mujer. En efecto, el objetivo de intercalar las imágenes y la narración es intensificar lo traumático al representar los hechos y brindarles un soporte visual. Asimismo, la música quejumbrosa con la que se acompaña el montaje incide en los elementos de repetición del trauma, al intensificar la situación límite de la testimoniante. Este testimonio expone una situación de horror y da un cierre a la parte del documental centrada en explicar la violencia política en la comunidad, el enfrentamiento entre Sendero Luminoso y los militares, y las atrocidades de estas organizaciones contra los chunguinos.

⁸ Las retiradas fueron los desplazamientos forzados de algunas comunidades andinas que ordenó Sendero Luminoso con la finalidad de establecer una «nueva forma» de vida a través de campamentos itinerantes en espacios alejados de los pueblos. Para una mayor explicación en el caso de Chungui, revítese Rojas Rodríguez (2019).

Figuras 3 y 4

La repetición del trauma y el suplemento audiovisual



Nota. De *Chungui: horror sin lágrimas* [Película], por L. F. Degregori, 2009, Buena Letra Producciones, 47:59.



Nota. De *Chungui: horror sin lágrimas* [Película], por L. F. Degregori, 2009, Buena Letra Producciones, 46:14.

Pese a ello, el siguiente segmento muestra un cambio significativo al ingresar la música andina, a través del *llaqta maqta*⁹, como un quiebre considerable no solo en el plano musical, sino también en la actitud del documental con relación a la forma de confrontar el pasado violento de Chungui. Edilberto se pregunta, mientras moldea los retablos, cómo los chunquinos pueden seguir viviendo después de todo lo atravesado. Ante esta duda, recuerda los *llaqta maqta*, cantos y bailes en tono alegre, que permiten continuar la vida en comunidad. En ese sentido, el documental busca sostener que el baile andino propio de Chungui puede constituirse en una forma de lidiar con el pasado complejo por el que atravesaron. Ante la pregunta de Edilberto sobre cómo vivir ante el horror, el *llaqta maqta* se constituye como un espacio social donde los chunquinos pueden confrontar lo ocurrido. El baile y el canto comunitarios insertan una forma alternativa de contener con el trauma y permiten convivir productivamente con este. En otras palabras, el documental sostiene que se puede realizar el proceso de elaboración del evento traumático a través del *llaqta maqta*, una práctica colectiva en la que los mismos actores que padecieron los delitos optan directamente por recorrer caminos para enfrentar el pasado colaborativamente.

Con relación a las formas de recordar el pasado en el entorno andino, Javier Suárez Trejo (2019) analiza el libro *Amor mundo* de José María Arguedas y encuentra que el baile andino opera como una estructurada estrategia comunitaria que plantea una forma distinta de vivencia. En «El ayla», un relato dentro de ese libro, la comunidad andina se reúne en torno a la danza y el canto del *ayla*, una ceremonia que celebra la limpieza de los acueductos y que integra a quienes participan en ella. A pesar de ser repudiada por los mestizos y autoridades locales, esta festividad es celebrada por toda la comunidad e implica sostener tres elementos: el corazón —el amor-mundo de experimentar la alegría de la colectividad—, el respeto a las *huacas* y desprenderse de la rabia (Suárez Trejo, 2019, p. 21). Este espacio que comparte lo sagrado y lo alegre permite a la persona que ingresa a él «abrir y transformar las visiones hegemónicas del mundo» (Suárez Trejo, 2019, p. 19). En otras palabras, la fiesta del *ayla* se ubica como alegría colectiva a través de un

encuentro colaborativo de los participantes, sean estos dolorosos y/o alegres [...]. Comprender el ayla como estrategia de la alegría implica acercarnos a la fiesta como un espacio en el que los miembros de la comunidad expresan sus quejas y obtienen jus-

⁹ De acuerdo con Abilio Vergara (2005/2009), el *llaqta maqta* es un género musical que está presente en las distintas festividades chunquinas, pues brinda alegría al interior de la familia y la comunidad: «*Llaqta maqta* es la sonorización musical de la cultura lamarina vinculada con la convivencia, con la socialidad, con ella cultivan el amor, la amistad y la identidad comunitaria» (p. 52).

ticia dentro de un espacio que ellos mismos han diseñado y habitan colectivamente (Suárez Trejo, 2019, p. 20).

Así, ante el dolor expresado en la repetición y en las memorias que buscan reproducir el evento traumático en toda su dimensión, el *ayla*, y el baile andino en general, pueden constituirse como el camino que posibilita la elaboración.

Antes de explicar el vínculo entre la música y el baile andino con la elaboración, es importante resaltar cómo Sendero Luminoso se relacionó con lo andino y en qué medida coincidió o disintió con esta. Carlos Iván Degregori (1996) encontraba notables diferencias entre Sendero Luminoso y la cultura andina:

El partido parecía sentirse incómodo con los aspectos de «inversión del mundo» de las fiestas. El «poder total», no podía permitir esos resquicios. No les faltaba razón. En varios lugares —Huancasancos, Huaychao— fue durante las fiestas que la población se rebeló contra SL. Y en una comunidad de Vilcashuamán, los senderistas suprimieron las fiestas: «porque de repente cuando estábamos en la fiesta nos pueden traicio-

nar, puede pasar problemas, dicen ellos» (Pedro) (pp. 216-217).

En el texto citado, es posible constatar que, para Sendero Luminoso, las fiestas andinas representaban un espacio de potencial rebelión¹⁰. En efecto, esta «inversión del mundo» brindaba una experiencia colectiva en la cual las jerarquías sociales se suspendían y los danzantes podían relativizar las relaciones de poder existentes. Además, Degregori sostiene que la ideología senderista consideraba las manifestaciones culturales andinas como prácticas de un orden temporal arcaico y, por tanto, desactualizadas para una realidad peruana que exigía otras interpretaciones más a la vanguardia (1996, p. 217).

En la misma línea, para Orin Starn (1992), la importancia del pensamiento de clase como lógica central para entender la situación peruana y la creencia rígida en la verdad de su pensamiento impidieron que los senderistas introdujeran distintas formas de concebir y pensar la realidad a partir de otros referentes culturales (p. 54). Esta posición evidenciaría la limitada disposición del discurso de Sendero Luminoso para incluir en el centro de su pensamiento elementos ajenos a su retó-

¹⁰ Además de la desconfianza por parte de los líderes senderistas, las autoridades locales —mestizos, alcaldes y hacendados— miraban con recelo algunas prácticas andinas. Por ejemplo, en el libro *Amor mundo* de José María Arguedas (1983), estas autoridades critican el *ayla*, baile andino que se muestra en el relato, pues, desde su punto de vista, esta festividad despliega un libertinaje sexual. Del mismo modo, durante la época colonial, Francisco de Ávila intentó erradicar las fiestas andinas, ya que consideraba que allí se encontraban la idolatría, las borracheras y los vicios contrarios al orden moral católico (Portocarrero, 2017, p. 92). Esto demuestra la constante supervivencia de las prácticas culturales andinas ante el intento de censura o erradicación por parte de las instituciones hegemónicas, así como su percepción negativa para los grupos dominantes.

rica de clase, tales como las concepciones culturales andinas. Asimismo, José Coronel (1996) sostiene, en un trabajo centrado en el departamento de Ayacucho, que el movimiento senderista careció de conocimientos y referentes de la cultura andina para poder transmitir con efectividad su discurso ideológico, lo que impidió un arraigo mayor en comunidades culturalmente más tradicionales¹¹ (pp. 45-46).

A partir de las propuestas descritas, se puede afirmar que ciertas prácticas de la cultura andina eran vistas con sospecha y recelo por los líderes de Sendero Luminoso: estas podrían representar un espacio potencial de rebelión, una manifestación cultural que no correspondía al momento histórico de la revolución, una forma de pensamiento que no tenía la misma importancia que el discurso senderista o simplemente un conocimiento étnico que ignoraban o no conocían del todo bien.

Por el contrario, el documental muestra que la comunidad de Chungui encuentra en su cultura andina, en el baile denominado *llaqta maqta* (Figura 5), un espacio

comunitario para entablar lazos afectivos y establecer un sentido de pertenencia entre los participantes:

Expresan su bienestar a través del canto, al tocar y al bailar se sienten importantes, promueven la alegría a través de la música entre los residentes chunguinos «*cuando encuentras el sonido del llaqta maqta una se siente alegre, animosa, quieres bailar y cantar, eso es el llaqta maqta*» (residente músico mujer, 19 años) [en cursiva en el original] (La Rosa Roca et al., 2017, p. 27).

La inserción de esta sección en la parte final tiene como objetivo que el espectador no culmine el documental cargado de indignación por los testimonios, sino que busca mostrar cómo la danza y el canto andinos pueden servir como un espacio para lograr, siguiendo a LaCapra (2001/2005), la elaboración de una situación límite. La fiesta, la danza y el canto del *llaqta maqta* no son, de acuerdo con la lógica senderista, prácticas culturales andinas que transmiten pasivamente un pasado que no corresponde al presente

¹¹ Gonzalo Portocarrero realiza un balance sobre la posición de los investigadores de las ciencias sociales acerca de la relación entre Sendero Luminoso y la cultura andina. Por un lado, afirma que para Pablo Macera y Alberto Flores Galindo el pensamiento senderista recurrió «a los resentimientos históricos y a las esperanzas mesiánicas de las poblaciones andinas» (Portocarrero, 1998/2012, pp. 133-134) para proliferar su discurso, lo que explicaría su éxito inicial. Esta primera perspectiva arguye que el discurso senderista utilizó estructuras de pensamiento y sentimientos de la cultura andina para insertar su ideología. Por otro lado, para Carlos Iván Degregori el mencionado partido político «elabora la imagen de un movimiento fundamentalmente extraño al mundo campesino [...]. Su eficacia descansaría en la violencia y el terror» (Portocarrero, 1998/2012, p. 133). Esta lectura se centra en explicar la derrota final de Sendero Luminoso debido a que el movimiento subversivo no logró insertar las prácticas andinas en su retórica, lo que impidió un mayor apoyo de la población andina. Ambas propuestas brindan un marco complejo y no acabado sobre el posible nexo entre el grupo senderista y la cultura andina en sus diversas manifestaciones.

revolucionario. Por el contrario, son espacios productivos que permiten relacionarse de una forma crítica y activa con contextos complejos, como los eventos traumáticos durante la violencia política. De esta forma, estas manifestaciones culturales posibilitan realizar la elaboración mediante relaciones comunitarias en las que la alegría se inserta en los recuerdos y contribuye a construir relatos híbridos que ayudan a reconstruir al sujeto de forma individual y colectiva. Como afirma Jeffrey C. Alexander (2004), al permitir que los miembros de un público más amplio participen en el dolor de otros, los traumas culturales amplían el ámbito de la comprensión y la simpatía social, y proporcionan poderosas vías para nuevas formas de incorporación social (p. 24). Si la repetición produce en el sujeto una separación de lo colectivo a causa de una inmersión en el trauma, la elaboración posibilita una relación con lo social a través de dinámicas que ayudan al sujeto a repensar críticamente lo sucedido. En ese sentido, el *llaqta maqta* actúa como una festividad colaborativa en la que el sujeto puede compartir o expresar sus vivencias a través del canto y el baile, y volver a sentirse parte de la comunidad.

Mientras el *llaqta maqta* continúa reproduciéndose como fondo musical, el documental concluye con las solicitudes por parte de la comunidad de Chungui hacia el Estado, tales como mejoras en la infraestructura y materiales educativos, construcción de una carretera que los

conecte con las ciudades más próximas, acceso a los medios de comunicación, visitas y oficinas gubernamentales, reparaciones por la violencia política que azotó a Chungui, acceso al agua potable, mejoras en el sistema de salud, entre otros. Desde mi lectura, esta atención hecha hacia el Gobierno acompañada de la música chunguina articula con eficacia el requerimiento de conectar la comunidad andina con la modernidad peruana —carreteras, oficinas gubernamentales, educación, infraestructura y tecnología— sin dejar de lado sus prácticas culturales. En la Figura 6, se puede observar que las torres de telefonía, ordenadores y medios de comunicación conviven en un mismo plano con vacas y ovejas, con la agricultura y la ganadería. De esta manera, la inserción del *llaqta maqta* en el documental anuncia una situación en la que la comunidad eleva una serie de reclamos para erradicar el aislamiento de la comunidad de Chungui en relación con los otros territorios nacionales. El tránsito de la repetición a la elaboración no solo responde a una propuesta estética, sino que también permite entender un cambio en torno a cómo se articula la voz de los chunguinos ante lo vivido: mientras que la repetición individualiza la voz y ubica al sujeto en una posición de víctima que incide en lo sufrido, la elaboración actúa como un mecanismo crítico en el que se pueden expresar colectivamente las demandas al Estado. En contra de la visión dominante que afirma que el mundo andino se encuentra en un tiempo pasado y en un

Figuras 5 y 6
El baile andino y la modernidad peruana



Figura 5. De «Llaqta maqta», por E. Jiménez, 2005/2009, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.), Instituto de Estudios Peruanos, COMISEDH, DED, p. 317.



Figura 6. De «Como alcalde estoy preocupado por las necesidades urgentes», por E. Jiménez, 2005/2009, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.), Instituto de Estudios Peruanos, COMISEDH, DED, p. 316.

espacio remoto, o que debe desligarse de sus «arcaicas» prácticas culturales para acceder al progreso y la modernidad, los chunguinos piden a las autoridades estatales no ser olvidados y exigen políticas públicas para insertarse en el progreso nacional mientras bailan y cantan el *llaqta maqta*.

Conclusiones

Una lectura de la memoria desde un enfoque multidireccional permite identificar las múltiples capas y las diferentes interacciones dialógicas que existen entre los recuerdos. En este trabajo, propongo que la memoria colectiva de Chungui construida en el documental de Felipe Degregori se apoyó en la memoria histórica de una crónica colonial para potenciar la denuncia sobre las violaciones a los derechos humanos que se vivieron durante la violencia política. La imagen y el retablo de Edilberto Jiménez que aparecen en el film se configuran como artefactos que transmiten situaciones de injusticia contra la comunidad andina mediante una yuxtaposición de recuerdos coloniales a través del arte, los cuales buscarían producir indignación en el espectador por los atropellos cometidos durante siglos. Asimismo, a través de los conceptos de repetición y elaboración desarrollados por LaCapra (2001/2005), se puede afirmar que el *llaqta maqta* es una manifestación cultural que funciona como contrapeso a una situación traumática. Lejos de ser una práctica cultural residual, el

llaqta maqta se constituye como espacio de resistencia que posibilita al sujeto realizar la elaboración mediante dinámicas sociales y culturales que ayudan a la reconfiguración personal y social, así como construir narrativas críticamente complejas. Queda pendiente descubrir qué otras expresiones culturales permiten nuevos acercamientos y formas de relacionarse con eventos que desestabilizan a los sujetos que los viven. Parecería que el arte, a través de distintas manifestaciones, puede brindar modos alternativos que logran dar cuenta de lo complejo del trauma, sin despolitizarlo.

REFERENCIAS

- Alexander, J. C. (2004). Toward a theory of cultural trauma. En J. C. Alexander, R. Eyerman, B. Giesen, N. J. Smelser y P. Sztompka, *Cultural trauma and collective identity* (pp. 1-30). University of California Press.
- Arguedas, J. M. (1983). *Amor mundo. Obras completas* (Tomo I). Horizonte.
- Comisión de la Verdad y Reconciliación. (2008). *Hatun Willakuy. Versión abreviada del Informe Final de la Comisión de la Verdad y Reconciliación*.
- Coronel, J. (1996). Violencia política y respuestas campesinas en Huanta. En C. I. Degregori, J. Coronel, P. del Pino y O. Starn, *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso* (pp. 28-116). Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Cox, M. R. (2008). Bibliografía anotada de la ficción narrativa peruana sobre la guerra interna de los años ochenta y noventa (con un estudio previo). *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 34(68), 227-268. <https://rcilletteras.unmsm.edu.pe/index.php/content/article/view/2113>
- Degregori, C. I. (1996). Cosechando tempestades: Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso en Ayacucho. En C. I. Degregori, J. Coronel, P. del Pino y O. Starn, *Las rondas campesinas y la derrota de Sendero Luminoso* (pp. 189-226). Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga.
- Degregori, C. I. (2009). Edilberto Jiménez. Una temporada en el infierno. En E. Jiménez, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.) (pp. 19-36). Instituto de Estudios Peruanos; COMISEDH; DED. (Trabajo original publicado en 2005)
- Degregori, L. F. (Director). (2009). *Chungui: horror sin lágrimas* [Película]. Buena Letra Producciones.
- Denegri, F. y Hibbett, A. (2016). El recordar sucio: estudio introductorio. En F. Denegri y A. Hibbett (Eds.), *Dando cuenta: estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)* (pp. 19-61). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Edkins, J. (2003). *Trauma and the memory of politics*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511840470>
- Erl, A. (2011). *Memory in culture* (Trad. S. B. Young). Palgrave MacMillan. (Trabajo original publicado en 2005)
- Guamán Poma de Ayala, F. (1980). *Nueva corónica y buen gobierno*. Biblioteca Ayacucho. (Trabajo original publicado en 1615)
- Jiménez, E. (2009). *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos; COMISEDH; DED. (Trabajo original publicado en 2005)

- La Rosa Roca, S, Quispe Mendoza, M. G. y Ventura Yupanqui, M. A. (2017). *Llaqta maqta, manifestación cultural y sentido de comunidad de residentes chunguinos en Ayacucho* [Tesis de maestría, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio Digital de Tesis y Trabajos de Investigación PUCP. <http://hdl.handle.net/20.500.12404/12053>
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma* (Trad. E. Marengo). Nueva Visión. (Trabajo original publicado en 2001)
- Portocarrero, G. (2012). *Razones de sangre. Aproximaciones a la violencia política* (2.ª ed.). Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú. (Trabajo original publicado en 1998)
- Portocarrero, G. (2017). Culpa y alegría en las tradiciones bíblica y andina II. *Trama & Fondo*, (43), 85-104. <https://tramayfondo.com/revista/libros/184/5> Gonzalo-Portocarrero. pdf
- Quijano, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- Rojas Rodríguez, L. (2019). Memorias de la vida cotidiana en las «zonas liberadas» de Sendero Luminoso. El caso de las retiradas de Chungui y Oreja de Perro. *Antropología Cuadernos de Investigación*, (20), 12-27. <https://doi.org/10.26807/ant.voi20.168>
- Rothberg, M. (2009). *Multidirectional memory: Remembering the Holocaust in the age of decolonization*. Stanford University Press.
- Rothberg, M. (2011). From Gaza to Warsaw: Mapping multidirectional memory. *Criticism*, 53(4), 523-548. <https://dx.doi.org/10.1353/crt.2011.0032>
- Starn, O. (1992). Antropología andina, «andinismo» y Sendero Luminoso. *Allpanchis*, 24(39), 15-71. <https://doi.org/10.36901/allpanchis.v24i39.803>
- Suárez Trejo, J. T. (2019). Corazones virales. Del dolor a la alegría como política postviolencia en el Perú. *Latinoamérica. Revista de Estudios Latinoamericanos*, (69), 11-41. <http://dx.doi.org/10.22201/cialc.24486914e.2019.69.57124>
- Ulfe, M. E. (2012). *Chungui: horror sin lágrimas* de Luis Felipe Degregori. *emisférica*, 9(1). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-91/9-1-review-essays/chungui-horror-in-lagrimas-una-historia-peruana-by-luis-felipe-degregori.html>
- Vergara, A. (2009). La memoria de la barbarie en imágenes, una introducción. En E. Jiménez, *Chungui. Violencia y trazos de memoria* (2.ª ed.) (pp. 37-67). Instituto de Estudios Peruanos; COMISEDH; DED. (Trabajo original publicado en 2005)
- Zizek, S. (2008). *Cómo leer a Lacan* (Trad. F. Rodríguez). Paidós. (Trabajo original publicado en 2006)

Autor correspondiente: Carlos Torres-Astocóndor
(ctorresastocondor@ucdavis.edu)

Roles de autor: Torres-Astocóndor, C.: conceptualización; metodología; *software*; validación; análisis formal; investigación; recursos; curación de datos; escritura - borrador original; escritura, revisión y edición; visualización; supervisión, administración del proyecto; adquisición de fondos

Cómo citar este artículo: Torres-Astocóndor, C. (2025). Memoria multidireccional, elaboración y danza en *Chungui: horror sin lágrimas*, de Luis Felipe Degregori (2009). *Conexión*, (23), 197-220. <https://doi.org/10.18800/conexion.202501.007>

Este es un artículo de acceso abierto distribuido bajo los términos de Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0), que permite el uso, la distribución y la reproducción sin restricciones en cualquier medio, siempre que se cite correctamente la obra original.

CONEXIÓN

La revista *Conexión*, publicada desde el año 2012, es una iniciativa académica del Departamento Académico de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP) que tiene como objetivo fomentar la investigación y la publicación de manuscritos vinculados con las comunicaciones. La revista tiene periodicidad semestral; se publica en julio y diciembre. Los artículos son originales y se someten a un sistema de revisión por pares doble ciego antes de ser publicados. *Conexión* se encuentra en Dialnet, REDIB, DOAJ, MIAR, Journal TOCs, Google Scholar y Latindex. La revista se difunde en línea; se puede acceder al texto completo de los manuscritos de forma gratuita.

I. TIPO Y TEMAS DE ARTÍCULO

- 1.1. La revista *Conexión* recibe contribuciones que den cuenta de reflexiones académicas o hallazgos de investigación en el campo de las comunicaciones.
- 1.2. Los artículos deben ser inéditos y originales.
- 1.3. Los artículos se someten a una revisión por pares antes de ser publicados.
- 1.4. Los artículos pueden ser enviados en español, portugués o inglés. Serán publicados en su idioma original.

II. ESTRUCTURA Y FORMATO

- 2.1. El documento deberá presentarse en Microsoft Word, hoja tamaño A4, interlineado 1.5, tipo de letra Arial (tamaño 12 puntos).
- 2.2. Los artículos tendrán una extensión aproximada de 5000 palabras.
- 2.3. La estructura del artículo será la siguiente:
 - Título en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
 - Identificación del autor o los autores: grado académico, nombre completo, afiliación académica, país y correo electrónico
 - Breve CV del autor o los autores: entre cuatro y cinco líneas que den cuenta de sus actividades recientes, como publicaciones, congresos, temas de investigación en curso, entre otros
 - Resumen del artículo en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original) de una extensión máxima de 150 palabras
 - Palabras clave (máximo seis) en el idioma original y en inglés (en español si el inglés fuera el idioma original)
 - Cuerpo del artículo
 - Referencias bibliográficas

2.4. Tablas y figuras:

Las tablas y las figuras deben ser elaboradas con Office y pegadas en el lugar del texto que corresponda, precedidas de un título numerado que las ordene y seguidas de la referencia completa de la fuente. Además de incluirse en el Word, las imágenes y otros materiales gráficos deben enviarse aparte (siempre en la versión original de la aplicación utilizada: Photoshop, PowerPoint, Acrobat, Excel, etcétera). Las fotos y capturas deben ir en formato JPG o PNG y tener una resolución de 300 ppp (deben tener 200 kB como mínimo).

2.5. Bibliografía:

La bibliografía se ajustará a las normas APA (7.^a edición). Se pueden consultar en <https://apastyle.apa.org>.

III. INFORMACIÓN PARA EL ENVÍO

La contribución debe enviarse por correo electrónico a las siguientes direcciones:

conexion@pucp.pe
epasapera@pucp.pe

Dirección postal y teléfono:

Departamento Académico de Comunicaciones
Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria, 1801, San Miguel, Lima 32, Perú
Teléfono: (511) 626-2000, anexo 5438

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Gustavo Cimadevilla. Profesor e investigador del Departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Río Cuarto, Argentina. Evaluador académico internacional en universidades e institutos de desarrollo. Coeditor de la *Revista Argentina de Comunicación* (Fadeccos).

Dr. Carlos Garatea. Profesor del Departamento de Lingüística y Literatura de la Pontificia Universidad Católica del Perú (PUCP). Licenciado en Derecho por la PUCP, obtuvo el máster en Lingüística Hispánica en El Colegio de México, donde siguió sus estudios de doctorado. Es editor de *Lexis*, revista de lingüística y literatura, y miembro de número de la Academia Peruana de la Lengua.

Dra. María Cristina Gobbi. Actual coordinadora del Programa de Posgrado en Televisión Digital de la Universidad de São Paulo, en Bauru. Hace poco recibió el Premio Luiz Beltrão de Comunicación, el más importante de la especialidad en Brasil.

Dr. Jorge González Sánchez (Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM]). Miembro del Consejo Consultivo del Seminario de Estudios de la Cultura, Conaculta. Es cofundador y gestor del Doctorado en Ciencias y Humanidades para el Desarrollo Interdisciplinario (Universidad Autónoma de Coahuila y UNAM).

Dr. Gabriel Kaplún. Investigador de la Universidad de la República (Udelar), de Montevideo, Uruguay. Especialista en Estudios Culturales. Es un conocido consultor en temas de comunicación educativa y organizacional. Participante activo en eventos internacionales, en los que siempre es requerido por su competencia académica.

Dra. María Cristina Mata. Directora del Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Tiene a su cargo el Programa de Estudios sobre Comunicación y Ciudadanía, y la Especialización en Gestión y Producción de Medios Audiovisuales.

Dra. Marta Rizo (Universidad Autónoma de la Ciudad de México [UACM]). Licenciada, maestra y doctora en Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona (España). Diplomada en Técnicas de Investigación en Sociedad, Cultura y Comunicación por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (México).

Dr. Erick Torrico. Director del posgrado de Medios de la Universidad Andina Simón Bolívar. Preside la Asociación Boliviana de Investigadores de la Comunicación (Aboic) y dirige el Observatorio Nacional de Medios.

Dr. Silvio Waisbord (George Washington University [GWU]). Profesor de Medios y Asuntos Públicos. Director asociado de la Escuela de Medios y Asuntos Públicos de la GWU. Tiene un doctorado en Sociología (Universidad de California, San Diego) y una licenciatura en Sociología (Universidad de Buenos Aires).

