

IMAG MÓRIA TÊNÇIA

YANET AGUILERA E MARINA DA COSTA CAMPOS (ORGS.)



discurso editorial

copyright © Discurso Editorial, 2016

Nenhuma parte desta publicação pode ser gravada, armazenada em sistemas eletrônicos, fotocopiada, reproduzida por meios mecânicos ou outros quaisquer sem a autorização prévia da editora.

coordenação **Milton Meira do Nascimento**

projeto gráfico e diagramação **Eugênia Pessoa Hanitzsch**

foto de capa **Manoela Rufinoni**

tiragem **200 exemplares**

catalogação na fonte

Aguilera, Yanet; Santos, Marina da Costa (Orgs.)

Imagem, memória e resistência / Aguilera,

Yanet; Santos, Marina da Costa. São Paulo:

Discurso Editorial, 2016.

Bibliografia

ISBN: 978-85-9470-000-1

1. Memória 2. Resistência 3. América

Latina 4. Ditaduras 5. Cinema I. Yanet Aguilera;

Marina da Costa Campos (Orgs.)



discurso editorial

Av. Prof. Luciano Gualberto, 315 (sala 1033)

05508-900 – São Paulo – SP

(11) 3034-2733

discurso@usp.br

www.discurso.com.br

LA MEMORIA DE LO NO VIVIDO: *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (Perut y Osnovikoff, Chile, 2004)¹

Marcela Parada Poblete
Escuela de Diseño. Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos. PUC Chile
mparadap@uc.cl, marcelaparadap@gmail.com

Resumo

La dupla de Bettina Perut e Iván Osnovikoff se ha caracterizado por poner en obra un cine provocador e incómodo, interrogando en sus realizaciones el discurso y la reflexión a cerca del documental y los registros de lo real. En el tema de Memoria y Resistencia que nos convoca revisamos *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), documental que nos re-sitúa en los bordes históricos del 11 de septiembre de 1973 en Chile. El film registra el seguimiento de dinámicas de improvisación y creación colectiva de niños y jóvenes chilenos que, en la actualidad, reconstruyen dramáticamente la situación del Golpe de Estado. En el juego de memoria histórica y representación, de memoria colectiva y memoria de lo no vivido por los chicos en escena, *El Astuto mono...* acciona el desajuste con el discurso hegemónico oficial. Estremeciendo el imaginario suspendido en la historia colectiva asistimos al temblor de un acontecimiento que se reactiva en el presente de una nueva generación.

Palavras-chaves

Documental chileno, Memoria histórica, Postmemoria, Representación.

¹ En: Imagen, memória e resistência. Yanet Aguilera y Marina da Costa, orgs.
ISBN: 978-85-9470-000-1. São Paulo, Brasil: Discurso Editorial. p. 151-165, 2016

Alcances preliminares

Si consideramos que el cine documental sostiene un permanente debate con la cuestión de lo real y con aquel posible-imposible acceso a la realidad en el registro y representación; la cuestión de la memoria en el cine documental introduce un factor crítico que se agrega al problema de reflexión. Ya no sólo el documental como el mundo que está ahí –mediado, claro, por su representación-, si no el mundo que una vez “antes” estuvo allí. Para entonces, el pasado entra a cuadro para referir y reconstruir lo que alguna vez fue. En cualquier caso –con más o menos acuerdos y discrepancias teórico conceptuales-, ya sea en el terreno del presente o en el específico del pasado y la memoria, el vínculo del documental con la realidad resulta implícito.

La cuestión de la vinculación entre lo real y el cine se vuelve problemática para un cine que se asume como “de lo real”: el cine documental. Si hay un carácter ontológico que aúne todas las vertientes del cine documental ese es la función de índice de la realidad: lo que en un film documental está encuadrado ocurre o ha ocurrido en el mundo real. (CAMPO, 2011: 276)

Ocurre o ha ocurrido en el mundo real... En esta línea, y considerando que la posibilidad de acceso a lo real se encuentra inevitablemente mediada por su representación, el imaginario se vuelve constitutivo para ambos sistemas de significación. Tanto para la (re)construcción del presente como para la reconstrucción del pasado, ¿cómo podría acontecer la aprehensión de la realidad si no es a través de un imaginario de representación? Dicho de otro modo, para aquello que está ahí o para aquello que una vez antes estuvo allí, el imaginario actúa en el sujeto como mediador para la construcción-reconstrucción de sentido y significación. Visto así, la distinción de Nichols entre “el mundo” en el que vivimos para referir al documental y “un mundo” en el que imaginamos vivir para referir a la ficción (1997: 155) se desplaza; oscilando entre uno y otro polo del imaginario representacional que constituye la identidad del sujeto y de la colectividad. El cine de no ficción, el cine de la realidad, como se le ha llamado categorialmente al documental entra pues a cuadro tensionado por la subjetividad, por el encuentro con la construcción de imaginarios y aseveraciones, digamos, fractales.

En este escenario, y como adelantábamos en las primeras líneas, la cuestión de la memoria en el cine documental, equivale a un factor crítico adicional al problema de reflexión: reconstruimos el pasado mediante representaciones imaginarias que se ven afectadas en el presente por la diferencia temporal y cualitativa que sostiene quien recuerda con la

experiencia pasada sobre la cual “se hace memoria”.

Ahora bien, el problema de la memoria se agudiza particularmente en nuestros días. Asistimos a un tiempo y un estado de cosas donde el culto al pasado, a la historia, al archivo, al testimonio y al documento, esa explosión de la memoria –trabajos de la memoria- que podemos reconocer en el mundo contemporáneo occidental opera como una descarga de presencia de pasado. Nos hallamos ante una preocupación e interés particular por la memoria. Lo refieren Jelin (2002: 9) y Ramírez (2010: 47), quienes citan en sus reflexiones a Huyssen (2000); algo que cada uno de nosotros, también, puede ciertamente reconocer: en la contemporaneidad asistimos a una «cultura de la memoria», “que coexiste y se refuerza con la valoración de lo efímero, el ritmo rápido, la fragilidad y transitoriedad de los hechos de la vida” (JELIN, 2002: 9). Una compulsión por coleccionar, recobrar y archivar, rescatar del olvido, recuperar del pasado, en fin. El auge del cine autodocumental, en parte, podría explicarse asimismo como una respuesta a este panorama vertiginoso de la contemporaneidad, que acrecienta la necesidad de localización en una civilización con cambios cada vez más rápidos (BOSSY y VERGARA, 2010: 15). La cultura de la memoria, pues, equivale a un movimiento de identidad que reclama la fijeza y localización por parte del sujeto y de la colectividad.

En el escenario histórico-político latinoamericano, la historia oficial coexiste con múltiples pequeñas historias individuales y privadas, que habían sido también privadas de salir a la luz en regímenes políticos dictatoriales que las habían condenado al silencio, a la censura de cada Dictadura Militar, al secreto, a la muerte. Los gobiernos democráticos han establecido un clima que favorece el auge de una cultura de la memoria en el plano histórico, y una tendencia importante de los documentales contemporáneos se aboca a reconstruir la historia reciente de nuestros países, los hechos traumáticos, las huellas de las dictaduras. Es la urgencia de los trabajos de la memoria, la necesidad de decir, de contar, de narrar, de testimoniar. La necesidad de re escribir y reivindicar la historia. Y el debate cultural –evidentemente- se mueve entre posturas opuestas: aquellos que defienden el lugar que debe ocupar la memoria para no olvidar, y aquellos que reprochan este retorno constante de un pasado que no quiere pasar, que insiste obcecadamente en retornar impidiendo ampliar la mirada y afectando así las expectativas de futuro. (JENSIN, 2002: 10).

En el caso del documental chileno, como refiere Ramírez y como es -por cierto- de esperar,

los trabajos de la memoria pueden dividirse entre los documentalistas que vivieron directamente la dictadura militar y hoy reconstruyen ese pasado, y aquellos realizadores que corresponden a la generación post-dictadura y cuyos trabajos hacen un rescate del pasado dictatorial desde la segunda generación. (2010: 48). Entre estos últimos encontramos documentales como: *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003), *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino, 2006), *La Quemadura* (René Ballesteros, 2009), *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2010), *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010), entre otros. Referimos a este grupo ya que puede ser abordado bajo la noción de postmemoria que refiere Hirsch, concepto que retomaremos en el análisis del film particular que hemos seleccionado para el tema de memoria y resistencia que nos convoca en este estudio.

La memoria de lo no vivido

Nos detenemos a continuación en *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (Perut y Osnovikoff, 2004), documental que nos re-sitúa en los bordes históricos del 11 de septiembre de 1973 en Chile, para cuando el Golpe Militar fija el advenimiento de la dictadura en el país. En términos operativo-formales, el film registra el seguimiento de dinámicas de improvisación y creación colectiva de niños y jóvenes chilenos que, en la actualidad, debaten y reconstruyen dramáticamente la situación del Golpe de Estado.

Bajo esta premisa general, los niños y jóvenes documentados –de entre 5 y 25 años de edad– ponen en escena –literalmente, bajo la estructura de un montaje escénico teatral, llevado a cabo en distintos momentos y lugares, y por distintos grupos de representación– una suerte de *playing*, un juego de roles en el que re-crean momentos clave de tal episodio. Un episodio al cual estos chicos, evidentemente, no asistieron; y para el cual la memoria individual que reclama la puesta en escena que cada grupo asume, funciona a través del mecanismo de la memoria colectiva en asociación con tópicos del imaginario histórico social.

El montaje articula escenas de los jóvenes en debate con la de niños actuando, niños jugando a hacer un papel. Niños y niñas improvisando en escenarios improvisados –las salas de la Escuela, los pasillos de ésta, el patio de juegos– y haciendo las veces de gobernantes, de militares, de torturados o torturadores. Pseudo comunicación radial con el extranjero,

recreación de una escena de detención, simulación de tortura a un grupo de detenidos, revuelta, ataque, niño acribillado, vítores, grupo vencedor y grupo vencido. Salvador Allende, el pueblo, Augusto Pinochet, los militares, Fidel Castro, los norteamericanos, quienes están en el poder, quienes reclaman el poder, quienes conspiran por el poder, quienes han de someterse al poder, en fin. Los roles se replican sucesiva y espasmódicamente en niños y niñas de distintas edades, y cada uno, cada vez, enuncia el parlamento que le ha de corresponder a su personaje.

Es así que en pantalla sucede lo que ha debido de suceder, lo que se recuerda ha sucedido desde la memoria de lo no vivido. La transposición temporal es elocuente. Los personajes representados por los niños se suceden en pantalla, al tiempo que suceden desde el desajuste de los márgenes del discurso histórico convencional. Asistimos en pantalla, entre diversas fragmentaciones de la historia, a la re-creación de una escena de detención de un grupo de sujetos (un grupo de niños), y a la simulación de aplicación de corriente en los genitales de un detenido. Es un niño el que simula estar detenido, es otro niño el que simula el plano del torturador, es apenas una ramita de árbol la que simula ser el cable eléctrico mortal. El niño torturado –fiel a su papel- se retuerce en el piso, los niños torturadores asumen su rol en el juego y festejan el martirio del oprimido. Es apenas una simulación, es apenas una actuación. Para el final de esta escena, los niños que hacen las veces de sujetos detenidos y torturados están tumbados en el suelo, mientras el niño que juega el rol de comandante en jefe de los torturadores está de pie ante ellos y vocifera su discurso de militar opresor:

Yo acabé con Allende y sus cuatro lacayos. ¡Los crucifiqué, utilizando la cruz de Cristo! Adoro matar con la cruz de Cristo... Yo les prometeré autos flotantes, *Nintendo*, *Play Station 2*... ¿Me dejaste impotente? ¡Yo te dejaré impotente a ti! ¡*Game 2*! ¡Juegos virtuales! Y el que se me oponga... ¡Morirá! Que... disfruten... estos próximos... años... conmigo. (diálogo del film. Min. 56:07)

En otro fragmento de representación teatral, la puesta en escena juega a ser una suerte de *reality show*. Un adulto –posiblemente un profesor de la clase- hace el rol de presentador e introduce a los personajes-participantes en el escenario: una niña-Pinochet competirá con una niña-Allende en un concurso de baile. En la escena participan niñas-público que aplauden a uno o a otro personaje y niñas-jurado que deliberarán en su momento sobre quién lo ha hecho mejor en la competencia. Luego del baile de ambas, el juego teatral consiste en que la niña-Pinochet pierde el reinado. En el escenario, en un plano que la deja a solas, entre penumbra y

luces multicolores que orbitan la escena, la niña-Pinochet emerge furiosa y descontrolada. Entonces replica:

Los voy a matar, los voy a cortar en pedacitos... les voy a sacar las piernas, los dedos, la cabeza, les voy a tirar el pelo, les voy a decir que los odio, los voy a matar y no sé, pero algo se me tiene que ocurrir... Voy a matar al jurado, a los bailarines, al animador y sobre todo a Allende, que es un maldito que todo lo hace bien y que... ¡Lo odio, lo odio, es un maldito!. (diálogo del film. Min. 36:23)

Para entonces es la revuelta, el alzamiento de las tropas, el ataque inminente. Los niños se organizan en el patio de juegos de la Escuela, han de recuperar el castillo. Un niño-Allende, en tanto, situado y sitiado a solas en una sala de clases que hace las veces del escenario del gobernante, implora y reclama: “¡Por qué, por qué Dios me abandona! ¿Qué hice mal? Fui un tonto, un ridículo al pensar que yo podría cambiar este país, que podría tenerlo en la gloria... Qué hago, qué hago...” (diálogo del film. Min. 44:35). En el juego de representación, el niño desespera a solas, sentado ante su escritorio de gobernante. Sobre la escena escuchamos el audio de archivo de la voz original del general Pinochet: “Las fuerzas armadas no están contra el pueblo, sino que están contra la hambruna que estaba sembrando el gobierno marxista del señor Allende.” La escena continúa con el niño-Allende angustiado en cuadro y el general Pinochet remitido por la voz de archivo que continúa su discurso. Entonces el niño-Allende, entre sollozos, exclama: “Quiero volver a ser niño, cuando jugaba... quiero volver a ser niño, sin sufrimiento, sin dolor...” El niño llora. El niño toma un revólver de juguete, lo lleva a su boca y acciona el gatillo. Es el suicidio del gobernante y el bombardeo de la escena. Los proyectiles que entran a cuadro junto a los niños-ejército son conos de papel que vuelan por los aires, pero explotan y matan en el juego de representación. Niños acribillados, niños apresados, niños fusilados en escena por otros niños que empuñan armas imaginarias.

Los chicos del debate también tienen su rol, ya sea representen el bando a favor o en contra, lo defienden no sólo desde las referencias históricas con que cuentan si no que en ello se deslizan las diferencias de clases sociales en sus propias experiencias de vida. Los de clase acomodada y los de los márgenes. Reparamos aquí en una escena en particular que se inserta en el total del film. Estamos con un grupo de jóvenes en un parque público. Los chicos participan de un asado grupal. En medio de la situación colectiva de distensión se cuele una enérgica discusión entre dos de los jóvenes, emergiendo violentamente la constelación realidad-ficción-realidad:

JOVEN 1

Yo no puedo hacer ninguna ficción de esto. Perdón, pero es que yo no puedo ficcionar con temas que son trascendentales poh hueón. Un pendejo, que se va criando, hueón, pal pico y crece y trata de insertarse y no puede es importante pa mí porque es mi biografía [...] Pobre como soy, ratón, hueón, miserable, pal pico, que no tengo niuna oportunidad culiá, en verdad, porque claro, es lo que tu decís, me mirai la fucking cara y el fucking cuerpo y ahí estoy yo, pobre culiao... este hueón es así, así, así. [CORTE] Si yo hubiese tenido las mismas condiciones que vos, si yo me hubiese criado con las mismas vitaminas que vos hueón, ¡a ese nivel!, ¡a ese nivel!...

JOVEN 2

¿Por qué tu te estai quejando y yo no me estoy quejando?!

JOVEN 1

¡Porque vos lo hai tenío poh hueón! ¡Ahueonao! ¡Vos lo tuviste!

JOVEN 2

¿Yo me estoy quejando de las hueás que vos hai tenío que yo no he tenío?

JOVEN 1

A mí me importa lo que tú tenís. ¿Sabís por qué? ¿Sabís por qué me importa lo que tu tenís? Porque yo también quiero comer las hueás que tú comís, porque yo también quiero ir a ver las hueás que tu veís, porque yo también quiero viajar al extranjero de vez en cuando, y yo no lo puedo hacer. Yo no lo puedo hacer hueón y vos sí...

(diálogo del film. Min. 38:34)

En una entrevista realizada por el Programa Filmografías (2008), los documentalistas refieren que esta escena fue llevada a cabo por un grupo de estudiantes de teatro de la Universidad de Chile. Es un juego de representación que fue solicitado a los jóvenes como una escena de improvisación colectiva en la que el propio grupo debía de crear algo que evocara los conflictos de clase que hubieron en aquel tiempo [1973] en el país. Explican que fueron los mismos jóvenes quienes propusieron que la escena se desarrollara a partir de la reunión en un asado e incorporar cuestiones que subterráneamente circulaban en las relaciones interpersonales al interior del propio curso de teatro. El pasado histórico colectivo se entrelaza, así, con el presente del grupo que juega a representar esta escena de conflicto social.

Todos el grupo sabe que va a participar en un juego de improvisación. Los chicos son, en este caso, estudiantes de teatro. Con todo, las emociones convocadas por el juego superan la premisa de teatralidad. La experiencia individual del presente de cada uno se cuela en medio de la discusión. El joven 1 llora y desespera en medio del diálogo, en medio de la

representación. El joven 2, antagonista, aprovecha esa situación e insiste en promoverla, en avivar la confrontación. Los documentalistas no apagan la cámara. La discusión entre ambos jóvenes, para entonces, desborda la representación solicitada inicialmente: la de un pasado que vivieron otros, en 1973. Los tiempos se intervienen y emerge –decíamos- violentamente la constelación realidad-ficción-realidad. Y es que en el presente de la representación, se genera un nuevo acto de experiencia que golpea a los jóvenes directamente y desde su propia experiencia temporal.

El espectador, por su parte, en medio de todas las representaciones en pantalla a las cuales asiste, no puede distinguir que la escena antes referida ha sido realizada por estudiantes de teatro. En cualquier caso, tampoco importa. Todas las escenas corresponden a juegos de representación. Lo relevante en *El astuto mono...* es que la pantalla adopta el lugar en donde se reúnen experiencias, representaciones y reconstrucciones del pasado histórico colectivo, que son influenciadas por la experiencia del presente de cada grupo participante y también de cada espectador. A partir de una nueva generación que no vivió directamente lo sucedido en 1973 en Chile, la representación reactualiza el acontecimiento histórico activando toda una red de asociaciones y significaciones.

Como hemos revisado, los niños, niñas y jóvenes realizan aproximaciones teatrales a sus personajes, figuras que aproximan en pantalla, a su vez y de manera violenta, el pasado histórico colectivo nacional. Pero ¿cuál es esa violencia? ¿Por qué esta violencia de *El astuto mono...* nos toca de manera diferente a como lo hace la memoria histórica con la que ya contábamos antes del film?

La postmemoria extendida

Perut y Osnovikoff funcionan como agentes de movilización para la memoria histórica colectiva en los chicos que llevan a cabo el juego de representación -a su vez, colectiva-, del episodio del 11 de septiembre de 1973 en Chile. Es en el juego de la puesta en escena grupal, donde la memoria individual de cada uno de los participantes reclama las huellas de la memoria colectiva social para representar la memoria de lo no vivido y el papel que le ha sido asignado a cada cual -o han, tal vez, escogido-. El movimiento que se produce entonces es de doble vía: la memoria individual apela a la memoria colectiva social, al tiempo que las

múltiples memorias individuales histórico-colectivas se entrecruzan y potencian en el presente de la representación, activando un nuevo acto de memoria colectiva. En este punto, la noción de postmemoria que elabora Marianne Hirsch (1999) entra a cuadro extendiéndose a un siguiente grado de ocurrencia.

La postmemoria de Hirsch refiere con acento particular a los hijos e hijas de las víctimas del Holocausto. Es la memoria de una segunda generación que no vivió directamente el acontecimiento traumático, pero que ha sido alcanzada igualmente por éste mediante el vínculo emocional con sus padres y el relato de la experiencia que les ha sido transmitido.

I use the term *postmemory* to describe the relationship of children of survivors of cultural or collective trauma to the experiences of their parents, experiences that they “remember” only as the stories and images with which they grew up, but that are so powerful, so monumental, as to constitute memories in their own right. (HIRSCH, 1999:8)²

La diferencia temporal y cualitativa de la memoria directa de los sobrevivientes que ha sido traspasada hacia los hijos conlleva en éstos una memoria de segunda generación, basada precisamente en el desplazamiento. Y aún cuando la conexión con el pasado sea menos directa, aquella memoria transmitida es transferida e integrada como experiencia de esta post generación. Sobre ello y como menciona Saona:

Hirsch habla en particular de la generación de hijos de víctimas del holocausto, pero presenta el concepto de tal manera que es fácilmente aplicable a otras circunstancias, a cualquier circunstancia en la que se generan procesos identificatorios de quienes no fueron víctimas de una atrocidad con respecto de quienes sí lo fueron. (1999: 6)

En el caso que nos ocupa, la postmemoria en *El astuto mono...* adopta, decíamos, un siguiente grado de repercusión. Estamos ante una suerte de postmemoria extendida. No podemos asegurar que efectivamente el proceso identificatorio con la tragedia y el trauma nacional sea experimentado por los chicos en escena. En este trabajo de la memoria no estamos en el terreno del cine documental autobiográfico y esas “imágenes que no me olvidan” como distingue Claudia Barril a propósito de cierto grupo de documentales chilenos

² Uso el término de *postmemoria* para describir la relación de los hijos de los sobrevivientes de un trauma colectivo o cultural con las experiencias de sus padres, experiencias que “recuerdan” sólo como los relatos e imágenes con los que crecieron, pero que son tan poderosas, tan monumentales, como para constituir memorias para ellos mismos en su propio derecho. (traducción nuestra)

contemporáneos que reconstruyen la memoria chilena de los años de dictadura:

[...] trabajos firmados por una generación que hace rescate del pasado dictatorial y que miran los embates de la dictadura desde un punto de vista inédito, desde el lugar de la víctima indirecta que comprende tardíamente los alcances de ese régimen en su vida, o que experimentan cambios y crisis en su orden familiar por el sistema político imperante. Estas obras que están firmadas por una segunda generación, y en tanto hija de aquellos que vivieron en carne propia los hechos o fueron víctimas de la represión de la Dictadura, toman la palabra y problematizan la memoria y su mirada, la imposibilidad del testimonio, la memoria como simulacro. (2013: 13)

En el caso que revisamos, los niños y jóvenes -principalmente los niños dado que se acrecienta la distancia temporal con los hechos-, juegan a recordar algo que no vivieron, improvisan y “hacen memoria” en el *playing* de una situación de enfrentamiento y de guerra. Un enfrentamiento chileno acaecido en el pasado reciente: 11 de septiembre de 1973 en Chile. No obstante, *El astuto mono...* entra a cuadro treinta, treinta y un años después (considerando la fecha de realización y exhibición del film) y los chicos que participan en la recreación tienen entre 5 y 25 años de edad. El pasado del 73 les (y nos) pertenece a todos y todas. Sin embargo para estos niños y jóvenes del documental se trata de una pertenencia –pese a todo- lejana, donde -en rigor- la experiencia efectiva del pasado se da en el presente de la representación. Para entonces, el pasado histórico nacional se reactiva y se hace presente para los chicos en escena como efecto performativo. Es en la puesta en obra donde la memoria colectiva-individual se potencia con la de los otros, activando un nuevo acto colectivo de memoria representacional. Una experiencia de segundo o tercer grado, como se prefiera nombrar, pero, en cualquier caso, estamos ante un espacio de recuerdo cultural donde la experiencia de lo no vivido por los chicos en escena es incorporada al presente con retardo, ya no sólo como memoria histórica colectiva, si no resignificada como resultado de la experiencia de una postmemoria colectiva.

Notas finales

Bajo la lectura que hemos realizado, lo intempestivo y brutal en *El astuto mono...* no es ya sólo el hecho histórico en sí –que tiene, por cierto, su propia brutalidad-, si no el movimiento de reactivación representacional que llevan a cabo los niños, niñas y jóvenes en escena. Por su parte, el montaje escénico de los chicos –del lado de la fijeza de una representación teatral- es

espoleado por la dinámica de registro y montaje audiovisual que establecen los directores del film. La cámara actúa de modo incisivo sobre las escenas, relevando convulsivamente los cuadros y ángulos de mirada, articulando un discurso audiovisual de choque fragmentario en el que insiste en emerger la constelación realidad-ficción-realidad.

La pantalla asiste como el lugar donde se reúnen y chocan experiencias y horizontes de expectativas diversos. De un lado, los niños y jóvenes que juegan a representar el pasado, los espectadores del otro; y el marco interpretativo difiere dependiendo de qué lado del film se esté. De los chicos en escena ya hemos hablado. Quienes estamos de este lado de la pantalla, en tanto, y habiendo vivido ya sea con mayor o menor cercanía el 11 de septiembre de 1973 en Chile, reconocemos que los niños y jóvenes con sus personajes están en el lugar de quienes experimentaron en su momento la tragedia. Ocupan el lugar de otros, de aquellos que estuvieron ahí para cuando estos chicos aún no nacían, y sus representaciones se convierten en un ejercicio de memoria, también para el espectador.

Memoria y resistencia nos convoca en este Congreso. *El astuto mono...* resiste desde diversos frentes. En relación a sus documentales, Osnovikoff menciona:

“No utilizamos el cine como una herramienta pedagógica para exponer discursos ya elaborados en otros formatos, si no ser una herramienta de investigación de la realidad y, por lo tanto, si es una herramienta de investigación lo que tiene que ir generando es preguntas y respuestas inacabadas que generen nuevas visiones del mundo.” (Canalónoff: 2011, en línea)

En el juego de memoria y representación, de realidad y re-construcción del pasado histórico, *El Astuto mono...* acciona el desajuste con el discurso hegemónico oficial. El espectador asiste a una puesta en escena excéntrica, que se aleja de la reconstrucción testimonial directa para interrogar la manera en cómo nos relacionamos –también cómo lo hacen las nuevas generaciones- con las marcas de nuestra historia colectiva, lo que contribuye a una toma de conciencia del pasado y sus repercusiones. El resultado es el estremecimiento de la memoria oficial suspendida en el tiempo de un pasado trágico, el temblor de un acontecimiento que se reactiva en el presente de una nueva generación, y el consecuente malestar que conlleva, del lado del espectador, el cine de lo real.

Javier Campo (2011) se pregunta qué es lo real en el cine de lo real. Margarita Saona (2009)

se pregunta cómo es que la exposición “*Si no vuelvo, búsqüenme en Putis*”³ realizada por el fotógrafo Domingo Giribaldi tiene la capacidad de activar la memoria colectiva de una tragedia apelando a todos los espectadores en tanto miembros de una sociedad civil. En dicha exposición, Giribaldi presenta una serie de fotografías que realizó en un trabajo de colaboración con el Equipo Peruano de Antropología Forense (EPAF) para cuando la exhumación de una fosa común en Putis. Allí, en 1984, ciento veintitrés lugareños fueron asesinados por el ejército peruano bajo la consigna del denominado conflicto interno. Giribaldi fotografía el hallazgo. Es el registro de la situación y el detalle de los restos encontrados... un zapatito, una medalla, prendas de vestir de adultos y niños, en fin. Registro fotográfico que aspira a colaborar al reconocimiento de las víctimas por parte de los familiares. Para cuando se realiza la exposición pública, el detalle fotográfico de los restos y la situación violenta a la que éstos remiten, actúa como un choque de memoria histórica colectiva sobre el espectador. Es, claro está, la memoria de lo vivido para los cercanos afectados directamente por la tragedia; una memoria que se reactiva por imágenes fragmentarias y por la mirada de detalle sobre aquellos vestigios que remiten a sus conocidos esparcidos como ruina en una fosa común. Y es, a la vez, el choque de la memoria de lo no vivido para aquel espectador distante de la tragedia misma; una memoria histórica colectiva que se activa en la representación, cuando el reconocimiento por metonimia de los hechos acaecidos entra a cuadro e interpela al observador.

¿Pero qué entendemos y cómo? ¿Pensamos en las víctimas individuales? ¿Pensamos en los horrores del genocidio en general? ¿Pensamos en la capacidad del ser humano para cometer atrocidades? ¿Pensamos en el dolor de perder a nuestros seres queridos? ¿Cómo podemos hablar de recordar y conmemorar cuando hablamos de trauma social cuando no todos los miembros de una sociedad experimentaron el trauma en carne propia? (SAONA: 2009, 5)

Desde las primeras líneas de este trabajo, nosotros nos hemos preguntado por el imaginario documental y la memoria histórica... Las preguntas de Saona nos representan, mientras la postmemoria de Marianne Hirsch (1999) nos interroga desde la experiencia de la propia memoria histórica-colectiva chilena.

Recordamos en este momento y para finalizar la iluminadora metáfora geométrica de Bazin (1990) en la que refiere al cine como asíntota de la realidad. Desplazamos la metáfora

³ Muestra fotográfica inaugurada el 4 de noviembre, 2008. Organizada por: Centro de la Imagen y el EPAF. Lima, Perú.

baziniana al cine y los trabajos de la memoria, y leemos la representación y reconstrucción de la memoria como una línea recta prolongada indefinidamente, acercándose a la curva de la realidad, dependiendo de ésta y, con todo, sin alcanzarla jamás.

Nosotros también quisiéramos que este trabajo generara preguntas y respuestas inacabadas que interroguen en alguna medida a cada lector, como Perut y Osnovikoff lo hacen en sus documentales y con cada espectador. Es la esperanza que reconocemos en *El astuto mono...*

Bibliografía

BAZIN, André. **¿Qué es el cine?**. 1 ed. Madrid: Ediciones Rialp. 1990.

BOSSY, Michelle y VERGARA, Constanza. **Documentales autobiográficos chilenos**. Publicación pdf. Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y la Artes, 2010.

CAMPO, Javier. Los estudios de cine documental y la cuestión de lo real. **Revista Comunicación y Medios**, Revista del Instituto de la Comunicación e Imagen Universidad de Chile, n. 24. p. 273-284, 2011. Disponible en: <www.comunicacionymedios.uchile.cl>. Accesado el: 29 jun. 2012.

Canal Onoff. **Brainstorming Iván Osnovikoff**. 2011. [Archivo de Video]. Disponible en: <<http://www.youtube.com/watch?v=70udaWCRoBE>>. Accesado el: 3 de marzo 2012.

FILMOGRAFIAS. Producido por La Toma y Cinemadicción. 2008. **Entrevista a Bettina Perut e Iván Osnovikoff. Parte 2**. [Archivo de Video]. Disponible en: <<https://www.youtube.com/watch?v=VX36dU7gz2I>>. Accesado el: 16 sep. 2012

HIRSCH, Marianne. Acts of Memory. Cultural Recall in the Present. En: Mieke Bal, Jonathan Crewe y Leo Spitzer (eds.). **Projected Memory: Holocaust Photographs in Personal and Public Fantasy**. Hanover, London: Darmouth College. p. 3- 23, 1999.

JELIN, Elizabeth. **Los trabajos de la memoria**. 1 ed. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 2002.

NICHOLS, Bill. **La representación de la realidad**. 1 ed. Barcelona: Ediciones Paidós, 1997.

SAONA, Margarita. **Las cosas: metonimia y memoria en la conmemoración de traumas sociales**.

Actas II CONGRESO INTERNACIONAL “CUESTIONES CRÍTICAS”, 2009, Rosario. Disponible en:

<http://www.academia.edu/312437/Las_Cosas_Metonomia_Y_Memoria_En_La_Conmemoracion_De_Traumas_Sociales>. Accesado el: 3 jun. 2014.