

Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*

Allegories of memory and oblivion in narratives
of initiation: *Machuca* and *Kamchatka*

TZVI TAL

Colegio Académico Sapir y Universidad de Tel Aviv, Israel
tzvital@mail.sapir.ac.il

RESUMEN • La imagen de los golpes militares y las dictaduras en Argentina y Chile en films cuyos protagonistas son niños y adolescentes, es relacionada a los procesos hegemónicos de la construcción social de la memoria en los respectivos países a los que las películas representan alegóricamente.

Palabras claves alegoría • Argentina • Chile • cine • historia • memoria

ABSTRACT • The images of military dictatorships in films from Argentina and Chile portraying children's or adolescents' points of view, are interpreted as allegories of hegemonic discourses about memory and oblivion.

Keywords allegory • Argentina • Chile • cinema • history • memory

INTRODUCCIÓN

Las narrativas cinematográficas de la infancia o de la iniciación del adolescente han sido utilizadas frecuentemente como alegorías que reflejan procesos de la identidad nacional. Los procesos de la identidad colectiva incluyen la producción y reproducción del pasado, utilizando como materia prima las imágenes que grupos humanos inventan, conservan, renuevan y difunden. La participación del cine en la construcción de imaginarios colectivos, justifica considerar y analizar la contribución de las películas a los procesos de la memoria y el olvido.

Este artículo analiza dos films recientes que representan la memoria de las dictaduras mediante personajes de niños y adolescentes tempranos. En *Kamchatka* (Marcelo Piñeyro, Argentina, 2002) el vano intento de una familia de sobrevivir a la persecución llevada a cabo por los comandos de la muerte del Proceso en los primeros meses de la dictadura, es relatado desde el punto de vista del hijo que tenía 10 años de edad durante los acontecimientos. *Machuca*

(Andrés Wood, Chile, 2004) refleja el conflicto social en las últimas semanas del gobierno de Allende y la represión durante los primeros días del régimen de Pinochet, enfocando en la amistad de personajes que representan las clases sociales y frentes políticos en pugna. Mi análisis de las películas sostiene que ambas manifiestan las políticas de la memoria que los discursos hegemónicos practican: *Kamchatka* infantiliza la memoria y despolitiza la historia, mientras que *Machuca* politiza la memoria e infantiliza la historia.

HISTORIA Y MEMORIA

Las dictaduras instauradas en Chile y Argentina en 1973 y 1976 respectivamente, practicaron políticas oficiales de construcción del pasado cercano, imponiendo versiones que justificaban la toma del poder por el ejército y la eliminación de lo que consideraban una amenaza a la existencia misma de la Nación. Inspirándose en la Doctrina de la Seguridad Nacional, el autoritarismo militar no dejaba espacio a versiones disidentes sobre los acontecimientos durante los gobiernos electos que había derrocado (véase Velázquez Rivera, 2002).

Los regímenes democráticos posteriores instrumentan la memoria de las dictaduras en función de sus políticas de pacificación interna, condicionadas por el balance entre la demanda de justicia, los intereses de movimientos políticos y sectores sociales, las limitaciones impuestas por la oficialidad militar y sus aliados civiles. Las sociedades viven procesos post-traumáticos, agravados por la globalización que profundiza las diferencias de clases, empobrece y excluye a millones de ciudadanos. El absolutismo ideológico neoliberal niega legitimidad y margina a los proyectos alternativos, mientras que las formas de movilización y solidaridad masivas practicadas antes de los golpes militares son ahora consideradas como una amenaza a la estabilidad y la paz social (véase Sznajder, 1993; Sánchez González, 2004).

La historia consta en narrativas registradas como textos metodológicos; la memoria es el producto de la dialéctica entre el pasado y el presente; la historia oficial es construida por instituciones que utilizan el pasado en función de los intereses presentes. La memoria es un atributo del individuo, y la memoria colectiva, es el producto de la dialéctica entre fuerzas que tienden a hegemonizar sus versiones del pasado.

La memoria incluye el olvido, un mecanismo de defensa de la integridad psicológica individual, que tiene su correlativo social en “aquello de lo que no se habla” en pro de la paz social. El olvido no implica el perdón o el indulto, así como la paz social necesita recordar. La memoria no es necesariamente venganza o juicio. Los usos sociales de la memoria implican la existencia de prácticas sociales del olvido. La existencia de puntos de vista y narrativas separados por abismos ideológicos, traumas colectivos y privados, la dialéctica de memoria y olvido, explican la complejidad del proceso de construcción social del pasado y la imposibilidad de producir una versión consensual, especialmente al tener en cuenta que las prácticas metodológicas de la historia profesional la contraponen a otras formas de memoria (Nerone, 1989; Burke, 1989).

Durante los primeros años del retorno a la democracia en Argentina floreció la literatura testimonial, que recuperaba la memoria de los perseguidos y torturados. En círculos intelectuales se despertó la discusión sobre la heroicidad de quienes salieron al exilio y el silencio de quienes sobrevivieron en el “exilio interno” que la dictadura impuso a toda voz opositora. Durante los períodos presidenciales de Carlos Menem (1989-1999), la estrategia de neutralizar la influencia de las fuerzas armadas como factor de inestabilidad política condujo al indulto y la impunidad de los perseguidores y torturadores. De este modo se anuló la posibilidad de construir una democracia alrededor de eventos oficiales y representaciones que reflejen la imagen de lo que la sociedad argentina no debe ser. El deseo colectivo de un modelo de democracia ética fue dejado de lado y en su lugar se construyó un sistema delegativo centrado en la clase política que lo dirige y administra, donde la movilización popular es indeseable. La memoria de los desaparecidos es conservada por organismos no gubernamentales —como Madres de Plaza de Mayo e H.I.J.O.S—, algunos de los cuales reproducen el discurso revolucionario de los desaparecidos en el contexto actual. Parte de la población rechaza este tipo de práctica, así como rechaza representaciones literarias, filmicas o teatrales de la Guerra Sucia (Roniguer y Sznajder, 2000: 190-206; di Paoloantonio, 2001; Bickford, 2000).

La memoria colectiva del terror estatal y sus consecuencias sigue siendo un campo de conflicto, en el que los primeros años del siglo XXI —signados por la protesta popular que depuso presidentes y la elección de Néstor Kirchner— parecen deparar una mayor predisposición del Estado a incluir la memoria de las víctimas en la historia oficial y una mejor disposición del aparato judicial a ventilar demandas contra responsables de las violaciones a los derechos humanos. El conflictivo balance entre olvido y memoria es el contexto en que *Kamchatka* fue estrenada el 17 de octubre de 2002 con notable éxito de audiencia y enviada como competidora en la categoría mejor película extranjera del Oscar 2003.

El día elegido para el estreno rememora las manifestaciones masivas que reclamaron la liberación de Juan Perón en 1945, un hito histórico que señala la aparición del proletariado como fuerza política nacional cuya celebración ha funcionado como “lugar de memoria”, tanto oficial durante el gobierno peronista como contestatario, en actos, manifestaciones y huelgas. La película adquiere así un aspecto connotativo de memoria popular cuando el peronismo es un partido político fracturado e incapaz de poner en marcha un proyecto de justicia social alternativo al neoliberalismo.¹

La democracia chilena encabezada por el presidente Patricio Aylwin optó por consagrar una versión de los sucesos producida por comisiones oficiales y desarrollar “lugares de memoria” estatales, afirmando que la construcción de una tradición democrática es más importante que el castigo a los culpables de crímenes contra los derechos humanos. Aylwin sostenía que es imposible imponer la memoria mediante leyes, pero asimismo imposible permitir el olvido, porque sólo así se evitará la repetición de los crímenes en el futuro (Meade, 2001). En

¹ Acerca del concepto “lugares de memoria”, véase Nora, 1989.

torno al significado de esos “lugares de memoria” (el monumento en memoria de los desaparecidos, entierro oficial de los restos de Salvador Allende, conmemoración del 11 de septiembre) se desarrollan conflictos, a veces violentos, entre sectores de izquierda y de derecha que intentan imponer su interpretación del significado de la fecha. La literatura testimonial es producida en ambos márgenes de la divisoria histórica entre quienes apoyaron el Golpe y quienes lo repudian (Roniguer y Sznajder, 2000: 213-220).

La elección de Ricardo Lagos como Presidente y los eventos desatados por la demanda contra Pinochet ante la justicia española, parecen señalar una apertura al reclamo de justicia contra los terroristas estatales y los presentes intentos de enjuiciar al dictador mismo. *Machuca*, estrenada en Chile en agosto de 2004, aparece en un contexto conflictivo en el que el liderazgo nacional prefiere evitar las acciones legales y reforzar la estrategia de oficializar la memoria, por ejemplo al concurrir el Presidente a la exhibición de la película. El éxito de audiencia y el eco que despertó en el discurso público expresan su relevancia como foco de identificación, hasta el punto que parece influir también en sucesos posteriores, como la decisión de los mandos del ejército de asumir responsabilidad institucional por los crímenes y torturas cometidos durante la dictadura (El Mercurio, 2004, 6 de noviembre; La Segunda, 2004, 1 de octubre; González, 2004).

MEMORIA Y CINE

Los textos cinematográficos que difunden versiones imaginarias del pasado deben ser comprendidos como documentos estéticos que testimonian los discursos del presente en que son producidos.² El cine orientado hacia el consumo masivo en los circuitos de distribución comercial, ofrece textos que difunden habitualmente el discurso hegemónico, a pesar de lo que la investigación descubre a veces en las películas: expresiones de resistencia, las voces marginadas o reprimidas.³

A diferencia de los “lugares de la memoria”, donde se construye la memoria consistente con la historia oficial, el cine es un campo de conflicto entre las diversas memorias.⁴ En ambos países se produjeron antes de los golpes militares versiones revisionistas del pasado nacional en films monumentales en su extensión, que construyeron memorias alternativas. *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, Argentina, 1969, tres partes, 4 horas y media) difunde el discurso revolucionario foquista en una estrategia de acercamiento a las masas peronistas movilizadas contra el régimen militar del general Onganía, mientras que *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, tres partes: 1975, 1976 y 1979, 4

² La investigación de la representación del pasado en el cine como expresión de discursos presentes se ha desarrollado hasta constituir una disciplina de por sí. Véase Ferro, 1986; Sorlin, 1980; Rosenstone, 1995.

³ Acerca de la industria cultural y los significados ideológicos de sus productos, véase Horkheimer y Adorno, 1988.

⁴ Ver un caso concreto en Tzvi Tal, 2004.

horas y media), planeada como testimonio de la construcción del socialismo, fue finalizado en el exilio como crónica de la caída del proyecto socialista.

El retorno a la democracia fue reflejado en el cine de Argentina y Chile bajo la influencia de un tabú cultural que impide representar militares uniformados de alto rango, no sólo en películas producidas durante la transición como *La historia oficial* (Puenzón, Argentina, 1985) y *La frontera* (Larraín, Chile, 1991), sino también en las producidas años después, como *Sur* (Solanas, Argentina, 1988) y *Los naufragos* (Littin, Chile, 1994). En las dos primeras aparecen personajes de viejos republicanos españoles exiliados, que despiertan simpatía por su coherencia personal, pero funcionan como advertencia sobre las consecuencias de la práctica revolucionaria. Son una imagen alegórica de los chilenos y argentinos exiliados cuyo retorno es bienvenido, pero cuya eventual renovación de la lucha armada preocupa. En las segundas, dirigidas por cineastas que salieron al exilio, el realismo fantástico y el surrealismo manifiestan los conflictos de la memoria implícitos en la necesidad de adaptarse a un presente donde la impunidad de los agentes del terrorismo estatal parece asegurada. Los protagonistas finalizan con un saber más amplio pero más contradictorio del pasado, la construcción del futuro requiere que los héroes sean menos heroicos y los villanos menos demoníacos (Tal, 2000a; 2000b).

Esta preocupación de los films por el pasado cercano surge no sólo de la voluntad de comprenderlo sino también del miedo a la amnesia que rechaza el saber histórico y el pensamiento crítico, repudia el compromiso con el presente, y desvaloriza la cultura propia. La globalización impone la disolución de fronteras económico-políticas y desintegra identidades nacionales, conmocionando las nociones de tiempo, espacio y lugar. La imagen del pasado en el cine contribuye a fortalecer el sentido de continuidad mientras la sociedad y su cultura viven transformaciones profundas. La frecuencia actual del motivo del Holocausto en el discurso o en películas, desconectado de su contexto histórico europeo-judío y aplicado a tiempos y espacios distintos, incluyendo en la memoria del Terrorismo de Estado en Argentina y Chile, no solo está relacionada al recuerdo del exterminio físico por los regímenes militares, sino también al miedo actual a la extinción de las culturas y las identidades nacionales.⁵ *La hora de los hornos* se apropiaba del discurso del Holocausto sosteniendo que el neocolonialismo y el imperialismo realizaban un genocidio de los pueblos indoamericanos. Planteando como objeto de identificación la supervivencia a la persecución, *Kamchatka* se aleja de la glorificación del exilio y se apropia del discurso actual del Holocausto, que a partir de los años ochenta cometió un giro ideológico radical: antes criticaba a los judíos que marcharon “como ovejas al matadero” y glorificaba la lucha de los combatientes en los *ghettos* contra los alemanes, ahora reivindica las pequeñas demostraciones de heroísmo de

⁵ Por ejemplo la escena inicial de *La Historia Oficial* (Puenzón, Argentina, 1985), donde la fotografía del acto de apertura del año lectivo en un colegio secundario incluye elementos iconográficos propios de la representación del Holocausto judío en el cine mundial. Véase Huyssen, 2000; Díaz Gajardo, 2002.

quién se aferró a la vida en las peores condiciones, como ejemplifica *Si esto es un hombre* de Primo Levi.⁶

CINE Y ADOLESCENCIA ALEGÓRICA

En lugar de los héroes adultos que intentan develar aspectos del conflicto social que los envió al exilio o al presidio, *Kamchatka* y *Machuca* exponen las memorias de niños y adolescentes tempranos que fueron testigos del golpe militar y quedaron marcados por el trauma. No son textos cinematográficos monumentales en su extensión o en el alcance de las narrativas, sino historias íntimas de personajes individuales cuyas vidas están signadas por los conflictos familiares, amistades, los estudios. Como tales, las dos películas ofrecen al espectador focos de identificación donde la memoria individual se articula con la colectiva y la narrativa da cuenta de sucesos que afectaron a la sociedad a través de la mirada no adulta.

Para la mayor parte de los espectadores, que no vivieron los golpes militares, las imágenes de los sucesos que las películas difunden son la materia prima con la que el sujeto construye su memoria y su identidad. Son el punto de confluencia neurálgica entre historia y memoria, donde el sujeto toma posición frente a los discursos, en el interminable proceso de construcción y reconstrucción de su identidad personal y colectiva, de modo que las imágenes del pasado se refieren alegóricamente a los procesos de la memoria en la sociedad (véase Hall, 1996).

La alegoría es un modo de representación ligado a los orígenes de la cultura occidental, como las fábulas griegas que “humanizaban” animales para representar características humanas, o las parábolas en el Viejo y el Nuevo Testamento, donde el caso particular refleja conductas ejemplares o censuradas. La alegoría florece en momentos de crisis social, cuando discursos emergentes buscan expresarse sin transgredir los límites que la hegemonía impone. Sin referirse a ellos expresamente, los textos alegóricos estimulan a pensar los conflictos sociales (Xavier, 1998).

La alegoría en el cine no es un género o un estilo, sino un modo de representación caracterizado por la dialéctica entre la tendencia a construir una imagen coherente de la realidad social y la fragmentación estética producto de la imposibilidad de lograrlo. El montaje dialéctico de los planos y/o la banda de sonido, la desarticulación del orden lineal en la narrativa, la construcción de puntos de vista variados en lugar de la homogeneidad habitual en el cine clásico, son algunos de los recursos estéticos que otorgan al film alegórico un carácter enigmático que lo distingue. La forma productiva de encarar el film alegórico no es

⁶ Primo Levi (Turín, 1919-1987) nació en el seno de una familia judía asentada en Piamonte. En 1941 se graduó como químico, una actividad que compaginaria posteriormente con su actividad literaria. Tras participar en la resistencia del norte de Italia, fue capturado y deportado al campo de concentración de Auschwitz. Tras la liberación del campo, en 1945, y un azaroso periplo por el este de Europa, Levi regresó a Turín, donde publicó su primer testimonio sobre los campos de exterminio nazis, *Si esto es un hombre* (1947).

verificar su intencionalidad, sino comprender el trabajo de estimulación a la lectura alegórica que realiza. El espectador recurre a códigos extracinemáticos, provenientes de la cultura y de la historia, imbuidos por ideologías. La lectura alegórica del film es una práctica intelectual donde se combinan el texto, el contexto y la intertextualidad, contribuyendo al desarrollo del sujeto crítico en el espectador.

La visión del personaje infantil que aún no ha sido comprometido con los deberes y obligaciones del ciudadano adulto posibilita representar, a veces en modo crítico y otras pedagógico, aspectos de la vida social que la hegemonía ideológica ha “naturalizado” y transformado en la “lógica cotidiana”.⁷ En *Standby Me* (Reiner, EEUU, 1984) cuatro casi adolescentes deambulan en 1959 por las vías del ferrocarril, que simbolizan el destino personal predeterminado por los códigos sociales y la pertenencia clasista. Los personajes perciben su próxima selección social entre la educación humanística o la técnica, pero ni la narrativa ni la estética del film despiertan en el espectador una reflexión crítica sobre la reproducción del capitalismo. El film recicla la visión hegemónica de los años sesenta como “pérdida de la inocencia” de la sociedad norteamericana.⁸

Las opciones del adolescente en los momentos de tomar posición adulta pueden simbolizar la convocatoria a enunciar proyectos en lugar de los que han perdido relevancia histórica. En *El viaje* (Solanas, Argentina, 1992) el protagonista de 17 años sale a recorrer América Latina, como el Che Guevara, en busca del padre exiliado que simboliza el peronismo revolucionario de los setenta. Durante la odisea descubre la miseria y la destrucción de los recursos naturales cometidos por la globalización, llegando a la conclusión que debe elaborar un proyecto donde se conjuguen los deseos personales con la lucha por la justicia social, en lugar del martirio revolucionario postulado por la generación anterior. *El viaje* ataca al discurso neoliberal de gobernantes como Menem en Argentina y Color de Mello en Brasil, en un modo de representación alternativo al habitual en el cine de Hollywood, contribuyendo a la concientización del sujeto, pero sin renunciar a la gratificación del espectador (Tal, 1998).

El despertar de la sexualidad adolescente es frecuente en las alegorías de comprensión de los conflictos sociales. En *Los amores de una rubia* (Forman, Checoslovaquia, 1965), el intento de la heroína de 17 años de encontrar amor es frustrado por un régimen comunista burocrático que otorga felicidad “desde arriba”. La película difunde el discurso del socialismo humano que florecía con “la primavera de Praga” y fue aniquilado por las fuerzas del Pacto de Varsovia en 1967. En *Jugando a la escondida* (Majboim, Wollman, Israel, 1980) un niño judío de 13 años en Jerusalén de 1947, gobernada por el colonialismo inglés,

⁷ Los procesos ideológicos hegemónicos llevan a aceptar el orden existente como “natural”, ocultando su carácter social, político, conflictivo (véase Barthes, 1977; Turner, 1992).

⁸ El sistema educativo nacional ha sido descrito como aparato ideológico principal en la reproducción del sistema capitalista (véase Althusser, 1971). La aplicación de la concepción althusseriana al cine resalta los vínculos entre la estética del film y el ataque a la ideología dominante (véase Comolli y Narboni, 1976).

sospecha que su maestro espía a favor de los árabes y lo denuncia al movimiento clandestino de liberación, para descubrir demasiado tarde que mantenía un romance homosexual con un palestino. Recurriendo al conflicto histórico, el film critica la intolerancia hacia la izquierda negociadora fomentada por la derecha nacionalista que ascendió al poder en las elecciones de 1977 y postula que la opinión pública debe aprender, como el protagonista, a respetar al Otro. Como se verá a continuación, la diferencia en el desarrollo psicosexual de los protagonistas en *Kamchatka* y *Machuca* representa diferencias en el trabajo ideológico respecto a la memoria que las películas realizan.

ESTÉTICA Y DESPOLITIZACIÓN

El proceso de iniciación en los films, entre la inocencia y el saber, sugiere reflexionar sobre los conflictos fuera del texto. *Kamchatka* y *Machuca* ofrecen una reconstrucción nostálgica del pasado traumático mediante la estética realista convencional en el cine hegemónico, que no dificulta la recepción ni estimula a producir una lectura crítica. La fotografía sin distorsiones expresionistas y sin efectos de iluminación discordantes con lo habitual, los decorados reproducen la percepción habitual del mundo real. El montaje concatena escenas construyendo un eje narrativo lineal de fácil comprensión, sin recurrir a efectos de “montaje dialéctico”, historias paralelas o metáforas construidas con planos inconexos con la narrativa: el uso simbólico de imágenes está motivado por el avance de la peripecia; la banda de sonido acompaña las imágenes en forma mayormente sincrónica.

El realismo es un estilo que produce imágenes de acuerdo a convenciones de representación en que los espectadores reconocen el mundo real. El efecto ideológico del realismo cinematográfico atribuye a las imágenes un carácter ontológico de “verdad” histórica, basada en el discurso hegemónico en la cultura respectiva (MacCabe, 1985). Mientras *Kamchatka* practica ese realismo reconstruyendo el microcosmos claustrofóbico de una familia perseguida, *Machuca* representa los conflictos sociales en que transcurre la peripecia, pero neutraliza el desarrollo de la conciencia crítica mediante la representación simétrica de los proyectos en pugna y del comportamiento adulto e infantil. En ambos casos, las películas carecen del enigmatismo que estimula la lectura alegórica, revistiendo un carácter falso de “verdad histórica”, que oculta el trabajo ideológico que efectúan.

En ambos films existen aspectos autobiográficos: Marcelo Piñeyro era un estudiante de cine de 23 años activo en la Juventud Peronista, cuando el golpe militar de 1976 lo empujó al exilio en Brasil. Allí comenzó su carrera cinematográfica en las producciones comerciales hechas bajo la mirada vigilante de la dictadura. De retorno en Argentina trabajó en publicidad televisiva y comenzó a dirigir sus propios films en 1993. En pos del éxito del film, el argumento fue novelado y publicado por Marcelo Figueras, guionista de la película que era niño durante la dictadura. Wood tenía 7 años durante el golpe de Pinochet, su film se basa en la novela autobiográfica *Tres años para nacer* de Eledín Parraguez,

que a los 17 años vivía en una toma y participó en el experimento de integración educacional dirigido por el padre Gerardo Whelan en el Colegio Saint George's (Kriger y Portela, 1997: 125). Ambos films se relacionan con la literatura testimonial que difunde las memorias personales de las dictaduras, pero a diferencia de *Machuca*, la versión literaria de *Kamchatka* ejerce una estrategia comercial habitual en las productoras multinacionales, donde la película es transformada en logotipo para promover ventas de productos de consumo.

La memoria personal de los participantes en la producción de películas como las aquí tratadas debe ser tomada en cuenta como fuente posible de imágenes, pero la naturaleza social y económica de la producción cinematográfica y su destino al mercado masivo nos conduce a optar por la lectura histórica y cultural del texto, sin delinear las características personales de los directores. Semejante intento requiere la lectura cuidadosa de todos los films de cada uno en busca de esquemas ideológicos y estéticos personales que podrían constituir un común denominador de las películas, desviando el análisis hacia el culto burgués del artista implícito en la "teoría del autor cinematográfico" (Sarris, 1999).

KAMCHATKA

La narrativa es un largo *flashback* introducido y cerrado por la voz infantil de quien en el presente del film (2002) debe tener cerca de treinta y cinco años. Tampoco aparece en pantalla como adulto sino como niño en los sucesos del pasado. El efecto de la voz *off-screen* ha sido designado "acusmático": la voz incorpórea, a veces explotada como representación de lo sobrenatural. La voz definida como "acusmétrica" preconiza la próxima aparición de su dueño, atribuyéndole poderes y conocimiento por encima de los de otros personajes (Chion, 1999).

La teoría del cine basada en el "estadio del espejo" estudiada por el psicoanálisis de Jacques Lacan y la concepción de la ideología de Louis Althusser, considera la situación del espectador analógica a la del bebé, que hasta aproximadamente los 18 meses de edad está limitado en su movilidad, no puede cambiar de posición para ver las diversas fuentes de sonido que oye. Durante ese lapso, caracterizado por la cercanía a la madre, adquiere un conocimiento *imaginario* del mundo circundante. Posteriormente, la voz del padre y el aprendizaje de las reglas imbuidas en el lenguaje, lo introducen a las normas y las leyes que caracterizan el estadio *simbólico*, para finalmente incorporarse durante la niñez al estadio de lo *real*. El "estadio del espejo" y "la voz del Padre" son metáforas que expresan la importancia de las imágenes y la asimilación de los códigos sociales en la formación del sujeto. De acuerdo a esta teoría, el espectador acomodado en la butaca y su mirada centrada en la película, vive una regresión afectiva y cognitiva que posibilita la reproducción en su mente de la ideología difundida por la película, construyéndolo como sujeto acrítico. *Kamchatka* induce una situación regresiva en el espectador por su misma naturaleza cinematográfica y también induce identificación con el punto de vista infantil del relator, instituyendo como "verdad" la memoria nostálgica falta de conciencia

política y social del protagonista, coincidente con el grueso de la cultura argentina que prefiere dejar de recordar el Proceso (Doanne, 1985; Baudry, 1985).

La narrativa es transmitida desde el punto de vista de Harry, un niño cuyo verdadero nombre no se menciona, así como los nombres de los padres y el hermano no se sabrán. La información es mínima: padre abogado que atiende causas de derechos humanos y madre profesora universitaria despedida por el régimen militar. Pocos días después del golpe militar de 1976 deciden esconderse ante el cerco de “desapariciones” que se va cerrando a su alrededor. El espectador nunca sabrá si eran militantes políticos o estaban vinculados a la lucha armada. El film explota la tendencia del espectador a identificarse con el perseguido, construyendo un mundo ficcional donde los buenos son perseguidos, los malos son perseguidores; los padres eran una pareja bella, feliz y humana mientras que los perseguidores son una ausencia aterradora, nunca vistos.

La familia es representada desde el punto de vista inocente de quien es consciente del peligro, pero no del significado político de los sucesos, así como Harry es consciente de la existencia del amor carnal entre los padres, pero no llega a descubrirlo con su mirada, la convención cinematográfica que representa el momento traumático del saber. La película deja al espectador sin saber los aspectos íntimos e ideológicos de los perseguidos, así como la hegemonía argentina prefiere no recordar. El reemplazo de los nombres por apodos o por los genéricos “mamá” y “papá” convierten al núcleo familiar en metáfora de la argentinidad, caracterizada como clase media intelectual, y también rememora la destrucción de la identidad del “desaparecido” testimoniada por los sobrevivientes, otro aspecto del discurso del Holocausto.⁹

La película construye un sistema de metáforas basadas en citas intertextuales de la cultura popular, otorgando al espectador gratificaciones intelectuales como “valor agregado” al proceso emotivo que la película produce. Harry es el apodo que el protagonista toma del escapista circense Harry Houdini, anticipando que no hay solución mágica. Junto con sus compañeros de escuela el protagonista ve un film educativo sobre la célula y la herencia genética, que el relator convierte en metáfora del deseo de sobrevivir refugiándose en la esperanza simbolizada por Kamchatka, territorio imaginario en el juego de estrategia que padre e hijo comparten.

Harry es aficionado a la popular serie norteamericana de televisión *Los invasores*, de cuyo protagonista es tomado el apodo elegido para el padre. Los extraterrestres decididos a dominar el planeta simbolizan la conquista de la sociedad por el ejército, una metáfora de arraigo popular basada en la historieta *El eternauta* (Hector Oesterheld y Francisco Solano López, 1957), donde la invasión es alegórica al golpe militar de 1955. La transmutación de un producto cultural autóctono por la imagen hollywoodense se repite cuando los padres bailan a la luz de las estrellas música romántica norteamericana, representando la relación de pareja argentina en un ícono del *kitsch* global.

⁹ Véase el efecto en el film *La vida es bella* (Benigni, Italia, 1997) y en el libro de Jacobo Timmerman, *Prisionero sin nombre, celda sin número* (1982).

Otro ejemplo de asimilación de códigos cinematográficos norteamericanos es el tono patriarcal frecuente en películas de Hollywood. Harry es cómplice del padre en observaciones críticas sobre la madre, a quien apodan La roca por su falta de flexibilidad “femenina”. Ambos le exigen dejar de lado posturas científicas en los diálogos cotidianos. La narrativa reivindica el vínculo generacional abuelo-padre-hijo, mientras que la madre y la abuela son agentes del acercamiento entre los hombres pero carecen de cadena generacional propia.

El texto construye también metáforas ocasionales, como el juego en que el hermano ata a Harry mientras escuchan el discurso radial del ministro de Economía, sugiriendo que el futuro de la nueva generación queda atado a la deuda externa que el Proceso generó; el padre exige “cortar” con el recuerdo del pasado de identidad legítima mientras corta leña a hachazos, simbolizando la violencia implícita en los sucesos, una imagen reflexiva del trabajo ideológico sobre la memoria que el film ejecuta en el presente.

Las metáforas que usan productos norteamericanos para construir la memoria de sucesos nacionales, negocian simbólicamente la identidad argentina actual, sometida al ataque mediático del imperialismo cultural global. Los hechos recordados son locales, pero los símbolos utilizados y el modo de representación son globales, así como en la producción participa capital español y la distribución internacional está a cargo de la empresa Buena Vista, de la multinacional Walt Disney. En ese proceso de hibridación del texto cinematográfico se pierde el significado político del pasado, reducido a la nostalgia. La identidad del espectador es modelada por la ideología activa en el film, acomodándolo al papel de consumidor acrítico, infantilizado, de los productos simbólicos monopolistas.

MACHUCA

La amistad con Pedro Machuca y Silvana en 1973 es relatada desde el punto de vista de Gonzalo, de unos 13 años de edad, hijo de una familia de clase media. El padre es funcionario de las Naciones Unidas y aspira a emigrar a Italia, porque el “socialismo es bueno para Chile pero no para nosotros”. La madre mantiene relaciones de infidelidad con un rico comerciante que participa en el boicot a la provisión de mercaderías al público. La hermana es una frívola estudiante de secundaria con un novio que participa en los grupos de choque de la derecha. Los conflictos internos en la poco feliz familia de Gonzalo son un reflejo microcósmico de las tensiones en la sociedad chilena, percibidos en la televisión hogareña. La fotografía respeta los códigos del realismo, pero ha sido convencionalmente descolorada para resaltar la sensación que el espectador está viendo el pasado.

A diferencia del protagonista de *Kamtchatka*, Gonzalo percibe los defectos de los padres y las limitaciones del matrimonio. Su inevitable participación en la descomposición familiar es traumática, como cuando la madre lo utiliza para encubrir el verdadero motivo de las visitas al amante. Comienza a interesarse por la realidad social circundante y su visión de los conflictos sociales se agudiza

en el colegio, donde el sacerdote director impone la igualdad de clases en forma autoritaria, y en las manifestaciones callejeras, donde es testigo de los choques ideológicos y la violencia.

Pedro Machuca, que da título al film, no es el protagonista, sino el objeto de la mirada del espectador mediatizado por el punto de vista de Gonzalo, dominante en la narrativa. El ser llamado por el apellido lo transforma en un símbolo de su clase, el Otro social de la burguesía, efecto patente en el modo sensual con que la madre de Gonzalo lo observa en el primer encuentro. La familia de Machuca refleja en forma analógicamente inversa las tensiones sociales: el padre, borracho violento que no cumple sus funciones familiares, expresa frente a Gonzalo un fatalismo premonitorio sobre la imposibilidad de la amistad entre miembros de clases opuestas. La madre carga con un bebé a cuestas y participa en las obras de desarrollo del barrio provisional en que viven. A la inversa de la madre de Gonzalo centrada en sus placeres y el consumo, la madre de Machuca dirige su hogar en la frugalidad y exige de su hijo respetar al padre borracho.

Las familias son presentadas como polos dicotómicos, una visión apropiada a la inmadurez de Gonzalo y enraizada en el realismo social: los burgueses son decadentes e inmorales, los oprimidos son la consecuencia de su condición social. Pero al construir la narrativa desde el punto de vista de Gonzalo y contemplar más profundamente su mundo familiar, los personajes burgueses adquieren una psicología compleja y humana, mientras que los oprimidos quedan como estereotipos.

Gonzalo entabla amistad con Machuca cuando su innato sentido de la justicia lo lleva a apoyarlo frente a las agresiones de otros alumnos. Pese a que Machuca viene al colegio como parte de un proyecto en que un puñado de chicos pobres se integran a la aristocrática institución privada, sólo su personaje se descubre ante el espectador, individualizando la representación en un momento histórico en que el choque de clases era evidente y reduciendo al mínimo las expresiones de solidaridad y organización política de los oprimidos. Por ejemplo, la película no explica si las obras de mejora que se efectúan en el barrio de Machuca son producto de la autogestión popular.

La despolitización de la representación de los sectores populares es reforzada por las imágenes en tono *kitsch* con que la amistad entre Gonzalo y Machuca es representada, como los paseos en la bicicleta del primero. El director del colegio es representado como paternal, patriarcal y fiel a los principios cristianos, pero la memoria de los conflictos ideológicos dentro de la iglesia, la existencia del “cristianismo revolucionario” y de los curas tercermundistas es olvidada.

Machuca trabaja después del colegio con su prima Silvana, vendiendo insignias y lemas en manifestaciones políticas a favor y en contra del gobierno. La madre de Silvana abandonó el hogar, reforzando el carácter estereotípico del personaje como producto de la injusticia. Gonzalo se les incorpora buscando evadirse del ambiente sofocante en su familia. Machuca y Gonzalo descubren mediante Silvana, más adentrada en la adolescencia, la sexualidad incipiente, analógica al descubrimiento del conflicto social y la violencia en auge. El triángulo amoroso al estilo *Jules et Jim* (Godard, Francia, 1962) sugiere la posibili-

dad de superar las diferencias sociales, pero el saber es parte de la ecuación del poder, Gonzalo le pasa a Machuca sólo parte de las respuestas que le faltan en el examen, estableciendo los límites de la amistad y de la repartición del poder entre las clases que representan.

Compartir los besos de Silvana con Machuca es menos problemático para Gonzalo que compartir la bicicleta y la leche condensada que sólo la burguesía puede adquirir en el mercado negro. Mientras la incipiente sensualidad adolescente está todavía libre de limitaciones sociales, la propiedad privada de los medios de producción es la base del conflicto clasista. La película infantiliza la cuestión reduciéndola al conflicto por la bicicleta.

El sistema de metáforas en *Machuca* resalta los espacios. Los interiores de las casas y los exteriores de los barrios respectivos representan las diferencias de clase y las concepciones de mundo: mientras la familia de Gonzalo vive “dentro” de casa realizando lo privado, la pequeña choza de Machuca obliga a pasar gran parte del tiempo “afuera”, en el espacio social. Tres veces la película presenta una inmensa inscripción mural que Gonzalo ve camino al barrio de Machuca, y cada vez el cambio en el texto manifiesta la evolución del conflicto social: la primera dice “No a la guerra civil”, en la segunda el “No” aparece tachado, en la tercera, la inscripción ha sido borrada totalmente, testimoniando la despolitización impuesta por el terror estatal. Otro ejemplo del control de la memoria por el discurso es que para llegar a casa de Machuca, Gonzalo debe cruzar un campo de fútbol, que sugiere el recuerdo de los crímenes cometidos en el Estadio Nacional, no mencionados en forma explícita.

La visión del pasado infantiliza la representación del conflicto clasista, político e ideológico usando la simetría. Las posiciones en la asamblea de padres del colegio que discute la integración promovida por el director, son expuestas en forma al borde del egocentrismo infantil o cargadas de estereotipos y prejuicios sociales. La indiferencia con que los protagonistas venden insignias en las manifestaciones de la derecha y la izquierda señala la primacía ideológica del interés, coherente con el sistema de valores neoliberal actual. La violenta reacción de la madre de Gonzalo contra Silvana en la manifestación callejera es grotesca y desproporcionada, pone en pie de igualdad la personalidad adulta con la precoz adolescente. Gonzalo ve por televisión a Allende y a Pinochet, en planos de archivos intercalados simétricamente en el montaje del film.

Hacia el final, Gonzalo es testigo de la conquista del barrio popular por el ejército y del asesinato de Silvana. Sólo sus zapatos Adidas, que tanto gustaron a Machuca al principio de la amistad, convencen al soldado que no pertenece al lugar y le permite alejarse, sin sufrir daño físico pero consciente de que las diferencias de clase son abismos insalvables. De este modo, el producto icónico de la globalización funciona en la narrativa como salvoconducto y legitima el proceso del cual el film es parte: la representación del mundo en *Machuca* expresa la hegemonía neoliberal, donde los enfrentamientos ideológicos y políticos clasistas tienen consecuencias indeseables.

CONCLUSIÓN

Los procesos de maduración y conocimiento por los que atraviesan los protagonistas de *Kamchatka* y *Machuca* construyen alegorías de la memoria en las culturas chilena y argentina: Harry en Argentina no puede descubrir lo que Gonzalo comienza a comprender a los trece. La primera idealiza un pasado de “buenos y malos”, primando una visión idílica y despolitizada de la sociedad y del marco familiar, coherente con los productos de la industria cultural global de la que el film es parte y cita. La segunda resalta los conflictos sociales en analogía a la descomposición familiar a ambos lados de la división clasista. De este modo, las ideologías aparecen indignas de confianza y perjudiciales a la felicidad del individuo, pues penetran en los espacios públicos y privados por igual.

La favorable recepción de ambos films en sus países y la distribución en el extranjero que obtuvieron, indican su adecuación a las hegemonías locales integradas en el sistema global. Las visiones del pasado que presentan se acomodan a las políticas de la memoria dominantes en cada cultura. En *Kamchatka* la política es “aquello de lo que no se habla”, un código que ha caracterizado a la cultura argentina durante mucho tiempo.¹⁰ En *Machuca* el conflicto político-social es denunciado como agente de descomposición de la “familia chilena” y su recuerdo funciona como advertencia de lo que conviene evitar. Las visiones del pasado son construidas mediante estéticas convencionales que no estimulan la capacidad crítica del espectador, constituyendo alegorías de los discursos hegemónicos de la memoria.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALTHUSSER, LOUIS. (1971). The State and the ideological apparatus of the State. En *Lenin and Philosophy* (pp. 127-186). Londres: Monthly Review Press.
- BARTHES, ROLAND. (1977). The image's rhetoric. En *Image-Music-Text* (pp. 32-51). Nueva York: Hill and Wang.
- BAUDRY, JEAN LOUIS. (1985). Effects of the basic cinematographic apparatus. En Bill Nicholls (ed.), *Movies and Methods. Volumen 2* (pp. 531-543). University of California Press.
- BICKFORD, LUIS. (2000). Human Rights archives and research on historical memory: Argentina, Chile and Uruguay. *Latin American Research Review* 2: 160-182.
- BURKE, PETER. (1989). History as social memory. En Thomas Butler (ed.), *Memory, history, culture and the mind* (pp. 97-113). Oxford: Blackwell.
- CHION, MICHEL. (1999). The Acousmètre. En *The voice in the cinema* (pp. 16-29). Nueva York: Columbia University Press.
- COMOLLI, JEAN LUC Y JEAN NARBONI. (1976). Cinema/Ideology/Criticism. En Bill

¹⁰ Una excelente representación cinematográfica de la cuestión es *De eso no se habla* (Bemberg, 1993): el poder social de una mujer impone a los habitantes de un pueblo ignorar que su hija es enana.

- Nicholls (ed.), *Movies and Methods. Volumen 1* (pp. 22-30). University of California Press.
- DÍAZ GAJARDO, VÍCTOR. (2002). Fragmentación cultural y memoria histórica. Obtenido desde <http://www.naya.org.ar/congreso2002/ponencias/victor_diaz.htm>.
- DOANNE, MARY ANN. (1985). The voice in the cinema: The articulation of body and space. En Bill Nicholls (ed.), *Movies and Methods. Volumen 2* (pp. 565-576). University of California Press.
- EL MERCURIO. (2004, 6 de noviembre). Responsabilidad del Ejército en violaciones a derechos humanos: Impacto provoca gesto de Cheyre.
- FERRO, MARC. (1986). *Cinema and history*. Detroit: Wayne University Press.
- GONZÁLEZ, MÓNICA. (2004). Autocrítica del ejército chileno por los crímenes de la dictadura de Pinochet. *Diario Clarín* de Buenos Aires, 6 de noviembre. Obtenido desde <<http://www.clarin.com/diario/2004/11/06/elmundo/i-03801.htm>>.
- HALL, STUART. (1996). Introduction: Who needs identity? En Stuart Hall y Paul Du Gay (eds.), *Questions of cultural identity* (pp. 1-17). Londres: Sage.
- HORKENEIMMER, MAX Y THEODOR ADORNO. (1988). *Dialéctica del Iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- HUYSEN, ANDREAS. (2000). Present Pasts: Media, Politics, Amnesia. *Public Culture* 1: 21-28.
- JIMÉNEZ, ÁNGEL. (2003). A partir del guión que elaboró. *Diario El Mundo*, 31 de noviembre. Obtenido desde <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2003/10/31/narrativa_extranjera/1067617189.html>.
- KRIGER, CLARA Y ALEJANDRA PORTELA (EDS.). (1997). *Cine latinoamericano. Diccionario de realizadores*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- LA SEGUNDA. (2004, 1 de octubre). *Variety* aborda fenómeno de *Machuca*. Obtenido desde <<http://www.lasegunda.com/edicionimpresa/include/detalle/index.asp?idnoticia=0228092004301S0400013&from=d>>.
- MACCABE, COLIN. (1985). Realism and the cinema: notes on some brechtian theses. En *Theoretical Essays: Film, Linguistics, Literature* (pp. 33-57). Manchester: Manchester University Press.
- MEADE, TERESA. (2001). Holding the Junta accountable: Chile's 'Sitios de Memoria' and the history of torture, disappearance and death. *Radical History Review* 79: 123-139.
- NERONE, JOHN. (1989). Professional history and social memory. *Communication* 2: 89-104.
- NORA, PIERRE. (1989). Between history and memory: Les lieux de mémoire. *Representations* 26: 7-25.
- PAOLOANTONIO, MARÍA DI. (2001). Pedagogical law and abject range in post-trauma society. *Cultural Values* 4: 445-476.
- RONIGUER, LUIS Y MARIO SZNAJDER. (2000). *The legacy of Human-Rights violations in the Southern Cone: Argentina, Chile and Uruguay*. Oxford y Nueva York: Oxford University Press.
- ROSENSTONE, ROBERT. (1995). *Visions of the past. The challenge of film to our idea of history*. Cambridge y Londres: Harvard University Press.

