



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS SUPERIORES UNIDAD
MORELIA

**UN CINE EN CONTRA DE LA DERROTA. SOBRE CALLE SANTA
FE (2007) DE CARMEN CASTILLO**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
MAESTRA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
KARINA PÉREZ SOLÓRZANO

TUTOR PRINCIPAL
FRANCISCO JAVIER RAMIREZ MIRANDA
ENES-MORELIA

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
CAROLINA URRUTIA NENO
PONTÍFICA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
EMILIO BERNINI
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

CIUDAD UNIVERSITARIA, CIUDAD DE MEXICO, MAYO, 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Un cine en contra de la derrota. Sobre *Calle Santa fe* (2007)

de Carmen Castillo

Los paredones de primavera

No enseñaré a mi hijo a trabajar la tierra
ni a oler la espiga
ni a cantar himnos.

Sabrá que no hay arroyos cristalinos
ni agua clara que beber.
Su mundo será de aguaceros infernales
y planicies oscuras.

De gritos y gemidos.
de sequedad en los ojos y la garganta.
de martirizados cuerpos que ya no podrán verlo ni oírlo.
Sabrá que no es bueno oír las voces de quienes exaltan el color del cielo.

Lo llevaré a Hiroshima. A Seveso. A Dachau.
Su piel caerá pedazo a pedazo frente al horror
y escuchará con pena el pájaro que canta,
la risa de los soldados
los escuadrones de la muerte
los paredones en primavera.

Tendrá la memoria que no tuvimos
y creará en la violencia
de los que no creen en nada.

Miyó Vestrini

A mi familia por su amor.

A mis amistades por su compañía.

A Cris por su hospitalidad en Buenos Aires y a Leyla por hablarme del cine de Carmen

Castillo cuando la conocí en Santiago.

Mi agradecimiento es infinito para dos mujeres en especial: mi tía Elena que cocinó para toda la familia mientras yo escribía en Ciudad de México. Y para Benita, la abuela de Daniel, que me preparó porotos con riendas y me enseñó la receta de los calzones rotos mientras investigaba el cine de directoras de su país.

Índice

Introducción	6
Capítulo I. Testimonio	
1. La imaginación, pese a todo	19
2. Una sola muerte numerosa, el testimonio en Calle Santa Fe.....	26
Capítulo II. Memoria	
1. La calle y el relámpago.....	35
2. Cine y <i>experiencia</i>	42
Conclusiones	
Derivas de la imagen luciérnaga.....	52

Introducción

Penetramos en el misterio solamente en la medida en que lo reencontramos en lo cotidiano.

Walter Benjamin

Carmen Castillo sostiene una cámara y toma una fotografía. ¿Qué está mirando? Mira a su familia reunida a orillas de una playa chilena. Parece que hace frío, también parece que hay mucho viento. Es la captura de un instante de alegría. Castillo mira a su familia, pero también mira la playa: rocas, huellas en la arena y espuma en el mar. En esta secuencia de la película *Calle Santa Fe* (2007) la voz en *off* de la directora habla del reencuentro con lo querido y del dolor del exilio: «¿Será definitivo este rechazo de Chile y los chilenos? Y sin embargo el mar frío, el estallido de risa de mi familia, esos instantes efímeros que me atan *a pesar de todo* a esta tierra natal, ahora hostil».



Figura 1.1 *Calle Santa Fe*

Una imagen de la alegría *pese a todo*. Pese al exilio y los horrores del golpe de estado, pese al dolor de la muerte de su compañero Miguel Enríquez, secretario general del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) asesinado un 5 de octubre de 1974 en su casa de la calle Santa Fe. La película de Castillo muestra los movimientos de la memoria, el viaje de vuelta de Francia para recordar, a partir de la memoria de familiares, vecinos y amigos qué sucedió

aquel día de octubre y qué ha sido de las luchas revolucionarias, de esa resistencia política pese a lo ocurrido durante la dictadura y después de ella.

Tomo la idea de *pese a todo* del historiador del arte Georges Didi-Huberman. En su libro *Imágenes pese a todo, memoria visual del holocausto* habla de la supervivencia de las imágenes pese al horror. Para él, las imágenes del holocausto no sólo son evidencia de la existencia de los campos de concentración; también son imágenes con el poder de agitar la memoria. De las propuestas teóricas de Didi-Huberman me interesa también lo que escribe en contra de la melancolía. En su libro *Supervivencia de las luciérnagas* debate un texto de Pier Paolo Pasolini, el director italiano escribe sobre la extinción de las luciérnagas como si se tratase de la desaparición de la acción revolucionaria. Pero para Didi-Huberman el propio cine de Pasolini contiene una alegría revolucionaria capaz de hacer frente a toda nostalgia. La imagen luciérnaga es «una alternativa a los tiempos demasiado oscuros o demasiado iluminados del fascismo triunfante» (Didi-Huberman, 2012:14).

La idea de partir del concepto de imagen luciérnaga para estudiar el cine de Carmen Castillo sigue, por una parte, el camino propuesto por Didi-Huberman respecto al cine de Pasolini para descubrir una posible resistencia política en las imágenes cinematográficas; por otra, me parece que se trata un concepto que —estudiado con mayor detenimiento y a la luz de filósofos como Walter Benjamin— se acerca al programa de trabajo propuesto por Carmen Castillo. A mi parecer, su cine resiste a toda melancolía para hacer una crítica a la memoria. Emprendo un camino similar al que han seguido otros teóricos como Enzo Traverso, que en uno de los capítulos de su libro *Melancolía de izquierda* reúne un grupo de películas de distintas épocas y lugares del mundo para reflexionar sobre el fracaso de las revoluciones socialistas. Traverso invita a repensar estas revoluciones en un momento en el que la memoria

«necesita ser redimida». Respecto a *Calle Santa Fe* escribe: «[la película] no se limita a poner en escena un trauma; también muestra las etapas de un renacimiento que se une a la conciencia histórica de la izquierda chilena» (Traverso, 2019). Creo que el concepto de imagen luciérnaga puede ayudar a reflexionar sobre cómo ciertas imágenes —por ejemplo, las de archivo— son capaces de suscitar una crítica de la memoria. Estudiarlas, montarlas, detenerse en ellas es pensar también en su instrumentalización y los criterios de verdad fijados en ellas oficialmente. El cine de Castillo invita a dudar de una memoria fija.

Este trabajo parte entonces de la categoría propuesta por Didi-Huberman y sigue los caminos iluminados por la propia directora. Su filmografía invita a revisar las ideas de escritores como Daniel Bensaïd, José Saramago, Jorge Semprún, Charlotte Delbo o Primo Levi. A su vez, las ideas sobre las revoluciones socialistas o el progreso de la historia invitan a revisar a Walter Benjamin y las lecturas de Michael Löwy a propósito de las *Tesis de la historia*. Para esta investigación recurrí también a lo planteado por Hannah Arendt respecto a la imaginación y la acción política, así como a las discusiones sobre testimonio y memoria de Beatriz Sarlo y Nelly Richard. Creo que el espíritu dialógico es una de las características del cine de Castillo, su uso de la primera persona no ofrece un único punto de vista sobre la memoria, por ejemplo. En su cine, la reflexión en conjunto invita también a la crítica.

Hay otro elemento que me interesa que tiene que ver con la relación entre el arte (el cine, en este caso) y la acción política. Hay un ejemplo en *Calle Santa Fe*. En la población La Victoria Castillo charla con un grupo de mujeres que militaron en el MIR. Rosa Oteíza habla de la resistencia en las calles ante la llegada de los “Pacos”; la estrategia era soltar pelotas de plástico para que los niños jugaran y esto dificultara el acceso a la población. Se trata de una acción artística similar a la del grupo *Mujeres por la vida* que en una ocasión lanzó varias

pelotas en el paseo Ahumada de Santiago con el texto “Patee a Pinochet” durante la época de la dictadura militar.



Figura 1.2 Fotogramas del documental *Hoy y no mañana* (2018) sobre el grupo *Mujeres por la vida*.

Este aspecto lúdico me recuerda a la alegría descrita por Didi-Huberman respecto a las imágenes luciérnagas: «el retiro se convierte en alegría inherente al movimiento, ese deseo, *ese actuar pese a todo* capaz de producir sentido en su transmisión a otro» (Didi Huberman, 2012:118). Me parece que hoy en día, en un contexto post estallido social, todavía es posible encontrar esa acción artística y política en las calles chilenas. En la militancia feminista, por ejemplo, el performance se une con la denuncia política. A propósito de los movimientos de octubre del 2019 en Chile, en una entrevista con el programa de radio *La voz de los que sobran* Castillo habló sobre la felicidad ante la idea generalizada del sacrificio respecto a los militantes revolucionarios. Para ella la alegría es lo que permite «dibujar el horizonte» y combatir la apatía en la que pueden sumergirnos la melancolía y la derrota. Castillo cita al filósofo italiano Antonio Gramsci: «[hay que organizar] el pesimismo de la razón y el optimismo de la voluntad» (Castillo, 2022). Una propuesta similar a la que hace Traverso a partir de Benjamin: «Hay que organizar el pesimismo: extraer lecciones del pasado y reconocer una derrota sin capitular frente al enemigo, con la conciencia de que un nuevo

comienzo tomará ineludiblemente nuevas formas, caminos desconocidos. La vista de los vencidos es siempre crítica». (Traverso, 2019: 155).

Antes de continuar me gustaría profundizar un poco más en el concepto de imagen luciérnaga. Una de sus características es esa resistencia *alegre* ‘al mundo del terror’. Didi-Huberman discute la melancolía que Pasolini ve en el avance del fascismo: si para el director italiano la lenta extinción de las luciérnagas significa la desaparición de un pueblo, para Didi-Huberman las luciérnagas —como ciertas imágenes— son supervivientes. Son una metáfora de la resistencia estética y política:

¿Acaso las luciérnagas, aunque vuelen a ras del suelo, aunque emitan una luz muy débil, aunque se desplacen lentamente, no dibujan, rigurosamente hablando, una constelación? Afirmer esto a partir del minúsculo ejemplo de las luciérnagas equivale a afirmar que, en nuestra manera de imaginar, yace fundamentalmente una condición para nuestra manera de hacer política. (Didi-Huberman, 2012:47)

Didi-Huberman está considerando las ideas de Hannah Arendt respecto a la imaginación política. La filósofa alemana también prefirió la potencia de la imaginación capaz de *crear* en tiempos de oscuridad, pues para ella «esta iluminación puede llegarnos menos de teorías y conceptos que de la luz incierta, titilante y a menudo débil que irradian algunos hombres y mujeres en sus vidas y sus obras» (Arendt, 2001). Ante el horror, la imaginación. De nuevo Didi-Huberman: «¿Acaso la imagen, en su fragilidad misma, en su intermitencia de luciérnaga, no asume esa misma potencia [la de la imaginación] cada vez que nos muestra su capacidad para reaparecer, para sobrevivir?» (Didi-Huberman, 2012:98). Entonces, la imagen luciérnaga es una imagen capaz de iluminar nuevos significados a partir de su potencia crítica. En la secuencia inicial de *Calle Santa Fe*, Castillo está sentada en el piso de su hogar y alrededor tiene varias fotografías, cartas, libros y revistas. La cámara hace un acercamiento a una fotografía en la que mira a Miguel Enríquez y él le devuelve la mirada

mientras rodea su hombro. Esta secuencia está montada después de las imágenes de un noticiero que relata la “operación” contra la calle Santa Fe como un enfrentamiento entre carabineros y una “fuerte resistencia armada”. Las imágenes, como los recuerdos de Castillo, confrontan la verdad oficial. Frente a la “maquinaria del olvido” de la dictadura (como la llama Castillo), un recuerdo privado es también una imagen superviviente.



Figura 1.3 fotogramas de la secuencia inicial de *Calle Santa Fe*

¿En dónde encontrar las imágenes supervivientes? ¿Dónde están las imágenes luciérnagas?

Para Didi-Huberman existe una ‘inmanencia fundamental’ dada en lo cotidiano. A partir de las ideas de Walter Benjamin, el teórico escribe:

[Hay que] “organizar el pesimismo” en el mundo histórico descubriendo un “espacio de imágenes” en el seno mismo de nuestra “conducta política”. Esta propuesta concierne a la temporalidad impura de nuestra vida histórica, que no implica ni destrucción acabada ni inicio de redención. Y es en este sentido en el que hay que comprender la supervivencia de las imágenes, en su inmanencia fundamental: ni su nada, ni su plenitud, ni su fuente anterior a toda memoria, ni su horizonte posterior a toda catástrofe; sino su recurso mismo, su discurso de deseo y de experiencia en el seno mismo de nuestras decisiones más inmediatas, de nuestra vida más cotidiana (ibídem: 99).

En el cine de Castillo las imágenes de lo cotidiano van acompañadas de la revisión crítica de la memoria. En un momento de *Calle Santa Fe* un grupo de compañeros ex miristas discuten (pero también bromean) sobre lo que, en el presente, consideran ideas dogmáticas de la resistencia armada; en otro, el sonido evoca la casa familiar. Castillo muestra imágenes de su

hogar como el jardín de la casa de sus padres y a ellos mismos (Mónica Echeverría y Fernando Castillo) bailando un bolero.



Figura 1.4 Imágenes de lo cotidiano en *Calle Santa Fe*

En el cine de Castillo el bolero no sólo es parte del espacio de lo cotidiano; también pertenece una dimensión formativa. En su película *El bolero, una educación amorosa* (1996) la directora dice: «por gracia de la confesión de Consuelo Velázquez entiendo lo que de niña no me atreví a nombrar: el despertar de los sentidos, el anhelo obsesivo de un amor inmortal». Me quiero detener un momento en el par de fotogramas anteriores porque creo que son muy parecidos a las imágenes de la familia de Castillo en la playa, otro momento de felicidad.

¿No hay en estas imágenes una suerte de *resplandor* de alegría? Posiblemente en ellas exista esa cualidad “tintineante” de las imágenes capaz de organizar el pesimismo. En la filmografía de la directora chilena hay varios momentos como éste, una especie de captura del destello de lo cotidiano: los rostros de las compañeras y compañeros militantes, el testimonio de una mujer en Inca de Oro, la cordillera, una calle en París o en Ciudad de México.

Me gustaría ahora revisar los ejemplos que Didi-Huberman da de imágenes luciérnagas. Hacia el final de *Supervivencia de las luciérnagas* escribe sobre las imágenes supervivientes de Auschwitz, sobre los sueños y la película *Border* (2004) de Laura Waddington. Me interesa este último ejemplo. Respecto a las imágenes de la directora escribe:

Lo que aparece en estos cuerpos de la huida no es otra cosa sino la obstinación de un proyecto, el carácter indestructible de un deseo. Lo que aparece es también, a veces, la gracia: gracia que esconde todo deseo que toma forma. Bellezas gratuitas e inesperadas, como cuando ese refugiado kurdo danza en medio de la noche y del viento, con su manta por todo atuendo: tal es el ornamento de su dignidad, y en alguna parte, de su alegría fundamental, su alegría pese a todo. (Didi-Huberman: 122).



Figura 1.5 Fotograma de *Border*, de Laura Waddington

Las imágenes de la cotidianidad en el cine de Carmen Castillo pueden ser, también, imágenes de la alegría. A propósito de estas imágenes y de su fugacidad, una suerte de captura casi un instante antes de su desaparición, no puedo evitar pensar en el cine de Chris Marker. En la secuencia inicial de la película *Sin Sol* (1983) la narradora dice: «La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en una carretera, en Islandia, en 1965. Me dijo que para él era la imagen de la felicidad y que había intentado muchas veces asociarla con otras imágenes, pero nunca lo había logrado. Me escribió “tendré que ponerla sola al principio de una película con un largo trozo de cinta negra. Si no se ve la felicidad de la imagen, al menos



Figura 1.6 Secuencia inicial de *Sin sol*, de Chris Marker

se verá el negro”».

En esta película nos enteramos después de que esa imagen fue tomada días antes de la erupción de un volcán, en 1973.

Mi hipótesis es que en las imágenes luciérnagas existe una suerte de *temporalidad problemática*, algo parecido a la idea de Marker: «nunca sabes lo que estás filmando» que a su vez me recuerda las ideas de Benjamin sobre el aura como «aparición irrepetible de una lejanía». Si la memoria no puede quedarse fija en una imagen, tampoco puede hacerlo el tiempo. La referencia al cine de Marker no sólo tiene que ver con pensar en imágenes de la felicidad, pues tanto *Sin sol* como *Calle Santa Fe* reflexionan sobre los movimientos de la memoria. Este movimiento impide fijar un sentido único respecto a los hechos del pasado avalado por un discurso institucionalizado de la Historia. En palabras de Castillo: «nada está nunca archivado, nada está nunca fijo, la herencia no está precedida de ningún testamento». (Castillo, 2022) Pero, además, me parece que Castillo puede formar parte de esa tradición del cine de no ficción francés enunciado desde la primera persona a la que también pertenecen algunas películas filmadas por directoras en el exilio como Marilú Mallet (*Diario inacabado*, 1983) o Angelina Vázquez (*fragmentos de un diario inacabado*, 1983). En *Diario inacabado*, las ideas de la directora sobre la forma del documental tienen que ver con la interrogación por el lugar de la memoria a partir de la experiencia del exilio. La elección de la primera persona que enuncia desde la duda o desde una especie de conocimiento fragmentario, cuestiona también la construcción de una verdad única, al modo del testimonio dialógico de *Calle Santa Fe*. En una escena de aquella película Mallet discute con su pareja, Michael Rubbo (documentalista también), sobre la forma cinematográfica. Considera que la experiencia escapa a ésta, pues ni la ficción ni el documental la contienen. *Diario inacabado*

reflexiona sobre dicha forma porque la experiencia vital del exilio no puede contenerse en una sola categoría.



Figura 1.7 Fotogramas de *Diario inacabado*, de Marilú Mallet.

En esta línea generacional, las películas de Mallet, Vázquez y Castillo¹ establecen un diálogo con el cine de “las hijas” como Macarena Aguiló o María Paz González (*Hija*, 2012), Alejandra Carmona (*En algún lugar del cielo*, 2003) o Antonia Rossi (*El eco de las canciones*, 2010). Esta última, como hija de exiliados en Italia, reflexiona a partir de los recuerdos de la infancia sobre las ideas de pertenencia y desarraigo a partir de un registro poético². El testimonio de Aguiló está presente en *Calle Santa Fe* a propósito de su experiencia como hija de una militante mirista. En su película *El edificio de los chilenos* (2010) la directora narra su infancia en una escuela socialista en Cuba y muestra el destino de las hijas e hijos de militantes después del golpe militar. La línea generacional continúa con películas como *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) dirigida por Lorena

¹ Aunque a diferencia de Mallet y Vázquez, que empezaron a filmar en la década de los 70's y 80's, la primera película de Castillo, *La flaca Alejandra* es de 1994. Sin embargo, la considero como parte de la generación de directoras exiliadas tras el Golpe de Estado del 73.

² Las correspondencias de Tiziana Panizza con *Dear Nonna* (2004) se construyen igualmente desde la infancia en tanto lugar de evocación de ausencias (como la de su abuela en Londres).

Giachino, o *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco, en donde las figuras de mujeres centrales (Reinalda y Adriana) están tratadas a partir de la memoria de las directoras, en una especie de mirada oblicua sobre el pasado. El documental en primera persona de herencia francesa —Joris Ivens y Chris Marker filmaron en Chile *A Valparaíso* (1963)— en algunos territorios de América del Sur mutó en una forma fílmica para reflexionar, sobre todo, sobre la memoria a partir de las vivencias de la dictadura. Se trata de películas que combinan texto e imágenes desde una postura crítica, el material de archivo no ilustra lo dicho, funciona como catalizador de la memoria. Una imagen para desconfiar de lo que se dice sobre ella.

A propósito de las vivencias de las generaciones posteriores a las dictaduras, teóricas como Marianne Hirsch han elaborado el concepto de *posmemoria*, «que se configura cuando los recuerdos de la generación que precede a un sujeto toman la fuerza para considerarlos como experiencias propias» (Hirsch, 2012). Quizás una de las características más llamativas de la posmemoria sean los diversos intentos de representar la memoria a partir de una especie de conocimiento fragmentario, un conocimiento a contrapelo de los relatos oficiales. Sin la experiencia de primera mano el relato es aún más falible pues la materialidad de la imagen se fragmenta; lo mismo sucede con la voz al interior del relato y con el tratamiento del archivo. Se trata de una forma de enfrentar el recuerdo institucionalizado, pero también de explorar las posibilidades de construcción de memoria a partir de la ausencia de las imágenes. Esto está presente en *Historia de mi nombre* (2019) de Karin Cuyul, película que parte de la inexistencia de imágenes de archivo familiar. Su historia personal también está marcada por la dictadura chilena, y su nombre es el mismo de una mujer desaparecida tras el golpe de estado. Respecto a la ausencia de archivos, la película *El cielo está rojo* (2020) de Francina Carbonell, aunque distante del tema de la dictadura, interroga las posibilidades de reconstruir

la memoria a partir de imágenes ausentes. La inexistencia de archivos es el pretexto para volver sobre el incendio en la prisión chilena de San Miguel ocurrido en 2018, en la que murieron varios reos. Ante la falta de imágenes existen documentos, actas con oraciones completas borradas y unos cuantos registros de cámaras de vigilancia. Datos supervivientes.

Conceptos como el de *posmemoria* y los estudios realizados a propósito del cine en primera persona constituyen amplios caminos para realizar una investigación sobre las formas de explorar la memoria. Sin embargo, para el presente trabajo la idea de imagen luciérnaga me parece que está más cercana a las concepciones de Carmen Castillo, oscilantes entre el registro poético, las imágenes de lo cotidiano y la resistencia política. Éstas nos permiten interrogarnos sobre las condiciones de posibilidad de esa misma resistencia. Para el momento en que Didi-Huberman escribió su libro las luciérnagas aún no habían desaparecido; yo comparto ese principio de esperanza. En el último párrafo de *Supervivencia de las luciérnagas* escribe que una forma de seguir suscitando otras imágenes luciérnagas es hacer circular las imágenes, como la película de Waddington. Tomo la invitación como una forma de reflexionar en las páginas siguientes sobre el cine, sobre los tratamientos de la memoria, las imágenes de archivo y la posibilidad de otras imágenes luciérnagas. Hasta ahora considero que se trata de una categoría que hay que aplicar con cuidado, por lo que he dividido su estudio a partir de los conceptos de testimonio y memoria. El análisis de esta última lo abordo a partir de ideas de Benjamin, pero también de la categoría de *nomadismo* que tomé de los estudios sobre el cine de cineastas chilenas en el exilio. Me he enfocado en cine de no ficción, pero esta categoría podría ayudarnos a estudiar cómo aparece la potencia política en el cine de ficción, ahí está el caso de Pasolini. Hasta ahora la imagen luciérnaga me ha ayudado a pensar cómo cierto cine es capaz de suscitar una crítica que moviliza la memoria para

actualizar el pasado en el presente. El cine de Carmen Castillo, por ejemplo, nos invita a volver a mirar, nos muestra el resplandor de las imágenes que vencen la noche.

Capítulo I

Testimonio

I. La imaginación, pese a todo

*Alguien que es portador de mis cabellos
los lleva como se lleva a los muertos en las manos
los lleva como llevó el cielo mis cabellos aquel año en que amé,
los lleva así por vanidad.*

Canción a una dama en la sombra, Paul Celan

Imágenes. *Imágenes pese a todo*, como el título del libro de Georges Didi-Huberman sobre la memoria visual del Holocausto. Palabras pese a todo, la poesía pese al horror, las palabras de Paul Celan para continuar con las ideas de Theodor Adorno: «imposible escribir poesía después de Auschwitz»³. Si hay experiencias como las del horror que parecen escapar a la razón o a la coherencia del lenguaje verbal, la poesía existe. Existen las imágenes. Sobreviven las imágenes. De los campos de concentración hay algunas fotografías, «cuatro trozos de película arrebatados al infierno» escribe Didi-Huberman en el libro citado, porque era necesario registrar, capturar. La fotografía como prueba de la realidad, una huella o un vestigio de *eso* que realmente sucedió; pero ¿qué hacer si no hay imágenes?, ¿si no hay imágenes dudaremos de la realidad?, ¿cómo dar cuenta de lo vivido? Escribo “dar cuenta” porque a veces habría que cuestionar nuestra *comprensión total* de lo sucedido. A eso se refiere Primo Levi en su testimonio sobre el *Lager* alemán: «si comprender es imposible, conocer es necesario» (Levi, 2014:218). Habría que abandonar toda pretensión de

³ La cita original: «escribir un poema después de Auschwitz es un acto de barbarie, y eso corroe también el conocimiento que dice que por qué hoy se ha vuelto imposible escribir poemas», “Lo que está en juego en este pasaje no es la prohibición de la poesía, sino la autorreflexión del espíritu” escribe Jordi Maiso en *Desde la vida dañada. La teoría crítica de Theodor W. Adorno*.

comprender las razones⁴, abandonar incluso la razón y construir desde los retazos; pensar desde las ruinas, desde el margen o desde el límite

Palabras, pese a todo. Hablar, escribir o filmar pese a la desaparición e inexistencia de las “pruebas de verdad”. ¿Cómo hablar, escribir o filmar el horror? Para Hannah Arendt la representación de una experiencia límite implica un ejercicio de imaginación. Arendt integra el juicio estético con el juicio político; para ella la acción de juzgar también es un modo de pensar inscrito en el *terreno de la acción*: «con palabra y acto nos insertamos en el mundo humano. [...] Actuar, en su sentido más general significa tomar una iniciativa, comenzar, poner algo en movimiento». (Arendt, 2021: 201) Es en este insertarse en el mundo, en nuestra relación con los otros, donde actúa la imaginación. En la capacidad de hacer presente aquello que no puede ser representado actúa la imaginación; por tanto, lo comunicable en lo visible es acción, acción política.

La búsqueda por las formas de representación, por encontrar la palabra justa o la *imagen justa* —como el libro de la teórica argentina Ana Amado respecto a este tema— está presente en diversos testimonios de la *Shoah*. Pienso en la poesía de Celan; en el texto autobiográfico inconcluso de Jorge Semprún *Actos de supervivencia* en donde el cuerpo es el vehículo de la memoria y en otras representaciones del holocausto, como la novela gráfica de Art Spiegelman *Maus* sobre el testimonio de su padre. En el cine, la búsqueda por representar el horror ha suscitado diversas reflexiones sobre la ética de las imágenes, como la del cineasta francés Jacques Rivette a propósito de un travelling en la película *Kapo* (1960) dirigida por Gillo Pontecorvo, donde la representación de los muertos se convierte en un tema moral. Para

⁴ De esta *comprensión imposible* habla también la propia Carmen Castillo: «creo que no se puede comprender, pero intento acercarme lo más posible al misterio»
https://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/6770/1/Nuestra%20america_nr10_17.pdf.

Rivette, en *Kapo* existe una “abyección” al mostrar los cuerpos del campo de concentración contra la cerca eléctrica. Por eso, a la pregunta del cómo mostrar le compete un compromiso ético y político.

De ahí la importancia de una crítica que además de preguntarse por los criterios de verdad del testimonio cuestione los marcos dentro de los que éste se inscribe. Es necesario preguntarse por su recepción y por cómo ésta puede *fijarse* dentro de la construcción de una verdad institucional. Porque si la memoria se fija puede hacerse complaciente, hay que resistirse a su instrumentalización. A esto nos invita Nelly Richard, en su libro *Crítica de la memoria (1990-2010)*:

La crítica de la memoria no sólo debe encargarse de revisar y discutir las huellas del pasado archivado por la historia para reanimar las contra-interpretaciones de lo sucedido y lo relatado [...] le incumbe también descifrar los silenciamientos, las reservas [...] que desfiguran o socavan la representación histórica con su pasado turbulentamente ubicado en el fuera de archivo de las narrativas institucionales. (Richard, 2010:18)

Así, en el ejercicio de la imaginación para buscar formas de representar el horror, el contexto de las dictaduras del Cono Sur coincide con el surgimiento de nuevas formas artísticas entre los 60's y 70's, como la instalación y el performance. Richard estudia dichas formas en el contexto chileno de la llamada transición democrática. Se trata de un arte que invita a «resistir[nos] a la complacencia de las imágenes». En la misma línea de estudio de manifestaciones artísticas fuera de las narrativas institucionales –en los bordes, en los márgenes, en las ruinas– Amado estudia la relación entre ética y política en el cine. Si en el libro de Richard el cine de Patricio Guzmán o Carmen Castillo son un ejemplo de la crítica a la memoria, en *La imagen justa. Cine argentino y política 1980-2007* el cine argentino de inicios de los dos mil agrupa los documentales realizados por hijos de militantes desaparecidos que realizan una crítica a la memoria a través de la materialidad de las imágenes cinematográficas. De ahí la inestabilidad de la forma en el cine de Albertina Carri,

por ejemplo, un trabajo con el sonido a partir de registrar la voz narradora y cuestionar el material de archivo. Frente a la totalidad del propio discurso revolucionario, filmar desde lo personal y desde las formas inestables, desde el borde. En palabras de Amado: «las tensiones entre vida y muerte, entre presente y pasado, entre rastro y memoria, solo pueden conjugarse en el marco de una *estética límite* o más bien de una ética de la imagen que, frente a la exhibición mediática banal, obscena y cotidiana de la violencia y de la muerte, opta por desplazarla fuera de la escena, a los bordes del relato» (Amado, 2019: 108).

Escribir, narrar el testimonio *en los bordes del relato* como una forma de hacer frente al silencio. Escribir en contra de las luces demasiado brillantes de la exhibición mediática de la violencia, como describe Didi-Huberman. En contra del silencio, Beatriz Sarlo estudia el auge del testimonio como una refutación a lo que teóricos como Walter Benjamin a propósito de la Primera Guerra Mundial habían considerado su cierre definitivo. Si para Benjamin «los hombres mudos no habrían encontrado una forma para el relato de lo que habían vivido, y el paisaje de la guerra sólo conservaba del pasado las nubes» (Sarlo, 2005:30), dicha ‘neblina’ muestra también —o pese a todo— la “relación insuperable” entre experiencia y relato (ibídem: 31). Pienso en la película *Benediction* (2021) de Terence Davies, una especie de biografía sobre el poeta Siegfried Sassoon, quien escribió sobre su experiencia en las trincheras. La poesía articula la forma de la película, y en ella encuentro también la poesía de Wilfried Owen:

*Nadie romperá filas, aunque se retroceda.
Busqué siempre el dolor, pero encontré el misterio.
Busqué siempre el saber, pero encontré el dominio: perder el paso de este mundo en
retirada
a vanas fortalezas carentes de murallas.* (Owen, 2011: 19)

El fragmento del poema de Owen me ayuda a aproximarme a ciertas características del testimonio, como la narración en primera persona o la presencia de una dimensión física en la vivencia traumática (misma de la que se ocupa Semprún en su relato⁵). Para Sarlo «la narración de la experiencia está unida al cuerpo y a la voz, a una presencia real del sujeto en la escena del pasado. No hay testimonio sin experiencia, pero tampoco hay experiencia sin narración: el lenguaje libera al mundo de la experiencia, la redime de su inmediatez o de su olvido y la convierte en lo comunicable, es decir, lo *común*». (Sarlo, 2005:29).

Recurro a la poesía porque pensar en la palabra me hace considerar el texto de *Calle Santa Fe* no sólo como una narración en primera persona sino también como testimonio, con su característica de dar cuenta de lo común que refiere Sarlo. No es un tema sencillo. ¿Cómo dar testimonio por aquellos que no sobrevivieron, pero también fueron *testigos*? No se puede hablar por los muertos y, sin embargo, se habla, se escribe y se filma. Sobreviven las imágenes y las palabras. En el libro *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, el filósofo italiano Giorgio Agamben estudia esta paradoja a partir de la figura del *musulmán* descrita por Primo Levi. El musulmán es el hombre reducido a su función fisiológica, como aquellos hombres que padecieron el horror y no sobrevivieron. Para Agamben *lo que queda de Auschwitz* es la posibilidad de testimoniar *a pesar de*: de la muerte, de la reducción de lo humano, del silencio total del testigo asesinado, silenciado para siempre. Creo que sólo en ese silencio absoluto es posible pensar en el terreno de lo irrepresentable porque el testimonio

⁵ «En Auxerre tuve la sensación, retrospectivamente, de no haber tenido nunca cuerpo. Como si me encarnase en el dolor, como si éste me hiciese descubrir al mismo tiempo mi cuerpo en su fragilidad, sus miserias, su finitud. Sentí tanto mi cuerpo que éste se convirtió, en cierto modo, en una entidad separada, quizá autónoma —peligrosamente autónoma— como un ser destino». (Semprún, 2016:64)

da cuenta de una experiencia superviviente, pese a las fracturas de la memoria, pese al olvido involuntario. En su cualidad de palabra sobreviviente, el testimonio es imagen luciérnaga.

Pienso en un grupo de imágenes específicas, las de los recuerdos en el poema de Celan citado al inicio de este capítulo: los cabellos, los muertos, el viento y un verano. La acción de la imaginación para encontrar las palabras que se resistan al silencio me hace pensar en la búsqueda cinematográfica —estudiada por Richard, Amado o Traverso— por mostrar esas experiencias en peligro de desaparición por el silenciamiento. Tanto en las películas de las directoras que mencioné anteriormente (Castillo, Mallet, Vázquez) como en algunas películas de Patricio Guzmán como *La batalla de Chile*, (1975) o *Chile, la memoria obstinada* (1997) está presente la preocupación por una forma de mostrar que no sólo tiene que ver con la ética de la imagen que enunciaba Rivette respecto a los cuerpos en los campos de concentración, sino también con la forma de articular una narración inscrita en esos bordes que describe Amado. Es desde los bordes que se cuestiona los modos de representación más tradicionales. Un ejemplo: Angelina Vázquez explora desde el cine de animación cómo nace un desaparecido (1977). En este cortometraje la animación funciona como una forma de mostrar lo que quizás desde la ficción habría sido imposible recrear. Ante la inexistencia de imágenes de las capturas de los desaparecidos, la animación permite representar mediante



Figura 2.1 *Así nace un desaparecido* (1977), Angelina Vázquez Riveiro

imágenes que no existen materialmente (fotografías), pero que tal vez sobreviven en la memoria.

A la animación de Vásquez, a los instantes de la belleza de lo cotidiano de Castillo o a la pregunta por la distinción entre documental y ficción de Mallet, me gustaría sumar los instantes poéticos en la tercera parte de *La batalla de Chile*. En una secuencia de la película un hombre con una carreta parece casi por un instante volar sobre las calles de Santiago. Una imagen capturada durante el registro exhaustivo de los eventos alrededor del Golpe de Estado o un instante de belleza en medio del horror; una imagen que en el montaje convive con la última imagen de un reportero que mira a través de la cámara a un militar apuntándole con un arma.



Figura 2.2 *La batalla de Chile. Tercera parte: el poder popular* (Patricio Guzmán, 1979)

Encontrar la palabra justa, así como la imagen justa. El libro de Ana Amado parte de la conocida expresión de Jean-Luc Godard en *Viento del Este* (1969): «No (es) una imagen justa, sino justo una imagen», para pensar la relación entre lo político y lo cinematográfico dado en la forma de las películas. Para Amado no hay una separación entre tema y forma, sino que existen “políticas de la forma”. Para mí, en los ejemplos anteriormente mencionados está presente esa política de la forma dada a partir de la potencia de la imaginación como acción política que defiende Arendt. No sólo son imágenes que sobreviven *pese a todo*; en

su forma de mostrar también hay reflexión sobre la forma cinematográfica. Es en este marco donde me gustaría ubicar el cine de Carmen Castillo y sus imágenes como fulgores de lo cotidiano. En las siguientes páginas uniré el estudio de la imagen luciérnaga con el testimonio como palabra sobreviviente.

2. Una sola muerte numerosa, el testimonio en *Calle Santa Fe*

Perdimos una versión de nosotros mismos y nos reescribimos para sobrevivir.

Nora Strejilevich

El 5 de octubre de 1974 era sábado, aún no eran las cinco de la tarde cuando un grupo de agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) rodearon y dispararon contra la casa de la calle Santa Fe en la que vivían clandestinamente Carmen Castillo y Miguel Enríquez, militantes del MIR. Enríquez murió tras un par de horas de resistencia armada, Castillo fue herida gravemente por la explosión de una granada. En contra de las órdenes militares, un vecino la trasladó a un hospital cercano. En esos días de octubre Castillo no supo cómo fue auxiliada y tampoco pudo saber cuánto duró el asedio. De esto se enteró muchos años después, al volver del exilio obligado en Francia. Chile fue en ese primer regreso “un país de militares y traidores”. *Calle Santa Fe* es la narración del viaje de vuelta que comenzó en 2002 y se prolongó varios años, es el recorrido por los espacios de la memoria y la búsqueda por completar vacíos que sólo adquieren sentido con los testimonios de otros. Castillo regresa a la calle Santa Fe y entrevista a sus antiguos vecinos; así se entera del nombre del que llamó a la ambulancia: Manuel Díaz. Esos testimonios remueven su memoria. Chile ya no es sólo ese país de fascistas, también es el país en el que existen “personas de bien”. El movimiento de la memoria da a Castillo otra perspectiva.

La estructura de la película sigue ese movimiento de ida y vuelta a través de espacios físicos como las calles de París o Santiago. En varias escenas vemos a Carmen Castillo moverse y recorrer las ciudades en auto o en autobús. La vista de la cordillera chilena desde el avión se anuncia como señal de la cercanía con el hogar familiar. El regreso.



Figura 2.3 El movimiento físico en *Calle Santa Fe*.

Escuchamos en *off* la voz de la directora: «10 meses de vida en la casa de la calle Santa Fe y todo lo que uno puede esperar a lo largo de una vida, ahí lo viví», un ejercicio de rememoración similar al emprendido por la cineasta en su libro *Un día de octubre en Santiago*, una suerte de autobiografía que también recoge testimonios de otros para reconstruir esa tarde del 5 de octubre. El libro está dividido a partir de distintos espacios físicos que funcionan como lugares de la memoria. El capítulo sobre la casa de José Domingo Cañas, lugar de tortura, guía el testimonio de Amelia. La narración es de Castillo, pero en algún momento “cede la palabra” a Amelia, cuyo testimonio en primera persona dice lo siguiente:

Me llevan por pasillos y me meten en una pieza pequeña donde hay un camarote sin colchón [...]. Un muchacho solo está sentado en una silla de madera. Me dice que me siente a mi vez [...] le pregunto si es él quién tortura. Me responde que sí. “¿Cómo es? —Ya lo verás tú misma en un momento. —¿No tiene pesadillas en la noche? —No, ¿por qué? Es un trabajo como cualquier otro, ni más ni menos.» (Castillo: 2011, 31).

Pienso en las imágenes de la animación de Angelina Vázquez.

Vuelvo a *Calle Santa Fe*. Ahí Castillo se enuncia desde su experiencia y desde sus dudas: «¿tendrá algún sentido esto para otra persona que no sea yo?». La reconstrucción dialógica de la memoria emprendida tanto en el libro como en la película pone en cuestión el criterio de “verdad”. En ese sentido *Calle Santa Fe* sigue la forma del relato testimonial en el que, en palabras de la investigadora argentina Elizabeth Jelin, «la memoria es una reconstrucción más que un recuerdo» (Jelin, 2002:21).

En *Un día de octubre en Santiago* las palabras de familiares y compañeras ex militantes se reúnen a partir de la pregunta “¿en dónde estabas ese 5 de octubre?”. Las respuestas desestabilizan los relatos oficiales de los noticieros y periódicos y hacen frente a esa ‘gran maquinaria contra el olvido de la dictadura’⁶, como la llama la propia Castillo. En *Calle Santa Fe* los diversos testimonios actualizan la memoria: la infancia en Cuba de Macarena Aguilò, el testimonio de Luisa y Manuel Vergara, padres de tres jóvenes militantes del MIR asesinados por la policía; la voz de Fernando Castillo, su padre, y la de Mónica Echeverría, su madre, ambos confiesan su miedo, pero también la admiración por sus hijos. Las voces de los otros ofrecen una mirada sobre Chile diferente a la de las primeras impresiones de Castillo. Para aproximarse a una parte del pasado Castillo va en búsqueda de las palabras de sus cercanos; incluso escucha a “los otros”: a los militares y torturadores, unos acceden a entrevistarse con ella, otros no. Escucha, por ejemplo, el testimonio de Marcia Merino conocida como “la flaca Alejandra”, dirigente del MIR primero y después colaboradora de la DINA tras ser torturada. Respecto a su película *La flaca Alejandra* (1994), en una

⁶ A propósito de la memoria “contra el olvido” son pertinentes las ideas de Jelin: “El espacio de la memoria es un espacio de lucha política, y no pocas veces esta lucha es concebida en términos de la lucha «contra el olvido»: recordar para no repetir. La «memoria contra el olvido» o «contra el silencio» esconde lo que en realidad es una oposición entre distintas memorias rivales (cada una de ellas con sus propios olvidos). Es en verdad «memoria contra memoria»”. (Jelin, 2002:6)

entrevista publicada en el sitio chileno Carcaj, Castillo dice «La película es sobre el miedo a la muerte y todo lo que eso provoca. [...] buscaba intentar comprender los mecanismos de la máquina de matar de la DINA, los mecanismos que se ponían en juego para provocar el miedo, no sólo en los torturados sino también en la sociedad: entender, a partir de la desaparición y la tortura, la lógica de la DINA». (Castillo, 2016).

Escuchar a los otros para explorar el miedo a la muerte, para intentar develar la maquinaria de tortura y muerte o para entender, para intentar entender. Porque quizás Castillo, como Levi, no busca ‘comprender’; porque quizás como Levi habría que renunciar a la comprensión absoluta. Contra ese conocimiento absoluto capaz de erigir monumentos de verdades indudables, un saber desde la ruina, fragmentario. Así su testimonio, como el de otras exiliadas tras el Golpe de Estado (Marilú Millet, Angelina Vásquez), se enuncia desde la experiencia personal y la memoria fragmentaria, pero incorpora la resistencia colectiva a través del testimonio de otros. El trabajo de Castillo se asemeja al de la escritora argentina Nora Strejilevich, que tanto en sus libros teóricos (*El Arte de no olvidar: literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay, entre los 80 y los 90*) como biográficos (*Una sola muerte numerosa*) estudia el testimonio de manera ‘abierta’. La voz poética sigue presente; a las palabras de Celan y Owen se suman las de Strejilevich:

Las voces del pasado me encarnan.

Soy, somos, el poema:

asesinaron a mi hermano a su hijo a su nieto

a su madre a su novia a su tía

a su abuelo a su amigo a su primo a su vecino

a los nuestros a los suyos a nosotros a todos nosotros

nos inyectaron vacío.

Perdimos una versión de nosotros mismos y nos reescribimos para sobrevivir.

Palabras escritas para que las pronuncie acá, en este lugar que no es polvo ni celda sino coro de voces que se resiste al monólogo armado, ese que transformó tanta vida en una sola muerte numerosa. (Strejilevich, 1997)

Ese resistirse al ‘monólogo armado’ me parece que es clave para entender cómo está construido el montaje en *Calle Santa Fe*. Las diversas voces que ayudan a organizar lo sucedido, se enuncian contra lo silenciado y al mismo tiempo ponen en cuestión ese criterio de verdad. A propósito de lo verificable, Nora Strejilevich escribe:

Testimonios y confesiones refuerzan la prueba de existencia de lo que no pudo verificarse materialmente debido a la fuerza de aniquilamiento de los restos que desplegó la dictadura. [...] Testimonios y confesiones cumplen con darle textura vivencial a los registros del pasado monstruoso para que nadie dude de que la monstruosidad de sus hechos se objetivó en cuerpos y subjetividades. (Strejilevich, 2006).

El testimonio para no dudar. La memoria contra las “políticas del olvido”. Una de las discusiones centrales en el libro *Tiempo Pasado* de Beatriz Sarlo es sobre el carácter de verdad en la experiencia subjetiva: “no hay Verdad, pero los sujetos, paradójicamente, se han vuelto cognoscibles” (Sarlo, 2005:51), idea en donde radica una de sus críticas centrales al ‘giro subjetivo’. Para Sarlo el exceso de literatura testimonial de diversas orientaciones políticas pone en cuestión todo intento por alcanzar la Verdad. Por su parte, Nelly Richard defiende una verdad sin mayúsculas y por eso cree que es necesaria una crítica de la memoria. En una parte de su libro anteriormente citado la investigadora estudia la figura de Marcia Merino a partir de su condición de mujer torturada y exmilitante de izquierda y concluye que la reinscripción de la Flaca Alejandra a la sociedad chilena durante la transición democrática está marcada por el binomio de la confesión-conversión. Así, tanto la lógica de la expiación como el género marcan la discusión mediática sobre la dictadura: el perdón público para una mujer torturada y arrepentida. Para Richard, *Calle Santa Fe* cuestiona la construcción identitaria de la mujer como víctima heroica —el papel que se le otorgó de manera mediática a Castillo como viuda de Enríquez— pero también la memoria militante con sus categorías de heroísmo, sacrificio y verdad a partir de la discusión de los propios exmilitantes.

En el cine Castillo —y en la literatura de Strejilevich— el carácter dialógico de la memoria suscita no sólo un conocimiento contra hegemónico, sino que, por su falibilidad, abandona toda pretensión de verdad. Construye un pensamiento desde la ruina. La capacidad del testimonio de ser palabra pese a todo, pese al olvido o silenciamiento me hace pensar en la idea de supervivencia enunciada aquí a propósito de la poesía de Vestrini, Owen, Celan y Strejilevich. En una escena de *Calle Santa Fe* Castillo habla con sus compañeras ex miristas en Villa Grimaldi, uno de los mayores centros de detención y tortura durante la dictadura y transformado, por el trabajo de familiares de detenidos y desaparecidos, en un museo y parque por la memoria.



Figura 2.4 Los testimonios de las compañeras de Castillo en Villa Grimaldi.

En *off* escuchamos el testimonio de Gladys Díaz que parece seguir las ideas de Levi: «no puedo hablar en nombre de los otros prisioneros». En voz de Díaz: «en la víspera al anuncio de mi muerte [...] la luz se impuso. Ya no le tenía miedo a la muerte y supe, y esto para siempre, que ellos pueden encarcelarte, desaparecerte, romperte los huesos y los tímpanos [...] pero no quitarte la libertad si así lo decides». Me llama la atención la referencia a la luz. Quizás sea una interpretación demasiado literal de mi parte, pero en la metáfora de la luz está presente la comparación política de la resistencia frente al avance de un fascismo inminente anunciado como la noche oscura. Esa es la lectura de Didi-Huberman al texto de las

luciérnagas de Pasolini. Entre la noche que amenaza con su silencio o su olvido absoluto, un fulgor intermitente ilumina; en el fulgor radica la potencia política de las imágenes o las palabras en tanto imágenes luciérnagas.

A propósito de la metáfora de la luz y la noche, pienso ahora en una escena de la película brasileña *7 años en mayo* (2019) dirigida por Affonso Uchoa. Es de noche y dos hombres están reunidos alrededor de una fogata. Uno de ellos acaba de salir de la cárcel y habla con su compañero; le dice: «estamos rodeados por una pila de gente muerta y esa pila está creciendo desde antes de que nacióramos, ya está tan alta que tapó el cielo. Es por eso que todo está tan oscuro, pero no hay noche que dure para siempre». La película explora las fronteras entre la ficción y el documental: el hombre que habla realmente estuvo en la cárcel, pero la escena de la fogata está en función de la acción dramática de la película. En el cine de Uchoa hay un componente político orientado a una resistencia política que en la escena que menciono está dada en la idea de que no existe noche que dure para siempre. No hay noche eterna porque en algún momento la luz adviene, la luz de una comunidad de luciérnagas.

Para Didi-Huberman aquellas cuatro fotografías sobrevivientes al holocausto son testimonios del horror, pero también son imágenes luciérnagas. Es más, la extensión del concepto alcanza también a los humanos, a los pueblos: hay *pueblos-luciérnagas*. A propósito de nuestra existencia fugaz —un instante de resplandor como el que emite una luciérnaga— Didi-Huberman escribe: «moribundos lo somos todos, a cada instante, por el sólo hecho de afrontar la condición temporal, la extrema fragilidad de nuestros *fulgores* de vida» (2012:108). Y sin embargo un fulgor basta.

La dimensión de lo vital, dada a partir de la idea de nuestra existencia como un breve instante luminoso —pleno de acción política, habría que precisar— está presente también en las ideas de Pasolini. En *La Rabbia* (1963), un ensayo fílmico montado a partir de imágenes de archivo, la voz en *off* de Giorgio Bassani lee el poema de Pasolini:

Quién diría que el sentimiento más profundo de la libertad está vivo en el corazón de los hombres, en esas caras tan humildes. Humildes como son los márgenes del mundo, donde se trabaja la tierra, o se roba. Vestidos con harapos de los padres, humildes caras de los hijos nacidos sin que haya una razón que lo explique. Por lo tanto, detrás de estas caras de muertos de hambre y bandidos se incubaba un sentimiento terrible que Francia llamó *Libertad* (Pasolini, 1963).



Figura 2.5 Fotogramas de *La Rabbia* (1963) de Pier Paolo Pasolini

En la película de Pasolini el texto está acompañado de imágenes de archivo, y en la escena citada las imágenes muestran rostros de hombres y grupos de hombres reunidos en las calles. Después vemos una represión policial, después rostros de hombres de nuevo en primer plano. En algunos momentos la película parece realizar una suerte de un montaje dialéctico guiado por la alegoría del horror frente a la belleza. En *La Rabbia* —a diferencia de *El artículo de las luciérnagas*— la forma de la película da cuenta de un estado de mundo en el que la luz de

las luciérnagas todavía no ha desaparecido, el pueblo todavía no se ha replegado y hay un mundo en el que «vale la pena todavía vivir». En la última secuencia escuchamos las siguientes palabras: «una llama aflora todavía en nuestros viejos corazones terrestres. Y en nosotros es más fuerte la esperanza que el miedo. Gracias a Dios». Pienso en la luz que se impone a esa noche que evoca Gladys Diaz, la noche que no dura para siempre según la película de Uchoa.

La referencia al cine de Pasolini, o más bien, a esa esperanza en el cine de Pasolini que Didi-Huberman recupera en contra de la propia apatía del director, me parece pertinente para desplazar la idea de imagen luciérnaga al territorio del cuerpo y entenderla como una suerte de esperanza “encarnada”. En el cine de Castillo los distintos testimoniantes *son también* imagen luciérnaga. Como ejemplo están las compañeras de Castillo, cuya actividad política no se detuvo con el golpe de estado de Pinochet: durante la clandestinidad y después de ella la actividad política fue —es— acción y vida política. Nunca hubo noche que durara para siempre. Regreso a las palabras de Didi-Huberman: «hay que ver [a las luciérnagas] danzar vivas en el corazón de la noche, aunque se trate de una noche barrida por algunos feroces reflectores. Y aunque sea por poco tiempo. Y aunque haya poca cosa que ver (2012:39)».

Capítulo II Memoria

La memoria es obstinada, no se resigna a quedar en el pasado, insiste en su presencia.

Los trabajos de la memoria, Elizabeth Jelin

1. La calle y el relámpago

La idea de una memoria obstinada que “insiste en su presencia” —como dice Jelin— me remite al título de la película *Chile, la memoria obstinada* (1997) dirigida por Patricio Guzmán. Para mí, una memoria como presencia es una memoria viva con el poder de interpelarnos. Pienso en estas líneas del poema *Obstinada memoria* de Antonio Crespo Massieu: «pues quizá vendrá el tiempo en que decir se pueda lo que falta, lo que convenía, anudando el hilo roto del tiempo, devolviendo su fulgor de palabra herida y exacta a la historia». En ellas está la idea de una especie de advenimiento, como si el momento de una revolución se hubiese quedado suspendido hasta el día en el que la aurora alumbra de nuevo. Se parece al gesto de Patricio Guzmán en su película de 1997, donde un grupo de estudiantes ven por primera vez las imágenes de su documental *La batalla de Chile* censurada por el gobierno de Pinochet. A propósito de la película Nelly Richard escribe: «este ejercicio de desplazamiento del *pasado de la película* y de *la película como pasado* sirve para revitalizar los ejes de posicionalidad crítica que sustentan la conciencia de aquella temporalidad histórica que reanima *La batalla de Chile*, al insistir que el recuerdo debe seguir agitándose» (Richard, 2010:139). Es interesante la reacción de los estudiantes después de la proyección: ven en pantalla aquello que conocían sólo a través de testimonios; una estudiante comenta que ver esas imágenes es como conocer una parte de sí misma, de su familia y de su pasado; otro dice que tal vez de ahí proviene su enojo. Mi primera conclusión al respecto es que tanto

las imágenes como los recuerdos son presencias movilizadoras en el presente en el sentido que señala Richard; ambas tienen esa potencia de ser *agitadoras*.



Figura 3.1 *Chile, la memoria obstinada* (1997) Patricio Guzmán

Una imagen que insiste en su presencia puede ser una *imagen obstinada*. A propósito, son esclarecedores las ideas de Walter Benjamin sobre el escritor francés Marcel Proust y su *memoria involuntaria*. Ligada a nuestra experiencia (*Erfahrung*) una memoria en reposo puede despertarse y agitarse con una evocación como el sabor de una magdalena; en la obra de Proust ese sabor desencadena el torrente de recuerdos que construyen *En busca del tiempo perdido*. Al modo del escritor francés, Benjamin escribe en su texto de corte biográfico *Calle de dirección única* sobre una memoria que nos *arraiga* a espacios concretos: el nombre de una ciudad, una calle. *Calle Santa Fe* procede de forma similar: la casa azul celeste guarda la memoria de lo que en un corto período de tiempo significó para Castillo una vida entera. Otro verso del mismo poema de Crespo Massieu: «O Historia es este silencio de pájaros y cigüeñas, este lento caminar, bajo la luna por calles y plazas, por horas detenidas. Estas casas, estas ruinas, estos nombres alzados al amanecer como costumbre o permanencia o paisaje». Los espacios físicos ayudan a construir nuestra experiencia en el mundo. Una avenida, una calle, una casa están cargadas de memoria; el nombre de la calle es su nombre y lo que el nombre contiene. Un lugar puede movilizar la memoria porque el lugar también está cargado

de memoria. No sólo el sabor de una magdalena despierta la memoria involuntaria, también los lugares son importantes. En *Por el camino de Swann* Combray es el lugar de la infancia rememorado por su protagonista. Sobre Proust Benjamin escribe: «lo más importante para el autor que recuerda no es lo que ha vivido, sino el proceso mismo en el que se teje su recuerdo, ese largo trabajo de Penélope que es el recordar. ¿O sería mejor hablar aquí del difícil trabajo de Penélope que es el olvido?». (Benjamin, 2007).

Regreso a *Calle Santa Fe* con el registro del testimonio y con sus exploraciones sobre los espacios físicos como una forma de hacer frente al olvido. En su regreso a Santiago, Castillo quiere hacer de la casa un espacio dedicado a la memoria de Miguel Enríquez. Habla con el dueño actual sobre una iniciativa con antiguos compañeros del MIR para comprarla y convertirla en museo; sin embargo, observar la práctica revolucionaria de la juventud chilena la disuade de su propósito. El monumento o la institucionalización harían de la vida de Enríquez el destino último de la resistencia: un símbolo inmóvil inmortalizado en un espacio. Castillo nos recuerda la importancia de no fijar la memoria, porque para ella es necesario movilizarse —escribo esta palabra pensando en su connotación política—. En una entrevista en el periódico mexicano *La Jornada* la cineasta dice: «es fácil quedarse pegada en el pasado, como una foto fija [...] hay que poner la foto fija en movimiento para que te ayude a vivir» (Castillo, 1999).

La construcción de la vivencia —con su dimensión crítica y afectiva— a partir de nuestra relación con los lugares es una de las características del cine de Castillo. Así sucede en *Inca de Oro* (1996) con sus carreteras largas y rectas en un paisaje desértico. *Inca de Oro* es un

pueblo minero en el que la directora descubre las tensiones entre las mujeres que se quedan y las que buscan irse. Ahí están los espacios de felicidad y resistencia, como un bar en el que todas las noches baila una mujer trans o el testimonio de una madre que desea migrar a Santiago pese a que el trabajo doméstico se lo impide. Otro lugar es la casa de sus padres en Santiago o la plaza Garibaldi y los bares de la Ciudad de México en búsqueda de la música que marcó su juventud en *El bolero, una educación amorosa*. También son lugares de memoria las calles de Santiago en *La Flaca Alejandra*. En esta la película, Castillo y Merino recorren en automóvil las mismas calles que Merino recorrió con la DINA cuando delató a sus compañeros miristas. Las calles despiertan la memoria de Merino, que quizás en ese momento estaba en vías de un proceso de reparación.

Castillo no convierte la casa de la calle Santa Fe en un museo, pero junto a sus compañeros ex militantes coloca una pequeña placa en recuerdo a Miguel. Se trata de una acción en el ‘aquí y ahora’ (*Jetztzeit*, de acuerdo con Benjamin)⁷, una *actualización* de la memoria. Al revisar la filmografía de Castillo durante un encuentro organizado con la directora por el museo Reina Sofía de Madrid, Nelly Richard dice: «[su cine] nos ayuda a revisar el modelo de subjetividad política estructurada por la militancia revolucionaria, también nos permite aprender de las aspiraciones y fracasos de ciertas utopías gracias a su tono anti dogmático que pone en escena una memoria inestable, descentrada, lateral o subyacente» (Richard, 2021). El espacio físico también nos permite nombrar esas memorias quebradas o inestables

⁷ Para mí, la idea de proponer un *aquí y ahora* en relación con las ideas de Walter Benjamin —para quien la memoria, como en la tradición judaica, también es identidad y ‘refugio’— tenía que ver con una especie de intuición surgida después de revisar la filmografía de Castillo. Fue una grata sorpresa encontrar en el prólogo del libro *Lo que nos toca* el siguiente párrafo del filósofo franco-brasileño Michael Löwey: «El pasado [en el cine de Castillo] no es objeto de melancolía pasiva, sino de una “batalla por la memoria” de una actualización —en el sentido de la *Jetztzeit* de Benjamin— en los combates del presente». (2021:07)

porque puede estar condicionado por experiencias como la del exilio, un exilio como el que llevó a Benjamin a viajar continuamente con una maleta en mano con sus *Tesis sobre la historia* como su objeto más valioso o que llevó a directoras como Castillo, Mallet o Vásquez a adoptar otro idioma y a preguntarse por las maquinarias del olvido. La memoria descentrada a la que se refiere Richard cuestiona la construcción de una ‘memoria oficial’. La memoria subyacente, la memoria soterrada y rebelde también sobrevive a esos ‘otros lugares’, al campo de concentración o la casa de tortura, espacios que no pueden callarla ni llamar al olvido pero que pueden volverse espacios de resistencia.

De hecho, una aproximación a la idea de *Jetztzeit* que propone Benjamin tiene que ver con el ‘tiempo de la revuelta’. Para el filósofo alemán la revuelta sería una suerte de síntesis entre *Jetztzeit* y *Leibraum* (espacio corporal) encontrados en la colectividad: «un relámpago de tiempo que ilumina la noche cerrada de la historia, y anuncia con el silencio de su luz la atronadora irrupción de la descarga revolucionaria». (Sucksdorf, 2013). Una revolución que cobija un fulgor. Esto me regresa al concepto de imagen luciérnaga que guía la presente investigación; en *Supervivencia de las luciérnagas* Didi-Huberman escribe: «no se trata ni más ni menos que de repensar nuestro propio “principio esperanza” a través de la manera en que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro» (Didi-Huberman, 2012: 46).



Figura 3.2 Una placa en la casa de la calle Santa Fe. Una placa para la memoria.

Me gusta el estilo poético de Didi-Huberman, y quizás por eso he desarrollado algunos conceptos hasta ahora a partir de la poesía, aunque también sigo a la propia Castillo. En una entrevista para el sitio chileno *LaFuga* la directora afirma: «Vengo de la escritura y no de la imagen. Vengo de lo literario, vengo de la poesía» (Castillo, 2016). Es la misma vía de Benjamin a propósito de la poesía del francés Charles Baudelaire con su capacidad de trastocar el lenguaje, una poesía que, en relación con la alegoría «hace manifiesto lo que es nuevo en lo que siempre -es-de-nuevo-igual, y lo que siempre-es-de-nuevo-igual, a su vez, en lo nuevo» (Benjamin, 2012: 280). Hay una carga poética pero también política en palabras como *fulgor*, *rayo* o *aurora*. Recupero la idea de la luz como metáfora de la acción frente a la noche con su semántica de ceguera, silenciamiento, nostalgia y desaparición de las luciérnagas, porque del lado de la luz también está la imagen del rayo como una toma de consciencia. Para Benjamin: «articular históricamente el pasado no significa conocerlo ‘como verdaderamente ha sido’. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro». (Benjamin, 2009:41). Una imagen más: la del despertar. Para el filósofo alemán «el momento del despertar sería idéntico con el ‘ahora del reconocer’, aquel en que las cosas nos ofrecen su rostro verdadero –surrealista–. En el caso de Proust lo relevante es introducir la vida entera en ese grado máximo, dialéctico, que se da en su punto de fractura: estrictamente, en el despertar». (Benjamin, *Los pasajes*, N3

a3). Si anteriormente la poesía había estado presente en esta investigación como ejemplo de una palabra superviviente, ahora hay que considerarla desde su dimensión de palabra emancipatoria, con esa capacidad de «ganar las fuerzas de la embriaguez para la revolución» con la que Benjamin se refiere a la literatura surrealista.

Michael Löwy, en su prólogo al libro *Lo que nos toca* —una suerte de diálogo entre Castillo con dos amigos argentinos, el filósofo Diego Tatián y el cineasta Alejandro Cozza—, encuentra y escribe —antes que yo— la unión entre poesía, pensamiento y acción en el cine de la directora chilena:

En varios de los personajes [del cine de Castillo] como René Char, Víctor Serge, Miguel Enríquez, el subcomandante Marcos, el pensamiento y la acción revolucionaria se nutren de literatura y de poesía. Lo mismo se puede decir, creo, del cine de Carmen Castillo. ¿No es la poesía, en el sentido amplio que le dan los surrealistas, un componente esencial de toda rebelión contra de la dominación? (Löwy, 2021:09)

Estas palabras me hacen pensar no sólo en la potencia política de las imágenes supervivientes que señala Didi-Huberman sino también en la relación entre palabra escrita e imagen. El pensamiento a través de imágenes en la obra de Benjamin puede ser ejemplo de un pensamiento *imaginal*. Para el filósofo la memoria no es sólo narrativa; es también y, sobre todo, imagen, de ahí su pertinencia para un estudio sobre el testimonio más allá de su dimensión narrativa⁸. Para Benjamin la memoria y la Historia son imágenes surgidas de la remembranza involuntaria.

⁸ Para un estudio a profundidad sobre cómo el texto narrativo puede ayudar a construir la idea de *identidad* sería necesario partir de las ideas de Paul Ricoeur en *Tiempo y narración*, libro en el que también se interesa por la memoria. Para esta investigación he preferido partir de Benjamin que se interesa, sobre todo, en las imágenes y no sólo en la palabra escrita.

1. Cine y *experiencia*

¿Qué tipo de imagen es la imagen de la Historia? Benjamin se refiere a la remembranza involuntaria, pero creo que hay más. En *Los Pasajes*, ese gran proyecto construido a partir de fragmentos sobre París como ciudad moderna, las fotografías de Eugène Atget son precursoras de la fotografía surrealista⁹. *Boulevard de Strasbourg*, una de las fotografías del francés, muestra un escaparate en un boulevard de París, y el reflejo de un edificio sobre la superficie del vidrio parece dotarlo de una bruma espectral. En el escaparate hay torsos de maniquíes de mujeres que parecen flotar vestidas y peinadas a la última moda parisina. Como antecedente de la poesía surrealista, esta imagen tal vez tenga una potencia emancipatoria.



Figura 3.3 Eugène Atget. Boulevard de Strasbourg (1912).

⁹ Escribe la crítica alemana Frieda Grafe: «[Benjamin] encontró en las fotos de Atget algo alucinante, surrealmente ominoso. Están llenas de la reverberación de lo meramente real. Es el instante aprehendido, el “inconsciente óptico” fulgura. [...] Feuillade hizo a partir de esta experiencia sus series *Judex* (1916) y *Fantomas* (1913-1914), los espíritus de la ubicuidad del automóvil, de las ciudades que ahora resplandecen de tan claras, de los seres fotográficos sin cuerpo». (Grafe, 2021:65)

Quizás esa potencia está tanto en un cuestionamiento sobre nuestros *modos de ver*¹⁰ como en la construcción de una mirada particular del mundo. A menudo los estudios críticos sobre las ideas de Benjamin respecto al cine suelen estar ligados a la idea de la pérdida del aura, un detrimento en la contemplación dado por la reproducción de las imágenes. En *La obra de arte en la época de su reproductividad técnica* el autor describe el aura como un ejercicio de percepción: «reposando en una tarde de verano, seguir la línea montañosa en el horizonte o la extensión de la rama que echa su sombra sobre aquel que reposa, eso quiere decir *respirar el aura* de estas montañas, de esta rama» (Benjamin, 2003, 47). Sin embargo, para teóricas como las alemanas Frieda Graffe o Miriam Hansen —una de las grandes estudiosas del trabajo del alemán— en las ideas de Benjamin existen ideas fértiles para pensar en categorías como las del realismo cinematográfico o la experiencia entendida desde la fenomenología. Para Hansen, en la *La obra de arte...* el aura ilustra un desarrollo histórico que da cuenta de un marchitamiento en el trabajo tradicional del arte al estar supeditada a las condiciones sociales de percepción, y sus cambios históricos, (Hansen, 2011: 320). En el arte, un modo de ver implica una forma de representar la realidad, pero también constituye un régimen visual. Según Benjamin el cine es capaz de ofrecer una crítica a estos modos de representación porque da cuenta de distintas formas de percibir y construir una realidad.

El filósofo identifica la relación del cine con la fotografía, en sus textos la dimensión mística del aura tiene ciertos paralelismos con algunas ideas respecto al realismo propuestas por el crítico francés André Bazin. En *Ontología de la imagen fotográfica*, Bazin escribe desde la fenomenología de la percepción: «Toda imagen debe ser sentida como objeto y todo objeto

¹⁰ En su libro y serie de televisión *Modos de ver* el crítico de arte John Berger explora temas como la perspectiva o el punto de vista. Pienso también en la filmografía de Harun Farocki, cuya idea de desconfiar de las imágenes tiene que ver con la pregunta sobre cómo una imagen es capaz de ser instrumentalizada.

como imagen» (Bazin, 2021:30). La luz es lo que posibilita la existencia de la imagen fílmica. En línea con las ideas del francés, el físico y crítico de cine cubano Gilberto Pérez afirma: «Ni real ni simplemente falso, el mar que vemos en pantalla tiene la marca, inscrita en la película por la luz que recibió en la cámara, de la apariencia real del mar». (Pérez, 2019: 61) O, para recurrir a la poesía de Paul Valéry, el cine sería ese «sagrado trozo terrestre ofrecido a la luz»¹¹. En este verso de su poema *El cementerio marino* Valéry se refiere a la contemplación de la naturaleza, pero quizás por eso mismo no estamos sólo ante una conexión poética, ya que en el realismo baziniano el cine *participa* de la realidad. Pérez continúa: «aunque Bazin no tuvo en cuenta el artilugio que está en juego, tenía razón al pensar que en las imágenes de la cámara se conserva una realidad que se origina en las cosas mismas que representa. Algo de ese mar permanece en la cinta de la película que corre a través del proyector» (ibidem: 62). Me interesa la idea del artilugio porque creo que en esa palabra está la clave de la *intención*¹² del director para ofrecer su propia mirada del mundo. En su libro *Cine y experiencia* —sobre Siegfried Kracauer, Theodor W. Adorno y Walter Benjamin—, Mirian Hansen desarrolla a profundidad la idea benjaminiana de un cine capaz de «liberar su sueño arcaico en una práctica de iluminación profana» (Hansen, 2011: 327). Para la teórica «sólo una ruptura con el régimen representacional tradicional, comercial y personalista, podrá restaurar una sensibilidad fisionómica respecto del cuerpo humano y el mundo de las cosas» (Hansen, 2011: 343).

¹¹ La idea del cine como «sagrado trozo terrestre ofrecido a la luz/pleno de un fuego sin materia», es del crítico argentino Cristhian Flores. Lo considera así a propósito de la película *The Long Day Closes* (1992) de Terence Davies: <https://letterboxd.com/crisexeflores/film/the-long-day-closes>.

¹² En clave fenomenológica se trata de la *intencionalidad* que propone Edmund Husserl, para quien la percepción visual no es pasiva: conocer el mundo es mirarlo e interpretarlo.

Hay varias ideas respecto a las imágenes en Benjamin que nos pueden ayudar a pensar el cine, como lo son el concepto de ‘experiencia’ y el de ‘realismo cinematográfico’ a partir de la idea de aura. Pero seguir esos caminos me desviaría de la búsqueda que aquí emprendo. Regreso a la imagen de la Historia que propone Benjamin, que quizás sea una imagen similar a la aurática, quizás no. En sus *Tesis sobre la historia*, escribe sobre la *Urbild*, (traducida como imagen arcaica) una imagen que contiene aquello a lo que refiere. Son las imágenes *indexicales* en la terminología de Charles Sanders Peirce, imágenes que señalan o muestran, pero no *representan*. En este sentido, el cine «como fenómeno “natural”», el cine como parte de la realidad que propone Bazin está muy cercano a las ideas de Benjamin respecto al lenguaje¹³. El filósofo alemán construye con “imágenes arcaicas” su libro *Los Pasajes* y en un método de ‘montaje’, las ‘pone ahí’ «sin nada que decir, sólo mostrar»; ellas suscitarían nuevas constelaciones y nuevos sentidos dados a partir de la relación entre el pasado y el presente. En *Dialéctica de la mirada Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, la investigadora estadounidense Susan Buck-Morss escribe:

La *Ur*-historia del siglo XIX es un intento de construir imágenes históricas que yuxtapongan el potencial utópico original de lo moderno (en las que los elementos arcaicos, míticos encuentran contenido histórico, *no mítico*) con su bárbara y catastrófica realidad presente. [Se] apunta a la capacidad de ‘shock’ de estas imágenes yuxtapuestas para provocar el despertar revolucionario. De aquí que «No tenga nada para decir, sólo para mostrar». (Buck-Morss, 1989:277)

¹³ Para las ideas sobre el lenguaje en Benjamin hay que considerar su artículo *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los humanos*. Lenguaje es «toda expresión que sea una comunicación de contenidos espirituales» (Benjamin, 2007: 144). En el contenido espiritual reside lo divino subyacente a todas las cosas de la creación. Lo crucial es saber que este ser espiritual se comunica *en* el lenguaje, no *mediante* el lenguaje, por lo tanto, él mismo es un ser lingüístico. Benjamin lo explica con el siguiente ejemplo: «el lenguaje de esta lámpara, no comunica la lámpara (pues el ser espiritual de la lámpara, en la medida en que es *comunicable*, no es la lámpara misma) sino sólo la lámpara-lenguaje, la lámpara en la comunicación, la lámpara en la expresión. Dado que ahí, en el lenguaje, sucede lo siguiente: el ser lingüístico de las cosas es su lenguaje» (Benjamin, 2007: 146).

Hay que imaginar, entonces, nuestra percepción y vivencia como experiencias en las que todo significa dialécticamente. En nuestra relación con las ciudades, por ejemplo, cada esquina, cada calle y cada objeto está pleno de sentido dado a partir de nuestra vivencia, pero también de uno previo e histórico. «La imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo sido con “el ahora” es dialéctica: no de naturaleza temporal sino imaginal. Sólo las imágenes dialécticas son genuinamente históricas, es decir: no arcaicas» (Benjamin, 2009:96).

En estas ideas de Benjamin también se puede deducir su rechazo a la idea del progreso con su movimiento lineal de la Historia. Hay que imaginar un movimiento de ida y vuelta como si se tratara de un ejercicio de volver a mirar. La *Urbild* ejemplifica ese movimiento como un eco del pasado que se *actualiza* en el presente: «sólo el observador falto de pensamiento puede negar que haya correspondencias entre el mundo de la técnica moderna y el mundo arcaico de los símbolos» (Benjamin, 2009:94). En el recuerdo, en el movimiento entre el ahora y lo ya sido, el volver a pasar es dialéctico. Si seguimos a Hannah Arendt, implica también una acción política y emancipatoria. Benjamin busca *mostrar* imágenes a partir de un ‘orden’ intervenido por el azar y una experiencia que implica siempre al otro. Si anteriormente la idea de ‘artilugio’ me llevaba a pensar en la mirada del cineasta, estas ideas sobre la experiencia me hacen pensar en el lugar del *otro* en el cine, en específico en el cine documental.

En su estudio sobre el concepto de experiencia en Benjamin, Hansen señala una dimensión fenomenológica del aura, para ella, el aura no tiene que ver sólo con la contemplación de la naturaleza sino con una «experiencia entre seres humanos» dada en la ‘reciprocidad

anticipada de la mirada'. La teórica rescata las ideas de Benjamin a propósito de Baudelaire: «quien es mirado o cree que es mirado, levanta la vista. Experimentar el aura de un fenómeno significa dotarle [*belehnen*] de la capacidad de alzar la vista, a la cual corresponden los hallazgos de la memoria involuntaria» (Benjamin en Hansen, 2011). En este sentido, la percepción no se da de sujeto a objeto; al devolernos la mirada, el que es mirado también es sujeto de la percepción. Mirarnos es participar de una experiencia intersubjetiva. En el cine este gesto puede encontrarse en la ruptura de la regla de ignorar la existencia de la cámara. Hay un ejemplo muy bello en *Sin Sol*. En una secuencia vemos a una mujer que Marker filmó en Cabo Verde, la observamos a través de su cámara, casi clandestina, entre un grupo de gente. La cámara se mueve y se detiene en el rostro de la mujer, parece que ella no se ha dado cuenta de que está siendo filmada, pero un instante después devuelve la mirada y sonrío ligeramente:



Figura 3.4 Una mujer de Cabo Verde en *Sin Sol*

Sostener la mirada como un ejercicio de intervención sobre lo filmado. Esto me lleva de nuevo a la relación entre el cine de ficción y el documental¹⁴. En la entrevista con *La Fuga*

¹⁴A este respecto, comparto las ideas de Gilberto Pérez: «Que una película sea documental no significa que evita la ficción [...] significa establecer cierta relación, cierta interacción, entre los aspectos documentales y los aspectos funcionales de la película de manera tal que el aspecto documental sea de algún modo significativo» (Pérez, 2019:67).

referida anteriormente, Castillo comenta una idea similar respecto a su trabajo y la presencia de la primera persona: «No le tengo miedo a la ficción en el sentido de que por supuesto que hay ficción cuando construyes un relato, aunque sea documental. La escritora, la voz en *off*, y mi propia presencia en la imagen, o no, [está en función] de ese momento en el que estoy concentrada en querer contar algo» (Castillo, 2016).

En ese sentido, en las películas de Castillo existe una especie de progresión dramática, sobre todo en los momentos en los que ella aparece en escena. En *La Flaca Alejandra*, por ejemplo, la directora hace llamadas telefónicas y entrevistas, en algunos momentos la voz en *off* completa el rompecabezas de lo que va encontrando, códigos que recuerdan la estructura de un *thriller*. En la película *M* (2007) de Nicolás Prividera sucede algo similar: el director parece ir a la caza de sus imágenes, revisa fotografías, consulta innumerables archivos para intentar reconstruir qué sucedió con su madre desaparecida durante la dictadura militar. ¿Cómo construir una película desde una ausencia? Y si los otros están presentes, ¿cómo intervienen en lo filmado? A propósito de *La Flaca Alejandra*, Castillo comenta que creía que «había mayor interés cinematográfico en el mal», pero que a partir del encuentro con su antiguo vecino Manuel durante la filmación de *Calle Santa Fe* se dio cuenta de que «los actos de bien y los actos de resistencia política, humana [...] son lo verdaderamente notable» (Castillo, 2016). En la película el testimonio de Manuel potencia el desarrollo dramático, aunque su memoria poco tenga que ver con lo que *realmente sucedió*. Manuel le dice que Miguel Enríquez, que había logrado escapar, regresó para rescatarla y no dejarla sola. Castillo sabe que se trata de algo poco probable, el compromiso revolucionario implicaba no mirar atrás.

Para mí, el testimonio de Manuel *devuelve la mirada*. En el cine de Castillo la ‘intersubjetividad’ tiene que ver con la exploración de una historia colectiva a partir de la experiencia de la cineasta, pero el testimonio de los otros también completa la construcción de la memoria, aunque se trate de una memoria de falsos recuerdos, como los de Manuel. Para Benjamin, la experiencia (*Erfahrung*), como la memoria, no es subjetiva sino social, y es en la dimensión de lo social —en Pasolini, *el pueblo*— en donde existe la posibilidad de la organización de la revuelta. Castillo parece evocar las ideas de Benjamin al decir «aprendí que la memoria de los vencidos es energía para la historia, sin ella la aurora no adviene» (Castillo, 2021). Para la cineasta esa luz nos ayuda a ‘soltar la nostalgia’. En su libro *Aviso de Incendio* Michael Löwy propone pensar en una ‘melancolía revolucionaria’ que, pese al sentimiento de la reiteración del desastre o del temor a un eterno retorno de las derrotas, *apuesta* —en el sentido de Pascal— por la posibilidad de una lucha emancipatoria (Löwy, 2002:27).

El cine de Carmen Castillo se construye desde el movimiento, la duda, el diálogo y la crítica. En su cine he encontrado las pistas que me han hecho pensar en todo lo recorrido hasta aquí: el horror de la tortura y la acción de nombrar ese horror *pese a todo* en el testimonio. La dimensión física del testimonio como palabra superviviente junto a la poesía y su potencia emancipatoria, misma que encuentra Benjamin en la poesía de Baudelaire y la surrealista. Una poesía capaz de encender una hoguera en el desierto, eso bien lo sabía Victor Serge. En esa línea, gran parte de la filmografía de Castillo registra las palabras —y la memoria— de otros: las del subcomandante Marcos unos meses después del levantamiento del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN): (*La verdadera leyenda del Subcomandante Marcos*, 1995); la vida José Saramago a través de las palabras «todo está vivo en la memoria»

que le dice en un momento a Castillo (*José Saramago: el tiempo de una memoria*, 2003); o las ideas de Victor Serge (*Victor Serge, vivencias de un revolucionario*, 2011) poeta y revolucionario ruso que una vez escribió: «Nada se ha olvidado, nada se ha perdido, somos fieles, fielmente hombres, hombres fieles a los hombres, sea cual sea el instante, el riesgo, la carga, la pena, el odio, files con confianza» (Serge, 2017:101); pero también las palabras y las memorias de su padre Fernando Castillo Velasco en *El país de mi padre* (2004).

Un cine sobre la acción en el presente como la placa afuera de la casa de la calle Santa Fe; acciones en contra de la instrumentalización de la memoria por los aparatos del poder con sus maquinarias de terror y olvido, como en *La Flaca Alejandra*. Con un cine que se resiste a todo dogma construido incluso desde la militancia, Castillo se resiste a ser la viuda heroica, la víctima. En línea con el cine de otras directoras de su generación en el exilio —Marilú Mallet o Angelina Vázquez—, en su cine también está presente la exploración sobre la forma del documental, como en aquellos momentos en los que la progresión dramática parece evocar los códigos de la ficción. Al mismo tiempo, en sus imágenes hay una suerte de *registro* de lo cotidiano en los instantes de alegría familiar, fulgores capaces de iluminar en la noche más oscura. Luciérnagas en contra de la apatía; en contra de la posible melancolía dada en la idea de la desaparición de un pueblo. Su cine se detiene en la pregunta por las condiciones materiales de existencia como la relación entre el trabajo y los espacios que habitamos (*Inca de oro*, 1994) o la construcción de una forma de entender el mundo a partir de conocimientos distintos que, sin embargo, se complementan (*El astrónomo y el indio*, 2000). Es un cine que explora también la dimensión afectiva de aquello que construye nuestra identidad. Para Castillo son importantes el bolero (*El bolero, una educación amorosa*) y el melodrama con

sus estrellas protagonistas¹⁵, género característico del cine de la época de oro mexicano: *Inasible María Félix* (2000).

El cine de Castillo es un antídoto contra la nostalgia. La directora encuentra una emancipación en lugares como Bolivia (*Aún estamos vivos*, 2014) o Chile en los movimientos sociales antes y después del estallido social. La acción política quizás tiene que ver con el gesto de escuchar a los otros —aquellos que devuelven la mirada—. A diferencia del posible desencanto político explorado por la generación de las hijas, en el cine de Castillo encontré una energía que también descubrí en la acción política de mis amistades chilenas, en su forma de practicar los distintos feminismos, por ejemplo. Es una especie de chispa que me hizo tomar distancia de la apatía política que me parecía característica de mi país, México, y que mucho tiempo consideré sintomática del fracaso de las grandes luchas revolucionarias. Yo vivía en una especie de nostalgia por la lucha política alimentada con canciones sobre viejos héroes políticos, un momento congelado en un lejano pasado. El cine de Castillo actúa en el aquí y ahora, es imagen luciérnaga pese a la tiniebla, es hoguera en el desierto. Es un cine contra la derrota.

¹⁵ Una búsqueda compartida por otras directoras de su generación como Valeria Sarmiento que también se interesa por los códigos del melodrama, una forma que atraviesa su filmografía

Conclusiones

Derivas de la imagen luciérnaga

*doctor/ no meta la mano tan adentro/ que ahí tengo los machetes/ que tengo una niña
dormida*

María Auxiliadora Álvarez

Tenemos un cuerpo, somos *también* un cuerpo. Qué difícil escribir sobre una certeza como esta. ¿Cómo escribir sobre el cuerpo? ¿A partir de una dialéctica, como en la idea fenomenológica de devolver la mirada? Mirar y ser mirada. ¿O escribir sobre el cuerpo a partir de la constatación, a veces dolorosa, de que la carne y la sangre nos conforman? Experimentar el dolor porque tenemos un cuerpo. El dolor de la tortura que describe Jorge Semprún, por ejemplo. La poeta venezolana María Auxiliadora Álvarez en *Poema-Cuerpo* escribe sobre el parto, sobre un dolor como machetes y sobre la maternidad. Sus palabras me hacen pensar en los testimonios de las compañeras de Carmen Castillo: no sólo en sus palabras sobre la tortura, también sobre la maternidad y la dignidad como única herencia. Castillo menciona algo similar respecto a su amigo Daniel Bensaïd que prefería la palabra “embarcar” a “militar”, porque según ella una «se embarca con los otros», se comparte un vínculo que «forma parte del cuerpo, no sólo de las ideas» (Castillo, 2016).

Nos comprometemos con los otros porque no sólo están de por medio las ideas; también están los afectos que se experimentan en el cuerpo: ellos dotan de singularidad a los otros. La mirada se posa sobre un rostro. Cuando Pasolini escribe sobre el pueblo o sobre su desaparición me parece que está pensando en esas singularidades. Cuando filma a sus

personajes —actores no profesionales, gente de diversos pueblos italianos— vemos sus peculiaridades, sus gestos, sus miradas.

Hacia el final de *Supervivencia de las luciérnagas*, Didi-Huberman escribe:

No vivimos en un mundo, sino entre dos mundos al menos. El primero está inundado de luz, el segundo surcado de resplandores. En el centro de la luz, según se nos hace creer, se agitan los que hoy son llamados, por cruel y hollywoodiense antífrasis [...] las *stars* [...] sobre las que regurgitamos informaciones la mayor parte de las veces inútiles. [...] Pero por los márgenes, es decir, por un territorio infinitamente más extenso, caminan innumerables pueblos sobre los cuales sabemos demasiado poco y para los cuales, por tanto, parece cada vez más necesaria una contra-información. Pueblos-luciérnaga. (Didi-Huberman:2012,120)

El teórico escribe sobre la película *Border*, su directora pasó varios meses en Sangatte conviviendo con migrantes que iban camino a Inglaterra. Fue testigo de la brutalidad policial y de la desesperación de aquellos que caminaron durante varios días para atravesar la frontera; hizo amistad con algunos, los nombra: Omar, Abdullah, Mohamed. Es importante nombrarlos porque no son una estadística. Didi-Huberman escribe sobre la materialidad de las imágenes de *Border* «puestas a punto difícil, grano invasivo, ritmo a sacudidas, produciendo algo así como un efecto de ralentí. Imágenes del miedo. Imágenes-resplandores, sin embargo» (*ibidem*: 121). Las imágenes de *Border* son borrosas, casi fantasmales; sin embargo, en un momento la cámara consigue, casi por un instante, filmar los rostros de unos cuantos migrantes momentos antes de una brutal represión policial: «no son cuerpos invisibles, sino *parcelas de la humanidad* que el filme consigue precisamente *hacer aparecer*, por frágiles y breves que sean sus apariciones». (*ibidem*: 122)



Figura 4.2 Los rostros en *Border* (2004), Laura Waddington

En algunos estudios contemporáneos sobre el concepto de memoria —como los realizados desde el feminismo—, la idea del cuerpo suele estar ligada a la de territorio. *Border* puede leerse a partir de esa memoria fracturada que describe Nelly Richard. En un recurso similar al de la correspondencia en *Sin Sol*, Waddington también parece referirse a un destinatario: «Me dices que a veces caminando por la calle todo vuelve a ti, y caminas todo el día y piensas que tal vez no eres lo suficientemente fuerte y la gente que vive entre ustedes no sabe nada. No puedes decirles que estuviste en Sangatte». Sangatte como un olvido obligado, la memoria silenciada. En Inglaterra, Sangatte es el lugar que se debe olvidar, pero se nombra *pese a todo*. En el acto de nombrar también está presente una dimensión corporal dada en el tono de la voz, la voz de Waddington casi serena. La voz grave de Castillo.

En su trabajo académico la investigadora Ana Forcinito, que ha escrito sobre el testimonio en la postdictadura y sobre el cine de directoras latinoamericanas como Albertina Carri, a menudo destaca el lugar del cuerpo y su relación con la *memoria nómada*. Respecto a *Los Rubios* (2003) le interesa el empleo de la voz en la figura del testigo: «la voz es aquí la voz

buscada, la voz ausente, la voz que se representa a través del desvío». (Forcinito, 2018) según ella, el desplazamiento de la voz de la directora argentina —interpretada en la película por una actriz— se corresponde con la búsqueda del lugar desde dónde enunciarse.

Para Forcinito, una memoria nómada se caracterizaría por su «potencialidad disruptiva», por su capacidad de *desterritorializar* la memoria; es decir, «producir una ruptura con el lugar fijo impuesto por el recuerdo oficializado» (Forcinito en Ramírez, 2011). Investigadoras como Elizabeth Ramírez parten de estas ideas de la argentina para estudiar el cine de directoras como Carmen Castillo. En su artículo *Memoria y desobediencia. Una aproximación a los documentales de Carmen Castillo*, Ramírez rescata el concepto de lo nómada como una forma de oponerse a un recuerdo oficializado y sumiso. Se trata también de una memoria *militante*. En palabras de la directora: «la memoria, como dice François Maspero, debe ser instrumento de reflexión y no de legitimación. Si no, se corre el riesgo de desviar o de secuestrar la herencia. Al rondar los setenta años, ¿de qué se nutre mi vida, mi vida que no puede ser sino vida política?» (Castillo, 2016).

Si bien un concepto como el de *nómada* es fructífero para estudiar a un grupo de directoras con una propuesta de trabajo sobre la desterritorialización de la memoria, habría que preguntarnos también sobre el tratamiento de lo político en este cine: ¿cómo se entiende y construye hoy un cine político y militante en el sentido en el que puede serlo el cine de Castillo?; ¿existe ese cine? La intención de esta investigación no fue resolver estas preguntas, ya que la distinción entre política y militancia podría dar pie a otra investigación. Más bien, me interesó explorar algo así como una *deriva* de la imagen luciérnaga. Si antes señalé una especie de genealogía que comienza con el cine de directoras que reflexionan sobre la dictadura (como Mallet, Vázquez o Castillo) y atraviesa el cine (Aguiló) para llegar al de

directoras más jóvenes como Karin Cuyul, sería interesante estudiar cómo se construyen nuevas ideas a propósito de la memoria en el cine contemporáneo. En el caso del uso de material de archivo, por ejemplo, las imágenes parecen ser cada vez más frágiles, pues no siempre hay archivos y los que existen están marcados por discursos oficiales. A partir de la idea de una memoria nómada podríamos pensar también en una *desterritorialización* de las imágenes. Una crítica a la idea de verdad desconfiando de su instrumentalización, pero a la vez, deteniéndonos en ellas y volviendo a confiar en su poder.

En ese sentido, vuelvo a la secuencia inicial de *Calle Santa Fe*, porque hay allí un uso notable de la desconfianza en el archivo. Vemos las imágenes de un noticiero de la televisión chilena; el presentador habla de un enfrentamiento militar contra «una fuerte resistencia armada»; y pronto sabemos que no existió tal, porque en la casa sólo se encontraban Castillo y Enríquez. El noticiero muestra imágenes reales, pero narra una mentira. Su falsedad invita a reconstruir la memoria desconfiando de las presuntas verdades oficiales inscritas en cualquier imagen.



Figura 4.3 Imágenes de archivo en Calle Santa Fe

Me parece que este tratamiento del archivo está en diálogo con las exploraciones del cine documental contemporáneo, como en *El cielo está rojo*. En esta película de Carbonell la ausencia de archivo conduce a explorar otros recursos —como el sonido—, para referir lo ocurrido en la cárcel de San Miguel. Respecto a este tipo de memorias, la imagen es

insuficiente. Una imagen de archivo no contiene ningún criterio de verdad y, sin embargo, también puede ser imagen superviviente.

¿En dónde encontramos hoy en día las imágenes luciérnagas? Es la misma pregunta que se hace Didi-Huberman hacia el final de su libro. Él responde con *Border* y con la invitación a compartir la película. Por mi parte respondo con el cine de Castillo, un cine que nos presenta imágenes para «organizar nuestro pesimismo». Imágenes luciérnagas para agitar la memoria. Me gusta esta idea de Castillo: «[Hay que] atrapar el pasado con la convicción total de que el pasado no pasa, sino que tiene que ser una corriente que fluye, como la vida misma; que se transforma y que entrega energía permanentemente al presente» (Castillo, 2021). Confío en esa energía como fuerza movilizadora capaz de filtrarse en el cine, ese sagrado trozo terrestre ofrecido a la luz.

Recursos

Agamben, Giorgio (2009) *Lo que queda de Auschwitz: el archivo y el testigo*, Valencia, Editorial Pre-Textos.

Amado, Ana (200) *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires, Colihue.

Arendt, Hannah (2001) *Hombres en tiempos de oscuridad*, Barcelona, Gedisa.

Bazin, André (2021) “Ontología de la imagen fotográfica” en *¿Qué es el cine?* Madrid, Ediciones RIALP.

Benjamin, Walter (2011), *Calle de dirección única*, Madrid, Abada Editores.

_____ (2009), *Walter Benjamin, La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre historia, traducción, introducción, notas e índices de Pablo Oryazún Robles*, Santiago de Chile, LOM.

_____ (2007), “Sobre el lenguaje en cuanto tal y sobre el lenguaje del hombre” en *Obras completas Libro II/Vol.1, Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, Estudios metafísicos y de filosofía de la historia, Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores.

_____ (2007), “Breve historia de la fotografía” en *Obras completas Libro II/Vol.1, Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, Estudios metafísicos y de filosofía de la historia, Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores.

_____ (2007) “Hacia una imagen de Proust” en *Obras completas Libro II/Vol.1, Primeros trabajos de crítica de la educación y de la cultura, Estudios metafísicos y de filosofía de la historia, Ensayos literarios y estéticos*, Madrid, Abada Editores

_____ (2009) “Réplica a Oscar A. H. Schmitz”, en *Obras completas Libro II/Vol. 2*, Madrid, Abada Editores.

_____ (2003) *La obra de arte en la era de su reproductividad técnica* Editorial Ítaca, México.

Buck-Morss, Susan, (1986) *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Barcelona. La balsa de la Medusa.

Castillo, Carmen (2013) *Un día de octubre en Santiago*, Santiago, LOM.

_____ (2021) *Lo que nos toca. Conversaciones con Diego Tatián y Alejandro Cozza*. Argentina, Caballo negro editora.

_____ (2016) *Ahí vamos, entrevista a Carmen Castillo*, Caracaj, Flechas de

sentido. [Fecha de consulta: 2023-03-07] Disponible en: <http://carcaj.cl/carmen-castillo-el-cine-documental-como-encuentro-y-resistencia/>

_____ (2016) *Carmen Castillo, cineasta. Escrituras cinematográficas y memorias de mujeres militantes de los 70 en Chile*, Conversaciones del Cono Sur. Vol. 2 Núm. 2.

[Fecha de consulta: 2023-03-07] Disponible en:

<https://conosurconversaciones.files.wordpress.com/2016/10/conversaciones-del-conosur-2-2-castillo.pdf>

Didi-Huberman, Georges (2012) *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid, Abada Editores.

_____ (2001) *Imágenes pese a todo. Memoria visual de holocausto*.
Barcelona: Paidós, 201

_____ (2019) *Arde la imagen*, México, Serie ve.

Hansen, Miriam. "La flor azul en el paisaje tecnológico. Cine y experiencia en Walter Benjamin". Traducción de Vega, Francisco y Camilo Miranda. Revista Archivos de Filosofía, UMCE, N° 6-7, 2011-2012.

Hansen, Miriam (2019) *Cine y experiencia*, Cuenco de plata, Argentina.

Jelin, Elizabeth (2002) *Los trabajos de la memoria*, Madrid/Buenos Aires, Siglo XXI.

Levi, Primo (2019) *Si esto es un hombre*, México, Planeta.

Löwy, Michael (2012) *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis sobre el concepto de historia* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Ramírez Soto, Elizabeth y Donoso Pinto, Catalina editoras *Nomadías, El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*, Santiago de Chile, Metales pesados.

Richard, Nelly (2010) *Crítica de la memoria (1990-2010)*, Chile, Ediciones Universidad Diego Portales.

Pinto Veas, Iván (2016). Carmen Castillo, *laFuga*, 18. [Fecha de consulta: 2023-03-07] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/carmen-castillo/785>

Pérez, Gilberto (2019) *El fantasma material. Las películas y su medio*, Argentina, Los ríos.

Sarlo, Beatriz (2005) *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Semprún, Jorge (2016) *Ejercicios de supervivencia*, México, Tusquets.

Strejilevich, Nora (2006) *Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*, Buenos Aires, Catálogos.

Strejilevich, Nora (2017) *Una sola muerte numerosa* Miami, Universidad de Miami

Traverso, Enzo (2019) *Melancolía de izquierda*. Marxismo, historia y memoria, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Otros recursos

Castillo, Carmen (2022) *Entrevista en La voz de los que sobran* [Fecha de consulta: 2023-03-07] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=kRdAB-3R-tc>

Museo Reina Sofía (2021) *Memorias de una rebelde*. Conversación entre Carmen Castillo y Nelly Richard [Fecha de consulta: 2023-03-07] Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=BaV8gBoF7kM&t=1294s>

Filmografía de Carmen Castillo consultada:

La flaca Alejandra (1994) Dirección: Carmen Castillo, Guy Girard, Guion: Carmen Castillo. Prod: Ina, France 3 (FR 3), Channel 4. Chile.

La verdadera leyenda del Subcomandante Marcos (1995) Dirección: Carmen Castillo, Tessa Brisac. Coproducción Chile-México-Francia.

Inca de oro (1996), Dirección: Carmen Castillo, Sylvie Blum, Francia.

Le Boléro, une éducation amoureuse (El bolero, una educación amorosa) 1999 Dirección: Carmen Castillo, Coproducción Francia-México; Institut National de l'Audiovisuel, OnceTV México.

Maria Felix, L'Insaissable (Inasible María Félix) 2000 Dirección: Carmen Castillo, Guion: Carmen Castillo, Jacobo Romano, Coproducción Francia-México-Chile.

L'astronome et l'indien (El astrónomo y el indio) 2000 Dirección: Sylvie Blum, Carmen Castillo, Coproducción Francia-Chile.

José Saramago: el tiempo de una memoria (2003) Dirección: Carmen Castillo, Guion: Carmen Castillo, Tessa Brisac, Arte France.

El país de mi padre (2004) Dirección: Carmen Castillo, Les Films d'Ici, Les Films à Lou, TV 10 Angers, Francia.

Calle Santa Fe (2007) Dirección: Carmen Castillo, Coproducción Chile-Francia; Les Films d'Ici, Les Films de la Passerelle, Institut National de l'Audiovisuel, Parox, Love Streams Productions.

Victor Serge, l'insurgé (Victor Serge, vivencias de un revolucionario) 2011 Dirección: Carmen Castillo, Francia.

On est vivants (2015) Dirección: Carmen Castillo, Les Films d'Ici, Iota Production, Francia.

Otras películas

Así nace un desaparecido (1977) Dirección: Angelina Vázquez, Finlandia

Border (2004) Dirección: Laura Waddington, Guion: Laura Waddington, Coproducción Francia-Reino Unido; Love Streams Productions

Chile, la memoria obstinada (1977) Dirección: Patricio Guzmán, Guion: Patricio Guzmán, Coproducción Canadá-Francia; La Sept-Arte, Les Films d'Ici, National Film Board of Canada (NFB)

El edificio de los chilenos (2010) Dirección: Macarena Aguiló, Susan Foxley, Guion: Macarena Aguiló, Susan Foxley, Coproducción Chile-Francia-Cuba; Producciones Aplaplac, Les Films d'Ici, ICAIC.

El cielo está rojo (2020) Dirección: Francina Carbonell, Guion: Francina Carbonell, Chile

El pacto de Adriana (2017) Dirección: Lissette Orozco, Guion: Lissette Orozco, Salmón Producciones, Storyboard Media, Ursus Films, Carnada Films, Chile.

Fragmentos de un diario inacabado (1983), Dirección: Angelina Vázquez, Guion: Angelina Vázquez, Coproducción Finlandia-Chile

Historia de mi nombre (2019) Dirección: Karin Cuyul, Guion: Karin Cuyul, Cinestación, Chile

Hija (2011) Dirección: María Paz González, Chile

Hoy y no mañana (2018) Dirección: Josefina Morandé, Guion: Carmen Castillo, Josefina Morandé, Chile

Journal inachevé (Diario inacabado) 1982 Dirección: Marilú Mallet, Coproducción Canadá-Chile; Distribuidora: 7e Art Distribution, Canadá

M (2007) Dirección: Nicolás Prividera, Guion: Nicolás Prividera, Argentina

La batalla de Chile (Parte III): El poder popular (1979) Dirección: Patricio Guzmán, Guion: Patricio Guzmán, Equipo Tercer Año, Chile

La rabia (1963) Dirección: Pier Paolo Pasolini, Giovanni Guareschi, Guion: Pier Paolo Pasolini, Giovanni Guareschi, Opus Films, Italia

Los rubios (2003) Dirección: Albertina Carri, Guion: Albertina Carri, Alan Pauls, Coproducción Argentina-Estados Unidos

Sans soleil (Sin sol) 1983 Dirección: Chris Marker, Guion: Chris Marker, Argos Films, Francia.

