

“Lo inerte cuenta lo vivo”: apuntes sobre objetos y afectos en el documental chileno de los hijos e hijas

IGNACIO ALBORNOZ FARIÑA
Université Paris 8 Vincennes-Saint-Denis

“A menudo me pregunto qué es lo que nos lleva
a conservar cosas que sabemos destinadas a desaparecer”
(Edgardo Cozarinsky, *Carta a un padre*)

“Objets inanimés, avez-vous donc une âme
qui s’attache à notre âme et la force d’aimer ?”
(Alphonse de Lamartine)

En la más reciente novela de Claudio Magris, *No ha lugar a proceder*, don Diego de Henríquez, profesor triestino, dedica su vida a coleccionar material bélico con el fin de crear “un Museo total de la Guerra para la llegada de la Paz y la desactivación de la historia” (Magris

2016: 15). Entre las incontables instrucciones que el catedrático lega antes de morir, puede leerse: “En el museo deben importar las cosas, los objetos” (2016: 33).

De Henríquez se cuenta también que tenía por costumbre dormir en el interior de un viejo féretro entre las piezas de su colección, un poco a la manera del antipático magnate de *Citizen Kane*, ese “vano millonario” que, escribía Borges, acumulaba “estatuas, huertos, palacios, piletas de natación, diamantes, vehículos, bibliotecas, hombres y mujeres”, todo dentro de una mansión que podía ser “también un museo” (Borges 1981: 69). Para Kane y Henríquez —héroes ambivalentes— los artefactos participaban, con toda propiedad, en la transmisión de operaciones afectivas, y no solo como meros portadores, sino también como “agentes activos” (Van Alphen 2008: 25). “Lo inerte *cuenta* lo vivo”, afirmaba la espigadora Macha Makeïeff en una encantadora secuencia de *Dos años después* (2003) de Agnès Varda. Y remataba enseguida: “Los objetos nos contienen”.

Si traigo a cuento estas anécdotas es para recalcar que el cine, “espacio museal” de pleno derecho (Le Maître y Verraes 2013: 7), puede también dar abrigo a su manera a objetos heteróclitos y hasta discordantes, haciéndolos pasar “del ‘arsenal’ del historiador, que disponía de [ellos] como de un documento, a la topografía memorial” (Recht 2008: 8-9). Es lo que hacen, sin ir más lejos, los documentales chilenos que adscriben a la ya fecundísima ola de la “posmemoria” (Hirsch 2012), de la “segunda generación” (Quílez-Esteve 2014: 63) o de la “generación 1.5” (Rubin Suleiman, en Ciancio 2015: 511), en los que objetos de todo tipo actúan como genuinos conmutadores de operaciones o “momentos afectivos”.

El presente ensayo busca sacudir en clave un tanto especulativa este corpus filmico, cuyos principales ejes interpretativos —articulados en torno a “lo performativo” (Valenzuela 2006), la autobiografía (Vergara y Bossy 2010 y Lagos Labbé 2011) y el recurso a visualidades hápticas (Depetris Chauvin 2019 y Ramírez-Soto 2019)— acusan ya cierto desgaste. Propongo, para ello, una lectura oblicua o “indicial”, atenta no solamente a las peripecias emocionales del sujeto enunciante y de la intriga centrípeta que gira en su órbita, sino también a los múltiples objetos o artefactos que, en condiciones de franca igualdad,

comparten junto a él el ámbito de la imagen. Entendiendo, con Didi-Huberman, que la “legibilidad” de un acontecimiento depende en gran parte de la manera en que abordamos “las innumerables *singularidades* que [lo] atraviesan” (2015: 17), defenderé aquí la hipótesis según la cual el cine “de los hijos e hijas” se tornaría hacia la materia en un gesto elíptico o “litótico”, que recusa el “espectáculo directo de la violencia” (Gardies 1994: 56), confinando esta última —si llega a presentarse— al puro dominio de lo discursivo. Me pliego, en ese sentido, a la reciente tesis de Elizabeth Ramírez-Soto, de acuerdo con quien los documentales chilenos contemporáneos tenderían a ir “beyond images of atrocity [...] to include a wide range of affective images of the past” (2019: 17).

Empezaré por definir muy brevemente algunos focos teóricos de interés, poniendo énfasis sobre todo en conceptos como “posmemoria”, “afectos impersonales” y “momentos afectivos”. Me abocaré enseguida a la descripción algo arbitraria y parcial de distintas secuencias en que este u otro objeto puede llegar a actuar como un agente afectivo, desbordando lo informativo y desplazando el entramado habitual de la anécdota hacia configuraciones indeterminadas y menos convencionales, concretizándola en definitiva en un “bloque de sensaciones” (Deleuze y Guattari 1993: 164), un compuesto que “fuerza a pensar” (Deleuze 1995: 183). Sin aspirar de modo alguno a la exhaustividad, la descripción de secuencias obedecerá a tres niveles (intriga, movimiento y espacio), articulados todos en torno a la noción de lo inerte como agente activo.

La posmemoria: un cine de hijos e hijas

Reunidas por lo común bajo la fórmula “cine de hijos e hijas”, las películas de la posmemoria actualizan de manera crítica, y desde el sitio poroso de una nueva generación, el legado de lo que Enzo Traverso, tras la huella de Benjamin, llamara “la memoria de los vencidos”: un “langage visuel capable de prendre en charge l'éclipse de l'espoir socialiste et l'héritage des révolutions échouées du siècle dernier” (Traverso 2016: 103). Aunque permeables a tendencias más globales como la

caída de los grandes relatos y la explotación creciente de las retóricas del “yo”, lo cierto es que estas cintas están indistintamente ligadas a la problemática de la construcción de una memoria del pasado dictatorial desde un punto de vista íntimo y personal (Bello 2011, Lagos Labbé 2012: 19), sintomático, siempre según Traverso, de una historia que “s’écrit de plus en plus souvent à la première personne, au prisme de la subjectivité d’un auteur” (2020: 8).

Si se atiende de modo más global a sus intrigas, las cintas “de los hijos e hijas” articulan en resumidas cuentas relatos referidos a acontecimientos pasados, muy a menudo traumáticos, cuyos efectos, sin embargo, “continue into the present” (Hirsch 2012: 5). De ahí que la etiqueta de la “posmemoria”, o de cualquiera de sus ramificaciones nominales, se le ajuste de manera particularmente cómoda. La virtud del concepto estriba, como puede verse, en lo relacional: en efecto, anota Hirsch, la posmemoria designa “the *relationship* that the ‘generation after’ bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before —to experiences the ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up” (5, énfasis en el original).

“Los objetos, las sombras... después la gente”

Pensar lo inerte como agente afectivo requiere situarse de lleno también en el ámbito de lo relacional, aunque ya no a la luz de dinámicas puramente intersubjetivas, sino más bien “impersonales”. Jane Bennett resume con felicidad esta perspectiva cuando emplaza a considerar a actantes humanos y no-humanos “on a less vertical plan than is common” (2010: ix), para comprender mejor “the acting powers issuing from nonsubjects”, así como su vitalidad y vibraciones (ix):

Organic and inorganic bodies, natural and cultural objects [...] *all* are affective [...]. What I’m calling impersonal affect or material vibrancy is not a spiritual supplement or ‘life force’ added to the matter said to house it [...]. I equate affect with materiality, rather than posit a separate force that can enter and animate a physical body (xii-xiii).

Un abordaje de esta naturaleza necesita igualmente de una mirada más atenta al “grano” de la imagen; no sujeta ya a la “economía altamente selectiva” de las lecturas alegóricas, indiferentes por defecto al detalle o a lo lábil de una obra, sino a lo que Ernst van Alphen llama un enfoque “afectivo” o “literal”, capaz de abrir “a space for the not yet known” (Van Alphen 2008: 27 y 30). Una lectura afectiva, explica el mismo Van Alphen, sería aquella en la que la experiencia del leer es pensada en sí misma como acontecimiento, ignorando parcialmente cualquier significado dispuesto de antemano, como horizonte o meta a alcanzar (Van Alphen 2008: 26). Y es que el afecto, como explicara Brian Massumi, radica precisamente en lo indeterminado y lo inco-dificable. Es abierto e irreductible, en devenir, antecede al lenguaje: de allí su no identidad con respecto a la emoción, su cara acabada y cautiva, personal y etiquetable (Massumi 1995: 88).

Ahora bien, los objetos, en el cine de los hijos e hijas, tienen para ser más precisos el rol de disparadores o embragues de “momentos afectivos”¹, instantes efímeros en que vienen a sintetizarse intensidades y energías no formuladas, dejadas como en barbecho, sin progresión ni encadenamiento narrativo. Para Inela Selimović, quien acuña la noción, los momentos afectivos corresponden a configuraciones intersubjetivas específicas, “fleeting in duration yet lasting in their impact”. Se trata por más señas de procesos dinámicos que cristalizan, intensifican y rigen “the most essential scenes for the film’s core arguments [...] [and] interrupt, confuse, and complicate emotional encounters” (2018: 13-14).

Habría que recordar, por lo demás, que son las propias cintas las que se presentan de entrada bajo el signo del acopio, restitución o cotejo de objetos. Durante los primeros minutos de *En algún lugar del cielo* (2003), la voz tranquila y a ratos maquinales de Alejandra

1 Aunque con un acento en el sujeto, es esta, en parte, la tesis hacia la que avanza Constanza Vergara en un artículo de reciente aparición, dedicado a *Atrapados en Japón* (2005), el documental de “segunda generación” de Vivienne Barry. Para la autora, Barry lograría en su película dar vida a materias inertes “mediante el ensamblaje de fragmentos que configuran un nuevo sujeto en el presente” (2020: 295).

Carmona afirma, por ejemplo, justificando su labor: “Comienzo a *recolectar imágenes y recuerdos ajenos* que hago míos en el afán de acercarme a mi padre”. No es muy distinta la pregunta con la que se inicia la empresa memorial de *La ciudad de los fotógrafos* (2006) de Sebastián Moreno. En las primeras secuencias de la cinta, mientras desfilan en la pantalla algunas vistas móviles del Santiago presente al que se superpondrán, más adelante, las instantáneas monocromáticas, fijas esta vez, del Santiago de otrora, el narrador se pregunta: “¿Dónde está la ciudad que mi padre fotografió? ¿Qué cosas vio en ella que ya no existen? ¿Qué desapareció?”. Asimismo, al iniciarse *Atrapados en Japón* (2015) de Vivienne Barry, la narradora recuerda el hogar de su infancia a través de la evocación de los distintos objetos que lo poblaban: “Vivíamos en un departamento en el centro de Santiago, que estaba decorado con jarrones, budas, elefantitos de marfil, libros con tapas de seda y dragones bordados”. El monólogo de asociaciones libres de *El eco de las canciones* (2010) apunta en la misma dirección, enfatizando esta vez con creces el gesto reflexivo: “Las ideas *se amontonan*. [...] Parece que las cosas a media luz son de otra persona. Puestas ahí, esperan que alguien las ponga en orden. [...] A cada paso, un descubrimiento: los objetos, las sombras, *después la gente*”.

Lo inerte pone en marcha la intriga

Resultaría desde luego imposible realizar una taxonomía integral de la plétora de objetos expuestos deliberada o accidentalmente en el cine de los hijos e hijas. La primera constatación que se impone, sin embargo, concierne a su rol como genuinos dispositivos de organización dramática o de resortes narrativos estructurales. La intriga de *La quemadura* (2009), de René Ballesteros, se articula por ejemplo directamente en torno a un objeto. Retomando el gesto efectuado en 1984 por Raúl Ruiz en su *Carta de un cineasta*, Ballesteros regresa a Chile para indagar el destino y desvelar el valor emocional de los libros de la biblioteca familiar, extraviados luego de la desaparición de su madre. Los libros actúan dentro del relato como bisagras temáticas

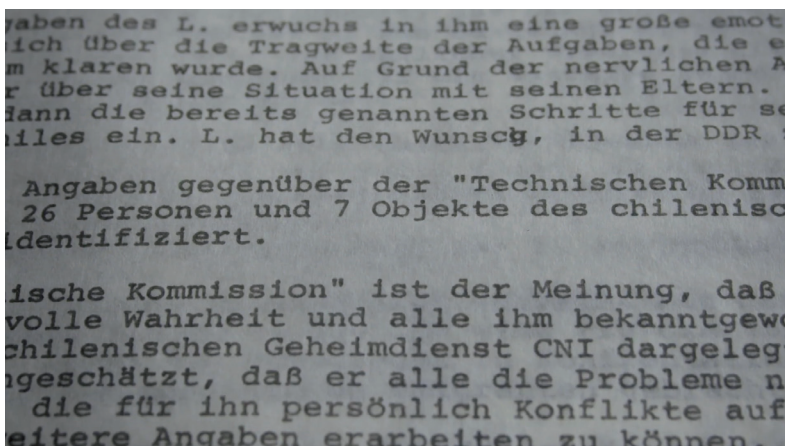
que permiten articular, siempre en un delicado equilibrio entre historia personal y social, las entrevistas con el padre, las conversaciones telefónicas con la madre, los diálogos con la hermana en torno a su tesis y los testimonios de los trabajadores de la editorial Quimantú, proyecto emblemático de la Unidad Popular, desmantelado más tarde por los militares. El momento afectivo que sella esa relación compleja e irresoluta tiene lugar cuando Ballesteros consulta a una agorera mapuche para invocar la presencia de su madre a partir de los libros de su biblioteca. El resultado es cuando menos conmovedor: la secuencia, filmada sin cortes y con una cámara titubeante y temblorosa, contiene además extensas preces dichas en mapudungún, sin traducción alguna (Figura 1):



Figura 1

En *El color del camaleón* (2017), de Andrés Lübbert, hay una interesante vuelta de tuerca: aquí, el “objeto” es el propio Jorge Lübbert, el padre del cineasta, quien emprende —por momentos a regañadientes— una dolorosa y a ratos equívoca trayectoria de aceptación

de su pasado como colaborador forzado de los servicios secretos de la dictadura. Uno de los momentos afectivos de la cinta tiene lugar durante una visita a los archivos de la Stasi, la policía política de Alemania Oriental. Allí, Jorge y su hijo descubren con asombro que el Ministerio de la Seguridad del Estado mantuvo entre 1978 y 1986 una carpeta con su nombre en la que figuraban diversos documentos de identidad y se consignaban con minucioso detalle los seguimientos que le hicieran algunos agentes del organismo. Entre los papeles se encuentra un informe en el que se lo calificaba como potencial “objeto”, término que perturba visiblemente a Jorge, quien repite para sí mismo la palabra, sobre la cual la cámara se detendrá unos segundos más tarde (Figura 2). Enseguida, el funcionario de los archivos explica al cineasta y a su padre que la denominación era corriente en la jerga de la época, y que es muy probable que existieran por aquellos entonces indicios concretos que permitían sindicarlo como “objeto secreto” (*geheimes Objekt*), vale decir, como infiltrado de los servicios de Pinochet. El poder evocativo de la palabra, que Jorge repetirá como para sus adentros todavía una vez más, encontrará un eco más adelante, cuando, hacia el final de la cinta, el padre reconozca a su pesar haber sido “utilizado” por la DINA, prácticamente en el rol de rehén.



gaben des L. erwuchs in ihm eine große emotionale Belastung über die Tragweite der Aufgaben, die ihm übertragen wurden. Auf Grund der nervlichen Belastung über seine Situation mit seinen Eltern. Danach die bereits genannten Schritte für seine Identifizierung ein. L. hat den Wunsch, in der DDR

Angaben gegenüber der "Technischen Kommission" identifiziert.

ische Kommission" ist der Meinung, daß die vollständige Wahrheit und alle ihm bekanntgewordenen Angaben des chilenischen Geheimdienstes CNI dargelegt werden. Er schätzt, daß er alle die Probleme nicht lösen kann, die für ihn persönlich Konflikte aufwerfen. Weitere Angaben erarbeiten zu können.

Figura 2

Atrapados en Japón dispone en el centro de su anécdota el objeto en tanto antigüedad o suvenir de viaje, como ítem al fin de una “colección” —esto es, como “enciclopedia [...] [capaz de contener] toda la ciencia de la época, del pasaje, de la industria y del propietario de quien proviene” (Benjamin 2005: 223)². El disparador afectivo, aquí, es por más señas una muñeca de seda satinada que el padre de la cineasta habría traído desde Japón, donde tuvo que permanecer entre 1941 y 1942, en una suerte de viaje iniciático, debido a los avatares de la Segunda Guerra Mundial, que pudo cubrir entonces como reportero. Barry opta además por “animar” el cuerpo de la muñeca, que reacciona en secuencias ilustrativas ante los distintos acontecimientos narrados por el padre, consignados en una bitácora de viaje. Pero este dista de ser el único objeto al que la cineasta, por así decirlo, insufla vida. Hay también en la cinta un extensivo uso de maquetas reanimadas por *stop motion* que figuran principalmente el viaje de regreso del padre, y que no dejan de hacer pensar —cinefilia obliga— en los modelos miniaturizados de los que se sirviera con frecuencia Rafael Sánchez en sus documentales no exentos de afectos de los años 50 y 60.

Cabrá recordar también que uno de los dispositivos de restitución de testimonios hablados que utilizan Sebastián Moreno y Claudia Barril en *Habeas corpus* (2015) consiste en la composición de “cuadros” por medio de pequeñas figuritas o estatuillas plásticas en posición estática. Aunque los cineastas prefieren no dotarlas de movimiento propio, dan vida a su entorno a través de la incrustación de registros sonoros, la efectuación de discretos movimientos de cámara (*zooms* de aproximación o alejamiento, panorámicas) y la manipulación en directo de la iluminación, originando sensaciones ambivalentes y sobrecogedoras.

2 Coleccionar, decía Benjamin, “es una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la ‘cercanía’, la más concluyente. Por tanto, en cierto modo, el más pequeño acto de reflexión política hace época en el comercio de antigüedades. Estamos construyendo aquí un despertador que sacude el *kitsch* del siglo pasado, llamándolo ‘a reunión’” (2005: 223).

Lo inerte (con)mueve

El cine de los hijos e hijas pone en escena toda suerte de vehículos y medios de transporte: trenes, aviones, automóviles, tanques, buques, cruceros, camionetas, bicicletas, buses y, en *El eco de las canciones*, hasta cohetes y naves espaciales. Esta veta estelar reaparece en *Guerrero* (2017) de Sebastián Moreno y Claudia Barril cuando Manuel, hijo de Manuel Guerrero Ceballos, profesor y militante asesinado por agentes del Estado en 1985, rememora un viaje a la Unión Soviética que realizara junto a su padre para su undécimo cumpleaños. La aventura, recuerda, tenía una naturaleza doble: lo que para el padre militante era un “momento trascendental”, un retorno a la “madre patria”, a la cuna del movimiento obrero internacional, era para el hijo un viaje fantástico a la “tierra de los cosmonautas”, de Yuri Gagarin, héroe intergaláctico que la película evoca a través del encuentro del protagonista con el traje espacial y la escafandra del astronauta ruso, expuestos en un museo (Figura 3):



Figura 3

Difícil no pensar aquí en *Mi hermano y yo* (2002), de Paula Sánchez y Sergio Gándara, cinta que multiplica casi hasta la saciedad, y desde todos los ángulos posibles, las tomas realizadas al interior y al

exterior del vehículo de Iván, hermano de Carlos Fariña, un adolescente asesinado en un confuso incidente acaecido en un barrio popular durante la dictadura. Hacia el final de la doble trayectoria que lo lleva al hallazgo de su hermano muerto y al reencuentro con su hermano vivo, Iván reflexiona y justifica su semejanza con su hermano Humberto, de quien tuvo que separarse cuando era niño, a través de sus preferencias ornamentales: “cuando nos reencontramos, [...] [nos dimos cuenta que] la casa de Humberto era del mismo color de mi casa, [que] las cortinas de Humberto eran exactamente las mismas cortinas que tenía yo, los colores del auto exactamente los mismos”.

En *El edificio de los chilenos* (2010), de Macarena Aguiló, el automóvil, condensando simbólicamente el relato de una vida de mudanzas, es el escenario de una de las secuencias finales, verdadero desenlace del documental. Acomodadas en el asiento trasero de un coche, la realizadora y su hermanastra rememoran sus vivencias personales en el marco del proyecto “Hogares”, en torno a cuyo fracaso gira por lo demás la intriga del filme. El automóvil es asimismo la condición de posibilidad de los diversos planos de *travelling* —montados a través de fundidos encadenados— con los cuales Germán Berger-Hertz representa en *Mi vida con Carlos* (2010) el relato de la muerte de su padre, en uno de los momentos que preceden al clímax emocional del filme.

También “medio de transporte” a su manera, la computadora omnipresente de *El pacto de Adriana* (2017) de Lizette Orozco es el dispositivo-conmutador que permite dar cuerpo, hacer sensibles, registrar y trasladar todas las voces que la película hace converger en su espacio sonoro, así como las imágenes a las cuales estas están asociadas, en momentos que no están exentos de incomodidad, tensión o recelo (Figura 4). Es en torno a ella, por lo demás, que el relato parece articularse en varios puntos —ciertamente los más álgidos— como lo señalara tempranamente Wolfgang Bongers, quien veía en la “puesta en escena de los procesos de comunicación a distancia” uno de los elementos más llamativos de la cinta. “Lisette”, escribía el investigador, “se convierte en *médium* entre cámara, celular, computadora y estos personajes siniestros, para develar sus mentiras y hacerlas públicas. Y lo hace al mostrar las formas de mediación que le permiten tomar una distancia salvadora y necesaria” (Bongers, s. p.).

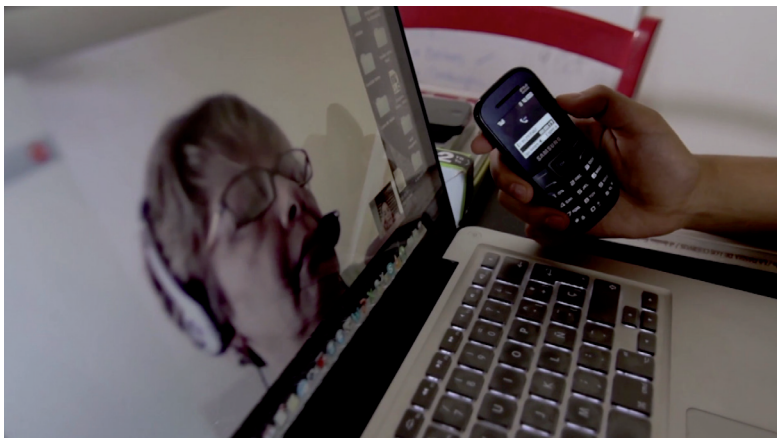


Figura 4

Lo inerte acoge

En tercer lugar, cabría consignar el complejo universo topográfico de sitios —memoriales o no— que pueblan los filmes en cuestión, objetos a su manera: hospitales, bibliotecas, librerías de viejo, escuelas, archivos, cines, piscinas, riveras, universidades, terrenos baldíos, sitios eriazos, casas de campo y de ciudad, jardines, aeropuertos, piques mineros, plazas públicas, poblaciones, estaciones de tren, morgues, gendarmerías, calles, cementerios, avenidas, pasajes, vanos, murales, parques, patios, campos, bosques, habitaciones a oscuras, playas, desiertos, mercados, salones, ruinas, monumentos, memoriales, restaurantes, etc.

El edificio de los chilenos es, sin duda, el filme que asume con mayor transparencia la tarea de reactivación afectiva de un espacio situado entre el dominio de lo público y lo privado; a saber, el inmueble que acogió a la familia de la realizadora, junto a otras familias del proyecto “Hogares”, al momento de su llegada a La Habana. La secuencia en la que se introduce el edificio en cuestión se abre con un registro de archivo, seguramente un noticiario, en el que se publicitan las bondades de los nuevos complejos habitacionales de lo que el narrador denomina como “la zona micro-brigadista más grande del país”: el entonces

flamante barrio de Alamar, símbolo arquitectónico de la Revolución. Luego de registrar los testimonios de algunas de sus antiguas vecinas, Aguiló se entrega durante minutos, por voz interpósita y propia, a una rememoración puramente objetual, ciertamente un eco de la “repentina necesidad de orden espacial” que se apoderó de ella durante sus años en La Habana. La hermana de Aguiló, interpelada, sostiene: “la casa era grande [...]: tenía un balcón; teníamos el *living* donde teníamos el comedor, y en el comedor teníamos un gran cuadro de la cordillera [...]. Teníamos tres piezas, una cocina y un lavadero”.

Imposible no referirse enseguida a aquellos lugares de memoria cargados de significación y afectos, que hacen del abarrotamiento, de la indexación, su fuerza simbólica. Estos sitios se dan infaliblemente cita, entre otros, en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006), *La ciudad de los fotógrafos* y *Mi hermano y yo*. Me refiero, claro está, a los pasillos de los archivos de la Vicaría de la Solidaridad, cuyas estanterías aparecen colmadas de ficheros, archivadores y carpetas; al “Muro de la memoria” del Parque de los Reyes, que alberga las fotografías de las víctimas de desaparición forzada; al Memorial del Detenido Desaparecido y del Ejecutado Político del Cementerio General, en el que figuran, grabados sobre el mármol, los nombres de los ejecutados políticos del régimen. Estos espacios públicos y abiertos, en los que un cierto recogimiento se impone, son por lo general capturados por la cámara en su calidad de superficies marcadas, inscritas, sobre las cuales aparecen, a veces al límite del desvanecimiento, los nombres o rostros de las víctimas de la dictadura y, especialmente, de aquellos en torno a quienes giran los relatos.

Vuelta y vuelta: memorias del exilio chileno (Bichl y Toth 2013) echa mano por su parte de un enfoque un tanto particular. Negándose a plegarse a las exigencias testimoniales de las “cabezas parlantes” y renunciando por lo mismo a aquel fetichismo del momento de la emisión que Serge Daney comparara en el cine a un mero “espectáculo de la boca” (Daney 2004: 171), la película se entrega a una operación constante de desanexión de la banda fotográfica, compuesta de vistas por su mayor parte silentes, y la banda sonora, relegada al “espacio imaginario” (Daney 2004: 170) de la voz en *off*. El ejercicio, en más de una ocasión, será provechoso, y permitirá generar afectos

de particular pregnancia. Así, cuando Leopoldo Montenegro, guía de Londres 38, antiguo centro de tortura y sitio de memoria en disputa, explica las expectativas y condiciones de su regreso a Chile, desfilarán en la pantalla por ejemplo, con un ritmo acompasado y parsimonioso, una serie de planos mudos —el grifo de una vieja ducha, una suerte de mirilla cavada en un tabique, el remate en pomo del pasamanos



Figura 5

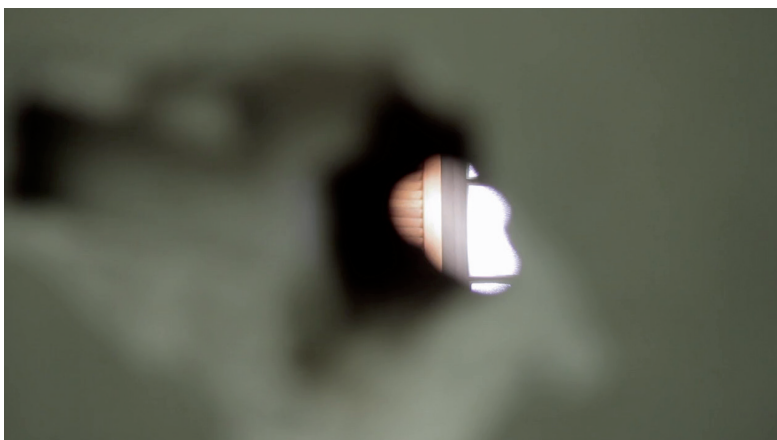


Figura 6

de una escalera, un antiguo radiador en desuso, el detalle ornamental de una celosía y la mácula de un ventanal interior— que desvían en parte la atención de lo discursivo, creando una “distancia” fecunda de sentidos entre lo dicho y la realidad material registrada (Figuras 5 y 6).

Reflexiones finales

He intentado glosar en estas páginas, poniendo atención a ciertos elementos si se quiere periféricos, algunas obras del cine “de los hijos e hijas”; esto con el fin de poner de relieve su voluntad de acopio, colecta y hasta de inventario de materiales heteróclitos, que la pantalla asocia y confronta, agenciándolos cada vez según distintas asociaciones afectivas. Esa voluntad recopilatoria, inscrita como está en el marco de un proyecto de representación de las consecuencias de la violencia política —o, como decía más arriba, de una “memoria de los vencidos”—, constituye una estrategia fílmica elíptica o litótica. Al no existir —exceptuando quizás el caso de *La ciudad de los fotógrafos*—, un doble pictórico de la palabra que evoca la violencia, la imagen puede derivar con toda serenidad hacia el registro de una realidad material y discreta, que puede entonces asumir el rol de agente afectivo. Y es al cabo la presencia de esa realidad, en su relación horizontal con los sujetos que enuncian y (se) filman, lo que sitúa a todas estas obras en un delicado punto de equilibrio entre la mirada melancólica de las generaciones precedentes y el delineamiento de una política —o micropolítica— de los afectos, en el umbral de los nuevos materialismos y de una ecología de las cosas.

Al despertar, remecer y poner en contacto una multiplicidad de objetos, el cine de los hijos e hijas efectúa en resumidas cuentas una “redistribución del espacio” (De Certeau 1985: 95) y nos recuerda que “[e]n historia, todo comienza con el gesto de *poner aparte*, de reunir, de convertir en ‘documentos’ algunos objetos repartidos *de otro modo*” (1985: 92). Con una salvedad no menor, sin embargo; a saber: que “el artista se toma la libertad de ‘llenar los vacíos’ de manera distinta al historiador, que solo tiene acceso a una ínfima proporción de lo ‘concreto’ que constituye su objeto” (Blümlinger 2014: 69-70).

Bibliografía

- BELLO, María José (2011): “Documentales sobre la memoria chilena. Aproximaciones desde lo íntimo”, en *Cinemas d’Amérique Latine*, n.º 19, pp. 77-79.
- BENJAMIN, Walter (2005): *El libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BENNETT, Jane (2010): *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University.
- BLÜMLINGER, Christa (2014): “L’attrait de plans retrouvés”, en *Cinemas*, n.º 24, pp. 69-96.
- BONGERS, Wolfgang (2018): “El pacto de Adriana”, en *LaFuga*, n.º 21. <<https://lafuga.cl/el-pacto-de-adriana/883>>.
- BORGES, Jorge Luis (1981): “Un film abrumador”, en Edgardo Cozarinsky (ed.), *Borges en/y/sobre cine*. Madrid: Fundamentos, pp. 68-70.
- CIANCIO, Belén (2015): “¿Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria”, en *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, n.º 7, pp. 503-515.
- DANEY, Serge (2004): “Sobre las voces en *off, in, out, through*”, en Michel Chion (dir.), *La voz en el cine*. Madrid: Cátedra, pp. 167-171.
- DE CERTEAU, Michel (1985): *La escritura de la historia*. Trad. Jorge López Moctezuma. Coyoacán: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, Gilles (1995): *Proust y los signos*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix (1993): *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama.
- DEPETRIS CHAUVIN, Irene (2019): *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin America Research Commons.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2015): *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la historia, II*. Trad. Marina Califano. Buenos Aires: Universidad del Cine.
- GARDIES, André (1994): “Vers l’émotion documentaire”, en *Cinemas: revue d’études cinématographiques*, vol. 4, n.º 2, pp. 49-60.
- HIRSCH, Marianne (2012): *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University.

- LAGOS LABBÉ, Paola (2011): “Ecografías del ‘Yo’: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad”, en *Comunicación y Medios*, n.º 24, pp. 60-80.
- (2012): “Primera Persona Singular. Estrategias de (auto)representación para modular el ‘yo’ en el cine de no ficción”, en *Comunicación y Medios*, n.º 26, pp. 12-22.
- LE MAÎTRE, Barbara y VERRAES, Jennifer (2013): *Cinéma muséum: le musée d’après le cinéma*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.
- MAGRIS, Claudio (2016): *No ha lugar a proceder*. Trad. Pilar González Rodríguez. Barcelona: Anagrama.
- MASSUMI, Brian (1995): “The Autonomy of Affect”, en *Cultural Critique*, n.º 31, pp. 83-109.
- QUÍLEZ-ESTEVE, Laia (2014): “Hacia una teoría de la posmemoria. Reflexiones en torno a las representaciones de la memoria generacional”, en *Historiografías*, n.º 8, pp. 57-75.
- RAMÍREZ-SOTO, Elizabeth (2019): *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Oxford: Legenda.
- RECHT, Roland (2008): *Penser le patrimoine: mise en scène et mise en ordre de l’art*. Paris: Hazan.
- SELIMOVIĆ, Ilena (2018): *Affective Moments in the Films of Martel, Carri and Puenzo*. London: Palgrave Macmillan.
- TRAVERSO, ENZO (2016): *Mélancolie de gauche: la force d’une tradition cachée (XIX^{ème}-XXI^{ème} siècle)*. Paris: La Découverte.
- (2020): *Passés singuliers. Le ‘je’ dans l’écriture de l’histoire*. Montréal: Lux.
- VALENZUELA, Valeria (2006): “Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo”, en *Doc On-Line*, n.º 1, pp. 6-22.
- VAN ALPHEN, Ernst (2008): “Affective Operations of Art and Literature”, en *RES: Anthropology and Aesthetics*, n.º 53/54, pp. 21-30.
- VERGARA, Constanza (2020): “The Life of Things”, en Vania Barraza y Carl Fischer (eds.), *Chilean Cinema in the Twenty-First Century World*. Detroit: Wayne State University, pp. 293-312.
- VERGARA, Constanza y BOSSY, Michelle (2010): *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago de Chile: autoedición.