

Infancia y exilio en el cine chileno

Childhood and Exile in Chilean Cinema

JOSÉ MIGUEL PALACIOS
New York University, Estados Unidos
jpd390@nyu.edu

CATALINA DONOSO PINTO
Universidad de Chile, Chile
catalina.donoso@uchile.cl

Abstract: This article approaches the trauma of the Chilean dictatorship through the intersection between childhood and exile. It analyzes the role of childhood in Chilean exile cinema, focusing on documentaries produced throughout the 1970s and 80s. We will study the presence of childhood as a symbol in the political imaginary of exile, discuss the ways in which cinema recognizes and authorizes children's testimony, and cover the dilemmas of *desexilio* and counter-nostalgia in films devoted to the theme of return. The article argues that Chilean exile cinema turns to childhood as a key experience to understand the cultural phenomenon of uprootment, its psychological and social repercussions, and its role in the formation of an exilic subjectivity.

Keywords: Childhood; Exile; Documentary; Subjectivity; Memory; Chile.

Resumen: Este artículo se aproxima al trauma de la dictadura chilena a partir del cruce entre infancia y exilio. Analiza el rol de la infancia en el cine chileno del exilio, enfocándose en la producción documental de los años setenta y ochenta. Estudiaremos la presencia infantil como símbolo en el imaginario político del exilio, discutiremos los modos en que el cine reconoce y autoriza al testimonio de la infancia, y abarcaremos los dilemas del desexilio y la contranostalgia en producciones abocadas a la problemática del retorno. El artículo argumentará que el cine chileno del exilio recurre a la infancia como experiencia clave para entender el fenómeno cultural del desarraigo, sus repercusiones psicológicas y sociales, y su rol en la formación de una subjetividad exílica.

Palabras clave: Infancia; Exilio; Documental; Subjetividad; Memoria; Chile.

Infancia y exilio entrelazan un estado de transitoriedad doble. Moviéndose por el terreno sinuoso del entremedio, infancia y exilio nombran posiciones atrapadas en un perpetuo devenir, subjetividades a medio camino entre lo que fue y lo que será: sujetos a futuro, sujetos *por venir*. La liminalidad del exilio funciona como condena (estar en ninguna parte o en un no-lugar) al mismo tiempo que como salvación (el privilegio de habitar el mundo desde un espacio doble, un estar simultáneamente en dos lugares). Pero si la intersticialidad aparece como posible liberación de la pena de extrañamiento que obliga al exiliado a desterrarse, el infante la padece. Al niño se lo entiende siempre en diferido, en un proceso de transformación, postergado hacia la concreción del adulto que no es. Así, el niño exiliado habitaría un espacio-tiempo doblemente suspendido, atrapado en el proceso que lo convertirá en otra cosa: un adulto, un retornado, tal vez ambos. Infancia y exilio: en este cruce quisiéramos comenzar, pero entendiendo a niñas y niños como sujetos activos, de pleno derecho (no definidos por la medida de lo que todavía no son), y al exiliado como una subjetividad condicionada por, *sujeta a*, un conjunto de situaciones históricas, políticas y culturales específicas.

El golpe de Estado de 1973 y la dictadura cívico-militar que le siguió significaron una fractura radical en el tejido social y en las subjetividades. Junto a la tortura, los asesinatos, la prisión y la desaparición, el exilio fue una de las tantas prácticas llevadas a cabo por la dictadura chilena para combatir al “enemigo interno” y extirpar al “cáncer marxista” del cuerpo social. El trauma de la violencia física y simbólica ha sido abordado por diversos estudios e instancias de discusión dedicados a revisar la memoria reciente de los chilenos y las posibilidades de reparación a partir de este gesto memorístico.¹ Las prácticas artísticas no fueron ajenas a este proceso, abriendo un terreno exploratorio para repensar las relaciones entre representación y acontecimiento, narración y experiencia, imagen técnica y memoria. El cine chileno de la posdictadura ha constituido un campo fértil y prolífico al respecto, sobre todo en su variante documental. Recurriendo al archivo, al metraje encontrado y a las filmaciones caseras, a la voz en primera persona, a los cruces entre (auto)biografía e historia, al ensayo, a las narrativas fragmentadas, y también, por cierto, a la fuerza afectiva del testimonio, el documental chileno de los últimos años ha renovado las formas cinematográficas y ampliado el espectro de las relaciones entre cine y memoria. Todo esto ha sido un fenómeno ampliamente discutido (Bossy/Vergara 2010; Ramírez 2010; entre otros). El exilio, no obstante, emerge en estos estudios solo como residuo y resaca histórica, especialmente a partir de las estrategias cinematográficas de los “hi-

¹ La publicación del Informe Rettig en 1991, la detención de Pinochet en Londres el año 1998, la creación de la Mesa de Diálogo al año siguiente, la publicación de los resultados de la Comisión Valech sobre tortura y prisión política, más las conmemoraciones del trigésimo y cuadragesimo aniversario del golpe de Estado en 2003 y 2013, constituyeron instancias públicas de alto perfil que reactivaron las marcas y reverberaciones de la dictadura en los años de la transición a la democracia.

jos de”, aquellos que Marianne Hirsch denominó la “generación de la posmemoria” (1997; 2008 y 2012).

Películas como *En algún lugar del cielo* (Carmona 2003), *El edificio de los chilenos* (Aguiló 2010) y *El eco de las canciones* (Rossi 2010) han vuelto a poner sobre la mesa diversas aristas de la experiencia del exilio, una experiencia que condiciona las biografías de sus realizadoras desde la niñez. Exilio e infancia aparecen unidos en el entramado narrativo de la posmemoria, pero no es este el énfasis que nos interesa desarrollar aquí. En parte, porque la riqueza estética de estas obras las ha convertido en objetos predilectos de estudios recientes (Donoso 2010 y 2012; Carvajal 2014; Johansson/Vergara 2014), pero especialmente porque tanto el exilio como la infancia continúan siendo ámbitos poco explorados en el campo académico. A pesar de conformar un enorme corpus de más de 200 películas producidas a lo largo del mundo, el cine chileno del exilio de los años setenta y ochenta ha sido abordado en investigaciones recientes, permaneciendo como una suerte de “laguna” en la historia del cine nacional.² El exilio en tanto fenómeno cultural y político también constituye un ámbito de estudio joven.³ Las memorias, testimonios y crónicas del exilio, no obstante, han encontrado nuevos espacios de visibilidad a partir del trabajo del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, que dedicó su programación del año 2014 al tema del “Asilo/Exilio”. Mucho más reciente aún es el interés por explorar la relevancia que la experiencia de niños y niñas puede tener al reconstituir no solo los hechos de la violencia ejercida desde el poder, sino también los espacios que la resistencia chilena legitimó, dentro y fuera del territorio, para hacer frente a los abusos que se estaban cometiendo en esos años y proponer una salida al terror dominante.⁴ Patricia Castillo y Alejandra González-Celis sugieren que “los niños aparecen como gestos y complejidades privilegiadas para poder escudriñar en la subjetividad. Los niños son un intersticio que permite acercarse a un espacio semiprivado y semipúblico de la lucha contra la dictadura” (2013: 119). Si bien refieren a los procesos de exilio y retorno, el foco de estas investigaciones lo forman las vivencias infantiles de la dictadura en territorio chileno.⁵

Nuestro trabajo se suma a este intento por autorizar el recuerdo infantil y la presencia de niños y niñas como sujetos activos durante el período dictatorial, pero se enfoca en el cruce entre infancia, exilio y cine. La producción cinematográfica del exilio chileno nos permite una aproximación al estudio de la interacción infancia/exilio que

² La excepción la constituye el trabajo pionero de Zuzana M. Pick, quien realizó los principales estudios sobre el cine chileno del exilio (1988 y 1993). Para perspectivas más recientes, véanse Palacios (2015); Ramírez (2014) y Ramírez/Donoso (2016).

³ Si bien hubo investigaciones pioneras publicadas a comienzos de los años noventa, la década del 2000 vio un resurgimiento de los estudios sobre el exilio, desde diversas perspectivas disciplinares. Véanse, entre otros, Del Pozo (2006) y Rebolledo (2006b).

⁴ Además de los artículos de Castillo y González-Celis (2013 y 2015) y el libro de Patricia Castillo (2015), la muestra *Infancia en Dictadura*, curada por la misma Castillo y exhibida durante el año 2016 en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, es un antecedente central.

⁵ Una excepción la constituye el trabajo de la Fundación Protección de la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia, PIDEE. Ver Baeza/Escorza (1990) y Verdejo *et al.* (2015).

escapa de la celebración acrítica del posicionamiento liminal. Nos centraremos en una serie de documentales, tanto de realizadores exiliados chilenos como de cineastas foráneos que trataron la experiencia del destierro, enfatizando la perspectiva infantil al momento de narrar dicha experiencia. El artículo argumenta que el cine chileno del exilio recurre a la infancia como clave para entender la experiencia cultural del desarraigo, sus repercusiones psicológicas y sociales, y su rol en la formación de lo que en otro lugar se ha definido como “subjetividad exílica” (Palacios 2015). El foco de atención lo constituye la producción documental porque es el género donde más claramente se reconoce este interés por retratar el universo de la niñez y validar su testimonio como sujetos que vivieron la violencia política no solo como “hijos de” las actuales víctimas, sino como individuos de pleno derecho que son capaces de elaborar el dolor y comunicarlo como contenido valioso también para otros. En este sentido, nos interesa situar la dictadura chilena y el exilio en la concepción de una experiencia fracturada y transformada en ruinas, pero que busca comunicarse.

En “Experiencia y pobreza”, Walter Benjamin describe cómo después de la guerra “las gentes volvían mudas del campo de batalla”, de qué manera su capacidad para compartir con otros esa experiencia se hallaba empobrecida (Benjamin 1989: 168). Al mismo tiempo, en *El narrador*, valora la capacidad de este oficio para reelaborar un relato como experiencia que pueda transmitirse a quien la lee o la escucha (Benjamin 2010: 65). Benjamin se interesó enormemente por el universo de la infancia, y Giorgio Agamben recogió sus preocupaciones en torno a la experiencia para vincularlas con la idea de infancia como una “zona muda”, en la que la experiencia ocurre primigeniamente, antes del lenguaje, pero al mismo tiempo este salda su deuda con aquella infancia cuando es capaz de “volverse verdad” en tanto experiencia (Agamben 2001: 69). De este modo, los trabajos que aquí analizamos intentan dialogar con la perspectiva infantil, buscando elaborar y luego transmitir esa experiencia fracturada desde tres aproximaciones principales, que corresponden a las distintas secciones del artículo: la presencia de la figura infantil como símbolo, la producción de una subjetividad de la infancia a partir del uso de la voz y la mirada de niñas y niños, y el contrapunto ofrecido por el testimonio infantil sobre la experiencia del retorno a Chile.

EL NIÑO COMO SÍMBOLO EN EL IMAGINARIO POLÍTICO DEL EXILIO

Que la imagen de la infancia ha sido utilizada con fines instrumentales, por ejemplo, en campañas políticas o publicitarias, es un hecho bien conocido y examinado por lo que desde hace unos años se conoce como Estudios de la Infancia. Este fenómeno tiene directa relación con la enorme carga simbólica que la infancia como concepto ha venido acumulando desde la modernidad hasta hoy. La ya famosa investigación de Philippe Ariès fue una de las primeras en centrarse en la infancia como objeto de estudio, pero además en señalar que el fin de la Edad Media marcó también un cambio radical en el modo de entender al grupo conformado por niños y niñas, y que, de

hecho, significó más bien la *invención* de la diferenciación entre niños y adultos, determinando una distinción bien reconocible en el modo de tratarlos, educarlos y situarlos socialmente (Ariès 1962). Chris Jenks, uno de los sociólogos más relevantes dentro del campo, explica en *Childhood* cómo la concepción de la infancia, dependiendo del prisma teórico a partir del cual se le examine, alimenta muchas veces nociones contradictorias u opuestas (Jenks 1996: 29). Esta misma complejidad le permite ser utilizada como figura polifacética dentro de la construcción de distintos imaginarios. Por su cualidad de poder encarnar una renovación de lo social tal como se lo ha concebido hasta entonces, la infancia ha desempeñado un papel relevante en distintos contextos eleccionarios o de consolidación de un proyecto sociopolítico.

Durante el gobierno de la Unidad Popular, se promovió la utilización de la imagen infantil en distintos escenarios, entre los que destacan los afiches que celebraban la nacionalización del cobre o la creación de la revista *Cabro Chico* de Editorial Quimantú. Esta presencia de la infancia a través de diversas representaciones simbólicas tiene relación con su significación a un nivel que supera lo material y encarna una potencia renovada de futuro. El niño es el futuro que se proyecta, pero también la promesa del adulto que debe ofrecer ese porvenir. Según el estudio histórico de Rojas Flores, “si revisamos la iconografía de izquierda que se produjo con la campaña presidencial de 1970 y durante el gobierno de la Unidad Popular, podremos apreciar la importancia que tuvo en ella la figura de los niños” (Rojas Flores 2010: 625). Cabe agregar que este protagonismo en términos de representación incidió también en la presencia efectiva, al menos como ejercicio de inclusión, de niños y niñas en términos de su intervención en el ámbito público. Dicha inclusión marca un giro respecto de la perspectiva que tradicionalmente ubica a la infancia dentro del espectro familiar (y en su defecto escolar), cuya invisibilidad en el espacio colectivo solo se rompe cuando se vuelve conflictiva o la estructura que debería protegerla no cumple su cometido (Gaitán 2006: 22). En el contexto del gobierno de la Unidad Popular que aquí repasamos, la visibilización de la infancia tiene lugar en un intento de situar a los niños en el territorio público como sujetos de pleno derecho, pero siempre asociados a su potencial apoyo al proyecto social que la izquierda promovía.

La dualidad entre figuración a nivel simbólico y reconocimiento de los niños como sujetos, persiste en el imaginario de la izquierda chilena en el exilio, especialmente en aquella radicada en países socialistas, como la Unión Soviética, la República Democrática Alemana (RDA) y Cuba, cuyos estados recurrieron constantemente a la dimensión simbólica de la infancia para promover y fortalecer sus idearios. El cine chileno del exilio fue parte de este proceso, especialmente en su vertiente más explícitamente política. Incorporar a su archivo visual la producción simbólica de los niños (especialmente dibujos), registrar sus voces leyendo mensajes políticos, y documentar la participación de niñas y niños en una serie de actos oficiales, campañas de solidaridad internacional e iniciativas de acogida a exiliados, constituyen tres de las principales estrategias que notamos en este corpus. Los documentales sobre la llegada a Alemania del Este de dos líderes comunistas chilenos, la ex diputada Gladys Marín y el secretario general Luis

Corvalán, más un noticiero sobre el recibimiento a un niño exiliado en una sala de clases (todos realizados por la DEFA, la compañía estatal de la RDA), ilustran de manera ejemplar la presencia de la infancia en este imaginario del exilio.

Cabe mencionar que las relaciones políticas entre la RDA y Chile en el contexto de la Guerra Fría poseen ciertas particularidades, en la medida en que operan bajo el signo de la solidaridad internacional. Como recuerda Caroline Moine, las campañas llevadas a cabo en nombre de la solidaridad “rimaban la vida cotidiana en la RDA, desde la escuela al lugar de trabajo y a los espacios de ocio” (2010: 291). Después del triunfo electoral de Allende en 1970, y sobre todo después del golpe de Estado de 1973, el lugar de Chile en el discurso y la práctica de la solidaridad en la RDA adquirió más relevancia. Se creó un comité de solidaridad enteramente dedicado a la situación chilena. Los eslogans, gritos, canciones e íconos políticos, se volvieron conocidos para la mayoría de los ciudadanos de la RDA. Muchos de ellos participaron activamente en las “Ligas Antifascistas” y el “Centro Chileno” de solidaridad, manifestándose con la comunidad chilena y reuniendo fondos para ella. Las niñas y niños de Alemania del Este aprendieron a cantar el himno “Venceremos” en la escuela, e hicieron dibujos y escribieron cartas para denunciar los crímenes de la Junta Militar.

Este tipo de acciones cristalizaron en las campañas para liberar a Marín y Corvalán, retratadas en *Gladys Marín* (Winter 1974) y *Wir werden siegen durch die Solidarität / Venceremos con la solidaridad* (Hadaschik 1977), películas que construyen una imagen doble de perfección política: la del Estado que acoge e incluye a los exiliados, sin pedirles nada y dándoles todo a cambio, y la del militante modelo, el sujeto comprometido que va a las manifestaciones, escribe cartas, junta dinero; en breve, la del sujeto que encarna la solidaridad. Los dos documentales siguen una misma estructura: una narrativa circular que comienza y termina en el aeropuerto, y entremedio, una sucesión de bienvenidas y ceremonias oficiales donde la iconografía y el léxico del internacionalismo, la solidaridad, y el antifascismo, se repiten como mantras. En estas películas la niñez aparece desempeñando un rol determinante.

En la recepción de ambos líderes, la presencia de infantes es insistente, en muchos casos, como elemento que se ofrenda a los dirigentes políticos para que lo tomen en brazos, lo besen, saluden, reciban una flor de sus manos o escuchen con atención sus palabras de bienvenida. En el documental que registra la llegada de Corvalán, hay una escena que tal vez sea la más elocuente al respecto: Gladys Marín tiene en sus brazos a un niño de rasgos europeos que sostiene un oso de peluche y, al acercarse a Corvalán, se lo entrega, quien ahora lo carga mientras el niño muerde la oreja de su oso. La presencia infantil no solo sirve para reforzar la vigencia de un ideario, sus promesas de futuro encarnadas en ese individuo en formación, sino que además se vuelve un emblema intercambiable que faculta a quien lo porta. En esta imagen, el infante no alcanza todavía su auto-enunciación, sino que está al servicio del discurso adulto.

En *Gladys Marín*, en tanto, vemos a la diputada homenajada por lo que ella identifica como una “república de pioneros”, donde hay escolares chilenos exiliados mezclados con escolares alemanes. Para contextualizar esta denominación, es necesario

agregar que los grupos de pioneros, generalmente asociados a los partidos comunistas, fueron un componente central de la subjetividad infantil en países del bloque soviético como la RDA y Cuba. La figura de los niños pioneros, agrupados en “escuelas”, combina el sentido de la vanguardia propio de las milicias (estar a la avanzada, pero también en estado de “exploración”) con el sentido de pedagogía inherente a todo proceso de formación política (lo que, desde la vereda opuesta, puede entenderse como forma de “adoctrinamiento”). En el documental, decenas de pioneros –niñas, niños y jóvenes– saludan a Gladys Marín y la rodean, mientras ella declara: “Nosotros luchamos en todas partes para la felicidad de todos pero sobre todo para que los niños tengan tranquilidad y puedan ser felices. Para que todos los niños del mundo puedan cantar y para que el sol brille para todos los niños” (Winter 1974: 11’14”). Sus palabras enfatizan la importancia que tiene para este pensamiento de izquierda el infante como un sujeto militante en formación.

Al respecto, varias son las aproximaciones que entienden la infancia como un territorio inconcluso, un espacio donde se construye al adulto en que ha de convertirse. Tal vez una de las posiciones más críticas en relación a esta perspectiva sea la de Claudia Castañeda, cuando impugna la noción de *human becoming*, en oposición al *human being* que caracteriza al sujeto de pleno derecho. El niño opera entonces como “potencialidad en vez de una actualidad”, es decir, como una entidad en vías de ser hecha (Castañeda 2002: 1). Para el imaginario de izquierda que aquí revisamos, la figuración de la infancia se articula desde su potencialidad de representarse como un sujeto político a futuro. Los pioneros de las escuelas cubanas repiten: “pioneros por el comunismo, seremos como el Che”, donde el líder político no es solo un modelo a seguir, sino también el molde del tipo de adultez al que se aspira. “Seremos”, porque no somos, parece querer decir el lema. Sin embargo, esta estrategia instala también la presencia real de esos niños, su adaptación a ese mandato, pero a la vez la posibilidad de desviarse de lo esperado e instalar sus posiciones propias y particulares, dentro de un universo diseñado por adultos.

Un breve noticiero dedicado a la experiencia de un niño chileno en el exilio dentro del espacio escolar de Alemania del Este (Defa-Wochenschau, *Der Augenzeuge*, 1976/1 #3) muestra de manera más rotunda esta tensión. Incluso podríamos decir que alberga una oposición en el sentido inverso. Pensada para resaltar y verificar esa experiencia infantil, sancionándola como relevante para un espacio público, el noticiero revela también la agenda oculta para la cual el proyecto adulto requiere dicha infancia: legitimar una lectura del exilio, de la recepción que Alemania da a los refugiados chilenos, y de la conciencia que los niños alemanes poseen respecto de su rol al acoger este particular tipo de inmigración. En *La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio*, Ana Vásquez y Ana María Araujo explican que, para los niños exiliados, “la escuela es la institución que los recibe cotidianamente, el marco social donde tendrán que afrontar otros jóvenes y un conjunto coherente de normas que, de cierta manera, representan al país que los recibe” (Vásquez/Araujo 1990: 96). En su libro recogen distintos testimonios y vivencias infantiles, la mayor parte negativas, en relación con este “espacio de

socialización” privilegiado. El noticiero, por el contrario, alimenta el mito benéfico del recién llegado, con una niña alemana que incluso aprende de memoria algunas frases en español para avisarle a Rodrigo, el protagonista, que será bien recibido en ese espacio. La niña alemana se vuelve vocera de una organización social y nos deja suponer que no habla por sí misma. Ha sido aleccionada para hacerlo de esa manera y encarnar el reflejo que un programa político quiere de sí mismo. Sin embargo, a todo este aparataje le sobrevive la textura de ese lugar compartido mayoritariamente por niños, los gestos tímidos aunque alegres de Rodrigo. Esas imágenes nos hablan de él y de otros niños más allá de lo que la línea editorial del espacio informativo puede controlar. Su rostro, su sonrisa a ratos contenida y otras veces desatada en carcajadas, la forma en que se relaciona con sus nuevos compañeros de curso; en definitiva, su presencia material y ya no solamente simbólica ha sido asegurada por el noticiero. Rodrigo, en todo caso, no tiene voz en esta pieza audiovisual.⁶ En la presencia de la voz infantil, como veremos, radica gran parte de la facultad del cine chileno del exilio de dar cuenta de una subjetividad propia de la niñez.

Sergio Castilla, exiliado en un principio en Suecia y más tarde en Francia y Estados Unidos, dirigió a poco andar de su llegada al país escandinavo dos cortometrajes que tratan la violencia política del régimen dictatorial e incluyen dibujos creados por niños, además de la voz *over* de una niña en uno de ellos. *Pinochet: asesino, fascista, traidor, agente del imperialismo* (Castilla, 1974) es un trabajo de menos de cinco minutos que utiliza como imágenes una foto de Pinochet y una serie de ilustraciones de niñas y niños. Esto último se nos informa hacia el final del documental, cuando una voz de mujer adulta enuncia los créditos de la película. Con la pantalla en negro, la voz individualiza los distintos materiales utilizados, en los que el sonido es particularmente significativo por su diversidad y su carga indicial: las botas son las del ejército nazi, las balas del ejército estadounidense en su invasión de Vietnam y la marcha es de la Marina de este mismo país. Además del origen de la foto del dictador, se señala que “se usaron dibujos de niños latinoamericanos” (Castilla 1974a: 3’45”). El verbo es importante: no hay mirada ni testimonio infantil, se *usa* al dibujo para cargarlo de significados a partir de una voz que no admite posibles dobles lecturas. Sin embargo, la identificación del dibujo infantil pone a este objeto en el mismo estatuto de otros elementos que configuran la narración. No es un film para niños ni sobre niños, su marca aparece señalada como un dispositivo de sentido adosado a todo un tejido de significación, en el que el discurso infantil (encarnado en los dibujos) no es predominante, sino que está puesto al servicio del mensaje que se quiere transmitir. Dicho mensaje, una suerte de arenga de lucha de la resistencia chilena, se instala en la denuncia para terminar declarando que “el pueblo chileno aplastará al fascismo” (Castilla 1974a: 4’25”), con una bandera chilena pintada por niños como imagen de fondo. Si bien una primera lectura podría resaltar la subordinación de la voz infantil a la del adulto que construye el enunciado,

⁶ Un buen contrapunto en términos de la experiencia escolar de los niños exiliados en la RDA, lo constituye la película *Copihüito* (1977).

también es cierto que, al no apoderarse de su impronta para hablar “como niño”, la película sitúa la voz y los dibujos infantiles en una horizontalidad respecto de los múltiples recursos y discursos utilizados. Ese triunfo futuro con el que cierra el relato, la película parece sugerir, no puede lograrse sin sumar también esta mirada infantil.

El siguiente cortometraje dirigido por Castilla, *Quisiera, quisiera tener un hijo* (1974b), también recurre a las ilustraciones infantiles para sostener visualmente su narración. En este caso, la referencia a estos materiales se señala desde el inicio, y la voz *over* que lo informa y que luego estructura el relato en su totalidad, corresponde a la de una niña. Ella nos cuenta que “los dibujos de esta película fueron realizados por niños que presenciaron en Chile el golpe de Estado de 1973” (Castilla 1974b: 1’00”). Varios recursos audiovisuales marcan y cargan de fuerza dramática y simbólica a los dibujos: los efectos de sonido (bombas, explosiones), las inflexiones de la voz que acentúan ciertas palabras clave, los paneos rápidos y temblorosos de la cámara, y la repetición (tanto de los movimientos de cámara como de las palabras que se leen). Esta pequeña pieza de casi nueve minutos tiene una intención dramática aguda. La niña lee el texto escrito para ella, pero sobre todo lo actúa, lo interpreta, volviéndose parte del equipo que realiza la película. La cámara y los sonidos recogen las experiencias de los niños y niñas plasmadas en los dibujos, pero los animan a través de los movimientos de cámara y de la banda de sonido. Un rol protagónico tiene también la canción de Violeta Parra que da título al documental. No es un detalle menor que su letra exprese el deseo de tener un hijo que sea consciente de las desigualdades y que sea un sujeto activo en la lucha política. Es la voz de una madre ansiando esto, pero es también la reivindicación del rol político de la infancia. Cuando la película interrumpe el canto de Violeta Parra para insertar la voz de la niña dialogando con el texto de la canción (una respuesta que refuerza la letra de la cantautora: “sí, nos venden la patria” [Castilla 1974b: 3’43”]), este gesto reconoce el deseo adulto de situar a los niños como parte de la lucha revolucionaria, pero posiciona también a las niñas como interlocutoras atentas, no solo obedientes a ese deseo, sino que alertas frente a esa posición que se las ha encomendado. El cortometraje termina con la frase: “Los niños, las mujeres y los hombres de Chile se preparan para la lucha, lucharemos hasta vencer” (Castilla 1974b: 8’36”). Pioneros nuevamente, son los niños quienes van liderando la insurrección.

VOZ, MIRADA Y SUBJETIVIDAD INFANTIL

Si las películas discutidas hasta ahora recurrían a la figura del niño como símbolo dentro del imaginario político de la izquierda, los documentales que analizaremos a continuación se distinguen por un claro interés por reconocer la subjetividad infantil como espacio válido de indagación. Lejos de aparecer como figuras que remiten a una serie de ideas que circulan en los léxicos del exilio, la solidaridad internacional y la lucha antiimperialista, los niños protagonizan los relatos de *Yo recuerdo también* (Rojas 1975) y *Los ojos como mi papá* (Chaskel 1979) en tanto sujetos que procesan y narran

las particularidades de la experiencia histórica y cultural del exilio que les ha tocado vivir.⁷ La voz de la infancia ya no opera bajo la ventriloquia, verbalizando discursos contruidos por adultos o repitiendo las palabras asignadas por la puesta en escena de ceremonias oficiales; aquí la voz de la infancia le corresponde plenamente a los niños y son sus palabras las que configuran el relato documental (tampoco hay presencia de una “voz de Dios” documental que funcione como narración “por sobre” la diégesis). Del mismo modo, los niños ya no se disponen ante la cámara como objetos para ser mirados por los espectadores; la mirada documental se construye a partir de la mirada del niño, explorando el mundo interior infantil que de ella se desprende. Como ha argumentado Sarah Thomas, el reconocimiento de la subjetividad de la infancia implica para el cine un “mirar con” (más que un “mirar al”) niño (Thomas 2013: 8). A través de las funciones que adquieren tanto la voz como la mirada del niño, las películas de Rojas y Chaskel se aproximan a una subjetividad propia de la infancia, reconociéndole además un lugar de enunciación importante en las historias del exilio.

Yo recuerdo también se construye a través de los relatos y dibujos de los niños de la familia Freire: Loreto, Tatiana y Alejandro. La estructura de la película es simple: los niños se reúnen en una habitación de su casa, donde juegan a dibujar y a pintar. Las imágenes producidas por los niños aparecen en pantalla y, sobre ellas, escuchamos las voces de Loreto y Tatiana que cuentan las historias ilustradas en sus dibujos. Estas secuencias componen la médula narrativa del cortometraje y aparecen puntuadas por un prólogo que sirve a su vez de epílogo, donde los tres niños juegan en un paisaje típico del invierno canadiense: un parque cubierto de nieve.

La película pone en pantalla a tres niños circunscritos a un espacio (el hogar) como también a un núcleo de normas sociales y vínculos fraternales y filiales (la familia). La invisibilidad de los adultos, la ausencia total de un cuerpo o de una voz que refiera a los padres de esos niños, constituye el principal gesto de la película, implícito ya en su título: yo recuerdo también. De entrada, la película propone que el *yo* infantil *también* ocupa un lugar en la cadena del *recuerdo* y en la elaboración de la experiencia del exilio, es decir, en las formas en que una comunidad pone en imágenes y narra dicha experiencia para procesar sus efectos. El cortometraje no solo reconoce la subjetividad infantil como una de tantas posibles, sino que la dota de autoridad. Además de estar acreditado para recordar *también*, el yo de la infancia propuesto por la película posee autoría y autoridad sobre los relatos y las imágenes que construye. Al borrar del entramado familiar y narrativo a los padres, el documental resalta el rol de los niños en la producción social de la memoria sobre el desarraigo y le otorga un valor especial al testimonio infantil.

Veamos más detalladamente el funcionamiento de estas estrategias en la película. El montaje sobrepone testimonio y dibujo (voz e imagen), pero cuando cada historia

⁷ A estas películas habría que agregar *Le mal du pays/La nostalgia* (1979), cortometraje de Valeria Sarmiento centrado en los hijos de exiliados chilenos que viven en un suburbio de París. La película se creía perdida, pero una gestión de Elizabeth Ramírez logró confirmar la existencia de una copia en 16 mm en la Cinemateca Francesa (Ramírez/Donoso 2016: 17).

termina, vuelve a los primeros planos de las niñas dibujando en la casa. El cierre del relato oral con el corte al primer plano sirve para confirmar la autoría/autoridad de esos rostros que hablan. De todos los ejemplos analizados en este artículo, la película de Rojas intenta la mayor transparencia posible ante los relatos infantiles. Puesto que lo que hacen los niños es justamente narrar, contar pedazos de sus vidas, el montaje y la duración de cada secuencia ceden ante la palabra y someten su propia lógica narrativa al principio articulador de la voz infantil. Al “mirar con” las niñas, el documental de Rojas da un paso más allá del solo hecho de dejar ingresar la perspectiva de ellas a la historia, desafiando la propia estructura del relato cinematográfico. Vicky Lebau reconoce este tipo de desafío como uno de los modos en que la niñez se inscribe en el cine, una forma que supera a la mera representación del mundo infantil (Lebau 2008: 13). Es decir, al ceder ante la palabra y las imágenes creadas por sus niñas protagonistas, *Yo recuerdo también* busca que su propia enunciación cinemática quede supeditada a la organización narrativa hecha por las niñas, narrativa muchas veces desprovista de cronología y llena de recovecos, fragmentaciones y repeticiones.

Del mismo modo, el documental busca omitir la conciencia autoral detrás de la obra, la subjetividad del adulto exiliado, para favorecer la emergencia de la infantil afirmada en el yo que habla y que produce el grueso de las imágenes que la película se limita a mostrar y a encadenar. Si hay una intención explícita de invertir la jerarquía familiar al poner a la niña dominando la producción de sentido, la película establece una relación de igualdad entre voz e imagen. El dibujo opera como ilustración del testimonio; o, al revés, el testimonio emerge como tal al funcionar como comentario del dibujo. Ambas opciones son posibles, pues el cortometraje no da indicios para saber qué fue primero, si el verbo o la imagen.

En *Los ojos como mi papá*, película realizada en Cuba, la entrevista es la principal herramienta a partir de la cual se reivindica el testimonio infantil. Conducidas por Fedora Robles, esposa del director Pedro Chaskel y colaboradora también en el montaje de este proyecto, las entrevistas organizan la narrativa de la película y facilitan la representación de una subjetividad infantil al mismo tiempo personal y colectiva, pues el documental yuxtapone entrevistas a niños en solitario con otras hechas a nivel grupal. Así, el testimonio individual, capturado en primer y primerísimo primer plano, y que por lo general refiere al ámbito de las historias del núcleo familiar inmediato, se entrelaza con el diálogo, filmado en plano general, entre un grupo de pares que conversan sobre la experiencia compartida del exilio, desde cuestiones domésticas o triviales a reflexiones sobre política y su percepción del contexto histórico que los circunda. Puesto que el control que otorga la forma pregunta-respuesta de la entrevista individual se pierde en el caso de la entrevista colectiva, donde el habla fluye con menos ataduras a partir de la mecánica conversacional del grupo, el documental expone una subjetividad no definida meramente por su condición de exilio. La película presenta un archivo de rostros, gestos, hablas, modos de ver la vida y formas de habitar el mundo, que dan cuenta de una experiencia infantil que desborda la categoría de “exilio” que se le ha impuesto para comprenderla.

No obstante, las entrevistas no son el único elemento que conforma la narrativa de esta película, una obra que funciona en clave dialéctica: por un lado, bajo una pulsión de transparencia y cesión de control frente al discurso de los niños, por otro, bajo una pulsión de instrumentalización de la celebración de la subjetividad infantil, al hacerla funcional a un discurso político mayor. Esta contracara se manifiesta en una serie de “puestas en situación” que ocurren en el espacio de socialización por excelencia del niño exiliado como ya vimos en la *Wochenschau*: la escuela. El documental registra estas escenas en una estética cercana al del cine directo, que justamente busca borrar sus marcas de enunciación para propiciar una ilusión de transparencia frente a los acontecimientos que suceden frente a una cámara que se limita a “capturar”; sin embargo, no puede, por más que quiera, obviar el peso de la ideología que habita el espacio escolar. El título de la película se imprime en la imagen sobre una escena de juego en el patio de la escuela. Allí ocurre también una secuencia clave, en la que un grupo de niños dibujan, completan y pintan en unas cartulinas un gran mapa del continente americano (con Estados Unidos como espacio “en blanco”, inexistente, en el extremo norte). La entrevista aparece nuevamente para que algunos niños cuenten sus historias de exilio, estableciendo un nexo entre la ruta geográfica del exiliado y la cartografía que la representa. Pero la secuencia en sí funde juego, pedagogía y sentido terapéutico de la historia. El momento en que los niños unen las piezas del mapa, es decir, donde reconstruyen la imagen del continente, lo entendemos como metáfora de un deseo, repetido en los testimonios infantiles, de contribuir a la reconstrucción del tejido social en Chile y América, de ayudar a la lucha de un pueblo y un continente, de sanar y recomponer su territorio herido.

Otras escenas suceden directamente en la sala de clases. En ellas vuelve a aparecer el dibujo infantil como recurso narrativo, pero aquí los dibujos no representan memorias familiares ni tampoco desarrollan la experiencia del exilio; ilustran, en cambio, lo aprendido en la escuela en Cuba. Al hablar sobre Martí o Bolívar y repetir lo verbalizado por otros, los niños aparecen pauteados, no por el documental en sí, sino por la institucionalización pedagógica de la infancia. En estas secuencias la tensión transparencia/instrumentalización se vuelve mucho más evidente. Si bien se reconoce el espacio para una subjetividad por fuera de sus marcos institucionales, prevalece el discurso oficial: un latinoamericanismo desde Cuba y la valorización del internacionalismo solidario como principio articulador de la historia de nuestros pueblos.

Hemos visto que las películas de Rojas y Chaskel comparten el objetivo central de reconocer y dotar de autoridad a la subjetividad infantil, fundamentalmente a partir del uso de su voz y mirada, además de la introducción reiterada de la producción simbólica de los niños, en la forma de dibujos. Sin embargo, el análisis textual ha demostrado cuánto difieren sus estrategias formales y narrativas, diferencias que resultan clave para entender bajo qué modos de ver el exilio y en relación a qué discursos políticos ocurre este reconocimiento de subjetividad de la niñez. Parte de esta diferencia se explica por las condiciones de producción de cada película. *Yo recuerdo también*, cortometraje documental y primer trabajo en el exilio del cineasta Leutén Rojas, ra-

dicado en un principio en Toronto y más tarde en Ottawa, Canadá, corresponde a un modo independiente, artesanal y autónomo de producción cinematográfica, típico del exilio. Para Hamid Naficy, la relativa autonomía de los cines exílicos y diaspóricos, que él agrupa bajo el rótulo de “cines acentuados”, se explica por su “intersticialidad con respecto a relaciones sociales y económicas y por su marginalidad con respecto a las industrias de cine dominantes” (Naficy 1999: 129). En un texto posterior, Naficy describe al “modo intersticial” como uno de los modos posibles dentro del “modo de producción acentuado”, reafirmando la potencialidad creativa para el cine del territorio ambiguo del entremedio, un espacio liminal y ya no marginal (Naficy 2001: 43-56). La distinción nos es útil en tanto la marginalidad describe la posición de Rojas como cineasta exiliado en Toronto y la intersticialidad la de Chaskel en Cuba.

El cortometraje de Rojas prescinde de la participación de actores e instituciones de la escena cinematográfica local, ubicándose por tanto en su afuera, al margen de dicha escena, lo que incide en una distribución limitada y de tipo artesanal. El modo de producción intersticial, en cambio, debe entenderse como una forma de operar “al mismo tiempo adentro y afuera, con un pie a cada lado de las grietas del sistema, beneficiándose de sus contradicciones, anomalías y heterogeneidad” (Naficy 2001: 46). Así ocurre con *Los ojos como mi papá*, que desarrolla las vivencias de un grupo de niños chilenos exiliados en La Habana, y que además es dirigida por un exiliado chileno y producida por el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), agencia que la encarga en el contexto del Año Internacional del Niño. El documental de Chaskel es intersticial en el sentido que le otorga Naficy, pues introduce en el corazón de la industria cubana a realizadores, protagonistas y equipo técnico foráneos, al mismo tiempo en que opera dentro del aparato estatal, beneficiándose directamente de su institucionalidad a lo largo de toda la cadena de producción.

Esta intersticialidad a nivel del modo de producción cinematográfico se replica dentro de la película misma, que mantiene una tensión irresuelta entre la configuración de una subjetividad infantil y la proyección de una política y retórica oficial, establecidas de antemano y ancladas en el aparato discursivo e institucional del Estado de Cuba. Este aparato es representado en el documental por la escuela y proyectado también sobre los mismos cuerpos de los niños por el uniforme de pioneros, marca diferenciadora de una subjetividad apropiada, vestida con otras ropas. Por sus condiciones de producción y por la dialéctica que su estructura narrativa favorece, el documental de Chaskel no puede resolver la ambivalencia que late en él: afirmar una subjetividad infantil al mismo tiempo que exhibir su domesticación ideológica bajo las categorías de niño exiliado y niño pionero.

Esta tensión en torno a la infancia se acentúa mucho más en los casos donde la práctica cinematográfica se considera como un instrumento político, subordinado al discurso de la resistencia y la solidaridad internacional. Ocurre en el caso de Sergio Castilla, donde la voz infantil es efectivamente la de una niña, pero una voz prostética que corresponde a un cuerpo social invisible, que no aparece en imágenes, y que habla en primera persona plural para invocar la solidaridad del pueblo unido que triunfará.

En el caso de *Los ojos como mi papá*, el influjo ideológico del estado, su lenguaje, retórica, y formas de entender la vida social, caen con todo su peso sobre las imágenes de Chaskel. La película no critica esta instrumentalización de la subjetividad infantil; más bien la hace suya en su afán de registro a la manera del cine directo de lo que ocurre en el espacio escolar, incorporándola a su propio andamiaje narrativo y exhibiéndola como el estado natural de las cosas.

La contradicción entre reconocimiento e instrumentalización de la subjetividad infantil se presenta, además, como una trampa irresoluble en la medida en que los discursos de ambas construcciones culturales, infancia y exilio, presentan equivalencias y se retroalimentan entre sí. Carolyn Steedman ha sostenido que a partir de Freud el psicoanálisis considera a la infancia como un tiempo irremediamente ido, perdido, al cual los adultos no pueden regresar (Steedman 1995: 77). Esta nostalgia es de igual manera intrínseca al exilio, que considera la patria ausente como una amalgama espacio-temporal perdida, a la cual nunca se puede volver, ni siquiera regresando a casa. Si el cine chileno del exilio recurre con tanta frecuencia a la infancia y a los niños como sujetos de sus historias, es porque encuentra en la nostalgia por el tiempo perdido de la niñez a un equivalente de su propia nostalgia por una patria, un tiempo, y un proyecto político irrecuperable.

El cierre de *Yo recuerdo también* hace explícito este doble objeto de nostalgia en que infancia y exilio se miran como en un espejo. Si todas las historias relatadas y dibujadas por las niñas tenían que ver con memorias previas a la partida al exilio, en el final del documental, con el paisaje invernal como telón de fondo, Loreto y Tatiana verbalizan su deseo de retorno: “Espero que podamos volver pronto... cuando los soldados se hayan ido” (Rojas 1975: 10’17”). Estas palabras, simples y directas, corresponden a una aspiración colectiva. El regreso a casa es un objetivo que comparten todos los exiliados, un deseo que condiciona sus subjetividades, en la medida en que funda y proyecta un *telos* sin el cual la experiencia del exilio es impensable. Para *Yo recuerdo también*, no dejan de ser estas las palabras de dos subjetividades particulares, las niñas Loreto y Tatiana, con voz, cuerpo, y un “yo” al cual la película nos ha dado acceso. No obstante, no puede obviarse el hecho de que el documental recurra en su conclusión a estas palabras para reafirmar el posicionamiento discursivo del exiliado. Las niñas son aquí sujetos al mismo tiempo que figuras sobre las cuales proyectar la nostalgia del adulto y el anhelo del retorno.

EL RETORNO: INFANCIA, DESEXILIO Y CONTRANOSTALGIA

El retorno asoma como el fin del desarraigo, la oportunidad de salir de ese “tiempo vivido entre paréntesis” que constituye el exilio (Rebolledo 2006a: 167). También asoma como posibilidad de triunfo sobre la dictadura, en la medida en que “un exilio sin retorno resulta algo así como una doble derrota, como si confesásemos que aquellos que nos expulsaron lograron su cometido, cortándonos definitivamente de nuestras

raíces” (Vásquez/Araujo 1990: 11). El retorno define la subjetividad del exiliado. Al ser su máximo proyecto y aspiración, el retorno marca el *telos* del exilio, lo dota de sentido, y le otorga una dimensión de futuro. Pero no hay cierre posible en la vuelta a casa: el hogar, los retornados descubren a poco andar, está siempre en otro espacio y en otro tiempo. Es la paradoja del “desexilio”: el retorno se manifiesta como un nuevo desarraigo. La intención de deshacer el exilio, de suturar con el regreso los lazos rotos por la partida, constituye el reverso de la moneda que también se vive como corte, fisura y pérdida. El retorno trae consigo la contranostalgia: lejos de resolver la fractura original del exilio, la vuelta a casa “simplemente invierte la nostalgia” (Rebolledo 2006a: 192). No hay final entonces para el exilio, pues este se vive como proceso y experiencia que no acaba, que siempre *retorna*.

Los padres se enfrentan al (des)encuentro con el país imaginado en el exilio al mismo tiempo en que deben lidiar con familias desmembradas por la violencia de Estado, la falta de trabajo y muchas veces de una casa en que vivir, y la mirada sospechosa que le devuelve cierta izquierda que los considera como sujetos privilegiados que no *vivieron* la dictadura. Sus hijos, en tanto, vuelven al país en un regreso que es menos un retorno y más un “descubrimiento de un país casi desconocido en términos concretos” (Bolzman 1993: 49). Niñas y niños del exilio han recibido por años mensajes contradictorios sobre Chile: a veces es el país tabú, el lugar gris de las desapariciones, asesinatos y torturas; otras, es el territorio idealizado en largas “sesiones de nostalgia” (Vásquez/Araujo 1990: 88) que presenciaron en el exilio. En esta dualidad, los niños retornados deben hacer frente a la integración escolar o universitaria, a la práctica cotidiana del idioma materno, y a una crisis aguda de identidad al verse como irremediablemente extranjeros, distintos, *otros*, en ese lugar al que, les han dicho, pertenecen.

Los testimonios de los niños retornados –el adjetivo es implacable como marca diferenciadora que remite a un sujeto sometido a una particularidad histórica– aparecen profusamente en documentales y videos producidos desde mediados de los años ochenta. Hemos escogido tres que sobresalen por la centralidad que le otorgan a la elaboración de la experiencia infantil con respecto a los dilemas del desexilio y la contranostalgia: *Llegué, me gustó, me quedo* (Hogar El Encuentro/Taller de Edición Audiovisual, 1988), video que registra el Primer Encuentro Nacional de Jóvenes Retornados organizado por el Hogar El Encuentro, un espacio de acogida para niños y adolescentes que volvían del exilio; *Aquí donde yo vivo* (Carlos Puccio, 1994), documental sobre las vivencias de jóvenes retornados provenientes de Alemania, producido por el Goethe Institut; y *Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1985-1987), documental realizado para la televisión sueca, que narra el retorno del director Sapiaín junto a su esposa e hijo.

Rescatamos el video del Hogar El Encuentro como ejemplo de la prolífica escena de video alternativo y comunitario del paisaje audiovisual chileno de los años ochenta (Liñero 2010; Traverso/Liñero 2014). Su valor radica en el registro de una instancia que sirve como catarsis de dolores íntimos e individuales al mismo tiempo que como espacio de deliberación y reflexión colectiva. Lo que vemos es una comunidad de jó-

venes hablándose a sí misma, a adolescentes que pueden comprenderse solo al reconocerse en el otro, a un grupo organizándose y buscando cómo incidir políticamente; finalmente, tal como el Hogar lo indica, el video exhibe un *encuentro* en el que el “yo” se reconcilia con su lugar en el mundo al verse parte de un “nosotros”. El video monta paralelamente las distintas actividades del encuentro: juego y deporte, ejercicios de representación teatral sobre sus experiencias, dinámicas de grupo, y la confección (similar al caso de *Los ojos como mi papá*) de un gran afiche donde se ve una paloma de la paz, un puño, la leyenda “Venceremos”, y una lista de países de procedencia. El centro de esta pieza lo componen los testimonios que diversos jóvenes ofrecen al grupo y el registro de las discusiones en sus reuniones de trabajo. Con la voz entrecortada por el llanto, una joven resume la crisis del exilio a partir del distanciamiento familiar que provoca: “uno se empieza a separar, las experiencias son distintas y cada individuo va tomando su propio rumbo” (Hogar El Encuentro 1988: 12’45”). Concluye con una frase lapidaria: “Lo que marca el exilio es la soledad” (13’20”). Sin embargo, esta es una frase que el video no se apropia; la propia naturaleza del encuentro de jóvenes la subvierte. Aparece el deseo incontenible de aportar, de hacer suyo este país al que no pertenecen del todo: “nosotros vamos a construir Chile”, dicen. El video cierra en clave optimista: un joven lee un poema al grupo. El poema, les dice, se titula “El fin del exilio”. El joven toma aire, como para que sus palabras se vuelvan un imperativo para quienes lo escuchan. Respira para resumir el exilio y declama: “Llegué / me gustó / me quedo” (Hogar El Encuentro 1988: 38’13”).

Sin embargo, el regreso a casa no siempre puede verse desde un prisma tan esperanzador. En *Aquí donde yo vivo*, Carlos Puccio registra testimonios de jóvenes retornados desde Alemania.⁸ Fundamentalmente a partir de entrevistas individuales y registros de escenas cotidianas de sus vidas, y utilizando un lenguaje audiovisual claro y directo, cercano al del reportaje televisivo, la película otorga visibilidad a los dilemas del retorno específicos de la adolescencia, reclamando un lugar activo de reflexión política y cultural desde la juventud. Aunque están en Chile, a lo largo del documental hablan en alemán, lo que se explica por ser un material producido y financiado por el Goethe Institut. Independiente de este motivo, el efecto es que al menos lingüísticamente, se presenta a los jóvenes en un desfase y en una posición de otredad cultural, eso que Bajtín llama “extraposición” [*outsideness*]⁹ y que permite la visión crítica.

Una mirada tensada por esa extraposición que favorece la comprensión creativa del exiliado, guía el documental *Eran unos que venían de Chile*, trabajo que comparte

⁸ Encargado y producido por el Goethe Institut en los tempranos años de la democracia chilena y la reunificación alemana, el documental habla de un genérico “Alemania” y nunca especifica si sus protagonistas provenían del este o del oeste, diferencia que, como hemos visto, incide en la producción de la subjetividad infantil.

⁹ El pensador ruso afirma que “la compenetración con la cultura ajena, la posibilidad de ver el mundo a través de ella, es el momento necesario en el proceso de su comprensión [...]. Algo muy importante para la comprensión es la *extraposición* del que comprende en el tiempo, en la cultura: la extraposición con respecto a lo que se quiere comprender creativamente” (Bajtín 1982: 352).

con los ejemplos del retorno antes analizados, esa contranostalgia que le permite abordar de manera frontal las dificultades del regreso, atreviéndose incluso a cuestionar el padecimiento del exilio como forma de sanción: “el exilio debió ser un castigo, y sin embargo nos dio tanto” (Sapiaín 1985-1987: 43’36”). En sus cincuenta minutos de duración, la película se hace cargo del regreso a Chile desde Suecia de la familia del director, asumiendo que un sentido de pertenencia debe necesariamente lidiar con esa doble dimensión del exilio, castigo y privilegio. Una particularidad de este documental es su focalización en la experiencia del hijo único de Sapiaín y su mujer: Paulo, un preadolescente de doce años. La mirada del film instala desde el inicio una identificación provechosa entre la vivencia del exilio del padre, a través de una voz *over* en primera persona, con la de su hijo, a quien el director/padre observa, interroga y construye como personaje, intentando indagar en su subjetividad. “Su edad es el tiempo que hemos estado fuera de Chile” (1985-1987: 4’25”), explica Sapiaín en los primeros minutos, dejando claro que Paulo es la marca de su propio exilio. Esta yuxtaposición de experiencias conforma un elemento valioso para abordar el documental desde el enfoque de los estudios de la infancia.

La perspectiva adultocéntrica que suele acompañar casi todas las aproximaciones a la infancia, constituye un problema prácticamente imposible de soslayar. Muchas veces la intención de retratar el universo infantil, dando espacio y “voz” a sus temas e inquietudes, termina replicando una idea preconcebida por el pensamiento del adulto. Frente a esta dificultad, no solo es posible buscar estrategias que generen mayor espacio de participación para niñas y niños, sino que también aparece como opción la de no intentar enmascarar ese prisma adultocéntrico, sino hacerse cargo de él, y desde esa actitud reflexiva, desmantelarlo como posición hegemónica. Esto es lo que hace *Eran unos que venían de Chile*, al explorar el universo de Paulo como niño retornado, pero para servir a su entorno adulto como mecanismo de cuestionamiento y revisión de sus propios miedos y preocupaciones. En su crítica a las formulaciones acerca de la infancia desarrolladas por autores como Michel Foucault, Gilles Deleuze y Félix Guattari, Claudia Castañeda describe la inscripción conceptual de la niñez como un *not-yet subject*, cuya figura es situada en una potencialidad de transformación que finalmente está supeditada a la posibilidad de cambio que puede ejercer el sujeto adulto (2002: 149). En el documental de Sapiaín reconocemos como punto de vista fundamental la trastocación de este cruce de subjetividades, ubicando la presencia de Pablo no como el vacío que la mirada adulta llena, sino como un cuerpo colmado de contenido que el adulto explora mientras hace lo propio consigo mismo.

En la escena que sigue a la despedida en el aeropuerto de Estocolmo, vemos una cámara subjetiva que desde dentro del avión observa la cordillera chilena (la imagen de las montañas avistadas desde la ventanilla del avión es recurrente en el cine chileno del exilio dedicado al retorno). No sabemos si en la diégesis del relato esa mirada pertenece a quien porta la cámara, que probablemente sea un adulto; a la conciencia autoral detrás de ella, es decir, Sapiaín; o a la reconstrucción imaginaria de la visión primigenia de Paulo, que nunca antes ha estado en esa misma posición (tenía apenas

seis meses de edad cuando dejaron Chile). Más tarde en la narración, sabemos que el padre viajó antes para esperarlos en Santiago a su llegada, y que entonces esa imagen no puede haber sido registrada por él. En términos simbólicos, sin embargo, se trata de un vistazo del paisaje que pertenece a quien regresa, y que en este caso son dos cuerpos, pero en una subjetividad entrelazada.

Hacia el final del documental, mientras la cámara nos muestra el recorrido del director por el norte de Chile y su voz va guiando nuestro viaje vicario por aquellos paisajes naturales y humanos, el narrador nos dice: “Vine por primera vez cuando tenía quince años” (Sapiaín 1985-1987: 41’50”). En esta sección la voz ha comenzado a utilizar la segunda persona, dirigiéndose directamente a Paulo, su hijo, como si se tratara de una carta visual. La referencia a la edad es una manera de hacerle saber que tenía más o menos su edad cuando estuvo en ese lugar, al que ahora vuelve, décadas después, pero siendo también un poco el adolescente que su hijo comienza a ser. Esta perspectiva permite cuestionar una noción de la infancia en construcción en oposición al adulto ya forjado. El adulto es también uno en formación que requiere hurgar en los territorios de la niñez para seguir moldeándose.

En este entrelazamiento de subjetividades debe situarse un proceso que muchos hijos de exiliados suelen narrar: una disociación entre filiación y desfiliación. Tal como vimos en los ejemplos anteriores, en que por ser niños son los padres quienes les heredan este exilio y luego toman la decisión respecto del retorno, los hijos se ven inmersos en una duplicidad de alianzas, las de la historia familiar y las de la historia propia. En el documental de Sapiaín, esta pugna entre lo sancionado desde la posición adulta que administra este núcleo de relaciones, y el territorio de los hijos, se desarticula en la medida en que es el padre quien busca la filiación para entenderse a sí mismo. Es él quien hereda la historia de Paulo, en una suerte de genealogía en retrospectiva.

EPÍLOGO

Los videos, noticieros y documentales analizados inscriben el testimonio, la memoria, y la experiencia viva que tuvieron los hijos del exilio. La niñas y niños como Paulo de *Eran unos que venían de Chile*, emergen como sujetos donde la crisis del retorno se hace carne. En este sentido, la dimensión de futuro implícita en el protagonista infantil de estas obras se manifiesta también como anticipación de una serie de retóricas, estrategias de representación y críticas políticas asociadas a la posmemoria.

En documentales producidos en posdictadura ocurre un fenómeno parecido en relación a una memoria familiar compartida y una personal en disputa con la establecida desde ese orden familiar. Es lo que ocurre, por ejemplo, en *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi o *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, donde además las estrategias narrativas utilizadas se ponen al servicio de la creación de una primera persona documental que es a la vez múltiple. La primera ruptura ocurre entonces dentro de la esfera familiar, donde hay una herencia memorística que se desafía,

pero que luego se articula posicionando el yo en un territorio que dialoga con las experiencias de otros y constituye entonces una marca de lo colectivo (Donoso 2012: 28-29). Películas contemporáneas como las de Rossi y Aguiló regresan a la relación entre infancia y exilio, y reafirman el lugar de enunciación de la infancia en la trama de las memorias posdictatoriales. Sin embargo, en pos de una reflexión crítica sobre la memoria colectiva en curso, este artículo ha propuesto volver sobre los documentales del exilio de los años setenta y ochenta, pues ayudan a situar los discursos actuales de la posmemoria en diálogo con sus antecedentes inmediatos. Resumiendo, los niños en el cine chileno del exilio “figuran” simbólicamente en la producción de un discurso ideológico sobre el exilio, contrastan la experiencia de asimilación y desarraigo de sus padres, complican nociones de trauma y nostalgia, y anticipan los problemas de la generación de la posmemoria.

En ese sentido, hemos realizado un desplazamiento simbólico de los materiales cinematográficos revisados. El análisis se ha trasladado desde la representación de la infancia al servicio de un ideario, al reconocimiento de la validez de la subjetividad infantil, cuya posición puede volverse incómoda o inadecuada para las expectativas del imaginario adulto; y finalmente hacia la reconstrucción de ese pasado infantil, nombrándolo como presente en construcción. Al inicio de este texto reconocíamos de qué modo la ubicación transitoria del infante y del exiliado define sus naturalezas. Esta misma impermanencia debería marcar su fin al transformarse en aquello hacia lo que se dirigen (el adulto, el que retorna). De este modo, el recorrido que aquí describimos recupera la idea de tránsito para proponer su persistencia como espacio reflexivo. Infancia y exilio no se cierran, no acaban, sino que retornan en un tránsito abierto, como fuerzas llamadas a desestabilizar las narrativas biográficas e históricas.

FILMOGRAFÍA

- Aquí donde yo vivo*. Alemania/Chile: 1994. Duración: 18 minutos. Dirección: Carlos Puccio.
- Copihüito*. RDA: 1977. Duración: 10 minutos. Dirección: Günter Jordan.
- Der Augenzeuge*. RDA: 1976. Duración: 1:30 minutos. Dirección: DEFA Wochenschau.
- El eco de las canciones*. Chile: 2010. Duración: 71 minutos. Dirección: Antonia Rossi.
- El edificio de los chilenos*. Chile/Cuba/Francia/Bélgica: 2010. Duración: 95 minutos. Dirección: Macarena Aguiló.
- En algún lugar del cielo*. Chile: 2003. Duración: 60 minutos. Dirección: Alejandra Carmona.
- Eran unos que venían de Chile*. Suecia/Chile: 1985-1987. Duración: 45 minutos. Dirección: Claudio Sapiaín.
- Gladys Marín*. RDA: 1974. Duración: 16 minutos. Dirección: Horst Winter.
- Le mal du pays/La nostalgia*. Francia: 1979. Duración: 18 minutos. Dirección: Valeria Sarmiento.
- Llegué, me gustó, me quedo*. Chile: 1988. Duración: 55 minutos. Dirección: Hogar El Encuentro/Taller de Edición Audiovisual.
- Los ojos como mi papá*. Cuba: 1979. Duración: 37 minutos. Dirección: Pedro Chaskel.

- Pinochet: asesino, fascista, traidor, agente del imperialismo*. Suecia: 1974a. Duración: 4:30 minutos. Dirección: Sergio Castilla.
- Quisiera, quisiera tener un hijo*. Suecia: 1974b. Duración: 9 minutos. Dirección: Sergio Castilla.
- Wir werden siegen durch die Solidarität*. RDA: 1977. Duración: 45 minutos. Dirección: Joachim Hadaschik.
- Yo recuerdo también*. Canadá: 1975. Duración: 11:30 minutos. Dirección: Leutén Rojas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Agamben, Giorgio (2001): *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Ariès, Philippe (1962): *Centuries of Childhood. A Social History of Family Life*. New York: Vintage Books.
- Baeza, Noemí/Escorza, Eugenio (1990): *Del país que dejé al país que llegué. Dibujos y reflexiones de menores retornados del exilio*. Santiago de Chile: Fundación PIDEE.
- Bahamondes, Norma/López, Carmen/Morris, Fernando/Petit, Sonia (1991): *Aspectos funcionales del lenguaje en niños retornados*. Santiago de Chile: Fundación PIDEE.
- Bajtín, Mijail (1982): "Respuesta a la pregunta hecha por la revista 'Novy Mir'". En: *Estética de la creación verbal*. Ciudad de México: Siglo Veintiuno Editores, pp. 346-353.
- Benjamin, Walter (1989): "Experiencia y pobreza". En: *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Buenos Aires: Taurus, pp. 165-173.
- (2010): *El narrador*. Introducción, traducción, notas e índices de Pablo Oyarzun. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Bolzman, Claudio (1993): "Exilio, familia y juventud". En: Montupil, Fernando *et al.* (eds.): *Exilio, derechos humanos y democracia. El exilio chileno en Europa*. Santiago de Chile/Bruxelas: Coordinación Europea de Comités Pro-Retorno, pp. 45-49.
- Bossy, Michelle/Constanza Vergara (2010): *Documentales autobiográficos chilenos: memoria y autorrepresentación*. Santiago de Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes.
- Carvajal, Fernanda (2014): "Exilio, infancia y naturaleza". En: Peliowski, Amari/Valdés, Catalina (eds.): *Una geografía imaginada. Diez ensayos sobre arte y naturaleza*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 273-294.
- Castañeda, Claudia (2002): *Figurations. Child, Bodies, Worlds*. Durham: Duke University Press.
- Castillo, Patricia (2015): *Infancia en dictadura. Niñas y niños como testigos: sus producciones como testimonio*. Santiago de Chile: Colectivo Infancia y Memoria.
- Castillo, Patricia/González-Celis, Alejandra (2013): "Niñez en dictadura: lo filiativo como espacio de resistencia". En: *Revista de Geografía Espacios*, 3, 6, pp. 117-131.
- (2015): "Infancia, dictadura y resistencia: hijos e hijas de la izquierda chilena (1973-1989)". En: *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 13, 2, pp. 907-921.
- Donoso, Catalina (2010): *El eco de las canciones*. En: *La Fuga*, 11, <<http://www.lafuga.cl/el-eco-de-las-canciones/526>> (27.06.2016).
- (2012): "Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental". En: *Comunicación y Medios*, 26, pp. 23-30.
- Gaitán, Lourdes (2006): *Sociología de la infancia*. Madrid: Síntesis.
- Hirsch, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge: Harvard University Press.

- (2008): “The Generation of Postmemory.” En: *Poetics Today*, 29, 1, pp. 103-128.
- (2012): *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- Jenks, Chris (1996): *Childhood*. London: Routledge.
- Johansson, María Teresa/Constanza Vergara (2014): “Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz”. En: *Meridional*, 2, pp. 89-105.
- Lebau, Vicky (2008): *Childhood and Cinema*. London: Reaktion Books.
- Liñero, Germán (2010): *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho Libros.
- Moine, Caroline (2010): “La RDA à l’heure de la ‘Solidarité Internationale’. Berlin-Est, août 1973”. En: Metzger, Chantal (ed.): *La République Démocratique Allemande. La vitrine du socialisme et l’envers du miroir (1949-1989-2009)*. Bruxelles: Peter Lang, pp. 289-300.
- Naficy, Hamid (1999): “Between Rocks and Hard Places: The Interstitial Mode of Production in Exilic Cinema”. En: Naficy, Hamid (ed.): *Home, Exile, Homeland. Film, Media, and the Politics of Place*. New York: Routledge, pp. 125-147.
- (2001): *An Accented Cinema. Exilic and Diasporic Filmmaking*. Princeton: Princeton University Press.
- Palacios, José Miguel (2015): “Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries”. En: Prime, Rebecca (ed.): *Cinematic Homecomings. Exile and Return in Transnational Cinema*. New York: Bloomsbury Academic, pp. 147-168.
- Pick, Zuzana (1988): “Chilean Cinema in Exile (1973-1986). The Notion of Exile: A Field of Investigation and its Conceptual Framework.” En: *Framework*, 34, pp. 39-57.
- (1993): *The New Latin American Cinema. A Continental Project*. Austin: The University of Texas Press.
- Pozo, José del (ed.) (2006): *Exiliados, emigrados y retornados: Chilenos en América y Europa, 1973-2004*. Santiago de Chile: RIL Editores.
- Ramírez, Elizabeth (2010): “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura”. En: *Aisthesis*, 47, pp. 45-63.
- (2014): “Journeys of *Desexilio*: The Bridge Between the Past and the Present”. En: *Rethinking History*, 18, 3, pp. 438-451.
- Ramírez, Elizabeth/Donoso, Catalina (2016): “Introducción”. En: Ramírez, Elizabeth/Donoso, Catalina (eds.): *Nomadías: el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago de Chile: Metales Pesados, pp. 13-37.
- Rebolledo, Loreto (2006a): “Memorias del des/exilio”. En: Pozo, José del (ed.): *Exiliados, emigrados y retornados: Chilenos en América y Europa, 1973-2004*. Santiago de Chile: RIL Editores, pp. 167-192.
- (2006b): *Memorias del desarraigo. Testimonios de exilio y retorno de hombres y mujeres de Chile*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Rojas Flores, Jorge (2010): *Historia de la infancia en el Chile Republicano, 1810-2010*. Santiago de Chile: Junta Nacional de Jardines Infantiles (JUNJI).
- Steedman, Carolyn (1995): “Maps and Polar Regions: A Note on the Presentation of Childhood Subjectivity in Fiction of the Eighteenth and Nineteenth Centuries”. En: Pile, Steve/Thrift, Nigel: *Mapping the Subject. Geographies of Cultural Transformation*. London: Routledge, pp. 77-92.
- Thomas, Sarah (2013). *Imagining Otherwise: Childhood, Subjectivity, and the Violent Pass in Spanish Film, 1970-1983*. Tesis doctoral inédita. New York University.

- Traverso, Antonio/Liñero, Germán (2014): "Chilean Political Documentary Video of the 1980s". En: Navarro, Vinicius/Rodríguez, Juan Carlos (eds.): *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 167-185.
- Vásquez, Ana/Araujo, Ana María (1990): *La maldición de Ulises. Repercusiones psicológicas del exilio*. Santiago de Chile: Editorial Sudamericana.
- Verdejo R., María Rosa/Maureira R., Gloria/Dalla Porta F., María Teresa (2015): *El arte de narrar en la construcción de la memoria: Niñas, niños y jóvenes en el exilio*. Santiago de Chile: Fundación PIDEE/Embajada de Finlandia/Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

Fecha de recepción: 22.11.2016

Versión reelaborada: 06.01.2017

Fecha de aceptación: 20.02.2017

| **José Miguel Palacios** es doctor en Estudios de Cine por la New York University (NYU) y magíster en Estudios de Cine por la Columbia University. Como docente e investigador se ha especializado en la historia del cine latinoamericano, en los estudios del documental y en las teorías del cine. Su trabajo ha aparecido recientemente en revistas como *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (2016) y en volúmenes colectivos como *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema* (2015).

| **Catalina Donoso Pinto** es doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas por la Boston University y magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana por la Universidad de Chile. Actualmente se desempeña como profesora asistente en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Como docente e investigadora se ha especializado en el estudio de la cultura visual contemporánea, el cine documental chileno y latinoamericano y los cruces interdisciplinarios entre cine, teatro y literatura. Entre sus publicaciones recientes se encuentran dos libros en coautoría: *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel* (2013) y *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (2015).