



Post Mortem (Pablo Larraín, 2011).

"Pilas de cadáveres". Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado

David Jurado

Universidad de la Sorbona, Facultad de Letras
david.jurado@sorbonne-universite.fr
París, Francia

Resumen

TÍTULO: "Pilas de cadáveres". Un motivo del horror en el cine latinoamericano sobre la violencia de Estado

En algunas de las películas latinoamericanas cuyas historias retoman episodios históricos de violencia de masa hay motivos recurrentes, tales como las escenas de masacres, de tortura, de represión o de fosas comunes. A través de cuatro películas se analiza uno de esos motivos, la representación de la "pila de cadáveres", grupos de cuerpos de personas muertas apilados en un espacio. Con ello se busca reflexionar sobre los problemas éticos y estéticos concernientes a la representación del horror y sobre sus lazos histórico discursivos relacionados con la evolución nacional y transnacional de la memoria histórica en la región.

Palabras clave: Violencia de masa. Representación del horror. Cadáveres. Memoria histórica. Chile. Colombia. México.

Abstract

TITLE: "Piles of bodies". A horror motif in Latin-American films about State violence

Some of Latin-American films about State violence contain recurrent motifs, such as the representation of massacres, of torture, of police repression or of common graves. Through the analysis of four films, I will explore one of those motifs, the representation of the "pile of bodies", a group of death persons piled in a particular space. In this manner I will address the ethical and the aesthetical questions about the representation of mass violence and their relationship with the evolution of national and transnational historical memory in the region.

Key words: Mass violence. Representations of horror. Bodies. Historical memory. Chile. Colombia. México.

En algunas de las películas latinoamericanas cuyas historias retoman episodios históricos de violencia de masa se encuentran motivos recurrentes. Las escenas relacionadas con masacres, con el ejercicio de la tortura, con la represión militar o policiaca o con fosas comunes aparecen aquí y allá en el cine de Latinoamérica. Dichos motivos resuenan con aquellos provenientes de la imaginería del horror del cine sobre los campos de concentración de la segunda guerra mundial y que se encuentran sobre todo en el cine de ficción europeo y americano¹. La cinematografía latinoamericana tiene sin embargo sus propios centros gravitatorios o memorias visuales. Uno de estos centros es, por ejemplo, la imaginería que rodea a la figura del desaparecido. Así, las madres con las fotos de sus hijos, las exhumaciones, los secuestros y los centros clandestinos de retención, tortura y muerte son motivos propios de la memoria visual de la región.

De igual forma, así como la memoria visual de la segunda guerra mundial se ha transformado en función de discursos específicos, la memoria visual de la región también ha vivido sus propios cambios. En el primer caso, como lo señala Arturo Lozano en su artículo sobre *Memory of the camps* de Sydney Bernstey, la imaginería de los campos de concentración ha seguido tendencias diferentes dependiendo de contextos particulares, desde la "pedagogía del horror", propia del discurso de post-guerra sobre el genocidio, hasta la "banalidad del mal", propia de un discurso antiautoritario, o la "obscenidad del mal", propia de un discurso ligado a la defensa de los derechos humanos². En el caso latinoamericano, la evolución de la memoria visual ha dependido de la evolución de la memoria histórica a nivel nacional y regional. Así, por ejemplo, en Argentina la "teoría de los dos demonios" ha sido un marco interpretativo central en los debates sobre el pasado de la dictadura. Pero si en los primeros años de la transición a la democracia este marco era acreditado por una mayoría, a partir de mediados de los noventa cae en desprestigio. Estas transformaciones también se perciben en el cine si se toma como puntos de referencia *La historia oficial* (1985) de Luis Puenzo y *La Sonámbula* (1997) de Fernando Spiner³.

12

1 Así lo demuestra Ophir Levy en su estudio sobre las metamorfosis de la memoria visual de los campos de concentración en el cine de ficción europeo y americano y también Philippe Mesnard, quien, desde una perspectiva crítica respecto al uso del realismo como medio de representación, analiza el mismo fenómeno. Cf. Ophir Levy, *Images clandestines: métamorphoses d'une mémoire visuelle des camps* (París: Hermann, 2016); Philippe Mesnard, *Témoignage en résistance* (París: Stock, 2007).

2 Arturo Lozano, "De Ohrdruf a Auschwitz. Un imaginario para el mal", *Archivos de la filmoteca*, n.o 55: 58-79.

3 Para un análisis de *La historia oficial* en relación a la evolución de la memoria histórica de Argentina ver el libro de Gustavo Aprea. *La Sonámbula*, por su parte, puede ser tratada como una película que establece un punto de vista crítico respecto a la « teoría de los dos demonios ». Cf. Gustavo Aprea, *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia* (Buenos Aires: Biblioteca Nacional; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008); David Jurado, "La Sonámbula: apocalipsis de la memoria", en Nancy Berthier y Julie Amiot (eds.), *Frente a la catástrofe: temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo* (París: Éditions hispaniques, 2017), 189-202.

La evolución de la memoria histórica de dicho país también ha estado imbricada en la evolución de lo que se ha dado a conocer como el paradigma del cono sur, compuesto por este país, Chile y Uruguay, y cuyo hilo conductor ha sido la condena al "terrorismo de Estado". En este sentido, si bien las cinematografías nacionales responden a discursos locales ligados a los avatares de los "pactos de silencio" tácitos entre la población civil, los gobiernos y los grupos armados y a los impactos de las comisiones de investigación sobre los crímenes de Estado y las guerras civiles, estas cinematografías también responden a un contexto transnacional.

Por otra parte, estas transformaciones histórico-discursivas han determinado los dilemas éticos, prácticos y epistémicos concernientes a la representación del horror. Dicho de otra forma, la representación del horror ha estado en contacto con contextos históricos específicos de los que emergen problemáticas éticas, como la presentación directa o indirecta de escenas de violencia, prácticas, como la exhaustividad o veracidad de dichas imágenes, y epistémicas, como la de encontrar formas conceptuales que den sentido a dichas imágenes. Así, por ejemplo, las representaciones realizadas en función de la llamada "pedagogía del horror" recurren a la representación directa, exhaustiva y de denuncia de las atrocidades de los campos de concentración con el fin de aleccionar al público. De la misma manera, en el contexto latinoamericano, un tipo similar de discursos visuales suelen aparecer en los momentos de violencia, es decir cuando se quiere denunciar a través de un cine contra-informativo las atrocidades cometidas por actores estatales, o cuando estallan los "pactos de silencio" y salen a la luz historias atroces sobre el pasado. *El grito* (1970) de Leobardo López Aretche, por ejemplo, denuncia no solo las atrocidades cometidas el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Tlatelolco en México, sino el autoritarismo intransigente del Estado mexicano de aquel periodo. *La noche de los lápices* (1986) de Héctor Olivera o *Garage Olympo* (1999) de Marco Bechis en Argentina o, en Chile, *Amnesia* (1994) de Gonzalo Justiniano⁴, son también ejemplos de films que abordan de manera cruda el horror en periodos en los que las comisiones de justicia transicional o las confesiones emblemáticas de verdugos hacen evidente el silencio respecto al pasado y generan un espacio apropiado para este tipo de películas.

⁴ *La noche de los lápices* y *Amnesia* evidencian el impacto de los informes de Derechos humanos (CONADEP y Rettig respectivamente). Por su parte, *Garage Olympo* aparece en un momento en el que la memoria histórica de la Argentina está en plena ebullición después de las confesiones del militar Adolfo Scilingo en 1995 y la ruptura del "pacto de silencio" que esto significó. Cf. Eugenia Allier y Emilio Ariel Crenzel (eds.), *Las luchas por la memoria en América Latina: historia reciente y violencia política* (México: Bonilla Artigas Editores, 2015).

Las relaciones entre la memoria visual de la región y la memoria de cada uno de los países resulta no obstante compleja. Depende no solo de semejanzas e influencias estéticas e iconográficas, sino también de particularidades histórico discursivas. Si observamos además caso por caso nos encontramos con películas cuyas aproximaciones al horror son siempre singulares. La representación del horror causado por el "terrorismo de Estado" en la filmografía de la región ha sido sin embargo abordada a partir de motivos recurrentes. De hecho, el tipo de puesta en escena que se le da a dichos motivos es fuente de información para entender los componentes nacionales relacionados con los discursos sobre la memoria y sus marcos interpretativos, así como los intercambios transnacionales relacionados con la evolución de la memoria histórica de la región. En este sentido, abordaré en este artículo uno de los motivos de la memoria visual de la violencia de masa en América latina, para así establecer sus lazos con discursos históricos y problemáticas ligadas a la representación del horror. El motivo iconográfico que se analizará es el de las "pilas de cadáveres".

La descripción del motivo se hará película por película, desde la más antigua hasta la más reciente, teniendo en cuenta los contextos histórico-discursivos y la problemáticas de la representación del horror. Por cuestiones prácticas empezaré por describir la escena antes de empezar el análisis de cada uno de los films. Cabe señalar que tres de las cuatro películas tratadas son contemporáneas y una pertenece a un periodo ya lejano. Decidí no limitarme a un contexto contemporáneo para tener una perspectiva más amplia, aunque no exhaustiva, del motivo que se quiere analizar. De igual forma, me limito a un corpus de películas realistas. Por lo tanto no incluyo secuencias de films como *La montaña sagrada* de Alejandro Jodorowsky en la que aparece un camión lleno de cuerpos seguido por una pila de cadáveres de estudiantes, referencia a la masacre de Tlatelolco de 1968 en México. Las cuatro películas a tratar son *Missing [Desaparecido]* (1982) de Costa Gavras, *Santiago 73, post mortem* (2010) de Pablo Larraín, *Todos tus muertos* (2011) de Carlos Moreno y *Tlatelolco, verano del 68* (2013) de Carlos Bolado.

14

1. *Missing*: el exceso del horror

Han pasado dos semanas desde que Ed Horman, padre de Charles, con ayuda de Beth, esposa de Charles, comenzó a buscar a su hijo, ciudadano americano desaparecido pocos días después del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Al entender que Charles podía estar muerto dados sus descubrimientos respecto a la intervención del gobierno de Richard Nixon en el golpe de es-

tado, Ed y Beth buscan en un establecimiento del gobierno en donde cientos de víctimas se encuentran apiladas en el sótano. Por intermediación de la embajada americana, cuyos representantes sostienen que Charles está escondido, Ed y Beth logran acceder a este edificio que podría ser un hospital, pero también un campo militar. Junto con un agregado de la embajada y un funcionario de la institución, Ed y Beth pasan por un pasillo y tres salones llenos de cadáveres. El funcionario les indica que los cuerpos del pasillo y de los dos primeros salones han sido ya identificados y solo los del tercer salón son víctimas aún por identificar. Intentando buscar a Charles, Beth encuentra a uno de sus amigos, Frank Teruggi, quien, según la embajada americana, se encontraba ya en territorio estadounidense. Ante el descubrimiento, el funcionario americano sugiere dejar el lugar. Beth rechaza dicha proposición y replica que no se irá sin antes encontrar a su marido. Dolorida, Beth se refugia en los brazos de Ed, quien descubre con la mirada que hay más cuerpos sobre una escalera que conduce a un segundo piso cuyo suelo transparente deja ver las siluetas de más víctimas.

De esta secuencia es importante retener tres elementos. Primero, la ambigüedad de la referencia espacial. En efecto, no es claro si se encuentran en la morgue de un hospital o en un campo militar. Hay soldados en las oficinas y en los corredores, pero también vemos una ambulancia en segundo plano. Los salones del sótano se asemejan además a los salones en donde se encontraban retenidos en el Estadio nacional Frank Teruggi y uno de sus amigos. Esta ambigüedad sugiere que las fronteras entre un espacio de concentración y un espacio civil se han vuelto difusas. De igual forma, esta ambigüedad se relaciona con la falsa postura de la embajada americana. Recordemos que la secuencia empieza con un plano sobre un funcionario de la embajada y un funcionario del gobierno chileno caminando juntos por el establecimiento. Este plano sugiere la complicidad del gobierno americano con el régimen militar.

En segundo lugar, el realismo de la película puede ser calificado de testimonial y su estilo de redundante. Basta remarcar la abundancia de cadáveres y de salones, puesta además de relieve a través del uso de la profundidad de campo, de los planos panorámicos y de las palabras del funcionario público, quien señala en cada sala si los cuerpos están o no identificados. El último plano nos muestra incluso que los personajes se encuentran rodeados de cadáveres de izquierda a derecha y de arriba abajo (Figura 1^a y 1b). La escalera es en este sentido un elemento plástico que acentúa el número de víctimas. La secuencia se vuelve así reiterativa y subraya el efecto de realismo testimonial, más aún si se tiene en cuenta la casi total ausencia de planos extraños o de cortes abruptos. El punto de vista de la cámara siempre sigue el recorrido de los testigos, insistiendo en la objetividad en la que se está captando la escena.



Figuras 1a y 1b: *Missing* [*Desaparecido*] (Costa Gavras, 1981)

16

Costa Gavras añade sin embargo un plano subjetivo y un plano propio de una sinécdoque visual al final de la secuencia que suma un tercer elemento estético. El plano subjetivo aparece cuando el personaje femenino descubre el cadáver de Frank Teruggi. Este plano es el único que desobedece a la búsqueda de objetividad y resulta ser simbólico dado que el reconocimiento de la víctima a través de la figura femenina es un *leitmotiv* de este tipo de secuencias, como lo veremos en los siguientes ejemplos. La sinécdoque visual aparece por su parte cuando se muestran las siluetas de las víctimas sobre el techo transparente. La historia de un desaparecido no es sino la parte de un todo más atroz. Esta imagen es además un precedente de lo que se llamará en Argentina el "Siluetazo"⁵.

De las tres características mencionadas se desprenden tres conclusiones. Por un lado, la ambigüedad del espacio y el realismo testimonial y reiterativo ponen de relieve el carácter de denuncia de la secuencia, al punto incluso de señalar la

5 El 21 de septiembre de 1983, a partir de la iniciativa de un grupo de artistas, la población civil en conjunto con las Madres de Plaza de Mayo organizaron la manifestación de ese día con 30 mil siluetas que representaban a los desaparecidos y que buscaban concretizar la principal consigna de las Madres en ese periodo, "Aparición con vida". Cf. Ana Longoni, "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos", en Emilio Crenzel, *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (Buenos Aires: Biblios, 2010), 43-46.

complicidad entre el gobierno americano y el gobierno golpista. Por otro lado, el uso de un discurso subjetivo y retórico conduce a un registro abstracto que acaba por hacer de una causa individual, la búsqueda de un desaparecido, Charles, una causa colectiva, la búsqueda de los desaparecidos. De hecho, por efecto de la misma abstracción, el personaje femenino se vuelve arquetípico, es decir que encarna el rol emblemático de las mujeres familiares de las víctimas. Por último, desde un punto de vista ético, el uso de la reiteración es un argumento visual para señalar que las imágenes no bastan para mostrar el horror de dichos crímenes, sugiriendo así que lo que se está representando excede toda representación. Es más, el uso de la sinécdoque como un recurso retórico para tratar de darle sentido a la desaparición forzada confirma que el realismo no basta para representar el horror.

Teniendo en cuenta el contexto del periodo, habría que considerar que a principios de los años 1980, al final del periodo de Jimmy Carter, el régimen militar chileno estaba en plena transformación. Por presión de la diplomacia americana que exigía respetar los derechos humanos, pero también por la búsqueda de legitimidad, el gobierno chileno estaba en proceso constituyente y la DINA se había transformado en CNI. La represión pasó así del ángulo militar al ángulo policíaco y clandestino, decreciendo el número de muertos, aunque no el número de desapariciones selectivas. La película de Costa-Gavras, producida en Estados Unidos y realizada en México, con un elenco mayoritariamente americano y mexicano, participa en este sentido del discurso de presión sobre el régimen militar de Chile, pero también habla de cuán evidente y público se había vuelto la participación del gobierno americano en un golpe de Estado criminal. La secuencia del reconocimiento de los cadáveres es de hecho ilustrativa puesto que se denuncia un crimen y se señala a su vez la colusión burocrática entre el gobierno chileno y americano. Los organismos institucionales se ven así cuestionados y supeditados a un discurso que prioriza las víctimas individuales y los testigos.

17

2. *Santiago 73, post mortem*: la banalidad del horror

En los días que siguen al golpe de Estado en Chile, las horas de trabajo de Mario Cornejo, un auxiliar en la morgue, se multiplican dada la cantidad de víctimas. Mario, un sujeto solitario y reprimido, no solo se ve en la difícil situación de transcribir la autopsia del cuerpo de Salvador Allende, sino de ayudar a una de sus colegas, Sandra, a salvar a los sobrevivientes que llegan moribundos a los depósitos en donde los cuerpos forman pilas de cadáveres. A esto se suma una relación con su vecina, una bailarina, cuya familia es secuestrada y cuyo padre aparece muerto en la morgue, junto a las otras víctimas. No obstante, dado que la vecina se encuentra escondida con un militante político, su amante, Mario no le da la información y en vez de ayudarlos acaba, en un acto vengativo, por clausurar la puerta del lugar en el que se encuentran escondidos.

La secuencia en la que se muestran las pilas de cuerpos aparece, como en el caso de *Missing*, hacia el final de la película. En ella, Mario, junto con Sandra, su colega, reciben la orden de un oficial de etiquetar y enumerar los cadáveres. Cuando una víctima todavía está viva, los dos personajes tratan inútilmente de salvarlas llevándolas a un hospital puesto que regresan muertas a la morgue, lo que provoca una crisis de impotencia y desesperación en Sandra. Esta última escena es la más emblemática de la secuencia. En ella vemos primero en plano general a Mario que entra a un pasillo custodiado por un soldado en donde hay cadáveres apilados en el suelo y sobre las camillas. En *off* se escucha la voz de Sandra que pregunta por qué unas personas que ella había salvado están entre los muertos. En el siguiente plano, siguiendo el punto de vista de Mario, vemos que Sandra está en un segundo piso, al final de unas escaleras tapizadas de cuerpos. En un primer plano vemos el rostro de Mario y, en segundo plano, el del médico director de la morgue. Sandra, filmada en plano medio, se dirige entonces a Mario y al doctor y señalando el rostro de uno de los muertos expresa su total decepción. En ese momento entra al plano de Mario y del doctor el oficial que dio la orden de etiquetar a los cuerpos. Al dirigirse hacia Sandra, quien lo insulta y le exige que detenga lo que están haciendo, el oficial saca su arma y dispara sobre los cadáveres, dejando claro que nadie será salvado (Figura 2).

18



Figura 2: *Santiago 73*, *Post mortem* (2010), Pablo Larrain.

En esta escena, como en el caso de *Missing*, la escalera se vuelve un elemento plástico para hacer sobresalir el número de cuerpos. A diferencia del film de Costa Gavras, la imagen es sin embargo más cualitativa que cuantitativa. Pablo Larraín acentúa el dramatismo de la escena y no tanto su aspecto testimonial. La reacción de Sandra al encontrar en la escalera las víctimas que ella había salvado, los primeros planos de los rostros lívidos de Mario y del médico de la morgue y la actuación agresiva del militar, así como los planos, mucho más centrados en los personajes y no tanto en los muertos, subrayan el lado dramático y subjetivo de la escena. Ahora, si bien la puesta en escena es más cualitativa que cuantitativa, este registro cualitativo banaliza la representación del horror. Recordemos que la secuencia cuenta con una docena de escenas y que algunas de ellas retratan la vida cotidiana y rutinaria de Mario en medio del horror. Esto supone el uso de elipsis y pausas narrativas que acaban por normalizar o anestesiar el atroz contexto en el que vive Mario, un sujeto que además no se imputa ante los hechos y cuya solidaridad con las víctimas es ambigua. Recuérdese que no señala a su vecina la muerte de su padre y que además no opone ninguna resistencia ante las órdenes que recibe. El film muestra así los engranajes de un mundo del que emana una banalidad del mal que hace prevalecer la vida del individuo sobre la de las víctimas.

Por otra parte, como en *Missing*, la figura femenina también es el vector a través del cual se reconoce a la víctima. Se trata, claro está, de un personaje secundario, Sandra, y por lo tanto en vez de despertar el sentimiento de indignación, despierta una sensación de impotencia y de sometimiento ante la crueldad del evento. Esto es subrayado por una cámara que nunca deja el punto de vista de Mario, estableciendo así una distancia respecto al personaje femenino, su desesperación y sus demandas de justicia. Es más, el motivo estudiado aparece como algo retratable, es decir que no existen indicios que indiquen que el horror de dichas escenas excedan la capacidad representativa de la imagen en movimiento. Si bien los muertos se encuentran esparcidos por toda la morgue, desbordando, a veces, el cuadro mismo, no hay un efecto de reiteración sino de normalización o de familiarización con el espacio de trabajo propio de la morgue. A tal punto puede representarse el horror que el personaje mismo acaba por cometer una atrocidad al final de la película, al encerrar a su vecina y su amante en un espacio que podría calificarse de inhumano. El motivo es entonces tratado desde una perspectiva que no busca la denuncia, como era el caso de *Missing*, sino más bien mostrar de manera cruda la banalidad y fatalidad del mal que se impusieron en el golpe de Estado. Los funcionarios del hospital terminan siendo, a pesar de todo, cómplices trágicos de los militares.

Desde un punto de vista histórico, cabe señalar que la banalidad con la que se presenta el horror obedece a un contexto preciso en el que ya no se pone en duda que la dictadura impuso prácticas propias de "terrorismo de Estado" y en el que se ha venido insistiendo en la importancia de una "reconciliación". La conmemora-

ción de los 30 años del golpe, la inauguración del Museo de la Memoria y la publicación del informe Valech fueron contundentes a este respecto. Igualmente, durante este periodo, las Fuerzas militares presentaron su "Nunca más", un documento en el que se reconocían los crímenes cometidos durante la dictadura, sin por ello poner en tela de juicio al régimen militar. En este sentido, el film de Pablo Larraín se inserta en los discursos propios de la "reconciliación". Las Fuerzas militares son representadas en efecto como sujetos violentos pero en un contexto en el que se ha instaurado una banalidad del mal, la cual humaniza mal que bien a los verdugos. El horror de los militares es además relativizado por la frialdad del personaje principal, por la atrocidad que comete al final de la película, pero también por el ambiente malsano en el que viven los personajes antes del golpe. Esta relativización del horror va de par con una relativización de la denuncia y de la representación de la militancia, algo propio del discurso de "reconciliación" en Chile ⁶. *Santiago 73* evita así cualquier tipo de reivindicación de la memoria del militantismo de los años previos al golpe, un elemento que está también ausente del relato del Museo de la Memoria y del informe Valech, para configurar un relato conciliador con el pasado.

Todos tus muertos: lo absurdo del horror

20

En un domingo de elecciones municipales, bajo un sol sofocante y un calor intenso y húmedo, Salvador, un campesino bizco más interesado en hacer el amor con su esposa, en sus gallos de pelea y en su maizal que en los sufragios de ese día, se va a cortar el pasto que crece en los bordes de su sembradío, ubicado en el Valle del Cauca, Colombia. Ya en el lugar descubre asombrado una pila de muertos en medio de su maizal. Asustado, Salvador regresa a su casa y luego de pedirle a su esposa y a su hijo que se queden allí y que no le abran a nadie, se va al pueblo a buscar ayuda. Solo que la situación se vuelve absurda puesto que no solo nadie le pone atención, sino que Salvador parece desconfiar de las autoridades del pueblo haciendo aún más difícil hablar del tema. Finalmente, después de dar aviso en la radio, el alcalde y dos policías van al lugar donde se encuentran los muertos. La esposa de Salvador y su hijo también terminan por ir al lugar, víctimas de la curiosidad y del miedo. Ante la mirada de los policías y del alcalde, el personaje femenino reconoce a una de las víctimas, el hijo de una señora anciana del pueblo. Temiendo que la policía y el alcalde desaparezcan los cuerpos, señala a Salvador que no puede dejar que se lo lleven puesto que ese cuerpo debería ser entregado a sus familiares. Finalmente le indica a los policías y al alcalde, quienes contrariados, tratan de identificar a los demás. Nadie sabe cómo manejar el problema, al punto que las acciones que se sucederán resultan ser tragicómicas.

⁶ Claudio Javier Barrientos, "Políticas de memoria en Chile, 1973-2010", en Eugenia Allier y Emilio Crenzel (ed.), *Las luchas por la memoria en América latina. Historia reciente y violencia política*. (México: Bonilla Artigas - UNAM, 2015), 95-122.

En efecto, primero, un personaje sombrío, un terrateniente con visos de narcotraficante al que nunca se le ve el rostro y solo se le escucha la voz, Don Anibal, alias "rastrillo", intenta ayudarlos sin éxito dada la cantidad de cadáveres. Después, el alcalde y los policías deciden subir los cuerpos a un camión para llevárselos y esconderlos en otra zona. Pero temiendo la derrota en las elecciones, el alcalde pide que los bajen de nuevo para que venga la comisión de Derechos humanos que esta en ese momento en el pueblo, se arme el "mierdero" y así anular las elecciones. Don Anibal no está de acuerdo y obliga al alcalde a deshacerse de los cuerpos. El alcalde pide entonces que suban de nuevo los cadáveres al camión para sacarlos de su corregimiento. Y la tragicomedia no se acaba ahí, puesto que en el camino se encuentran a la comisión de Derechos humanos, quienes terminan asesinados y entre los cadáveres. Finalmente los muertos son depositados furtivamente en medio de un terreno de fútbol en otro municipio.

A diferencia de las dos películas anteriores, la secuencia de *Todos tus muertos* dedicada al motivo aquí estudiado tiene una amplitud narrativa mucho más importante puesto que casi la totalidad de las acciones suceden alrededor de la pila de muertos. Sin embargo, la mayor parte del tiempo, los muertos están fuera de campo, evitando así el registro testimonial-documental. Los planos picados con grúa acompañados de un ruido semejante a un temblor de tierra a través de los cuales se muestran los cuerpos crea de hecho un efecto de suspenso y una distanciamiento del punto de vista del testigo. En vez del registro objetivo-testimonial, la instancia narrativa reafirma el tono de farsa de la escena a través de un punto de vista múltiple que enfatiza el enredo tragicómico de la situación. Se pasa así de un personaje a otro, e incluso existen puntos de vista que provienen de los muertos mismos.

Comparada con *Missing*, *Todos tus muertos* presenta también elementos reiterativos. Solo que esta vez la reiteración es la acción de subir y bajar a los cadáveres del camión. Más allá de denunciar la irresponsabilidad, la incompetencia y, en cierta medida, la complicidad de las autoridades ante la violencia, el film subraya el lado absurdo de la misma. Por otro lado, como en la película de Costa Gavras, el tema del desaparecido es tratado de manera retórica. Además de los planos provenientes del punto de vista de las víctimas, existen otros en los que las vemos abrir los ojos, mover la cabeza y agitar los dedos. Si bien los personajes no los perciben, estos gestos inquietan e interpelan directamente al espectador, llaman la atención sobre la condición de las víctimas. En cierto sentido, dar vida a los muertos les devuelve una cierta identidad y subraya, de nuevo, pero de forma metafórica, cuán disparatada resulta su condición de desaparecidos. El personaje femenino es en este punto esencial puesto que al reconocer a la víctima sirve de mediador entre el sujeto anónimo y el vivo en tanto que individuo y ciudadano.

De la misma manera, es interesante señalar que al final de la historia, cuando los cuerpos han sido tirados en territorio de otro municipio y han sido descubiertos

por niños, desde un plano picado en grúa se nos muestra que los muertos se levantan, dejando al descubierto unos bultos sobre los cuales estas personas estaban recostadas (Figura 3). Estos bultos nos reenvían a un elemento plástico de las dos películas anteriores, las escaleras. Como éstas, los bultos crean un efecto cuantitativo, dan la impresión de que hay muchos cadáveres. Pero a diferencia de las escaleras, los bultos son una metáfora reflexiva. Por un lado, ellos identifican a los muertos con su significado en la historia, es decir con un problema engorroso, "¿quién nos vino a dejar este bulto aquí?", exclama el alcalde en una de las escenas. Pero los bultos también ponen al descubierto la enunciación narrativa y, de nuevo, el tono de farsa de la película.

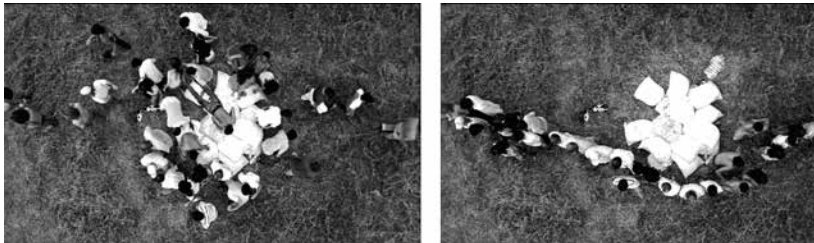


Figura 3: *Todos tus muertos* (Carlos Moreno, 2011)

22

La representación del horror en el film de Carlos Moreno se vuelve absurda, imposible de comprender, al punto que el dispositivo fílmico es al final develado como si se confesara una cierta impotencia al respecto. Distanciándose de *Missing*, así como de *Santiago 73...*, *Todos tus muertos* no busca ni denunciar ni banalizar, en este caso el conflicto armado colombiano, sino evidenciar la absurdidad de la violencia del mismo. Hay, como en el film de Pablo Larraín, algo de crueldad y de fatalidad en la historia. Nadie, ni la Comisión de derechos humanos, se salva del "bulto" de cadáveres. La historia es además circular, es decir que todo vuelve a la normalidad como si nada hubiera sucedido. La penúltima escena es como la primera: salvador hace el amor con su esposa. Pero también hay algo de esperanza en la última escena o epílogo: los muertos se levantan y se alinean frente a la cámara como personas vivas dejando la enunciación al descubierto y, por lo tanto, la idea de que el horror no es solo irrepresentable, sino insoportable. Aparece además la figura del niño que en el cine sobre eventos traumáticos ha servido convencionalmente de una doble metáfora: por un lado hace figurativa la subjetividad de un adulto que debe hacer frente a eventos desconcertantes, inexplicables y abrumadores y, por otro lado, simboliza la posibilidad de un recomienzo puesto que hay algo de utópico en el personaje infantil ⁷.

⁷ Tyrus Miller, "The burning babe: children, film narrative, and the figures of historical witness", en Ana Douglass y Thomas A. Vogler (ed.), *Witness and memory: the discourse of trauma* (New York: Routledge, 2003) 207-232.

En un contexto en el que se acababa un periodo en el que se había acrecentado el horror, el periodo de la presidencia de Álvaro Uribe Vélez, en el que aún no iniciaban los diálogos de paz con las FARC pero en el que la investigación que dará como resultado, en 2013, el informe "¡Basta ya! Memorias de guerra y dignidad del conflicto en Colombia", estaba en curso, el film de Carlos Moreno participa, en este sentido, de un momento de incertidumbre en el que no era clara la perspectiva de la paz pero tampoco el de la guerra.

4. *Tlatelolco, Verano del 68*: un horror contenido

Semanas antes de la masacre del 2 de octubre en la Plaza de Tlatelolco, en México, Félix, un estudiante de la UNAM, y Ana María, una estudiante de una universidad privada apasionada por la fotografía, se encuentran en el contexto del movimiento estudiantil y comienzan una historia de amor. Como en todo melodrama esta historia es imposible y trágica. Imposible porque los dos estudiantes pertenecen a clases socio-económicas distintas y, además, el padre de Ana María, Ernesto, es funcionario del Estado, oponiéndose así a la politización de su hija y a que se vea con un militante estudiantil. A tal punto se opone que le miente afirmándole que su amigo está muerto. Trágica porque el 2 de octubre, a los ojos de Ana María, quien poco antes había descubierto que Félix estaba vivo, éste es asesinado por el batallón Olympia. En la penúltima escena de esta película, el padre de Ana María se encuentra en un lugar en donde se están los muertos de esta masacre, o una parte de ellos, alineados boca arriba sobre el suelo. Al descubrir a Félix entre ellos, Ernesto es presa de la consternación y de la tristeza.

Esta escena está filmada con dos travelling de izquierda a derecha, el primero a ras de suelo y el segundo picado, desde el punto de vista del padre. El primero muestra los pies de los cuerpos y el segundo sus rostros. Un primer plano del personaje muestra el momento en el que éste reconoce el cuerpo de Félix y termina consternado, triste y casi de rodillas. La escena es breve, está acompañada por una banda sonora dramática, es precedida por una recreación de la masacre y seguida de una escena sobre la inauguración de los juegos olímpicos de 1968, diez días después de la tragedia. La escena sirve así de transición entre el evento trágico, la masacre, y la celebración de los certámenes olímpicos, logrando dar un preámbulo negativo a dichos certámenes. Este orden narrativo es similar al de *El grito* (1971), solo que en esta película la escena de transición es un entierro en el que aparecen mujeres en duelo, probablemente las madres de algunas de las víctimas.

Como en el film de Costa Gavras, se utiliza el recurso de la reiteración, pero esta vez a través del travelling a ras de suelo y en plano picado. A diferencia de ese film, en *Tlatelolco, verano del 68*, el segundo travelling permite reconocer los rostros de las víctimas, algunas de ellas personajes secundarios que el espectador pue-

de identificar puesto que ya aparecieron en la historia aunque el personaje no pueda hacerlo. Es decir que el espectador sabe más que el personaje y por lo tanto se encuentra por encima de él. Es importante también señalar que si bien los travelling acentúan la presencia de los cuerpos, la ausencia de un elemento plástico como la escalera minimiza el carácter cuantitativo del horror y acentúa su lado cualitativo. La brutalidad de la masacre es así acentuada por los rostros ensangrentados, los pies descalzos y sucios y los impactos de bala sobre los torsos. Valga la pena decir que estas imágenes no dejan de tener un cierto dejo de amarillismo. Un último plano reafirma esta puesta en escena. Haciendo uso de la profundidad de campo, se muestra a la fila de cadáveres y al funcionario acucillado llorando y de espaldas a la cámara (Figura 4). Se alcanzan así a distinguir los rostros lívidos de las víctimas y se empequeñece a la figura del funcionario quien se encuentra en segundo plano y a quien no se le puede ver el rostro.



Figura 4: *Tlatelolca, verano del 68* (Carlos Bolado, 2013)

La representación del horror es aquí objetivable y no constituye en sí un elemento excesivo imposible de mostrar a través de recursos fílmicos (travelling y profundidad de campo). No deja sin embargo de ser cuestionable la falta de indicios que señalen que de esa masacre no se conoce el número exacto de víctimas y, por lo tanto, la parte excesiva de dicho evento. Existe entonces una actitud indulgente respecto al crimen cometido por el Estado mexicano. El hecho de desplazar la escena del duelo de las madres de la película de Leobardo López Aretche hacia el “duelo” del funcionario público confirma además que lo que está en cuestión no es solo el rol del Estado sino su arrepentimiento. Igualmente, el rol típico del personaje femenino, el reconocimiento de la víctima, es aquí remplazado por el rol de un funcionario del Estado, haciendo de éste el mediador entre los vivos y los muertos. Por un efecto de sustitución (el funcionario en vez de la mujer y la madre) y de

contigüidad (el funcionario, la mujer y la madre) el Estado terminan encarnando el rol de protector y de identificador de las víctimas. Incluso al hacer del funcionario alguien inferior desde el punto de vista plástico (cuerpo acucillado y sin rostro) y desde el punto de vista del saber narrativo (el espectador sabe más que el personaje) se subraya el arrepentimiento de la figura al punto de victimizarlo. El melodrama es además un género que busca que el público tenga empatía con los personajes, quienes aparecen como víctimas de fuerzas que los sobrepasan⁸. Se diría entonces que la película se acerca a un discurso de "reconciliación" de un film como el de Pablo Larraín, pero sin relativizar ni banalizar los crímenes cometidos por el Estado, sino más bien tratando de restaurar la imagen del Estado mismo.

No es raro en este sentido que la película de Carlos Bolado emerja de un contexto a la vez de cambio y de retroceso. A finales de los noventa, la masacre de Tlatelolco había creado un consenso respecto a la responsabilidad del Estado y respecto a su valor casi mítico como iniciadora de un proceso de democratización que daría sus resultados en la derrota del PRI en el año 2000⁹. Sin embargo, los gobiernos del PAN (2000-2012), aparte de reivindicar el legado del movimiento estudiantil de 1968, no fueron eficaces, como tampoco lo había sido el PRI, en juzgar a los responsables y en conformar una comisión de investigación efectiva para el esclarecimiento de los hechos¹⁰. La masacre de Tlatelolco se transformó así en un hito nacional de la lucha por la democracia pero en un ejemplo de impunidad que el Estado parecía, y parece aún hoy, no poder resolver. El film de Carlos Bolado muestra a este Estado más indignado que las víctimas, pero que silencia todavía su falta de compromiso con las mismas. De hecho, el uso del melodrama y de una historia de amor propia de una telenovela elimina todo discurso de denuncia y toda apuesta militante.

25

Cuatro películas, cuatro motivos, cuatro memorias y un mito

De *Missing a Tlatelolco, verano del 68*, pasando por *Todos tus muertos* y por *Santiago 73. Post mortem* el motivo de las pilas de cadáveres es abordado a partir de iniciativas distintas. En el primero se hace uso de un estilo documen-

8 Geneviève Sellier, "Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses...", *Sociétés & Représentations*, n.º 39: 151-64.

9 Eugenia Allier, «De conjura a lucha por la democracia: una historización de las memorias políticas del 68 mexicano», en Allier y Crenzel, *Las luchas por la memoria en América Latina*, 185-216.

10 Con la llegada de Vicente Fox (PAN) a la presidencia se crea la Fiscalía Especial para Movimientos Sociales y Políticos del Pasado (FEMOSPP) cuyo objetivo era el de indagar sobre 532 casos de personas desaparecidas después de Tlatelolco. Sin embargo, el informe fue censurado por el Ministerio del interior y retirado de circulación. Solo se conoce una versión de borrador filtrada en 2005 y publicada por la prensa. Ver también: Anna-Emilia Hietanen, *No hay mañana sin ayer. Las políticas de la memoria en Chile y México, 2000-2008* (México: Instituto de Estudios Latinoamericanos - UNAM, 2011).

tal que busca la objetividad y la denuncia política. En el film chileno se sigue un estilo marcado por el subjetivismo crudo del personaje principal. En el film colombiano la tragicomedia da la pauta y en el film mexicano el melodrama familiar, así como una instancia narrativa que pone por encima del personaje al público, establecen las reglas de juego.

A diferencia de *Post mortem*, en donde el horror es banalizado, en la película de Costa Gavras, en la de Carlos Moreno y en la de Carlos Bolado el horror es denunciado. Sin embargo, si en las dos primeras el horror es presentado como algo casi irrepresentable, en la última éste resulta ser representable, lo cual disminuye el nivel de denuncia del mismo. Por otra parte, el tratamiento que cada película hace de la representación del horror es un indicio de la manera en que los films se insertan en los debates sobre la memoria histórica. Si bien todos los largometrajes ponen en tela de juicio el rol del Estado y coinciden en que el "terrorismo de Estado" existe o existió, la forma de afirmarlo es en cada uno de los casos distinta. La banalización del horror en Pablo Larraín resuena con los discursos de "reconciliación" que se consolidan con las políticas sobre la memoria en la primera década del siglo XXI en Chile. La denuncia de la atrocidad del golpe de Estado en Chile y la complicidad de la diplomacia americana en el film de Costa Gavras obedecen a un periodo particular de apoyo a la defensa de los Derechos humanos durante el gobierno de Jimmy Carter. En el caso colombiano, la presentación del horror como algo absurdo e incomprensible, tal vez fatal o tal vez finito, se relaciona con el momento de incertidumbre en el que los discursos sobre la continuación del conflicto armado conviven con discursos que avizoran señales de un proceso de paz. Finalmente, en el caso mexicano, la película de Carlos Bolado convive con los discursos de condena al régimen priista de la época, sin por ello apelar a un discurso militante que ponga en tela de juicio la ineficacia de la justicia. En vez de ello, se presenta a un Estado arrepentido, lo que acerca la película a un discurso de "reconciliación" del tipo chileno.

Por otro lado, existen elementos plásticos y de puesta en escena que circulan entre las películas. Primero, las escaleras o los bultos resaltan cuantitativamente la violencia de masa. Solo que estos últimos inducen también una reflexión sobre la irracionalidad de la misma y, como en el caso de las siluetas de *Missing*, incitan a pensar en la tragedia de los desaparecidos. El uso de la profundidad de campo y de ciertos movimientos de cámara "objetivos" (movimientos panorámicos y travelling) sirven también para reiterar la violencia extrema, si bien no siempre señalan que dicha violencia fue excesiva y por lo tanto irrepresentable. En el caso del film mexicano, por ejemplo, la profundidad de campo subraya la culpabilidad y el arrepentimiento del Estado, y reincide en un sensacionalismo foto-periodístico, dejando de lado la idea de una violencia excesiva.

Finalmente, es interesante resaltar el rol de la figura femenina como mediadora entre los vivos y los muertos a través del reconocimiento de la identidad de los cuerpos. Si bien es claro que el rol de la mujer en las luchas por la memoria, la justicia y la verdad en la región ha sido capital, desde un punto de vista iconográfico este rol es también central en los mitos de occidente. En los evangelios los personajes femeninos (las tres marías) que se dirigen al embalsamamiento de Jesús (Marcos 16,1) son los primeros en descubrir la ausencia de su cuerpo (Mateo, 28,1; Juan 20,1) y los primeros en presenciar su resurrección (Lucas 24,10). O en la Odisea, Penélope es la primera que reconoce a Ulises, quien se creía muerto y desaparecido. La mujer aparece así como la mediadora entre el mundo divino o el mundo de los muertos y de los marginales y el mundo terrestre o de los vivos. De igual forma, la mujer que sufre encarna por antonomasia al testigo ocular. La base mítica del rol femenino y su reformulación en los motivos de las pilas de cadáveres en la filmografía analizada hace quizás más representable y, por lo tanto, más accesible dicho motivo. Téngase en cuenta que la preexistencia de un marco interpretativo simbólico es esencial en la transmisión del testimonio y, por lo tanto, de la memoria histórica. Claro, esto también supone que dicho marco puede ser instrumentalizado, como sería el caso del film de Carlos Bolado, y que el rol del personaje femenino y, por oposición, el del masculino, acaben por ser estereotipados.

27

Para cerrar, no me queda más que señalar que los films aquí citados recurren a un pathos típico del realismo. La distancia respecto de la representación de la violencia para equilibrar la emoción producida por las imágenes del horror y estimular una conciencia crítica respecto al efecto de realidad producido está casi ausente del corpus. Al margen del discurso visual basado en una "banalidad del mal" que racionaliza de manera negativa la representación de la violencia en el film de Pablo Larraín y de la puesta en evidencia de la enunciación narrativa en el epílogo del film de Carlos Moreno, la búsqueda de "objetividad", de melodrama y de tragicomedia abisman al espectador en un cierto sensacionalismo que satisface su curiosidad, que rellena los espacios vacíos y las historias rotas e incompletas dejadas por la violencia de masa.

Referencias bibliográficas

- Allier, Eugenia, y Emilio Ariel Crenzel (eds.). *Las luchas por la memoria en América Latina: historia reciente y violencia política*. México: Bonilla Artigas Editores, 2015.
- Ana Longoni. "Fotos y siluetas: dos estrategias contrastantes en la representación de los desaparecidos", en Emilio Crenzel (ed.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*. Buenos Aires: Biblios, 2010.
- Aprea, Gustavo. *Cine y políticas en Argentina: continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional ; Universidad Nacional de General Sarmiento, 2008.
- Arturo Lozano. "De Ohrdruf a Auschwitz. Un imaginario para el mal". *Archivos de la filmoteca*, n.º 55: 58-79.
- Hietanen, Anna-Emilia. *No hay mañana sin ayer. Las políticas de la memoria en Chile y México, 2000-2008*. México: Instituto de Estudios Latinoamericanos - UNAM, 2011.
- Jurado, David. "La Sonámbula: apocalipsis de la memoria", en Nancy Berthier y Julie Amiot (eds.). *Frente a la catástrofe: temáticas y estéticas en el cine español e iberoamericano contemporáneo*. París: Éditions hispaniques, 2017.
- Levy, Ophir. *Images clandestines: métamorphoses d'une mémoire visuelle des "camps"*. París: Hermann, 2016.
- Mesnard, Philippe. *Témoignage en résistance*. París: Stock, 2007.
- Miller, Tyrus. "The burning babe: children, film narrative, and the figures of historical witness", en Ana Douglas y Thomas A. Vogler (eds.). *Witness and memory: the discourse of trauma*. New York: Routledge, 2003.
- Sellier, Geneviève. "Le mélodrame télévisuel contemporain : des dénouements pas si roses...". *Sociétés & Représentations*, n.º 39: 151-64.

28

Filmografía

- Amnesia* (Gonzalo Justiniano, 1994)
El grito (Leobardo López Aretche, 1970)
Garage Olympo (Marco Bechis, 1999)
La historia oficial (Luis Puenzo, 1985)
La Sonámbula (Fernando Spiner, 1997)
La noche de los lápices (Héctor Olivera, 1986)
La montaña sagrada (Alejandro Jodorowsky, 1972)
Missing (Costa Gavras, 1982)
Santiago 73, post mortem (Pablo Larraín, 2010)
Tlatelolco, verano del 68 (Carlos Bolado, 2013)
Todos tus muertos (Carlos Moreno, 2011)

