

## FAMILIARES DE COLABORADORES Y PERPETRADORES EN EL CINE DOCUMENTAL CHILENO: MEMORIA Y SUJETO IMPLICADO

THE FAMILIES OF COLLABORATORS AND PERPETRATORS  
IN CHILEAN DOCUMENTARY FILMS: MEMORY AND THE  
IMPLICATED SUBJECT

MICHAEL J. LAZZARA\*

RESUMEN: Hasta la fecha, los debates sobre la posmemoria o la memoria intergeneracional dentro de los estudios de memoria latinoamericanos han enfocado casi exclusivamente las memorias de hijos de *víctimas* de la violencia estatal. Sin embargo, desde mediados de 2017, en un contexto global en que la derecha política ha ganado fuerza en muchas partes de las Américas y del mundo, están emergiendo nuevas voces que están revelando otras visiones (complejas) de las dictaduras cívico-militares del Cono Sur: en particular, las voces de familiares de colaboradores y perpetradores de graves violaciones a los derechos humanos y crímenes de lesa humanidad. Este artículo estudia dos intervenciones cinematográficas chilenas recientes de la autoría de personas cuyos parientes –un padre y una tía, respectivamente– participaron de los organismos represores del estado chileno durante el período 1973 a 1990. En estos documentales –*El color del camaleón* (2017), de Andrés Lübbert, y *El pacto de Adriana* (2017), de Lissette Orozco– los descendientes de colaboradores civiles confrontan los pasados oscuros de las figuras que los engendraron y/o los criaron. Se trata de jóvenes que se ven atrapados entre la lealtad a la familia y la responsabilidad pública de contar la verdad. Si bien ambas películas ofrecen una visión de cómo los colaboradores y los perpetradores se construyen discursivamente, ambos documentales también reflexionan sobre los dilemas políticos, éticos y humanos que experimentan los herederos de figuras represoras. Empleando el concepto de “sujeto implicado”, acuñado por Michael Rothberg, el artículo pone en relieve la diversidad de respuestas posibles que este puede adoptar frente al secreto familiar.

PALABRAS CLAVE: Memoria, sujeto implicado, ética, responsabilidad, cine documental

ABSTRACT: To date, the study of “postmemory” within the field of Latin American memory studies has centered almost exclusively on the voices of *victims’* children. Since 2017, however, in a global context in which the political right has gained traction in the Americas and throughout the world, new voices are emerging that offer nuanced (and complex) perspectives on the dictatorships and civil conflicts of Cold War Latin America: in particular, the voices of the children of collaborators or perpetrators of political violence. This article contrasts two recent films by Chilean directors whose relatives –a father and an aunt, respectively– aided and abetted the Chilean dictatorial state during the period spanning from 1973 to 1990. In Andrés Lübbert’s *El color del*

\* Ph.D. en Español. Universidad de California, Davis. Davis, California, Estados Unidos. Correo electrónico: [mjlazzara@ucdavis.edu](mailto:mjlazzara@ucdavis.edu). Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-8272-7291>.

*camaleón* (2017) and Lissette Orozco's *El pacto de Adriana* (2017), the descendants of civilian collaborators with the Pinochet regime face the sordid pasts of their forebears. Both directors are young people who find themselves torn between family loyalty and a public responsibility to tell the truth. If indeed both films lend insight into how perpetrators and collaborators represent themselves discursively, both films likewise focus on how the descendants of such figures confront the political, ethical and human dilemmas involved in their family ties. Using Michael Rothberg's concept of the "implicated subject," this article focuses on the diverse responses that become possible when this subject confronts his or her family secrets.

KEYWORDS: Memory, implicated subject, ethics, responsibility, documentary film.

Recibido: 01.02.2019. Aceptado: 09.03.2020.

## I. INTRODUCCIÓN: SUJETOS IMPLICADOS

HASTA LA FECHA, los debates sobre la "posmemoria" (o la memoria intergeneracional) dentro de los estudios de memoria latinoamericanos han enfocado casi exclusivamente las memorias de hijos de *víctimas* de la violencia estatal<sup>1</sup>. Sin embargo, desde mediados de 2017, en un contexto global en que la derecha ha ganado fuerza en muchas partes de las Américas –del Norte y del Sur–, se está viendo emerger nuevas voces que van revelando otras visiones intergeneracionales sobre las dictaduras cívico-militares del Cono Sur: en particular, las voces de familiares de colaboradores y perpetradores de graves violaciones a los derechos humanos y crímenes de lesa humanidad.

Las voces de los hijos de colaboradores y perpetradores son complejas, dolorosas, conflictuadas e insistentes. Hablan con tonos variados y desde perspectivas políticas distintas. En algunos casos, reproducen de forma más o menos predecible los guiones "salvacionistas" que constituyeron la base de su educación social y política, habiendo sido criados en casas de

<sup>1</sup> Según Mónica Szurmuk (2009), "La posmemoria surge en el campo de los estudios sobre la memoria como un modo de dar cuenta de la perdurabilidad de los hechos traumáticos. Los dos autores que inauguran los estudios de la posmemoria son los estadounidenses Marianne Hirsch y James Young, ambos críticos literarios con especial interés en los estudios del Holocausto (. . .). Los críticos que usan el término posmemoria sostienen que hay características específicas de la experiencia de las generaciones marcadas por un trauma que no vivieron que no puede[n] ser explicada[s] exitosamente con el término memoria" (pp. 224 y 226). Los estudios sobre la posmemoria prestan especial atención a las dimensiones intergeneracionales e intersubjetivas de la memoria. La necesidad del término ha sido criticada por Beatriz Sarlo (2005). En su libro *Tiempo pasado*, Sarlo se pregunta si el término realmente cumple con una "necesidad conceptual" o si más bien responde a una especie de "inflación teórica" (p. 132).

militares o de sus aliados civiles<sup>2</sup>. Este es el caso, por ejemplo, de Loreto Iturriaga, quien, en 2017, en un canal chileno de televisión defendió fervientemente a su padre perpetrador, Raúl Eduardo Iturriaga Neumann, representándolo como un héroe salvador de la patria<sup>3</sup>. En otros casos, los hijos o familiares de perpetradores y colaboradores hablan valiente y admirablemente *en contra de* sus progenitores, rompiendo así largos pactos de silencio y defendiendo el derecho público a la verdad, la memoria y la justicia. Quizás el ejemplo más paradigmático de esta tendencia sea el del colectivo argentino Historias Desobedientes y con Faltas de Ortografía, que desde mayo de 2017 ha participado activamente en la lucha pública por la verdad, condenando en su discurso la conducta de sus padres militares y abogando por la permanencia de estos en la cárcel<sup>4</sup>. En otros casos, los hijos buscan un término medio, un compromiso, imposibilitados de romper completamente el vínculo sentimental con su pariente, pero tampoco dispuestos a aprobar la conducta de este. Eligen más bien la ruta (difícil) de la comprensión.

Vistas en su conjunto, estas voces emergentes hurgan en zonas complejas de la memoria que hasta ahora habían quedado fuera del relato público de las posdictaduras conosureñas. Su aparición en escena constituye un acontecimiento político notable, ya que, sin victimizarse, algunos parientes de perpetradores y cómplices no solo revelan experiencias en primera persona inéditas sobre la vida cotidiana en tiempos de dictadura, sino también se alían, a partir de sus memorias y posturas políticas progresistas, con diferentes grupos movilizados contra el neoliberalismo y a favor de los derechos humanos. Como ha notado Leonor Arfuch (2017) para el caso de los hijos que sí están dispuestos a mirar críticamente a sus progenitores, se trata de voces que nacen de un deseo de “construirse una identidad-otra, una que desdice inexorablemente toda posible marca de los genes para abrirse

<sup>2</sup> El historiador estadounidense Steve Stern (2004) observa que el “salvacionismo” es una de las memorias emblemáticas que emerge en Chile después del 11 de septiembre de 1973. Este marco interpretativo del pasado, principalmente empleado por la derecha pinochetista, argumenta que, con el golpe de Estado, los militares “salvaron” al país de la destrucción y del “caos” generados por la Unidad Popular (pp. 7-34).

<sup>3</sup> Entre mayo y junio de 2017, Loreto Iturriaga apareció con frecuencia en medios sociales y en la televisión chilena pidiendo clemencia y libertad para su padre, el general en retiro Raúl Eduardo Iturriaga Neumann, ex miembro de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), quien actualmente se encuentra en la cárcel por graves violaciones a los derechos humanos cometidas en tiempos de dictadura. Es especialmente notable su participación en el programa *Mentiras Verdaderas* del canal chileno La Red (martes, 13 de junio de 2017) como ejemplo de su discurso apologético a favor de los militares.

<sup>4</sup> Vale la pena señalar la publicación reciente de un libro que recopila las historias de varios miembros de este colectivo. Ver Colectivo Historias Desobedientes (2018).

a una dimensión ética del sí mismo” (s.p.). Tal vez sea esta emergencia de un *sujeto ético* –proveniente de familias de derecha que por décadas apoyaban obedientemente a las dictaduras cívico-militares y que, para nuestra sorpresa, ahora lanza una visceral e inesperada interrogación a su propio sector político– lo que ha constituido un verdadero hito en la larga saga de la memoria posdictatorial.

Como bien se sabe, la literatura y el cine de los “hijos” ya goza de una tradición importante en el Cono Sur y en América Latina. Basta con recordar ciertos ejemplos “clásicos” que ayudaron a consolidar el género de los relatos de la posmemoria dentro del paisaje de la producción cultural de las posdictaduras latinoamericanas. De Argentina, por ejemplo, destacan ciertas películas, como los documentales *Los rubios*, de Albertina Carri (2003) y *Papá Iván*, de María Inés Roqué (2004), entre otros, ambos creados desde el lugar de hijas de militantes de izquierda de los años setenta. En Chile, los documentales *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger (Berger-Hertz, 2010), y *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló (2010), entre muchos otros, servirían de ejemplos importantes de este género que, al igual que los documentales argentinos, han sido ampliamente comentados por la crítica académica (cf. Amado, 2009; Aguilar, 2006; Barril, 2013; Bossy y Vergara, 2010; Piedras, 2014; Ramírez-Soto, 2019; y Villarroel, 2016). En el campo de la literatura, las novelas de Alejandro Zambra (2011) y Nona Fernández (2013) en Chile, al igual que las de Laura Alcoba (2013), Félix Bruzzone (2008) y Mariana Eva Pérez (2012) en Argentina, para nombrar solo algunas, exploran a su vez las memorias de personas o personajes que llevan dentro de sí traumas de experiencias vividas en su infancia o que les fueron legados como resultado de lo vivido por sus padres. En muchos de estos casos, observamos, como muestra efectivamente Daniela Jara (2016, 2017 y 2020), cuán difícil es para los hijos desafiar el relato que les es legado familiarmente, aunque sin duda tampoco es imposible hacerlo. En términos generales, los textos y películas de la posmemoria cubren una amplia gama que van desde las producciones basadas en la experiencia real y vivida hasta las producciones ficcionales o, a veces, híbridas (como son los casos de Carri, Bruzzone y Pérez), es decir, producciones que deconstruyen los relatos históricos cruzando lo real con lo imaginado o hasta con la ironía o la burla<sup>5</sup>. En todos estos casos, se trata de formas (varias) de buscar y pensar

<sup>5</sup> Sobre este punto, Cáceres, E., Cornejo, M., Cruz, A., Reyes, M. J., Rocha, C., Villarroel, N., y Vivanco, A. (2013) trazan, desde el campo de la psicología, una interesante taxonomía de ciertas memorias emblemáticas de los hijos, poniendo en evidencia las tensiones que emergen en la configuración de dichos relatos.

la identidad propia y el lugar que el sujeto (autobiográfico-testimoniante) de la posmemoria ocupa en la historia familiar, nacional y generacional.

En este artículo me concentraré solo en el caso chileno. Mi meta será la de explorar dos intervenciones cinematográficas recientes de la autoría de personas cuyos parientes –un padre y una tía, respectivamente– participaron de los organismos represivos del Estado chileno durante el período 1973 a 1990. En estos dos documentales –*El color del camaleón*, de Andrés Lübbert (2017) y *El pacto de Adriana*, de Lisette Orozco (2017)– los descendientes de colaboradores civiles confrontan la sordidez del pasado de las figuras que los engendraron o que los criaron. En ambos casos, se trata de jóvenes que se ven atrapados entre la lealtad familiar y la responsabilidad pública de decir la verdad, es decir, se ven inmersos en una lucha por emerger como sujetos éticos en el escenario del presente, agobiados por los silencios, medias verdades y mentiras que formaron parte de sus infancias. Si bien ambas películas ofrecen una visión de cómo los colaboradores y los perpetradores mismos se construyen discursivamente, no cabe duda de que lo central es que estos documentales en primera persona permiten reflexionar sobre los dilemas políticos, éticos y humanos que experimentan los descendientes de figuras oscuras<sup>6</sup>. Se podría decir, en este sentido, que tanto Lübbert como Orozco son lo que Michael Rothberg (2014) ha llamado “sujetos implicados” de la historia.

El concepto de “sujeto implicado”, planteado por Rothberg, desvía nuestra mirada de los perpetradores y los colaboradores mismos para instarnos a pensar sobre las responsabilidades éticas y sociales de sus descendientes o herederos. Enfrentado a ciertas intervenciones tempranas en la teoría del trauma y en los estudios de memoria –cuyo efecto fue crear (probablemente sin querer) un acercamiento mayormente binario a las *víctimas* y los *perpetradores* de la violencia estatal–, la categoría de Rothberg dirige nuestra atención hacia los llamados “grises morales” y al “impacto duradero” de la

<sup>6</sup> Cabe señalar que ya existe dentro del universo de las reflexiones sobre memorias en Chile una serie de libros y películas importantes que abordan la configuración pública de las voces del perpetrador, del colaborador y del cómplice. Entre las reflexiones más tempranas, destaca la sección “Tormentas y obscenidades” de *Residuos y metáforas*, de Nelly Richard (1998), en la que Richard aborda las experiencias y los relatos testimoniales de Luz Arce Sandoval y Marcia Alejandra Merino Vega, dos militantes de izquierda que se convirtieron en “colaboradores” de la policía secreta de Pinochet. Dichas figuras, para bien o para mal, ya se han convertido en figuras emblemáticas de la colaboración en Chile. Sobre el caso de Merino, ver también especialmente el documental de Carmen Castillo y Guy Girard (1994), *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*. Sobre la complicidad de los civiles, ver Rebolledo (2015) en periodismo y Lazzara (2018) en crítica literaria y cultural. Para entender el discurso público del perpetrador desde los campos de la memoria, las ciencias políticas y los estudios de performance, Payne (2009) es una referencia decisiva.

violencia masiva, al mismo tiempo que sugiere “nuevos caminos para la política contestataria” (Rothberg, 2014, s.p.). Rothberg escribe: “Igual que su concepto gemelo –‘la complicidad’– la idea de la *implicación* llama la atención sobre cómo estamos todos *entretajidos e implicados* en historias que superan nuestra agencia como sujetos individuales” (s.p., énfasis mío). Frente al dilema de guardar silencio o hablar, los familiares de perpetradores y colaboradores (los sujetos implicados, en este caso) deben decidir cómo van a posicionarse respecto de pasados ominosos de los que no son directamente responsables, pero de los que sí son herederos sanguíneos directos. El sujeto implicado es, en este sentido, el que se encuentra metido en el dilema moral de asumir su implicación en un escenario o unas circunstancias que superan su propia agencia.

Los casos de los directores “implicados” en la historia reciente de Chile cuyas obras voy a comentar son, de alguna manera, análogos a los de los hijos de nazis. Existen ya varios libros y documentales en los que se recopilan las voces o las experiencias de los hijos de quienes promovieron el nacionalsocialismo y, en ellos, se observa –al igual que en los casos que me conciernen aquí– una amplia gama de respuestas narrativas frente a la culpa o la vergüenza heredadas. Tania Crasnianski (2016) comenta sobre la amplitud de las reacciones de los hijos de nazis frente a los crímenes cometidos por sus padres:

Cada uno de esos hijos es singular y resuelve su historia familiar de un modo específico y complejo. Intervienen muchos factores: el género (mujer o varón), la estructura familiar (hijo único o familia numerosa), los vínculos afectivos (madre cariñosa o fría, padre afectuoso o distante). Se pueden comparar experiencias, pero ninguna es idéntica a la otra. El común denominador es la imposibilidad de ignorar la historia familiar, que constituye un duro legado. (p. 237)

¿Cómo confrontan, entonces, Lübbert y Orozco su propia implicación en la historia reciente de Chile?, ¿qué posturas adoptan?, ¿qué resoluciones narrativas y cinemáticas persiguen? Los dos filmes, vistos en contrapunto, arman un buen contraste que ilustra cómo el sujeto implicado puede adoptar diferentes respuestas frente a su propia implicación. Mientras que Lübbert elige una ruta reconciliatoria con la figura de su padre (y con el pasado de este), conservando ciertos silencios en el proceso, Orozco opta, en un sentido más radical, por romper plenamente con los pactos de silencio y el mito familiar. Situados en la encrucijada de la ruta conciliatoria y la ruptura definitiva, estos filmes ponen en relieve nuevas aristas de la posmemoria

nacidas desde el seno de los espacios familiares de los colaboradores y los victimarios de la dictadura de Pinochet.

## II. SECRETOS OBSTINADOS Y DESEOS DE RECONCILIACIÓN:

*EL COLOR DEL CAMALEÓN* (2017), DE ANDRÉS LÜBBERT

En su conocido documental *La televisión y yo* (2002), Andrés Di Tella observa que en un momento determinado del rodaje de su filme, se dio cuenta de que en vez de hacer un documental sobre la historia de la televisión argentina, lo que realmente estaba creando era un documental sobre su propia relación con su padre —sobre los secretos que muchas veces median en la relación padre-hijo. En las palabras del propio Di Tella, su documental sirvió como “un pretexto para hablar”, un pretexto para una conversación con su padre que le costó años iniciar. Y, después, incluso cuando esa conversación se había dado en la realidad, el director seguía obsesionado por los silencios que quedaban, por lo que ni el padre ni el hijo estaba dispuesto a confesar. Traigo este ejemplo a colación porque el filme de Di Tella plantea una pregunta central que puede servir de marco para abordar *El color del camaleón*, de Andrés Lübbert: si es posible que alguna vez una historia familiar sea más que un mito.

Desde el comienzo, *El color del camaleón* sirve de pretexto para una conversación entre el director, Andrés Lübbert, y su padre, Jorge Lübbert, un hombre que a los veintiún años (en 1978) fue secuestrado, manipulado psicológicamente, torturado y forzado a colaborar con la Central Nacional de Informaciones (CNI), el segundo organismo de la policía secreta de Pinochet, creado cuando fue disuelta la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Habiendo terminado sus estudios de dibujo técnico, Jorge Lübbert empezó a trabajar a fines de los 70 para CTC (la Compañía de Teléfonos de Chile), una organización que después se convirtió en un coto de caza para la CNI, la que esperaba reclutar colaboradores con capacidades técnicas que pudieran resultarle útiles al aparato represivo. Una vez capturado, a Lübbert lo llevaron al departamento del hermano de uno de sus amigos, José Pavez Ahumada, una figura particularmente siniestra al interior de la policía secreta, donde fue torturado con corriente eléctrica hasta perder la conciencia. Después de una experiencia angustiosa de cinco meses que incluía la deshumanización extrema y el entrenamiento en inteligencia, y en la capacidad física y mental para llevar a cabo operaciones represivas, Lübbert escapó al exilio a Berlín Oriental y luego a Lovaina, Bélgica, donde

asistió a sesiones de psicoterapia con el connotado terapeuta Jorge Barudy. Luego se casó con una mujer belga y tuvo dos hijos, el menor de los cuales fue Andrés. En los años siguientes (y por razones que son difíciles de explicar, pero que parecen un autocastigo), Jorge Lübbert trabajó como camarógrafo filmando en zonas peligrosas de combate que incluían países como Afganistán, El Salvador e Irak.

El silencio –es decir, la casi total falta de entendimiento del pasado de su padre– marca el punto de partida del documental: “Papá, siento que hasta el día de hoy nunca tuve la oportunidad de conocerte realmente. No tenemos la relación que me hubiera gustado tener . . . Traté de hablar de tu pasado, de tu silencio, no sabía qué hacer con él. ¿Qué pasó contigo que te persigue hasta el día de hoy?” Nacido en Lovaina, Bélgica, en 1985, Andrés pasó su infancia con muy poco conocimiento de Chile y su historia. Hablaba francés y alemán casi exclusivamente. No fue hasta cumplir diecinueve años que realmente inició su odisea para conocer a su padre y el país que este dejó atrás. Un primer documental que Andrés hizo cuando tenía diecinueve años, *Mi padre, mi historia* (2004), mapea el viaje del director a Chile y sirve como una crónica de sus encuentros con sus abuelos paternos, sus tíos y otros que pueden enseñarle detalles sobre la historia de Allende, la dictadura y la violencia sufrida bajo el régimen de Pinochet. Llama la atención que la voz de Jorge Lübbert esté ausente del filme. Tampoco el documental posibilita decir lo que realmente le pasó al padre. Asediado por muchos silencios inquebrantables, Andrés rodará durante los siguientes cinco años dos filmes más: uno titulado *Búsqueda en el silencio* (2007) que explora las experiencias de otros niños como él que crecieron en Lovaina como hijos de exiliados, y otro titulado *La realidad* (2009), una película experimental en la que el director se pregunta por lo que constituye la “realidad” y cómo aprehenderla. Por su parte, Jorge Lübbert también fue director de varios filmes, de los cuales quizás el más importante sea *Día 32* (1982), una ficción autobiográfica sobre un inmigrante latinoamericano en Lovaina que deambula por la ciudad, hunde su pesar en alcohol y fuma sin parar frente a una pantalla nevada de televisión. El inmigrante traumatizado nunca habla, pero las imágenes borrosas que se intercalan con visiones de soldados y cadáveres apuntan a revelarnos una mente que ha sido profunda y permanentemente alterada: un cerebro intervenido militarmente.

En cierto sentido, la experiencia de Jorge Lübbert parece análoga a la de los conscriptos militares cuyas memorias están en el centro de la reflexión de Leith Passmore (2017) en su libro *The Wars Inside Chile's Barracks*. De manera parecida a los reclutas, Lübbert fue preparado por sus captores



para ser un “hombre duro”, alguien que pudiera hacer el trabajo sucio del régimen sin mostrar ni siquiera una pisca de emoción (Passmore, 2017, p. 117)<sup>7</sup>. Esa deshumanización, parte del proceso de “endurecerlo”, lo dejó hecho (como Passmore también observa para el caso de los conscriptos) un “hombre roto” (Passmore, 2017, p. 131). Es esta condición de quiebre la que constituye la raíz de su silencio.

A partir del silencio, entonces, *El color del camaleón* puede leerse como la crónica de un proceso de recuperación de la palabra (*a coming into speech*): un proceso en el que participan tanto el padre como el hijo. Este proceso, por supuesto, no es fácil. Desde un punto de vista formal, el documental es un collage de entrevistas, *home movies*, fotos, documentos, clips de películas hechas por el hijo y por el padre, y diarios de vida que, en su conjunto, ponen en relieve la dificultad de recuperar la historia del padre. El filme está lleno de escenarios proustianos fallidos en los que Andrés lleva a su padre a sitios de memoria significativos en Chile, pero su padre (a veces) o se rehúsa a hablar o establece una clara distancia respecto de cuánto está dispuesto a revelar. (“¿Por qué no hablas?”, se pregunta Andrés retóricamente. “Vinimos aquí para que me cuentes tu historia. Si no te presionara para hablar, esta sería una película muda.”) De una forma muy inteligente, el hijo-director reconoce la dificultad que tiene su padre para contar su propia experiencia, al *desplazar* la voz de su padre: cada vez que la voz de su padre (en entrevistas) se topa con un límite respecto de lo que él está dispuesto a revelar (como ocurre, por ejemplo, cuando este habla de su tortura usando como escenario el Parque por la Paz, Villa Grimaldi), la voz de un actor asume la narración llenándola de detalles sacados de los diarios de terapia de Jorge Lübbert. Solo de esta manera el hijo –y el espectador– pueden compensar los silencios que todavía permean el habla del colaborador.

A lo largo de la película, Andrés lidia con el estatus de su padre como una figura “gris” de la saga dictatorial. En un momento, expresa su alivio al saber que aunque su padre haya hecho cosas terribles “nunca mató a nadie”. Vacila a veces respecto de si él debe mirar a su padre como víctima o como

<sup>7</sup> La lectura de la psicología de los conscriptos que hace Passmore (2017) es compleja y acusa múltiples capas explicativas: “El proyecto de Pinochet de hacer que los niños se volvieran hombres duros llevó la primera línea de la guerra en Chile a los cuarteles. La memoria de los ex conscriptos revela un principio orientador de resistencia, el que era una mezcla de varias cosas, entre ellas, del pensamiento militar del siglo XX sobre realismo, de los miedos de posguerra sobre la guerrilla, y de una lógica de tortura/resistencia propia de la Guerra Fría, una lógica que descansaba en una tradición chilena de práctica penal brutal, disciplina militar y tortura, así como en el mito del siglo XIX de la indomable raza chilena” (p. 130, trad. propia).

victimario. Para resolver este dilema –y quizá para sentir un poco de paz en su calidad de sujeto implicado–, Andrés va en busca de los consejos de “expertos” (*profesionales de la memoria*, podríamos decir) que puedan ayudarlo a dimensionar mejor lo que su padre vivió. En este sentido, la voz del periodista Javier Rebolledo juega un rol definitivo hacia el final del filme<sup>8</sup>. Rebolledo le recuerda a Andrés que su padre, a fin de cuentas, fue una *víctima*: “No hay que perder de vista que es una persona que es una víctima. [I]ndependiente de si una persona puede perdonar o no perdonar, hay una historia súper concreta de que a él lo ocuparon para esto. Y, desde ese punto de vista, casi todo es perdonable.” Con esta lectura de la figura de Jorge Lübbert, la voz de Rebolledo impregna la película de tal manera que prepara la escena para el gesto reconciliatorio final del hijo.

En última instancia, *El color del camaleón* es una película importante y conmovedora cuyo ímpetu reconciliatorio habla de la lucha del hijo –y de su deseo profundo– por llegar a un estado de resolución (aunque precaria) apaciguadora del secreto doloroso que le ha dado perfil a su vida y a su subjetividad. Padre e hijo, en la última secuencia, admiten que el proceso de hacer la película ha fortalecido su relación. Para Andrés, el filme le ayudó a forjar una identidad en múltiples niveles: “Aprendí español, me convertí en cineasta, me volví chileno. Creo que encontré no solo una conexión con mi padre sino conmigo mismo”. Sin embargo, y a pesar de estos efectos positivos, el espectador se pregunta si los grises de este caso no resultan, a fin de cuentas, suavizados por una trama que parece postular una cierta redención, reconciliación y liberación. Padre e hijo se liberan (parcialmente) de sus fantasmas: el padre ha confesado algunos de los grises de su trayectoria biográfica; la canción “Camaleón” (de Ricardo González Candia) que concluye el documental sugiere que un capítulo se ha cerrado y que el camaleón (habiendo reconocido sus colores) ahora es un hombre honorable (“El honor existe dentro tuyo”, dice la letra); y el “experto”, Rebolledo, también ha declarado que Jorge Lübbert es una víctima. Frente a estos gestos, el espectador se pregunta si el deseo del hijo de llegar a hacer una declaración definitiva y de clausurar un capítulo largo y angustiante sea necesario para su propio equilibrio existencial. Quizás, a fin de cuentas, sea más fácil para el sujeto implicado eclipsar los grises y optar por emitir

<sup>8</sup> Javier Rebolledo es un connotado periodista chileno que se ha destacado en años recientes por haber escrito una serie de libros relacionados con la dictadura de Pinochet y las violaciones a los derechos humanos. Entre sus títulos figuran *La danza de los cuervos: el destino final de los detenidos desaparecidos* (2012), *El despertar de los cuervos: Tejas Verdes, el origen del exterminio en Chile* (2013) y *A la sombra de los cuervos: los cómplices civiles de la dictadura* (2015).

un veredicto relativamente nítido que lo deje conforme frente a los secretos inviolables del padre.

### III. ROMPIENDO PACTOS DE SILENCIO: *EL PACTO DE ADRIANA* (2017), DE LISSETTE OROZCO

“Todas las familias tienen un secreto, y la mía no es una excepción”. *El pacto de Adriana* empieza con esta voz en off de la directora, Lissette Orozco, que nos precipita una vez más a la vorágine de los secretos familiares. En este caso, el secreto familiar tiene que ver con el rol que desempeñó la tía favorita de Orozco, Adriana Rivas (la tía Channy), una agente civil de la DINA, en el secuestro, tortura y desaparición de siete militantes comunistas y del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) desde el centro de detención Simón Bolívar 8800 en 1976. Fugitiva durante más de treinta años, Adriana Rivas trabajó durante décadas como asesora doméstica (nana) en Australia; solo viajaba ocasionalmente y en secreto para ver a su familia en Chile. En una de esas visitas, en 2007, la PDI la detuvo cuando llegaba al aeropuerto de Santiago. Fue en ese instante que Orozco descubrió que su tía favorita, su “ídola”, tenía un pasado oscuro y que su familia –en gran parte pinochetista– había estado encubriendo y negando esa realidad durante años.

En el momento de descubrir la verdadera identidad de su tía, Orozco cursaba sus estudios de cine. Fue otra de sus tías (la que la crió como su principal figura materna) que le sugirió que entrevistara a su tía Channy (“su tía de la DINA”) para un proyecto de curso. Cuando la profesora de Orozco se enteró de quién era su personaje central, en seguida animó a su alumna a hacer un filme más largo sobre su tía Adriana. De ahí que Orozco siguiera el consejo de su profesora esperando descubrir en el camino que su tía decía la verdad y que las acusaciones en su contra eran falsas. Inició, de este modo, una serie de entrevistas a su tía, las que fueron interrumpidas en 2012 cuando Rivas, quien se encontraba bajo libertad condicional con prohibición de salir del país, huyó nuevamente hacia Australia, donde permanece hasta el día de hoy. A pesar de este suceso dramático, Orozco perseveró en su proyecto. Le envió a su tía una cámara portátil y le pidió hacer un diario en video de su vida cotidiana en Australia. Poco después, con varios materiales de cámara en mano, la directora viajó a Argentina para estrenar su *work in progress*. Fueron los consejos del jurado los que hicieron que Orozco se diera cuenta de que *ella* –y no su tía– debería ser el personaje

central del documental. Por lo tanto, un estudio que originalmente iba a ser sobre el “caso” de su tía, se convirtió así en un documental en primera persona sobre la propia directora.

*El pacto de Adriana* se organiza como un *thriller* psicológico que sigue la evolución de la directora desde un estado inicial de ingenuidad respecto del pasado de su tía y de su país hasta un momento decisivo cuando ella decide que traicionar el secreto familiar (y a su tía) es, en realidad, un deber ético, aun cuando haya un precio que pagar por esa traición<sup>9</sup>. Y, efectivamente, hubo precios que pagar: rompió los lazos afectivos con su tía, sufrió la ira de varios miembros de su familia extendida y hasta recibió amenazas de muerte por parte de los militares. Sin embargo, Orozco siguió (y sigue) defendiendo la verdad. Fiel a sus convicciones, ella en la actualidad aboga públicamente por la extradición de su tía para que esta sea sometida a juicio en Chile por sus crímenes.

Igual que en el caso de Andrés Lübbert, los secretos de la familia se vuelven un pretexto para vincularse con una historia pública antes ignorada, aunque es difícil saber con certeza si en el caso de Orozco su ingenuidad (en pantalla) representa una realidad vivida o si más bien sirve como un buen punto de partida para agudizar la trama de la historia que quiere contar. Efectivamente, la narrativa “salvacionista” de su familia y la invectiva que ellos vertieron en contra de la izquierda a lo largo de muchos años influyeron en las percepciones que Orozco tenía de la dictadura cuando era niña; su desafío ahora como adulto es trabajar más allá de esa socialización familiar y romper con los pactos de silencio. Como evidencia de este desafío, llama la atención una secuencia importante del comienzo del documental en la que la figura materna de Orozco, tratando de exonerarse de haber guardado silencio durante tantos años, le asegura a Orozco que su tía Channy es una figura anómala que simplemente se desvió de los valores de la familia:

El problema es que nosotros somos seis hermanos y todos tenemos los mismos valores... Y a ti te constan los valores que tiene la familia. Entonces, tampoco puedo juzgar porque ella [la Channy] a mí nunca me ha hecho daño. Todo lo contrario. Ni he visto que ella le haya hecho daño a uno de mis nietos, a uno de mis hijos, o que le haya hecho daño a un sobrino –jamás. (s.p.)

<sup>9</sup> Foucault (2014) comenta que la voz ética es la que implica el “costo” de decir la verdad (p. 15). Judith Butler (2009), en su estudio sobre la voz autobiográfica, afirma que dar cuenta de sí mismo implica una responsabilidad social. Cuando uno dice “yo”, lo dice como un acto de responsabilidad hacia el otro (p. 183).

El problema con esta aseveración de la madre de Orozco es que, por un lado, los “valores” de la familia nunca se articulan y, por otro lado, dichos valores (no definidos) carecen de un marco de comprensión o de cualquier fundamento que vaya más allá del circuito cerrado de la autorreferencialidad. En este comentario de la madre de Orozco encontramos una definición implícita curiosa de la “comunidad”—una definición volcada hacia lo privado y lo íntimo, donde el “extraño” o el “tercero” representa una amenaza frente al clan de uno. Por lo tanto, observamos que en un comienzo lo íntimo tiene su propia forma de procesar la vergüenza y que esta solo podrá superarse con el tiempo, el esfuerzo y algo de sufrimiento frente a la verdad desnuda. Es importante, en este sentido, que la madre de Orozco, eventualmente, cambie de perspectiva también, pero sólo porque su hija-sobrina le revela (insistentemente) la cara oculta de “la Channy” que ella, en principio, simplemente se rehusaba a ver.

En contraste con esta primera imagen de la figura materna que no está dispuesta a romper con el mito familiar y los pactos de silencio, la “pérdida de inocencia” de Orozco culmina en una apertura del yo hacia la dimensión pública de lo ético, es decir, en una aceptación de la responsabilidad del yo frente al colectivo. El yo “implicado”, para el final del documental, ya no vive en la ilusión individualista, sino que reconoce que es necesario y correcto asumir el costo de decir la verdad frente a los demás y ante la sociedad. Varios factores ayudan a Orozco en esta transformación personal: la comprensión de que su tía le está mintiendo y que la está manipulando psicológicamente; el choque producido en Orozco por el contraste que se arma a partir de sus visitas al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y a una concentración pinochetista; y sus interacciones con varios tipos de profesionales de la memoria: abogados, periodistas (de nuevo aparece Rebolledo, igual que en el documental de Lübbert), víctimas e incluso un psiquiatra connotado, Marco Antonio de la Parra, quien dice que Adriana Rivas “está anclada en un relato y ese relato la protege del dolor psíquico, la protege de deshacerse. No es negar solamente, sino es borrarlo [todo] de la mente . . . No es solamente olvido; es olvido destructivo [con la intención de] no dejar huella de lo que [ella vio]”. Todo el tiempo Adriana Rivas trata de imponer su voluntad olvidadiza y negacionista sobre su sobrina. Tanto en el plano figurativo como en el visual, vemos a Orozco luchando hasta el final por emerger de esta situación agresiva como un sujeto ético, por liberarse de la sombra (a veces *literal*) de una figura potente, manipuladora y autoritaria que le asalta verbal y emotivamente. En ciertos momentos la tía Channy aparece enorme en pantalla, mientras que Orozco se ve reducida

a un tamaño pequeño y debilitado: un guiño creativo de la cineasta que da cuenta de la lucha interna que experimentó a lo largo de la filmación. Una última interacción tensa hecha por Skype conduce a la ruptura definitiva de la relación entre Orozco y su tía, aun cuando la directora, abatida todavía, accede verbalmente ante ella, imposibilitada de expresar un rechazo pleno (Rivas: “¿Tú crees que soy cínica?” Orozco: “No”). En la última voz en off, en su metarrelato, Orozco reflexiona: “Una vez más reviso esta escena. Es importante para la película. Me doy cuenta de cómo me manipula, interroga, humilla. Sentí que me comió. Me es tan difícil volver a hablar sobre ella. Ha pasado un año. No tenemos comunicación. Yo ya no soy la misma. Reconstruí su imagen en este relato y nuestros lazos se fracturaron. Desde el dolor, armo los fragmentos de mi memoria. El vínculo no se puede destruir. Se va transformando. Y hoy vivo su duelo”.

*El vínculo no se puede destruir. Se va transformando.* Aquí encontramos una reflexión profunda respecto del sujeto implicado. Por cierto, este no puede cambiar su herencia biológica. El vínculo familiar siempre permanecerá. Sin embargo, él o ella puede buscar formas de transformar esa herencia, de transformar el yo, para así vivir más ética y responsablemente para con la comunidad más amplia.

#### IV. REFLEXIÓN FINAL

Las dos películas que he examinado, ambas de 2017, coincidieron con las elecciones presidenciales chilenas que llevaron a Sebastián Piñera, un presidente de derecha y uno de los hombres más ricos de América Latina, al Palacio de la Moneda por segunda vez. En agosto de ese mismo año, José Antonio Kast, un candidato independiente que antes había sido diputado y ferviente militante de la Unión Democrática Independiente (UDI), el partido político de más firme estirpe pinochetista, declaró a voz viva en el Teatro Caupolicán que “defendía con orgullo la obra del gobierno militar”<sup>10</sup>. El hecho de que Kast sacara casi un 10% de los votos en la primera vuelta de 2017 puso en evidencia que un porcentaje significativo de la población chilena todavía se identificaba abiertamente con el pinochetismo, mientras que otro porcentaje (la que eligió a Piñera) se identificaba con una derecha más moderada que, no obstante, seguía valorando las transforma-

<sup>10</sup> Agradezco a uno de los evaluadores de este artículo el haberme señalado la importancia del gesto de Kast.

ciones neoliberales que la dictadura trajo, aun cuando empezaba a admitir que efectivamente hubo importantes violaciones a los derechos humanos cometidos en tiempos de dictadura. La presencia en escena del pinochetismo duro, por tanto, combinaba con una derecha que suavizaba su típico discurso “salvacionista” y con una oposición de centro e izquierda cada vez más descontenta con las políticas neoliberales, la corrupción política, la colusión entre política y negocios, la falta de paridad de género, el mal estado de la educación pública, el conservadurismo moral del Estado chileno en materia de políticas genérico-sexuales, la falta de reconocimiento de los derechos de los pueblos originarios, y la falta de justicia suficiente para con las violaciones a los derechos humanos cometidos tanto en dictadura como en democracia.

No parece muy atrevido decir que *El color del camaleón* y *El pacto de Adriana* –y sobre todo el documental de Orozco– son documentales sintomáticos de una coyuntura social y política en Chile y en el mundo en la que las generaciones más jóvenes están lanzando sus protestas contra las políticas neoliberales, la impunidad y el negacionismo. Si además pensamos en estos documentales a partir de los dramáticos sucesos de octubre de 2019 en adelante –que prometen culminar en la creación de una nueva constitución que elimine la que fue creada en tiempos de Pinochet– es posible leerlos como precursores del descontento social generalizado que ahora estalló y que intenta destruir todo rastro de la herencia pinochetista en la sociedad y en la clase gobernante. Son producciones que, por un lado, claramente dejan en evidencia –en el espacio de lo intrafamiliar– ciertas dinámicas que también se han podido observar durante mucho tiempo en la sociedad en general: los militares, los políticos de derecha, el mundo de los negocios y muchos ciudadanos comunes han mantenido una fidelidad constante con los pactos de silencio y los deseos neoliberales que la dictadura originó y que los diferentes gobiernos de la transición administraron (en mayor o menor medida y con notables excepciones) con una adhesión implacable. Por otro lado, son películas que muestran que el “sujeto implicado” no tiene que serlo para siempre y que sí puede rebelarse contra quienes minimizan su responsabilidad ética frente al pasado. Son películas (y gestos políticos) que anticipan, en cierto sentido, a la sociedad chilena actualmente en revuelta.

Como he explicado a lo largo de este artículo, *El color del camaleón* y *El pacto de Adriana*, ambos documentales intensos y arriesgados, apuntan a las formas múltiples en las que los sujetos implicados pueden encarar la herencia de un pasado oscuro, vergonzante y éticamente complejo. Si el

filme de Lübbert es efectivamente un drama emocional en el que el lenguaje privatizado del perdón facilita el bálsamo para empezar a cicatrizar la relación fracturada entre padre e hijo, el *thriller* psicológico de Orozco se abre hacia el afuera y reconoce, como ha señalado Daniela Jara (2017), que el lenguaje del perdón no es el único lenguaje posible para saldar cuentas con el secreto familiar: “Lisette [Orozco] no tira piedras a su tía ni tampoco la abandona, pero entiende rápidamente (al menos en lo que nos deja ver el documental) la diferencia entre el perdón intrafamiliar y la responsabilidad y deuda que tiene su tía con el país y la justicia” (s.p.).

Las formas en que los sujetos implicados responden a los pasados heredados variará mucho de acuerdo con las circunstancias particulares. En el caso de Lübbert, la intimidad de la relación padre-hijo, su deseo de fortalecer su relación con su papá, su condición de hijo nacido en el exilio, y las circunstancias extremas y coercitivas que a su padre le tocaron vivir influyen en cómo el hijo cuenta su historia. En el caso de Orozco, la colaboración ferviente y el récord criminal de su tía junto con su propio parentesco más distanciado (de sobrina en vez de hija) quizás hacen más fácil que ella trace una línea firme en la arena. Su filme, en breve, nos invita a pensar en la necesidad de trabajar más allá de los simples marcos reconciliatorios en pro de la verdad y la justicia. Nos invita a pensar en los múltiples “sujetos implicados” que están activos en el escenario político y social chileno. Y nos insta a pensar en la necesidad de romper los pactos de silencio que rigen en la comunidad nuclear en favor de la Comunidad con mayúscula.

## REFERENCIAS

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos: un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires, Argentina: Santiago Arcos Editor.
- Aguiló, M. (2010, DVD 2012). *El edificio de los chilenos*. New York, United States: Magic Lantern.
- Alcoba, L. (2013). *La casa de los conejos*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Edhasa.
- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Colihue.
- Arfuch, L. (2017, junio). Las otras infancias clandestinas. *Revista Anfibia*, Universidad Nacional de San Martín. [www.revistaanfibia.com/ensayo/las-otras-infancias-clandestinas/](http://www.revistaanfibia.com/ensayo/las-otras-infancias-clandestinas/).
- Barril, C. (2013). *Las imágenes que no me olvidan. Documental autobiográfico y (pos)memoria de la dictadura militar chilena*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.



- Berger-Hertz, G. (2010). *Mi vida con Carlos*. Barcelona, España: Cine Directo.
- Bossy M. y Vergara C. (2010). *Documentales autobiográficos: memoria y autorrepresentación*. Santiago, Chile: Editorial Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes.
- Bruzzone, F. (2008). *Los topos*. Buenos Aires, Argentina: Mondadori.
- Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo: violencia, ética y responsabilidad*. Buenos Aires, Argentina: Amorrortu Editores.
- Cáceres, E., Cornejo M., Cruz, A., Reyes, M. J., Rocha, C., Villarroel, N. y Vivanco, A. (2013). Historias de la dictadura militar chilena desde voces generacionales. *Psyche* 22(2). 49-65.
- Carri, A. (2003). *Los rubios*. Buenos Aires, Argentina: SBP Editora Argentina.
- Castillo, C. y Girard, G. (1994). *La Flaca Alejandra: vidas y muertes de una mujer chilena*. Francia: INA.
- Colectivo Historias Desobedientes. (2018). *Escritos desobedientes: historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Marea.
- Crasnianski, T. (2016). *Hijos de Nazis* (Trad. de Silvia Kot). Buenos Aires, Argentina: Editorial El Ateneo.
- Di Tella, A. (2002). *La televisión y yo*. Buenos Aires, Argentina: Cine Ojo.
- Fernández, N. (2013). *Space Invaders*. Santiago, Chile: Alquimia Ediciones.
- Foucault, M. (2014). *Obrar mal, decir la verdad: la función de la confesión en la justicia (curso de Lovaina)*. (Trad. de Horacio Pons). Madrid, España: Siglo XXI Editores.
- Jara, D. (2016). *Children and the Afterlife of State Violence: Memories of Dictatorship*. New York, United States: Palgrave Macmillan.
- Jara, D. (2017). El Pacto de Adriana: secretos de una familia o secretos de un país. *El Mostrador*. 10 de octubre de 2017: <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2017/10/10/el-pacto-de-adriana-secretos-de-familia-o-los-secretos-de-un-pais/>.
- Jara, D. (2020, marzo, 9). Remembering Perpetrators through Documentary Film in Post-Dictatorial Chile. *Continuum*. <https://doi.org/10.1080/10304312.2020.1737434>.
- Lazzara, M. J. (2018). *Civil Obedience: Complicity and Complacency in Chile since Pinochet*. Madison, United States: University of Wisconsin Press.
- Lübbert, A. (2004). *Mi padre, mi historia*. Leuven, Bélgica: Bevrijdingsfilms.
- Lübbert, A. (2007). *Búsqueda en el silencio*. Bélgica y Chile: Andrés Lübbert y Daiana Victoria. Producción independiente.
- Lübbert, A. (2009). *La realidad*. Bélgica y Chile: Andrés Lübbert. Producción independiente.
- Lübbert, A. (2017). *El color del camaleón*. Chile, Alemania, Francia: RTBF/ Blume Producciones/ Made in Germany/ Cinesud Promotion.
- Lübbert, J. (1982). *Día 32*. Bélgica. Producción independiente.
- Orozco, L. (2017). *El pacto de Adriana*. Chile, Colombia: Salmón Producciones/ Story B.

- Passmore, L. (2017). *The Wars Inside Chile's Barracks: Remembering Military Service under Pinochet*. Madison, United States: University of Wisconsin Press.
- Payne, L. (2009). *Testimonios perturbadores: ni verdad ni reconciliación en las confesiones de violencia de estado*. Bogotá, Colombia: Ediciones Uniandes.
- Pérez, M.E. (2012). *Diario de una princesa montonera*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Ramírez-Soto, E. (2019). *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Oxford, United States: Legenda Books.
- Rebolledo, J. (2012). *La danza de los cuervos: el destino final de los detenidos desaparecidos*. Santiago, Chile: Ceibo Ediciones.
- Rebolledo, J. (2013). *El despertar de los cuervos: Tejas Verdes, el origen del exterminio en Chile*. Santiago, Chile: Ceibo Ediciones.
- Rebolledo, J. (2015). *A la sombra de los cuervos: los cómplices civiles de la dictadura*. Santiago, Chile: Ceibo Ediciones.
- Richard, N. (1998). *Residuos y metáforas (Ensayos de crítica cultural sobre el Chile de la Transición)*. Santiago, Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Roqué, M. I. (2004). *Papá Iván*. Buenos Aires, Argentina: SBP Editora Argentina.
- Rothberg, M. (2014, mayo). Trauma Theory, Implicated Subjects, and the Question of Israel/ Palestine. *Profession*. <https://profession.mla.org/trauma-theory-implicated-subjects-and-the-question-of-israel-palestine/>.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Stern, S. (2004). *Remembering Pinochet's Chile: On the Eve of London 1998*. Durham, United States: Duke University Press.
- Szurmuk, M. (2009). Posmemoria. En Szurmuk, M. y McKee, R. (ed.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos* (pp. 224-228). Ciudad de México, México: Siglo XXI Editores/ Instituto Mora.
- Villaruel, M. (coord.). (2016). *Memoria y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago, Chile: Lom.
- Zambra, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Santiago, Chile: Editorial Anagrama.