



Imágenes de un retorno (im)posible al país de los padres en documentales de hijos e hijas del exilio en Chile y Argentina

Images of an (im)possible return to the parent's country in documentaries by sons and daughters of exile in Chile and Argentina

MILENA GALLARDO

UNIVERSIDAD ACADEMIA DE HUMANISMO CRISTIANO (CHILE)

milenagallardovillegas@gmail.com <https://orcid.org/0000-0001-7281-5055>

ALICIA SALOMONE

UNIVERSIDAD DE CHILE (CHILE)

alicia.salomone@u.uchile.cl <https://orcid.org/0000-0003-3664-3668>

DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.25.29067>

ISSN: 2340-1869

RECIBIDO: 22 de junio de 2024

ACEPTADO: 20 de enero de 2025

RESUMEN: Este trabajo analiza el fenómeno del exilio infantil en Chile y Argentina a partir de las experiencias, identidades y afectos representados en los documentales ¡Nae pasaran! (Reino Unido, 2018), de Felipe Bustos Sierra y La guardería (Argentina, 2015), de Virginia Croatto. Este trabajo se inscribe en una zona de indagaciones emergentes, como son las memorias del exilio conosureño y, en particular, las memorias de las nuevas generaciones. Al respecto, sostenemos que, a diferencia de las memorias de la primera generación, las de las segundas tensionan la comprensión del exilio entendido predominantemente como desgarro e imposibilidad del retorno. Así, alternan este tipo de imágenes con otras que proponen una suerte de vuelta simbólica al país de los padres, un territorio que ha marcado sus vidas, pero respecto del cual suelen experimentar afectos ambivalentes. En tanto elaboraciones creativas, estos documentales permiten integrar las experiencias dolorosas y muchas veces traumáticas del exilio personal y familiar desde nuevas perspectivas, al tiempo que ponen en circulación discursos que inciden en los debates sobre la memoria y la política a escala nacional, regional y transnacional.

PALABRAS CLAVE: Exilio infantil, post-memoria, documentales latinoamericanos, diálogos transnacionales.

ABSTRACT: This article analyses the phenomenon of child exile in Chile and Argentina from the experiences, identities and affections represented in two documentary films: ¡Nae pasaran! (Reino Unido, 2018) by Felipe Bustos Sierra and La Guardería (Argentina, 2015) by Virginia Croato. This essay takes part in a zone of emerging inquiries: the memories of the Southern Cone's exile, particularly the new generations' memories. In this frame, we state that, unlike the first generation's memories, the second generation questions the dominant comprehension of exile as a tear and impossibility of return. By contrast, they combine these images with others that propose a kind of symbolic return to the parent's country, a territory that marked their lives but that generates ambivalent affections to sons and daughters of exile. As creative elaborations, these documentaries allow to integrate painful and frequently traumatic experiences of personal and family exile from new perspectives; and, at the same time, they disseminate discourses that impact debates about memory and politics at national, regional and transnational levels.

KEYWORDS: Child exile, Post-memory, Latin american documentary films, Transnational dialogue.

INTRODUCCIÓN

Este artículo aborda la problemática de la memoria de hijos e hijas del exilio de los años 1970 y 1980 en Chile y Argentina y la pone en relación con las representaciones presentes en dos filmes documentales realizados en los últimos años: *¡Nae pasaran!* (Reino Unido, 2018), de Felipe Bustos Sierra, y *La Guardería* (Argentina, 2015), de Virginia Croatto. Nos interesa, en particular, observar la especificidad de las experiencias e identidades de los sujetos que se construyen desde la representación audiovisual. Sin embargo, por su propia naturaleza, estos documentales se hacen cargo de un contexto familiar y social más amplio, poniendo en juego afectos y reflexiones estético-políticas que no solo abordan las experiencias de la generación de hijos, sino que dialogan críticamente con las afectividades, identidades y discursos de la generación precedente.

Este trabajo se inscribe en una zona de indagaciones emergentes, como son las memorias del exilio conosureño y, en particular, de las nuevas generaciones. Al respecto, sostenemos que, a diferencia de las memorias de la primera generación, las de las segundas, tensionan la comprensión del exilio entendido predominantemente como desgarró e imposibilidad del retorno. Antes bien, combinan este tipo de imágenes con otras que proponen una suerte de vuelta simbólica al *país de los padres*, es decir, al del origen familiar; un territorio que ha marcado sus vidas pero respecto del cual suelen tener afectos ambivalentes. En tanto elaboraciones creativas, estos documentales permiten integrar las experiencias dolorosas y muchas veces traumáticas del exilio personal y familiar desde nuevas perspectivas, al tiempo que ponen en circulación discursos que inciden en los debates sobre la memoria y la política a escala nacional, regional y transnacional.

Los dos documentales que aquí analizamos se insertan dentro de una serie fílmica de carácter documental y ficcional que tematiza las experiencias del exilio infantil y juvenil en el Cono Sur; corpus que, hasta 2024, se compone, al menos, de veinte películas. Estas producciones evidencian gran diversidad en cuanto a las características de sus narradores y narradoras, a las historias relatadas y a los recursos estéticos utilizados en la representación del exilio y sus proyecciones. Al mismo tiempo, coinciden en presentar los indicios del destierro como una experiencia de larga duración en las historias familiares y en configurar la errancia como una marca indeleble en las biografías, situando esa deriva como un verdadero punto de partida de los relatos vitales. Ahora bien, si por una parte el exilio es representado en los filmes como pérdida y despojo, por otra, también suele aparecer como un espacio de pertenencia y localización identitaria que permite a los narradores y narradoras resignificar sus experiencias e intentar nuevos agenciamientos.

LAS IDENTIDADES DESTERRADAS Y TRANSTERRADAS DEL EXILIO

El exilio externo e interno (o *insilio*) han sido mecanismos recurrentes de exclusión política aplicados en América Latina desde la constitución de los Estados nacionales en el siglo XIX (Roniger: 2014: 15; Cancino, s/f: 2). No obstante, durante las dictaduras de los años 1970 y 1980 en el Cono Sur, la aplicación del terrorismo de Estado convirtió a la expatriación por motivos políticos en una práctica sistemática y masiva que es difícilmente comparable a las de épocas anteriores.¹

Luis Roniger (2014: 18-19) categoriza una serie de conceptos ligados al exilio, agrupándolos en un “universo semiótico” donde coexisten nociones tales como las de exiliado, *émigré*, deportado o relegado, desarraigado y muerto social. Su base común es la experiencia del “desgarramiento del individuo de su territorio patrio”, que suele ir acompañada de una supresión de derechos y de un fuerte estado de desprotección. En general, los exiliados atraviesan distintas etapas hasta asentarse en las comunidades de la diáspora y, al interior de ellas, su posicionamiento dependerá de ciertas condiciones, como son las características de los países de acogida, el vínculo de estos con los países de origen y las interacciones que las personas establezcan en el nuevo escenario. Además, si bien el exilio es de por sí una experiencia violenta, también es el espacio que asegura la supervivencia y donde se pueden generar nuevas identidades individuales y colectivas.

Aunque el exilio de los años 1970 y 1980 impactó fuertemente a los países del Cono Sur, su problematización pública y académica ha sido tardía, cobrando visibilidad sólo a partir de los años 2000 (Yankelevich, 2004; del Pozo, 2006; Franco, 2008; EATIP, 2009; Roniger y Sznajder, 2013; García, 2014; Roniger, 2014; Norandi, 2015; Porolli, 2016; Lastra, 2018; Alberione, 2018). Un foco de interés es la amplia diversidad de las experiencias de exilio, que están marcadas por diferencias interseccionales que aluden a la clase social, el género, la etnia, la opción política y la generación. Desde esta última dimensión, se han iluminado las vivencias de niños, niñas y jóvenes que sufrieron el destierro junto a sus familias, configurando un nuevo sujeto: el “exiliadx hijx” (Alberione, 2018: 197).² Estas voces y vivencias colectivas se han visibilizado a través de las organizaciones conformadas por personas que portan estas historias en sus

¹ Las cifras correspondientes al exilio provocado por las pasadas dictaduras en los países del Cono Sur no son concluyentes. Schelotto (2015: 4) refiere estudios que estiman el total de exiliados uruguayos en 380.000 personas. Bolzman (2006: 23), reconociendo la dificultad de definir numéricamente la magnitud del exilio conosureño, sugiere que alcanzaría a las quinientas mil personas en el Uruguay, a dos millones en la Argentina y a un millón en Chile.

² Para Alberione, la práctica sistemática, masiva y disciplinadora del exilio forzado en familias militantes es la escena originaria de violencia y vulneración de derechos en niños y niñas de la cual se derivan complejas experiencias. Así, destaca la importancia reparatoria de la noción de “exiliadx hijx”, que da cuenta de su condición de víctimas del destierro, más allá de la relación consanguínea y filial con los padres y madres exiliados.

biografías.³ Junto con esas instancias, el campo artístico también ha sido relevante para escenificar estas experiencias desde una gama amplia de géneros discursivos y formas de representación que procuran dotar de lenguaje a esas subjetividades y afectividades.

Marisa González, Carolina Meloni y Carola Saiegh (2016; 2019) indagan en las memorias e identidades de quienes han experimentado el destierro infantil y afirman que uno de sus efectos distintivos y perdurables es la sensación de soledad. Esta vivencia conduce a una suspensión del sentido de pertenencia e identidad, dado que las personas exiliadas quedan adheridas al deseo del retorno al país de origen. Sin embargo, incluso cuando el retorno se concreta, la experiencia puede ser frustrante, dado que se regresa a un mundo que ya no existe, donde la persona no es reconocida en su condición contemporánea: “para el resto es, en el mejor de los casos, un recuerdo” (González et al., 2019: 9).⁴ De manera inversa, quienes intentan construir una nueva pertenencia en el país de acogida, suelen cargar con el estigma del *recién llegado*, que carece de un lugar propio: “[n]o ser de ningún lugar parece ser el destino más oscuro de los desplazados” (Ibid.).

Como señalan González, Meloni y Saiegh (2019: 9), la vivencia de la no pertenencia es un afecto difícil de sobrellevar en la infancia y la adolescencia, etapas en las que el quiebre de las identificaciones tempranas y la consecuente “condena a la soledad” genera efectos intensos y duraderos. Al respecto, el Equipo Argentino de Trabajo e Investigación Psicosocial (EATIP, 2009) afirma que el impacto identitario del exilio infantil y juvenil se relaciona con múltiples factores. Entre ellos están las circunstancias represivas sufridas por la familia, la preparación previa a la partida del país, la edad de los niños al momento de la salida, los años transcurridos en los países de acogida, las instancias de socialización en el nuevo país y los contextos de escucha y reconocimiento de la propia experiencia.

Mariana Norandi (2015: 55), analizando las vivencias de hijos e hijas del exilio uruguayo, caracteriza la situación de “no retorno”, que define como la decisión de “no volver a establecer la residencia permanente en el país de origen [o el país de los padres] aun cuando las circunstancias que provocaron [la] migración forzada hayan desaparecido”. De esta forma, para la segunda generación, hoy adultos de entre cuarenta y cincuenta años, el exilio configura “un hito biográfico” que marca sus vidas y, si bien algunas vivencias se disipan con el tiempo, otras resultan “indelebles” (Norandi, 2015: 53). En este contexto, el vínculo de la segunda generación con el país

³ En Argentina la organización Hijos e Hijos del Exilio se conforma en 2006. En Chile, Hijos del Exilio se crea en 2018. En Uruguay, hijas e hijos exiliados participan en una organización denominada Hijos Uruguay.

⁴ Como sostiene Norandi (2015: 55), a partir de María Zambrano, el exilio no tiene vuelta atrás porque esa condición política, incluso cuando ha concluido, se convierte “en un estado existencial”.

de sus padres suele establecerse desde “la memoria, los recuerdos, las herencias y los no-legados” (Norandi, 2015: 53).

Para Norandi, las identidades de los hijos e hijas del exilio en el espacio del no-retorno presentan rasgos comunes y diferencias respecto de las identidades de la primera generación. Muchos hijos e hijas comparten la identidad política de sus progenitores, pero no adoptan sus afiliaciones partidistas. Por otra parte, la identificación con los ideales liberacionistas de los padres suele ir asociada con “sentimientos de reproche debido a las rupturas que el compromiso político familiar representó en sus vidas” (Norandi, 2015: 60). En cuanto a la identificación nacional, a pesar de la extendida residencia en el país de acogida, para la segunda generación es inestable, configurándose como “un espacio difuso, camaleónico, de búsqueda y en constante movimiento” (Norandi, 2015: 60).

Norandi define tres momentos en el tránsito de los hijos e hijas desde el exilio uruguayo al no-retorno, que tienden a coincidir con el paso de la infancia a la juventud y de esta a la adultez. Primero, el momento del quiebre en la socialización y del trasplante cultural tras la salida del Uruguay. Segundo, la creciente integración en el territorio de acogida, con la negación de la identidad original. Tercero, el momento de la adultez, cuando las personas asumen sus identidades con menor tensión, si bien bajo la forma de un espacio fragmentado y en constante redefinición. De manera consecuente, la adultez suele ser el momento en que vuelven la mirada hacia el pasado, rescatando los “elementos identitarios relacionados con una supuesta uruguayidad para dotarlos de nuevos significa[dos]” (Norandi, 2015: 60).

Desde un enfoque que complementa el de Norandi, González, Meloni y Saiegh (2016: 96) analizan cómo los hijos e hijas que establecieron nuevas pertenencias en el territorio de acogida redefinen las identidades y sentidos del exilio, deteniéndose en el papel que juegan el lenguaje, las palabras y la escritura en sus procesos subjetivos. Para las autoras, el nuevo sentido de pertenencia se plasma desde una condición *transterrada*, que genera las identidades desterritorializadas, fronterizas, desplazadas y dispersas que se construyen en los países de acogida. Así, la condición de apátrida y el propio exilio emergen como lugares que ofrecen posibilidades de existencia y rearticulación identitaria y subjetiva, al punto que pueden llegar a convertirse en una cierta ciudadanía o “derecho político” (González, Meloni y Saiegh, 2016: 100).

González, Meloni y Saiegh -*transterradas* ellas mismas- se preguntan por el papel de la memoria en la elaboración de las experiencias traumáticas del destierro, cuestionando la idea de que son una limitación insalvable para las vidas de las personas que padecieron el exilio. Por el contrario, desde una perspectiva proustiano-benjaminiana, asumen la memoria y, en particular, la memoria de la infancia, como una base esencial para operar una rearticulación identitaria: “Nosotras estamos vivas,

pudimos reorganizar nuestra vida en otro lugar, pero ¿qué hacer con todo eso? ¿Cómo trabajar la memoria para que esa experiencia traumática sobre la que hemos decidido volver no nos paralice? ¿Cómo hacer de estos testimonios, después de tanto tiempo, un pasaje para nosotras y para otros?” (González, Meloni y Saiegh, 2019: 11).

Para las autoras, las palabras y el testimonio son relevantes en tanto permiten nombrar esas identidades desterritorializadas, dado que el ejercicio creativo otorga nuevos sentidos a lo vivido y transforma la subjetividad. Así, la escritura y el lenguaje, en tanto “metáforas errantes”, surgen como una suerte de “hogares precarios, nunca definitivos” que resguardan las identidades atravesadas por el desarraigo, haciendo que el exilio se redefina como una condición de posibilidad para la identidad (González, Meloni y Saiegh, 2016: 96). En estas nuevas configuraciones, destaca la importancia que para los hijos e hijas del exilio tuvieron ciertos elementos, como cartas, antiguas fotos, casas, espacios públicos o transportes, como barcos, trenes o aviones, que funcionaron como “espacios de comunidad”, brindándoles una sensación de “amparo o refugio, siempre provisional y precario” (González, Meloni y Saiegh, 2016: 96). A esos objetos materiales también podrían agregarse otros de carácter simbólico, tales como idiomas, músicas, imágenes, relatos y, más ampliamente, las prácticas de sociabilidad compartidas en las comunidades de la diáspora, que también funcionaron como ámbitos de resguardo semejantes a los anteriores.

LOS DOCUMENTALES DE HIJOS E HIJAS DEL EXILIO EN EL CONO SUR

A lo largo de los años 2000, e incluso antes, una importante producción de cine documental y ficcional ha abordado, desde distintas perspectivas estéticas y políticas, las experiencias de los hijos e hijas del exilio en el Cono Sur. Este corpus incluye películas tales como *Argenmex. 20 años. La historia ésta* (1996, Jorge Denti, producida en México); *Argenmex, exiliados hijos* (2007, Violeta Burkart-Analía Miller, producida en México); *Cordero de Dios* (2008, Lucía Cedrón, coproducción argentino-francesa); *Berlín-Buenos Aires. Las lágrimas de mi madre* (2008, Alejandro Cárdenas, coproducción alemano-argentina); *El premio* (2011, Paula Markovitch, coproducción mexicana, francesa, polaca y alemana); *La guardería* (2015, Virginia Croatto, producción argentina); *En algún lugar del cielo* (2003, Alejandra Carmona, producción chilena); *Búsqueda en el silencio* (2007, Andrés Lübbert, producción chilena); *El edificio de los chilenos* (2010, Macarena Aguiló y Susana Foxley, coproducción chilena, cubana y francesa); *El eco de las canciones* (2010, Antonia Rossi, producción chilena); *Venían a buscarme* (2016, Álvaro de la Barra, coproducción chileno-venezolana); *Guerrero. Una vida, muchas batallas* (2017, Sebastián Moreno, producción chilena); *¡Nae pasaran!* (2018, Felipe Bustos, coproducción chileno-escocesa); *Apego* (2019, Patricia

Velásquez, coproducción chileno-costarricense); *Y después* (2018, Pamela Varela, coproducción chilena y francesa); *Villa Olímpica. Recuerdos de un mundo fuera de lugar* (2022, Sebastián Kohan, coproducción argentina, chilena y mexicana); *Paisito* (2008, Ana Díez, coproducción argentina, uruguaya y española); *D.F. Destino final* (2008, Mateo Gutiérrez, producción uruguaya) y *Tus padres volverán* (2015, Pablo Martínez, producción uruguaya).

Estos filmes ponen en escena el exilio infantil y juvenil y los impactos que esas experiencias dejaron en los sujetos y sus familias. Son narrativas que exponen las consecuencias del terrorismo de Estado y las violaciones a los derechos humanos, evidenciando sus secuelas y continuidades en las tramas familiares y transgeneracionales (Alberione, 2018: 198). Al mismo tiempo, el lenguaje cinematográfico se configura como un medio para resignificar esas vivencias, contribuyendo a la elaboración de los nudos traumáticos y a la expresión de discursos que disputan sentidos en torno a la memoria y los debates políticos del presente.

En términos estéticos, este corpus fílmico se inscribe en una tradición de documentales políticos en América Latina, en la cual se insertan las producciones recientes que han sido llamadas “documentales de memoria” y “documentales de *hijos e hijas*”. Para Traverso y Crowder-Taraborrelli (2015:18), desde 1950 en adelante los documentales han confrontado a los distintos gobiernos autoritarios de la región. En las postdictaduras conosureñas, en particular, los filmes documentales se han concentrado en la doble crítica a las políticas de olvido e impunidad y a los sistemas neoliberales. Asimismo, destacan por la innovación y exploración en el formato mismo del documental, entregando una visión crítica respecto de los circuitos de creación, producción y circulación de las obras.

Haciendo uso de múltiples procedimientos y técnicas, los “documentales de hijos e hijas” exploran las formas de representación del recuerdo y profundizan, desde un sentido político, en las posibilidades de representar lo real a partir de la experimentación estética (Amado, 2003, 2009; Quílez, 2009; Ramírez, 2010; Ros, 2012; Aprea, 2015; Gallardo y Salomone, 2017; Gallardo y Salomone, 2018). De este modo, conjugan una reflexión sobre las implicancias éticas de los modos de representación del pasado con una preocupación sobre la transmisión transgeneracional de las memorias. Según Aprea (2015) estos filmes presentan estructuras narrativas abiertas que hacen viable la representación de la “búsqueda” emprendida por los “hijos/as” respecto de sus padres y madres desaparecidos. A ello debe agregarse que estas historias, que suelen eludir las reconstrucciones totalizantes, también indagan en la militancia de los padres y su eventual opción por la lucha armada, en las decisiones que afectaron la vida familiar, y en el *país de los padres*, para quienes crecieron en el exilio, entre otras dimensiones. Además, la mayoría de estos filmes incorporan modalidades

autobiográficas que ponen el foco en lo afectivo, distanciándose del discurso político-militante tradicional (Gallardo, 2020).

Finalmente, cabe destacar que estas obras introducen la experiencia de los niños y niñas del exilio, asumiendo muchas veces la perspectiva infantil como una modalidad de representación. Así, la memoria infantil retorna y se hace productiva en estos ejercicios creativos para habilitar espacios del recuerdo perdidos o bloqueados en la adultez, viabilizando discursos que se sitúan críticamente ante las formas conciliadoras o hegemónicas de reconstrucción del pasado personal, familiar y social. Esto es consistente con lo que observa Andrea Jevtanovich (2011: 16-17) en la literatura que se construye desde la perspectiva infantil. Al respecto, ella señala que recurrir a la infancia supone un “retorno catártico a las raíces personales, sociales, étnicas y culturales”, que no necesariamente implica un “gesto nostálgico”, sino la puesta en juego de una “intención de crítica social”.

NAE PASARAN! (2018), DE FELIPE BUSTOS SIERRA: UN YO AUTOBIOGRÁFICO QUE DESPLAZA SU CENTRALIDAD

¡Nae pasaran! es un largometraje documental dirigido y narrado por Felipe Bustos Sierra, un cineasta que nació y creció en Bélgica durante el exilio de sus padres tras el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973.⁵ El realizador vivió en varios países, visitó Chile ocasionalmente y, en la actualidad, reside en Escocia. Según muestra en sus entrevistas, su identificación nacional es poco definida y su relación con el país de origen de su familia extendida resulta borrosa, plagada de vacíos y atravesada por los conflictos que siguen dividiendo a Chile en la postdictadura. Esas tensiones emocionales y políticas también se reflejan a nivel lingüístico, dada la estrecha relación que existe entre lengua e identidad (Risager, 2005). Así, en su expresión, el español, la lengua de sus padres, se entremezcla -se negocia y acomoda (Baker: 2015: 25)- con el francés y el inglés, que ha incorporado en su trayecto vital. Ello también se traduce en su film, que es narrado desde una perspectiva plurilingüe, donde conviven el español de Chile con un inglés que arrastra acentos de las clases trabajadoras de Escocia y el dejo afrancesado del propio cineasta. Es una convergencia lingüística que se explicita en el propio título del film mediante las dos palabras que lo conforman y los signos de exclamación que las enmarcan, adoptando la norma castellana: *Nae*, adverbio de negación en escocés, y *pasaran*, significante utilizado como lema internacional de las

⁵ El documental se estrenó en el Institute of Contemporary Arts (ICA) de Londres, el 11 de septiembre de 2018, con ocasión de la conmemoración del 45º aniversario del golpe militar en Chile. Fue nominado como Best Feature Film en BAFTA Scotland Awards y, en 2019, recibió el Premio del Público en el Festival de Cine de Derechos Humanos de Donostia, San Sebastián.

luchas antifascistas, que se transcribe, anglicadamente, desechando la tilde de su última sílaba.

La trama del documental articula la historia paralela de dos comunidades. Por un lado, la constituida por personas chilenas y extranjeras que fueron víctimas de la dictadura de Augusto Pinochet. Por otro, la de un grupo de hombres mayores -Bob Fulton, Robert Somerville, John Keenan y Stuart Barry, entre otros-⁶, ex obreros de la planta East Killbridge de la Rolls Roys en Glasgow, Escocia, quienes con el apoyo de su sindicato se enfrentaron a la dictadura chilena, negándose a reparar los motores de los aviones que habían bombardeado el Palacio de la Moneda. Su boicot se extendió entre abril de 1974 y agosto de 1978, fecha en que los motores desaparecieron de la fábrica. Según relata el film, en los grupos del exilio se sabía de esta acción de los obreros escoceses, pero la historia fue prácticamente desconocida en Chile dada la censura informativa impuesta por la dictadura. El realizador había escuchado esos relatos en su infancia y, mientras realizaba una investigación sobre Víctor Jara en Londres, en 2015, vuelve a conectarse con Chile y decide buscar a los extrabajadores a través de antiguos miembros de los comités de solidaridad. Si bien en un comienzo ellos fueron reticentes, finalmente los convenció de participar en el film bajo la expectativa de encontrarle un final a la historia del boicot (McBay).

Para llevar adelante su film, el realizador echa mano de sus memorias infantiles, entre las que destacan los relatos sobre el golpe de Estado y el recuerdo de la Moneda en llamas.⁷ Esta imagen, que es una representación paradigmática de la tragedia chilena (Salomone: 2016: 252), tiene un significado especial para el realizador. Es una imagen fundante que lo devuelve al niño que fue y que era enviado a su cuarto cuando sus padres se disponían a ver *La batalla de Chile*, la película de Patricio Guzmán que no estaba autorizado a ver pero que espiaba por la rendija de la puerta, anticipando en ese gesto el ojo del futuro cineasta (Salomone, 2019a). La imagen de los Hawker Hunter sobre la Moneda se convierte, entonces, en el eje simbólico de un film, cuya trama se organiza en torno al destino de los motores de esos aviones. Bustos Sierra (Dunn, 2018) comenta que su intención inicial había sido tomar un registro testimonial de la acción de solidaridad de los exobreros, sin avizorar las consecuencias que tendría para ellos y para las personas que habían padecido prisión política en Chile, cuyas vidas fueron salvadas gracias al boicot. Agrega, asimismo, que la investigación le permitió descubrir detalles desconocidos sobre el rol de la Fuerza Aérea en el bombardeo y la represión, y sobre las acciones tomadas por la dictadura para contrarrestar el boicot y la campaña

⁶ Los ex obreros eran jóvenes en los años 60 y 70, con la excepción de Bob Fulton, quien pertenecía a la generación que había luchado contra el nazismo durante la Segunda Guerra Mundial y a quien sus compañeros llaman en el film como “rata del desierto” porque había participado en la campaña del Norte de África.

⁷ Dice Bustos Sierra: “The story of the coup was the dominant story of my childhood” (McBay).

internacional en su contra. “La historia estaba tan enterrada en el pasado que [en la Fuerza Aérea] me dieron cierto acceso porque estaban convencidos de que no encontraría nada tangible. Y entonces lo logramos” (Dunn, 2018).

El largometraje se organiza mediante una serie de secuencias, cuyas escenas principales contienen entrevistas y diálogos entre el realizador y distintas personas en Gran Bretaña y Chile. El montaje de esas escenas es la estrategia usada para tejer los hilos de múltiples historias transcurridas en tiempos y espacios distantes, y cuyas derivaciones habían permanecido ignoradas incluso para los propios protagonistas. El relato conecta personas y comunidades en ambos países, tendiendo lazos que trascienden la distancia temporal, geográfica, cultural, lingüística y generacional, con el fin de promover un proceso reparatorio basado en mutuos reconocimientos. Se trata de una perspectiva que se anticipa y metaforiza, al inicio del film, mediante una animación que muestra un mapa donde Chile y Escocia aparecen como territorios conectados por un vínculo que debe ser revelado. De allí en adelante, el film buscará impulsar una suerte de justicia simbólica que opera en doble sentido: desde y hacia cada uno de esos territorios y comunidades. De esta forma, se visibilizan los resabios dictatoriales en Chile, expuestos en las palabras violentas del ex jefe de la Fuerza Aérea y en la falta de justicia efectiva que todavía afecta a las víctimas de abusos a los derechos humanos y, más ampliamente, al conjunto de la sociedad chilena. Por otro lado, el film expone la evolución regresiva del contexto sociopolítico británico, desde la década progresista de 1970 al escenario generado tras el ascenso de Margaret Thatcher al poder (1979-1990); un cambio que, entre otras consecuencias, produjo la declinación del movimiento sindical y su capacidad para comprometerse con causas de solidaridad internacional, como la que narra la película.⁸ Finalmente, el film ilumina puntos de encuentro entre los protagonistas en Escocia y Chile, los que se tornan factibles gracias a la elaboración conjunta de las memorias del pasado y la renovación, en el presente, del compromiso con la democracia y la justicia social a ambos lados del Atlántico (Salomone 2019b).⁹

A diferencia de otros filmes de realizadores que son hijos o hijas del exilio, la película de Bustos Sierra no pone su biografía en el centro del relato, sino que el yo

⁸ Dice el realizador: “los conservadores [británicos] querían asegurarse de que nadie más haría lo que habían hechos estos escoceses. Pocos años después se produjo la huelga de los mineros y la subsiguiente reducción del poder de los sindicatos. No estoy diciendo que [el boicot] fue un hito, pero alguien estaba tomando nota.” (McBay). Por su parte, Robert Somerville, uno de los protagonistas, en una escena del film que se cierra con una imagen crepuscular, afirma melancólicamente: “Hubo un tiempo en que los sindicatos eran fuertes y podían apoyar estas demandas, a diferencia de lo que sucede hoy” (nuestra traducción).

⁹ *¡Nae pasaran!* se estrenó en Chile en junio de 2019, pocos meses antes de la revuelta social que eclosionaría en octubre de ese año. En este contexto, los extrabajadores escoceses hicieron llegar su solidaridad para con el movimiento social chileno, renovando en el presente el compromiso asumido por ellos en el pasado. Ver: <https://www.facebook.com/naepasaran/videos/622708424926592/>

autobiográfico se desplaza para dar espacio a las múltiples voces que habitan esta historia. Ello no supone que el papel del narrador sea irrelevante, sino que cede su centralidad para adoptar el rol de un detective interesado en el develamiento de un misterio; una figura que también aparece en otras producciones de la segunda generación. En el caso de *¡Nae pasaran!*, en particular, esa autorrepresentación del narrador como investigador se combina, además, con otras dos figuras. Por una parte, la de un sujeto que media entre territorios y personas que portan trayectorias nacionales, culturales y lingüísticas diversas; y, por otra, la de un agente que persigue activamente la concreción de acciones reparatorias por parte del Estado chileno y el reconocimiento simbólico para las víctimas de la dictadura como para los obreros escoceses.

Según puede observarse en el perfil del narrador y en el propio título de la película, las ideas de articulación, mediación y fusión resultan relevantes en esta propuesta fílmica, y también se plasman a nivel de otros recursos puestos en juego en la película. Nos referimos, por un lado, al uso de ciertas imágenes visuales a través de las cuales se producen las transiciones entre las distintas escenas. Por otro, a la banda sonora, que fusiona músicas escocesas y chilenas, generando un sentido de continuidad entre territorios e historias vinculadas.

Con respecto a las imágenes, en el film sobresalen las tomas aéreas, que, invirtiendo el vuelo mortífero de los Hawker Hunter sobre el Palacio de la Moneda, despliegan sobrevuelos reparadores que ligan los espacios de Escocia y Chile. Es lo que se observa, por ejemplo, en la escena en la que se anuncia el viaje del narrador a Chile para indagar en el destino de los motores desaparecidos. Esa escena se cierra con un plano aéreo de la fábrica East Killbridge que se funde con un plano aéreo sobre la ciudad de Santiago, que parte del cerro San Cristóbal y se extiende hasta mostrar al Palacio presidencial reconstruido en democracia. En otros casos, las imágenes visuales se combinan con animaciones para relacionar tiempos distintos y subrayar la pervivencia de un relato de resistencia, que, sin embargo, se narra como una historia discontinua y llena de vacíos que impone imaginar cursos posibles desde la ficción. Es lo que muestra la animación del robo de los motores guardados en la fábrica, que se cierra con la imagen duplicada del líder del boicot, quien aparece, primero, como un personaje animado del pasado que busca infructuosamente detener aquella acción y, enseguida, como el anciano socialmente comprometido que sigue siendo en el presente de la enunciación del film. En un sentido similar, se resuelve la escena del homenaje del embajador chileno a los exobreros en un salón oficial escocés, introducida por una caminata de estos que se funde con una animación del Palacio de la Moneda; una imagen en movimiento que metaforiza el largo camino hacia la reparación que finalmente se otorga a los héroes internacionalistas.

En cuanto a la banda musical, en ella convergen centralmente dos líneas. Por un lado, la obra de Patrick Neil, compositor escocés con formación clásica, quien crea diez temas sinfónicos para la película, basándose en motivos folklóricos escoceses. Por otro lado, la canción “Mira niñita”, compuesta en 1972 por el grupo chileno Los Jaivas, cuya memoria suele asociarse en Chile al optimismo del período previo al golpe de Estado. Es una canción cuya letra no tiene referentes claros, pero donde confluyen ritmos y armonías del folklore chileno con un rock progresivo de influencia celta (García Mérida, 2016)¹⁰, que podría haber facilitado el ensamblaje con la música de Neil. La convergencia de ambas vertientes sonoras, si bien con predominio de la escocesa, produce un efecto marcado en la acción dramática, hilvanando los relatos y posibilitando transiciones semejantes a las indicadas para las imágenes visuales, pero que enfatiza en este caso la dimensión temporal. Es lo que se observa, por ejemplo, con “Mira niñita” en una escena animada que representa el paso de los años y su efecto sobre los motores arrumbados por el boicot de los obreros. Por otra parte, la banda sonora, y especialmente los temas de Neil, permiten evocar los cambiantes estados de ánimo de los entrevistados en los distintos momentos del proceso de producción del film, evidenciando el fluir de sus emociones y recuerdos, así como la frustración que la falta de reconocimiento había dejado en ellos (Salomone, 2019a). Finalmente, la música subraya los momentos culminantes de la película, como el que tiene lugar cuando los extrabajadores reciben la Orden de Honor del gobierno de Chile, y la escena que muestra, desde un plano general amplio y en altura, el trayecto del barco que trae de vuelta a Escocia a uno de los motores del boicot. Es una escena de tono épico que indica el cierre del proceso memorial y reparatorio promovido por el film.¹¹

En conclusión, el documental *¡Nae pasaran!*, cuyo punto de partida es un recuerdo infantil de su realizador, procede mediante el desplazamiento del yo autobiográfico para poner en el centro de la escena un espectro de voces que completan la historia que se relata. En ese marco, la figura del narrador, cuya iniciativa mueve el progreso de las acciones dramáticas, reúne en torno de sí a un conjunto de personas con un bagaje personal, político, cultural y lingüístico diverso, cuyas historias se hacen audibles, y alcanzan reconocimiento gracias a su mediación. Por otra parte, apelando a un fino trabajo de fusión entre imágenes, recursos sonoros y plurilingüismo, el film no solo logra vincular a las comunidades involucradas en la historia, sino que plasma estéticamente ese reencuentro mediante estrategias y recursos que materializan filmicamente esa posibilidad.

¹⁰ El musicólogo chileno Simón Palominos (comunicación personal) concuerda con esta visión, afirmando que el grupo Los Jaivas fue de los primeros en establecer puentes estéticos entre el rock progresivo latinoamericano y el europeo de los años 70.

¹¹ El propio narrador sugirió la conexión entre esta escena y ciertos modos de representación presentes en la estética documentalista de Patricio Guzmán (Salomone, 2019a).

EXILIO Y RETORNO DE LOS HIJOS E HIJAS DE LA CONTRAOFENSIVA MONTONERA:
ELABORACIÓN COLECTIVA DE LOS AFECTOS EN *LA GUARDERÍA* (2016), DE VIRGINIA
CROATTO

La guardería es un largometraje documental estrenado en 2016 en la Argentina¹², que retrata la experiencia de resguardo y crianza colectiva que tuvo lugar en una casona de La Habana, Cuba, entre los años 1979 y 1983. En ella, un grupo de militantes de la organización Montoneros entregó cuidados, contención y afectos a varias decenas de niños y niñas, hijos e hijas de quienes habían decidido ingresar clandestinamente a la Argentina para luchar contra la dictadura en el marco de una operación político-militar denominada “Contraofensiva”.

La directora del documental es Virginia Croatto, hija de Armando Croatto, militante montonero asesinado en 1979, y de Susana Brardinelli, una de las encargadas de la guardería en Cuba, donde también vivió la realizadora en su niñez. Esta experiencia de exilio infantil estuvo marcada por las ausencias y muertes de muchos padres y madres, pero en ese marco y, al mismo tiempo, se buscó construir en aquel lugar lo que la realizadora define como “un espacio lúdico y de niñez” (Ranzani, 2016), que contribuyera al desarrollo sano y protegido de los niños y niñas, más allá de las complejas circunstancias que el contexto imponía.

El documental se inicia con un epígrafe que corresponde a una estrofa de un poema del escritor argentino Osvaldo Lamborghini (1940-1985): “Porque todavía/ todavía mi infancia/ viene a buscarme/ con un galope en las piernas/ y en sus labios/ una sonrisa salvaje”. Es un fragmento de un poema más extenso que permite delinear tres rutas interpretativas acerca del documental. En primer lugar, trabaja la figura de la infancia como una zona del pasado que insiste en retornar al presente del hablante, interviniendo en el flujo de la vida cotidiana e irrumpiendo con relatos de aventuras en el espacio del sueño. En cada aventura, la infancia revela su fragilidad y a la vez su potencia: “con una hoja de palmera/ navega los mares/ como atraviesa las selvas/ deslizándose por los árboles”. La voz adulta del poema, que anuncia el sucesivo retorno de su infancia, habilita la interpretación de esa zona difusa y fantasmagórica de la memoria infantil como un núcleo que condensa recuerdos y también afectos y contenidos latentes que transforman el presente de la enunciación del hablante. De esta forma, como sugiere Leonor Arfuch (2016: 546), el regreso a la infancia siempre implica lidiar con “imágenes de contorno incierto —¿recordamos escenas o fotografías, lo hemos vivido o nos lo han contado?”

¹² Vale la pena mencionar el rol de colaboración que cumplen en la producción de este largometraje dos figuras centrales para el cine de memoria y el cine de mujeres en la Argentina, como son David Blaustein (guion) y Lita Stantic (producción asociada), respectivamente.

En segundo lugar, la infancia que asoma como una memoria subyacente y recurrente en el poema se vincula con la experiencia del exilio, entendido como la posición de un sujeto en tránsito hacia otro lugar. José Miguel Palacios y Catalina Donoso (2017: 46) describen la relación entre infancia y exilio asumiendo ambas experiencias como constitutivas de “subjetividades a medio camino entre lo que fue y lo que será: sujetos a futuro, sujetos por venir”. Finalmente, el poema, personificando la idea de infancia, permite ingresar al mundo de las imágenes y perspectivas infantiles, al tiempo que sintetiza los tres núcleos de sentido que, en el film, dan cuenta de la trama de experiencias y memorias que constituyen al exiliado/a hijo/a: 1) la experiencia de la crianza revolucionaria colectiva durante los ochenta; 2) el trauma y los contenidos latentes ligados con el sentimiento de abandono y las múltiples pérdidas; 3) el relato sobre los tránsitos del exilio, el retorno y la sobrevivencia.¹³

El documental de Croatto se organiza a partir de un conjunto de testimonios de los hijos e hijas del exilio y de los adultos y adultas que se hicieron cargo de ellos en la guardería. Esta trama va tejiendo argumentos comunes que, a medida que avanza el relato, se consolidan en una perspectiva consensuada sobre la experiencia vivida. Por otra parte, el film recurre al uso de técnicas de remontaje o compilación de materiales mediante el ejercicio de creación de nuevos archivos que buscan poner en escena afectos que no encuentran representación a través de la palabra. Estos archivos se componen a partir del montaje de materiales visuales (fotografías caseras, archivos públicos, dibujos, postales, portadas de libros, entre otros) y sonoros (cassettes, canciones, narraciones, prensa, entre otros).

Las primeras entrevistas del film ya revelan la complejidad de la vivencia del exilio en una edad temprana, poblando los relatos de escenas difusas acerca de las razones que motivaron la partida forzada de la Argentina desde 1976, año del golpe militar. Dice uno de los entrevistados:

¹³ La categoría “exiliado hijo/a” fue acuñada inicialmente desde la psicología, la psicología social y el trabajo de centros especializados en la salud mental de jóvenes retornados del exilio en los distintos países. Entre dichos centros, para el caso chileno, destacamos al Centro de Salud Mental y Derechos Humanos (CINTRAS), al Instituto Latinoamericano de Salud Mental y Derechos Humanos (ILAS), a la Fundación de Protección a la Infancia Dañada por los Estados de Emergencia (PIDEE). Para el caso argentino, fue relevante el Equipo Argentino de Trabajo e Investigación Psicosocial (EATIP). Desde las Ciencias Sociales, hay que señalar las propuestas desarrolladas en el libro editado por Silvia Dutrenit, *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios* (2006), particularmente el capítulo de Cristina Porta, “La segunda generación: los hijos del exilio”. Así también, desde el mismo campo, hay que referir el libro *El retorno de los hijos del exilio, una nueva comunidad de inmigrantes* (2007), de Roberto Aruj y Estela González, así como el dossier temático coordinado por Mariana Eva Pérez y Ulrike Capdepón, publicado por la revista *Clepsidra* en 2023, “Ampliar los marcos sociales de la memoria: niños, niñas y adolescentes sobrevivientes en las narrativas postdictatoriales”, particularmente, el artículo de Cara Levey, “Hijas e hijos del exilio y cuestionamientos del mito del ‘exilio dorado’ en la producción cultural del Cono Sur”. Luego, esta discusión se traslada al campo del arte, a través de autoras, tales como María Rosa Lojo (2010), Mariana Norandi (2012) y Eva Alberione (2018), entre otras/os.

Para mí fue muy normal el estarme moviendo, digamos, ¿no? Sentirme como que mi familia era una familia viajera. Cada dos meses, cada seis meses o por año, uno levantaba y agarraba las cosas y se movía a otro barrio, a otra provincia, a otro país, a otro continente. No tengo un recuerdo de ‘vamos a Cuba’ y que haya tenido que haber una explicación.

Otra protagonista señala, con leve ironía, que las razones del exilio infantil tenían relación con la militancia propiamente tal: “porque pertenecíamos a la organización Montoneros” y “estábamos luchando por la liberación nacional”. Otra entrevistada agrega que la lucha implicaba el exilio y que la opción por el destierro en la guardería de Cuba obedecía a una elección evidente, desde la perspectiva de los padres y madres montoneros: “el lugar más seguro del mundo para estar era en la casa de un compañero”.

Por otra parte, la voz de una de las madres relata a través de una carta que la decisión de instalar la guardería en Cuba se había relacionado con la búsqueda de un lugar seguro para los niños y niñas: un lugar “donde no extrañen”. En esa misma carta, hace referencia, además, al entusiasmo que, desde su visión, sus hijos demostraron ante la experiencia colectiva de la guardería al describir la alegría que les producía estar en un espacio de libertad donde podían “hablar de todo” con sus amigos, lo que no siempre era posible en otros países de acogida.

La vida en Cuba se introduce con alegría en el film y esto se refleja en la música y la selección de imágenes, que remiten a las acogedoras costumbres de los lugareños y a la cotidianeidad en la isla. No obstante, a pesar de que el relato se sitúa en este escenario idílico, también emergen afectos melancólicos y dolorosos asociados con la frustración de la espera y la emoción de abandono que, a través de los testimonios y, por sobre todo, de una banda visual que intercala trucajes fotográficos que generan un efecto siniestro, interrumpen la atmósfera de la descripción anterior.

A través de la perspectiva de los padres, madres y de quienes fueron cuidadores en la guardería, se ilumina la dificultad de lidiar con la espera y con la tragedia que se desataba en la guardería cada vez que algún padre o madre moría a manos de la dictadura. Así los entrevistados y entrevistadas narran las distintas estrategias utilizadas para la contención de los niños y niñas, dentro de las cuales los objetos de arraigo como fotos, cartas, juguetes y grabaciones cumplían un rol central. Por otra parte, en los testimonios se observa que el espacio de la guardería era concebido como un proyecto que, aún con las contradicciones vitales y afectivas que acarrearaba la militancia armada en un contexto represivo como el argentino, tenía como centro de preocupación el resguardo de la salud emocional de los niños y niñas y su desarrollo al interior de una comunidad de valores y creencias fuertemente definidas. A este

respecto, uno de los entrevistados destaca el esfuerzo y la responsabilidad que implicaba para los adultos generar condiciones adecuadas para niños y niñas que no habían escogido sus circunstancias, a diferencia de los adultos.

Las estrategias de contención y adaptación promovidas por los adultos en la guardería cubana fueron internalizadas por los niños y niñas, quienes elaboraban los nudos traumáticos de esa experiencia a través de juegos, canciones e imaginaciones que fueron configurando su mundo. En el film, este potencial de la memoria infantil se materializa audiovisualmente en los collages y remontajes contruidos a partir de los dibujos y fotografías que se utilizan en la composición de animaciones, y en los escenarios coloridos y fantasiosos que remiten a esos días. De esta forma, el recorrido por esos paisajes de la memoria se compone de imágenes y recuerdos en los que se entremezclan objetos como figuras, vestimentas y el Malecón, con la naturaleza y los amigos. A ello se agregan las sensaciones y fantasías aportadas por la música, los gestos que se perciben a través de los rostros en las fotografías y los animales fantásticos que sirven como condensaciones simbólicas o imágenes poéticas que dan cuenta de los deseos, necesidades y expectativas que los niños y niñas tuvieron en la infancia.

El segundo momento de la experiencia que narra la película está constituido por el fin del exilio en Cuba, el retorno a la Argentina y la paulatina y conflictiva adaptación a este nuevo escenario. El documental marca esa transición a través de imágenes actuales de las ciudades de Buenos Aires y La Habana, que se montan en relación con otras secuencias de archivo que remiten al fin de la dictadura y el inicio de la democracia, entre 1983 y 1984. A su vez, todo ello es acompañado argumentalmente en la banda sonora por las notas melancólicas de un piano. Consultada por la incorporación de la experiencia del retorno en su film, Virginia Croatto (Ranzani, 2016) señala lo siguiente en una entrevista:

Eso fue algo que descubrí cuando estaba filmando, porque no pensaba contar la vuelta. Pero pasó que la vuelta empezó a tener un peso en los relatos y cuando empecé a montar la película fue muy importante. Fue fuerte regresar porque tenía que mentir, no tenía que contar la verdad porque había mucho miedo. Fue fuerte reacostumbrarme a la Argentina. Durante muchos años, Cuba siguió siendo mi país. Iba a Cuba y sentía que ése era mi país y no éste.

Todos los relatos coinciden en describir la reinserción en la Argentina como un proceso complejo, debido a la disociación que experimentaban los niños y niñas entre su modo de vida en Cuba y la realidad del nuevo país. Al respecto es preciso recordar que, al inicio de la transición democrática, existía una fuerte tensión entre ciertos discursos militantes, que seguían sosteniendo la necesidad de dar continuidad al proyecto liberacionista, y el macrodiscurso que hegemonizó el proceso transicional,

basado en la *teoría de los dos demonios*. Según este ideologema, la Argentina había sido víctima de dos violencias que, sin ser equivalentes, habían producido una espiral violentista: por un lado, la violencia guerrillera; por otro, la violencia estatal, que, si bien se reconocía como mucho más brutal, habría sido desencadenada por la primera. En este marco, el clima político-cultural de los primeros años democráticos se caracterizó por una condena generalizada a todo tipo de violencia (Jelin, 2010: 78).

Una exmilitante que estuvo a cargo de la guardería señala en el film: “nosotros seguíamos siendo los demonios y todo lo que tenía relación con nuestra historia era demonizado. Había que ocultarlo, no había que hablar”. La misma mujer desarrolla luego una idea clave respecto de los afectos asociados con la derrota y la desilusión, que coronaron esta etapa del retorno. Desde su mirada, el efecto del choque cultural en los niños y niñas fue enorme y acopló tres dimensiones: por un lado, las pérdidas de seres queridos; por otro, la participación en una lucha que no habían elegido; y finalmente, la sensación de haber vivido una derrota.

Las palabras y los acentos del español de Cuba aparecieron en este contexto como una fuente de arraigo identitario que los niños y niñas utilizaron para acercarse a la comprensión de lo que estaban viviendo. En relación con ello, una de las entrevistadas señala: “en Argentina no se decía compañero y compañera, se decía señor y señora. Entonces ese fue el primer gran aprendizaje. Dije ‘uf’, acá venimos a otra tierra”. Así también, la idea de “revolución”, que cumplía un rol aglutinante en términos de la identidad colectiva en Cuba, resultó otro elemento impactante, dado que no tenía un correlato en la Argentina. Finalmente, a lo anterior se sumaba la censura y la prohibición de mencionar aquellos temas en el espacio público: “yo llegué acá y me di cuenta que nadie tenía ni idea de ninguna revolución, entonces como que todo lo que uno había hecho, todo ese sacrificio y todas esas cosas, no existían”, señala otra de las testimoniadas.

Otra palabra que se destaca en el segmento de síntesis de las entrevistas es “abandono”, que, según se señala, es una idea que ronda recurrentemente en esta historia. Se trata de una noción que repone los afectos vinculados con la desprotección y la vulnerabilidad que producen la incertidumbre y el azar a que quedan sujetos quienes viven el exilio. Una de las protagonistas, que simboliza su propia experiencia a través de la referencia al cuento “Autopista del sur” de Julio Cortázar, señala:

Avanzar indefectiblemente hacia adelante, sola, en el 404, en cualquiera de esos autos que estaban en la autopista del sur, pero sola. Vos mirabas atrás y ya no quedaba nadie de la guardería. Aquello no fue elegido, nadie quedó, nadie decidió quedar en ese embotellamiento, pero fue la cotidianidad, fueron los afectos, fue la protección, fue la sobrevivencia durante un

tiempo. Cuando arranca, ¿quién te dice que adelante es mejor?

Finalmente, el documental expone el fuera de campo de las entrevistas y un breve *making-off* donde se revela la identidad de Virginia Croatto como una entrevistadora que es también protagonista de estas experiencias. Por otra parte, las últimas escenas también dejan en evidencia el lazo afectivo que aún existe entre quienes participaron de las vivencias de la guardería cubana, incluyendo a la realizadora. Desde este punto de vista, es posible afirmar que se trata de un documental autobiográfico que configura un yo descentrado, que se proyecta a través de los testimonios y experiencias de sus pares, y cuyo objetivo es articular una voz generacional en torno a lo vivido en común. Es un ejercicio colectivo que procede mediante la recuperación de relatos que hilvanan una galería de anécdotas, palabras, sueños, imágenes, juegos y afectos que acompañaron los distintos momentos de este exilio y retorno infantiles. Así, su riqueza simbólica y expresiva brinda un acceso privilegiado a las particularidades de estas experiencias.

CONCLUSIONES

Este trabajo se propuso indagar teóricamente en la problemática de las memorias de los hijos e hijas del exilio en el Cono Sur y relacionar esas reflexiones con las representaciones expuestas en dos filmes documentales recientes de Chile y Argentina. En primer término, se examinaron una serie de conceptualizaciones relativas a la experiencia del exilio político, poniendo énfasis en las consecuencias que la expatriación forzada tiene en las vidas de las personas exiliadas y en sus redefiniciones identitarias y subjetivas. Por otra parte, se revisó cómo las primeras y segundas generaciones de personas que padecieron exilio recrean esas vivencias, plasmándolas discursivamente de modos diferenciados. Así, para la primera generación, la memoria del exilio suele asociarse al recuerdo del despojo, la pérdida y el deseo urgente del retorno al país de origen. La segunda generación, en cambio, que vivió el exilio en la infancia y primera juventud, sin dejar de referir del todo aquellas emociones, despliega una amplia gama de vivencias y discursos que abarcan desde el deseo de retorno, a la decisión del no-retorno, lo que se articula con una identificación no menos compleja e inestable respecto del país de acogida. Como advierten González, Meloni y Saiegh (2016: 100), esa falta de fijación a un espacio territorial específico suele generar identidades marcadas por la desterritorialización y el desplazamiento. En ese marco, la experiencia del exilio puede aparecer alternativamente como una vivencia limitante y hasta traumática o bien como un espacio de existencia y redefinición subjetiva que incluso autoriza nuevos tipos de ciudadanía.

Dentro de estos escenarios, el trabajo con la palabra, el ejercicio del testimoniar y la puesta en escena de las experiencias de hijos e hijas del exilio a través de lenguajes artísticos, se ha revelado, sobre todo en la última década, como una vía para reelaborar y encontrar nuevos sentidos a lo vivido. Prueba de ello es el amplio corpus de obras que, desde distintos géneros, formatos y estéticas, se han hecho cargo de representar las voces y perspectivas de la segunda generación en el campo artístico, proyectándolas a su vez hacia el espacio de las memorias y la política. Desde allí, buscan contribuir a la reconfiguración de las identidades personales y los horizontes colectivos, a repensar los proyectos truchos y a imaginar futuros posibles. En ese conjunto de obras destacan las más de veinte películas documentales y ficcionales producidas en el Cono Sur que tienen por foco la tematización del exilio infantil y juvenil, dentro de las cuales se inscriben los dos filmes analizados en este trabajo.

Según se evidenció en el estudio, las películas de los hijos e hijas del exilio tienen un referente común, como lo es la aplicación del terrorismo de Estado por parte de dictaduras cívico-militares en Chile y Argentina durante las décadas de 1970 y 1980, una de cuyas consecuencias más críticas fue el exilio de cientos de miles de personas, quienes debieron abandonar sus países por razones políticas. Entre ellas, se cuentan los miles de niños, niñas y adolescentes forzados a salir junto a sus familias, y quienes nacieron en los países de acogida. Esos niños y niñas, hoy adultos, crecieron lejos del país de origen familiar, al que algunos regresaron posteriormente, como Croatto, o al que retornaron ocasionalmente y con el que mantienen una relación más distante, como Bustos Sierra.

Los dos documentales que analizamos en este trabajo recrean historias que habían permanecido ocultas a lo largo de décadas. En el caso del film de Bustos Sierra, el desconocimiento de los hechos narrados —la historia del boicot de unos obreros escoceses que se negaron a reparar los aviones de los golpistas de 1973— tiene su origen en la férrea censura impuesta por la dictadura a cualquier acción que demostrara la amplia solidaridad que, a nivel mundial, se desplegaba en apoyo al pueblo que resistía en Chile. Al retomar esa acción olvidada en el contexto de la producción de su film, el realizador no solo descubre, hace comprensible y visibiliza las múltiples tramas que tejen esa historia, sino que echa luz sobre la impunidad de que aún gozan los golpistas y contribuye a saldar una deuda pendiente con las víctimas de estos y con quienes los apoyaron desde lejos. Por su parte, el film de Croatto, saca a debate la problemática de la resistencia armada que la organización Montoneros puso en juego en contra de la dictadura argentina, con trágicas consecuencias. Esa resistencia había permanecido silenciada por años debido a la hegemonía del llamado *discurso de los dos demonios*, que impedía reponer esa experiencia y repensar sus implicancias, entre ellas, las memorias e interpretaciones de quienes fueron hijos e

hijos de la militancia montonera. En definitiva, lo que está en juego en ambos films es la revisión crítica de los años del terrorismo de Estado, en el caso del film de Bustos Sierra, enfatizando la indagación en las memorias de la primera generación, en diálogo con la segunda; y, en el de Croatto, las memorias de la segunda generación, en diálogo con la primera.

Es significativo observar que, a diferencia de la mayoría de los documentales de hijos e hijas, los filmes de Bustos Sierra y Croatto no son documentales autobiográficos propiamente tales, en el sentido de poner al yo como eje del relato fílmico. Por el contrario, los dos documentales exhiben yo descentrados, que desplazan su protagonismo para dar voz a relatos corales que permiten colectivizar las historias narradas. El film de Bustos Sierra recurre para ello tanto a la figura del narrador detective, que persigue el develamiento de un enigma, como a la de un mediador que logra vincular a los actores intervinientes en la trama y consigue para ellos un reconocimiento que han esperado por décadas. En el caso del documental de Croatto, la narradora difumina su figura entre las voces de sus pares generacionales, así como su papel de entrevistadora y participante en la historia relatada, elementos que solo se develan en las escenas finales de la película.

Son múltiples los recursos y estrategias narrativas que ambos realizadores movilizan en la producción de sus films. Entre ellos, destacan el ensamblaje de testimonios y la utilización de materiales de archivo, que, en el caso de Croatto, se combinan también con el remontaje o descontextualización de elementos para crear archivos nuevos. También se ilumina la relación de las memorias con ciertos objetos materiales (cartas, fotos, cassettes) y simbólicos (lenguas, canciones, dibujos) que detonan los recuerdos. Asimismo, los filmes echan mano de animaciones que, en el caso de Bustos Sierra, llegan a configurar pequeños relatos ficcionales que proponen hipótesis verosímiles sobre los misterios que quedan irresueltos en la historia. Finalmente, en los dos documentales sobresale el modo como las bandas sonoras y visuales se convierten en refuerzos dramáticos que dinamizan el avance de las acciones narradas.

Como decíamos en un comienzo, estos filmes se inscriben y participan dentro del espacio de producción y circulación de obras artísticas, haciéndose cargo de procesar estéticamente las memorias e identidades de las segundas generaciones e instalando puentes dialógicos con las de la generación precedente. Al mismo tiempo, desde este espacio, los documentales proyectan una reflexión más general sobre las memorias sociales, contribuyendo a repensar las identidades personales y colectivas, a revisar proyectos truncos y, también, a imaginar horizontes políticos posibles en un contexto de crisis a escala nacional, regional y global que pone urgencia al desafío de idear nuevas formas de convivencia colectiva.

BIBLIOGRAFÍA**Corpus filmico**

Croatto, Virginia (2015). *La guardería*. Argentina: CEPA e INCAA.

Bustos Sierra, Felipe (2018). *¡Nae pasaran!* Reino Unido: Scottish Documentary Institute / Bridging the gap production / Creative Scotland.

Bibliografía general

Alberione, Eva (2018). "Narrativas contemporáneas de los exiliados hijos: esa particular manera de contar-se". En Soledad Lastra (Ed.), *Exilios: un campo de estudios en expansión*, 197-210. Buenos Aires: CLACSO.

Amado, Ana (2003). "Herencias: generaciones y duelo en las políticas de la memoria", *Revista Iberoamericana*, v. 69, n. 202, 137-153. En línea: <https://www.liverpooluniversitypress.co.uk/doi/10.5195/reviberoamer.2003.5690>

Amado, Ana (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980- 2007)*, Colihue, Buenos Aires.

Aruj, Roberto y Estela González (2007). *El retorno de los hijos del exilio. Una nueva comunidad de inmigrantes*. Buenos Aires: Prometeo.

Aprea, Gustavo (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.

Baker, Will (2015). *Culture and Identity Through English as a Lingua Franca: Rethinking Concepts and Goals in Intercultural Communication*. Berlin & Boston: De Gruyter.

Bolzman, Claudio (2006). "De los europeizados a los deslocalizados: una tipología de las migraciones sudamericanas hacia europa". En José del Pozo (Ed.), *Exiliados, emigrados y retornados. Chilenos en América y Europa, 1973-2004*, 13-35. Santiago: RIL.

- Cancino, Hugo. (s/f). "Exilio chileno e historia. Contribución a un debate sobre los problemas teórico-metodológicos de una investigación historiográfica sobre nuestro exilio" *Recurso online*: http://archivochile.com/Mov_sociales/exilio_cl/MSexiliocl0011.pdf (consultado el 17-02-2020).
- CINTRAS, EATIP, GTNM/R, SERSOC (eds.) (2009) *Daño transgeneracional: Consecuencias de la represión política en el Cono Sur*. Santiago de Chile: LOM.
- Dictionary of the Scots Language*. (2004). "Nae adv.1". Scottish Language Dictionaries Ltd. *Recurso online*: https://www.dsl.ac.uk/entry/snd/nae_adv1 (consultado el 24-02-2020).
- Dunn, Jamie (2018). "GFF to close with doc on Scottish workers who defied Pinochet". *Recurso online*: <https://www.theskinny.co.uk/festivals/uk-festivals/film/gff-2018-doc-scottish-workers-pinochet-nae-pasaran> (consultado el 20-06-2019).
- Dutrénit Bielous, Silvia (coord.) (2006) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Montevideo: Trilce.
- Franco, Marina (2008). *El exilio: Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gallardo, Milena (2020). *Estéticas documentales e imaginaciones políticas: ausencias, presencias, afectos y legados en la producción fílmica documental de hijas y nietas en Chile y Argentina (2000-2020)*. Buenos Aires: Corregidor. (En prensa).
- Gallardo, M. y Salomone, A. (2017). "Memoria transgeneracional, resistencia y resiliencia en producciones artístico-literarias de autoras chilenas contemporáneas" en *HeLix – Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*. Universidad de Heidelberg. Vol. 10, 192-213. <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/helix/issue/view/3627>
- Gallardo, M. y Salomone, A. (2018) "Figuraciones del silencio en el relato memorial: Allende mi abuelo Allende de Marcia Tambutti". *América. Cahiers du Criccal*. Université Sorbonne Nouvelle Vol.1, 51, 138-145. <https://doi.org/10.4000/america.2022>

- García, Yvette Marcela (2014). *Les femmes de l'exil chilien. De l'Unité Populaire vers la terre d'asile: une analyse en termes de rapports sociaux*. Tesis de Doctorado en sociología, Universidad de Estrasburgo, Francia, 2014. Enlace: <https://tel.archives-ouvertes.fr/tel-01152527/document>
- García Mérida, Wilson. (2016). “‘Mira niñita’ o cuando nació Sofía: canción guardada”. Los Tiempos, artículo publicado el 25/07/2016. Recurso online: <https://www.lostiempos.com/actualidad/cultura/20160725/mira-ninita-cuando-nacio-sofia-cancion-guardada>
- González de Oleaga, M., Meloni González, C. y Saiegh Dorín, C. (2016). “Infancia, exilio y memoria. Tres relatos de una infancia transterrada tras la última dictadura argentina”, *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 8: 93-109. DOI: 10.7203/KAM.8.9073
- González de Oleaga, M., Meloni González, C. y Saiegh Dorín, C. (2019). *Transterradas. El exilio infantil y juvenil como lugar de memoria*. Temperley: Tren en Movimiento.
- Jeftanovich, Andrea (2011). *Hablan los hijos: discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Jelin, Elizabeth. (2010). “Militantes y combatientes en la historia de las memorias: silencios, denuncias y reivindicaciones”, *Lucha armada en la Argentina*, Año 5, Anuario, pp. 70-83.
- Lastra, Soledad (Ed.) (2018). *Exilios: un campo de estudios en expansión*. Buenos Aires: CLACSO.
- Levey, Cara (2023) “Hijas e hijos del exilio y cuestionamientos del mito del ‘exilio dorado’ en la producción cultural del Cono Sur. *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, 10(20), 95–114. <https://doi.org/10.59339/ca.v10i20.572>
- Lojo, María Rosa (2010). “Los hijos del amor y del espanto” en *Página/12*, suplemento Radar (Buenos aires) 24 de enero de 2010.

McBay, Nadine. (2018). "Nae pasaran: The story of Kill Killbridge's solidarity with Chile"
Recurso online:

<https://www.thenational.scot/news/16062448.nae-pasaran-the-story-of-east-kilbrides-solidarity-with-chile/> (consultado el 20-06-2019).

Norandi, Mariana (2012). *Los hijos del exilio uruguayo en España (1972-1985): la memoria de la segunda generación de una migración forzada*. Tesis de Maestría, Universidad Pública de Navarra, Facultad de Ciencias Humanas y Sociales, Mimeo.

— (2015). "El no retorno de la segunda generación del exilio uruguayo en España: habitando un espacio sin construir", *Historia, voces y memoria* 8, pp. 51-64. DOI: <https://doi.org/10.34096/hvm.n8.1893>

Quílez Esteve, Laia (2009), *La representación de la dictadura militar en el cine documental argentino de segunda generación*. Tesis de Doctorado en Estudios de Comunicación – Universitat Rovira i Vigili, Tarragona. En línea: <https://www.tdx.cat/handle/10803/8596#page=1>

Pérez, M. y Capdepón, U. (2023). Dossier "Ampliar los marcos sociales de la memoria: niños, niñas y adolescentes sobrevivientes en las narrativas postdictatoriales", *Clepsidra - Revista Interdisciplinaria De Estudios Sobre Memoria*, 10, 19. <https://revistas.ides.org.ar/clepsidra/issue/view/34>

Porolli, Paula (Ed.) (2016). "Exilios cruzados: representaciones, identidades y memorias en los exilios europeos y latinoamericanos del siglo XX y XXI", *Kamchatka. Revista de análisis cultural* 8 (7-237). DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.8.9456>

Ranzani, Oscar. Refugio para los hijos de los militantes. *Página 12: Cultura y Espectáculos*, 2 de abril de 2016 [Entrevista a Virginia Croatto]. En línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/5-38425-2016-04-02.html>

Ramírez, Elizabeth (2010). "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura". *Aisthesis*, (47), 45-63. <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000100004>

- Risager, K. (2005). "Linguaculture as a key concept in language and culture teaching". En B. Preisler, A. Fabricius, H. Haberland, S. Kjaerbek y K. Risager (Eds.), *The Consequences of Mobility: Linguistic and Sociocultural Contact Zones* (pp. 185-196). Roskilde: Roskilde Universitet.
- Roniger, Luis y Sznajder, Mario (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Roniger, Luis (2014). *Destierro y exilio en América Latina. Nuevos estudios y avances teóricos*. Buenos Aires: EUDEBA (Editorial Universitaria de la Universidad de Buenos Aires).
- Ros, Ana (2012), *The Post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay: collective memory and cultural production*. New York: Palgrave MacMillan.
- Salomone, Alicia (2016). "Within and beyond trauma: memory images of post-dictatorial culture in Chile". En Yasmin Gunaratnam y Amarjit Chandan (Eds.), *A Jar of Wild Flowers. Essays in Celebration of John Berger* (pp. 251-263). London: Zed Books.
- (2019a). Entrevista a Felipe Bustos Sierra, realizada el 17 de mayo de 2019. Manuscrito.
- (2019b). "Nae Pasaran (2018) de Felipe Bustos Sierra. Una historia sobre solidaridades que traspasan fronteras". Recurso online: <https://www.eldesconcierto.cl/2019/06/09/nae-pasaran-2018-de-felipe-bustos-sierra-una-historia-sobre-solidaridades-que-traspasan-fronteras/>
- Schelotto, Magdalena (2015). "La dictadura cívico-militar uruguaya (1973- 1985): militarización de los poderes del estado, transición política y contienda de competencias". *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* 4, 24, 1-22. Recurso online: https://www.studistorici.com/wpcontent/uploads/2015/12/14_SCHELOTTO.pdf
- Traverso, Antonio y Tomás Crowder-Taraborrelli (2015). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago de Chile: LOM.

Yankilevich, Pablo (2004). *Represión y destierro: itinerarios del exilio argentino*. La Plata: Al Margen.