

O cinema de Jorge Durán

The Jorge Durán's cinema

Romance policial:
el deber de
memoria y el cine
de género acerca
de la dictadura
chilena

*Romance policial: Memory's
Duty and Film Genre about the
Chilean dictatorship*

Ignacio del Valle Dávila

Professor adjunto de Cinema Latino-americano na Universidade Federal da Integração Latino-americana e professor permanente da pós-graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Publicou *Cámara en trance: el nuevo cine latinoamericano. Un proyecto cinematográfico subcontinental* (2014).
Contato: elvalledeignacio@gmail.com
Brasil

Recebido em: 17 de junho de 2021
Aceito em: 23 de junho de 2021

PALABRAS CLAVE:

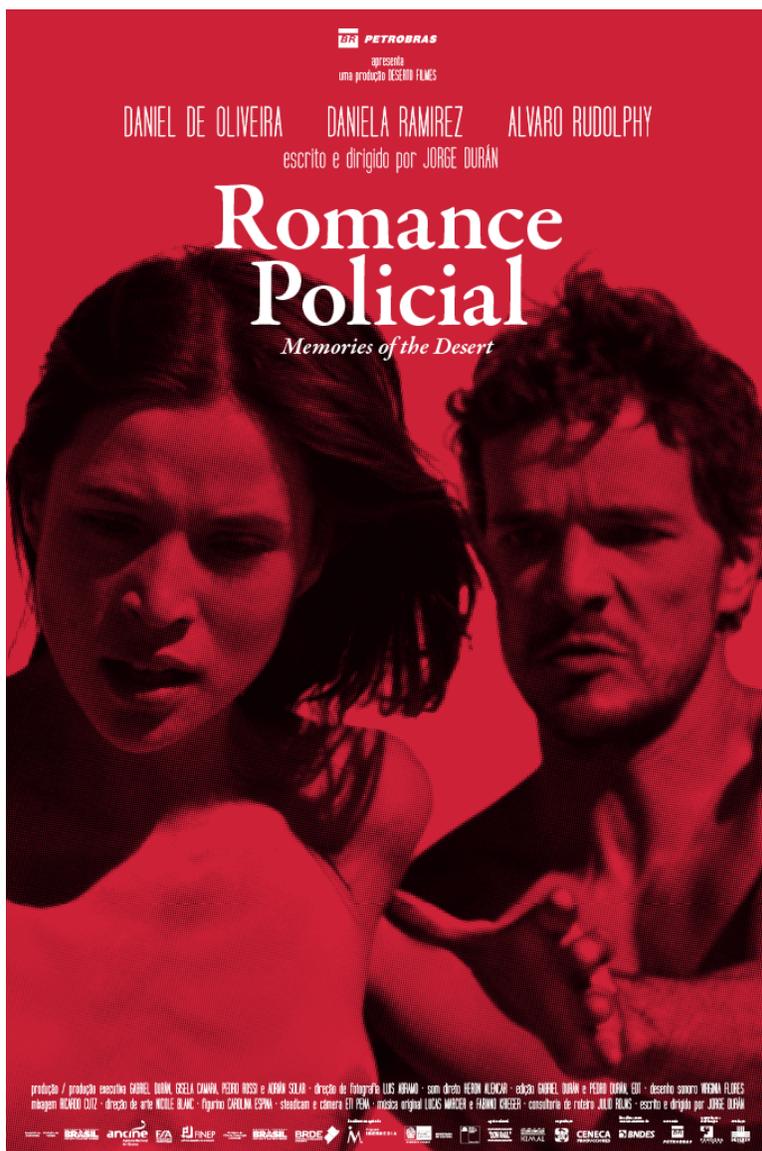
Dictadura; Orestes; Géneros cinematográficos; Conflicto central.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo estudiar la memoria de la dictadura chilena en la coproducción cinematográfica brasileño-chilena *Romance policial* (2015) del cineasta Jorge Durán. Mi hipótesis es que este largometraje de ficción, aunque no hace alusiones explícitas a la dictadura, puede ser interpretado como una relectura del mito de Orestes, donde la investigación de un parricidio funciona como una metáfora de la búsqueda de justicia ante los crímenes perpetrados por el régimen de Pinochet. Para ello, Durán utiliza los códigos del género policial, en una película que procura hacer llegar a un público masivo el imperativo moral del deber de memoria. Finalmente, analizaré las limitaciones que el principio narrativo del conflicto central y las convenciones de los géneros cinematográficos pueden significar para una reflexión profunda sobre el terrorismo de Estado y sus consecuencias en las sociedades contemporáneas de Brasil y Chile.

KEYWORDS: Dictatorship; Orestes; Film genres; Central conflict.

Abstract: This article aims to study the memory of Chilean dictatorship in Brazilian-Chilean film co-production *Romance policial* (2015), by filmmaker Jorge Durán. My hypothesis is that this fiction film, although with no explicit allusions to the dictatorship, can be interpreted as a re-reading of the myth of Orestes, where a parricide investigation functions as a metaphor for the search for justice faced to the crimes perpetrated by the Pinochet regime. To do so, Durán uses *thriller's* codes in a film that seeks to bring Memory's Duty moral imperative to a mass audience. I will analyze what the central conflict's narrative principle, as well as the conventions of the film's limitations mean for a profound reflection on the state of terrorism and its consequences in contemporary Brazilian and Chilean societies.

CARACOL, SÃO PAULO, N. 23, JAN./JUN. 2022
ROMANCE POLICIAL: EL DEBER DE MEMORIA Y
EL CINE DE GÉNERO ACERCA DE LA DICTADURA
CHILENA
IGNACIO DEL VALLE DÁVILA



Cartel del largometraje Romance policial (2015)
Fuente: Imagen cedida por el cineasta

INTRODUCCIÓN

El largometraje *Romance policial* (2015) significó el retorno cinematográfico a Chile del director Jorge Durán, después de más de cuarenta años de exilio en Brasil. Es también el primer film en el que el cineasta hizo alusiones a la dictadura de Pinochet desde que, en 1986, estrenó *A cor do seu destino*, la historia de un joven chileno expatriado en Brasil. El objetivo de este artículo es analizar las diferentes formas a través de las cuales que *Romance policial* elabora una reflexión sobre la memoria de la dictadura chilena, valiéndose para ello de las convenciones del cine policial y de una ambigüedad referencial que, sin nunca aludir explícitamente a ese pasado, siempre termina por evocarlo. En ese sentido, puede afirmarse que este largometraje, coproducido por Brasil y Chile, es un terreno fértil para las hibridaciones y préstamos entre las tradiciones cinematográficas de ambos países, en particular, por su manera de representar en la ficción un pasado traumático con elementos comunes en ambos países. Con el fin de comprender las formas sensibles de este ejercicio de memoria, comenzaré analizando los principales motivos de la película y su forma cinematográfica. A continuación, pondré en perspectiva *Romance policial* tratando de mostrar sus vínculos con el cine de género brasileño, para, por fin, debatir las potencialidades y limitaciones que tiene su apuesta formal en relación con el llamado deber de memoria.

LA ESPIRAL DE ORESTES

La historia de *Romance policial* es bastante sencilla, pero su descripción resulta necesaria para este análisis. Antonio, joven escritor brasileño va de vacaciones al desierto de Atacama, en busca de inspiración. Después de visitar Bolivia, llega a San Pedro de Atacama, haciendo autostop en la camioneta

de un hombre que procede de Salta. Una vez en la ciudad, el protagonista conoce a Florencia, la dueña de un establecimiento para turistas. Mientras visita los alrededores del pueblo, Antonio descubre el cadáver del hombre que lo había traído en su camioneta, huye asustado e intenta abandonar la localidad, pero la policía lo considera sospechoso de asesinato y le prohíbe salir de San Pedro. Mientras está siendo investigado, entabla un romance con Florencia y no tarda en descubrir que el hombre muerto era el padre de la joven, que ella fue amante del comisario de policía a cargo del caso y, finalmente, que cuando Florencia era niña perdió a su madre en extrañas circunstancias y el cuerpo fue enterrado en un lugar desconocido. En su intento por descubrir la verdad, Antonio enfrenta los silencios y mentiras de Florencia, que no quiere mirar hacia el pasado, pero las razones que llevaron a ambas muertes acaban por desvelarse.

Romance policial es una película con varias capas sucesivas articuladas entre sí, que pueden descorrerse como una serie de velos. Bajo las convenciones del cine policial, la trama recuerda poderosamente al mito de Orestes, transformado aquí en una joven chilena que, a través del parricidio, venga el asesinato de su madre a manos de su padre. La época y el género de los personajes cambia y también cambia el motivo del viaje, pues no es Orestes/Florencia quien regresa a Micenas/Atacama, sino su padre que va al encuentro de la hija y de la muerte. A pesar de ello, la estructura básica del mito no se altera. Como en *La Orestíada*, la muerte de uno de los padres inicia lo que podríamos llamar de círculo intergeneracional que se cierra con el ajusticiamiento del asesino a manos de su prole¹.

1 No se trata del único filme brasileño que adapta el mito de Orestes para reflexionar sobre una dictadura. En 2015 Rodrigo Siqueira estrenó *Orestes*, adaptación experimental de la tragedia de Esquilo que

El relato funciona recursivamente, estableciendo una lógica autorreferencial entre la trama y la narración. Al adentrarse en San Pedro de Atacama, el protagonista va descubriendo que las cosas no son lo que parecen. Por debajo del carácter apacible, exuberante e idílico de los paisajes se esconde una realidad perturbadora, de la misma manera que por debajo de la primera capa narrativa se esconden referencias al pasado reciente de Chile. La costumbre del padre –asesino y víctima– de dibujar espirales sirve como una metáfora de lo anterior: el relato, al igual que Antonio, se adentra en una espiral que lo lleva hacia el interior de las cosas. De la misma manera, las constantes alusiones a los volcanes chilenos sirven como una metáfora de ese descubrimiento gradual del trauma enterrado bajo la superficie. Bajo la capa de aparente tranquilidad, se esconde un poder destructivo en estado de latencia. Por ello Antonio afirma, al final: “Los recuerdos son como un volcán que explota dejando muerte y desolación. La memoria, como el tiempo es circular, siempre vuelve”.

Mi hipótesis es que la adaptación policíaca del mito de Orestes es una metáfora sobre los crímenes impunes de la dictadura chilena, es decir, un ejercicio de lo que suele denominarse el deber de memoria, entendido como el imperativo moral de recordar a las víctimas de los atropellos contra los derechos humanos, como una forma de evitar tanto el olvido de esos crímenes, como su repetición (Eric Sebares, 2008)². Como veremos a

conjuga testimonios, sesiones de psicodrama y performances para reflexionar sobre los crímenes de la dictadura y la actual violencia de la policía brasileña.

2 El deber de memoria al igual que la reflexión contemporánea sobre las relaciones entre memoria e historia ha estado en gran medida pautado por el estudio de la *Shoah* (Napolitano 2020, Eric Sebares, 2008). Se suele considerar como uno de los orígenes del deber de memoria el llamado de Theodor Adorno a orientar la acción y el pensamiento para Auschwitz nunca se repita (Eric Sebares 2008, 91).

continuación, a lo largo de *Romance policial* diferentes elementos en los diálogos y en las imágenes hacen referencia a la dictadura de Pinochet, a pesar de que la historia suceda en el presente de su producción, hacía 2014, y casi no haya menciones explícitas al régimen militar.

LA AMBIGÜEDAD REFERENCIAL

La opción por situar una historia sobre asesinatos y desapariciones en el desierto de Atacama parece por sí sola una alusión a la dictadura. El desierto chileno es uno de los lugares más emblemáticos de la represión, no solo por los Campamentos de Prisioneros Políticos de Pisagua y Chacabuco, sino también porque fue allí donde actuó con más violencia la Caravana de la Muerte, operación militar responsable por la ejecución de decenas de presos políticos a fines de 1973.

Muchas de las alusiones indirectas se entregan a partir de los diálogos. Martínez, el agente de policía, afirma hacia el final de la película que, a veces, la tortura puede ser efectiva, aludiendo así a una práctica tristemente común en la dictadura. A su vez, su ayudante se presenta como Romo, en una clara referencia a Osvaldo Romo, uno de los agentes más sanguinarios de la Dirección Nacional de Inteligencia (DINA), la policía secreta de Pinochet. Martínez también afirma haber vivido en Brasil, lo que podría interpretarse como una referencia al entrenamiento en ese país de policías y militares chilenos en el marco de la Operación Cóndor. Por lo demás, Osvaldo Romo fue enviado por la dictadura chilena a Brasil en 1975, y solo fue deportado en 1992, lo que refuerza los paralelos entre Martínez y ese agente. Finalmente, al contarle a Antonio dónde se encuentran sus padres, Florencia le miente y le dice que se exiliaron en España durante la dictadura.

Se trata de la única vez en que el régimen militar chileno es explícitamente mencionado en todo el filme.

Si las alusiones verbales son bastante obvias, las referencias visuales se caracterizan por una mayor profundidad intertextual e intermedial. Las cruces de madera que aparecen en dos cementerios del desierto, al principio de la película, anticipan el conflicto central, pero también remiten de modo general al camposanto de Pisagua, cerca de donde los agentes de la dictadura inhumaron a 19 ejecutados políticos. Al final de la película, Antonio desentierra en una fosa ilegal los huesos de una mano de la madre de Florencia. La toma en plano picado de la escena recuerda la exhumación de los ejecutados de Pisagua, llevada a cabo en 1990, cuyas imágenes se encuentran entre las más conocidas y difundidas de la transición chilena (Imágenes 1 y 2). La acción de *Romance policial* se sitúa a cientos de kilómetros de ese centro de detención y en otro momento histórico; sin embargo, es perceptible que la imagen del cuerpo de una desaparecida emergiendo desde el fondo de una fosa ha transitado desde el documento fotográfico de 1990 hacia el filme de Durán. Estamos ante un proceso de reciclaje y reapropiación intermedial de una imagen emblemática de las violaciones a los derechos humanos en Chile, lo que le confiere una carga simbólica que va más allá de los límites de la trama policial. Por ello, la exhumación en *Romance policial* puede ser interpretada a partir de las reflexiones de Ana María Mauad sobre el origen y tránsito de las imágenes: "las imágenes se reciclan en el proceso continuo de producción de sentido, de ahí la posibilidad de que las imágenes como símbolos acampen en cuerpos diferentes y se vuelvan nuevas imágenes en nuevos procesos de simbolización" (Mauad, 2014, 115).



Figura 1: *Romance policial* (Jorge Durán, 2015)
Fuente: fotograma del filme



Figura 2: Exhumación en Pisagua, 1990
Fuente: fotograma del filme

De manera bastante más general, otras imágenes de *Romance policial* recuerdan algunos documentales de Patricio Guzmán. Los grandes planos generales del desierto de Atacama y las imágenes de los petroglifos precolombinos –emblemas del rastro, de la ruina, del vestigio humano– están presentes en *Nostalgia de la luz* (2010) que, al igual que *Romance policial*, tiene en el motivo del desaparecido uno de sus ejes temáticos. Sin embargo, se trata de una conexión que, en lo que respecta a las formas cinematográficas, se limita esencialmente a la repetición de paisajes similares. Bastante más precisa resulta la correspondencia entre la escena de la exhumación en *Romance policial* y el inicio de otro film de Guzmán, *Salvador Allende* (2004). Al comienzo de este último documental, vemos una mesa filmada en picado, sobre la que hay una serie de objetos que el director manipula con sus manos. La *voice over* de Guzmán afirma: “Esto es casi todo lo que queda de Salvador Allende, presidente de Chile en 1970”. Esos objetos que Guzmán define como “historia desperdigada”, son una billetera, un par de carnés, la banda presidencial y un reloj. En la película de Durán, durante la exhumación del cuerpo de la madre de Florencia, Antonio también descubre una billetera, que le entrega a la joven. Ella manosea, abre y registra el interior con curiosidad análoga a la de Guzmán. En ambos films, el mismo objeto cumple una función similar de vestigio aislado o, en palabras de Guzmán, de “historia desperdigada” (Imágenes 3 y 4).



Figura 3: *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004)

Fuente: Fundación de Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad



Figura 4: *Romance policial* (Jorge Durán, 2015)

Fuente: fotograma del filme

Las alusiones se vuelven más explícitas en la primera de las escenas que explica cómo se produjo la muerte de la madre. La *voice over* de Antonio cuenta que el padre de Florencia formaba parte de una trama de contrabando de armas, pero fue traicionado por sus socios. El relato del escritor no menciona a ningún militar, pero vemos a cuatro hombres en la escena: el padre de Florencia, Martínez, un oficial del ejército y la espalda de un soldado. Los dos últimos aparecen en tres tomas cortas. En cambio, en la escena del asesinato de la madre no hay militares. El ejecutor de la muerte – que parece no haber sido premeditada– es el padre. De esa forma, al mismo tiempo que la brevísima imagen de los militares refuerza los nexos con la dictadura, en la resolución del conflicto central la conexión explícita entre la dictadura y la desaparición es negada. No se trata de un crimen político, sino del resultado secundario de una operación de contrabando. Como puede verse, las imágenes y los diálogos del filme refuerzan las conexiones simbólicas con los crímenes de la dictadura para, inmediatamente, negar ese vínculo en el terreno específico de la trama. A pesar de su obviedad, las referencias no salen nunca de la alusión implícita y de la metáfora.

Hay, además, cuestiones de orden cronológico que dificultan la asociación directa con el régimen militar, pensando en términos históricos y no metafóricos. Martínez ronda los 50 años, lo que significa que al término de la dictadura, en 1990, como mucho tendría 25 y difícilmente podría haber participado en la fase más represiva de la policía secreta. En segundo lugar, Florencia parece tener menos de 30 años y haber nacido, por lo tanto, a fines de los ochenta, lo que hace poco probable que sus padres se hayan

exiliado con ella. Incluso como mentira, la hipótesis del exilio es inverosímil³. Finalmente, en la escena del asesinato de la madre, Florencia tiene unos nueve años, lo que vuelve imposible que esa muerte haya sucedido durante la dictadura. La película oscila siempre entre el avance alusivo y el repliegue, sin salir nunca de una cierta ambigüedad referencial. Es como si en *Romance policial* el trabajo de memoria debiese seguir siempre una línea tangencial que roza el trauma sin penetrar explícitamente en él. Como si solo pudiese elaborar una memoria del pasado a partir de una poética de la evocación velada, que sirve como vía de escape para lo reprimido.

¿LA HISTORIA QUE VEMOS ES LA MISMA QUE ESCUCHAMOS?

El protagonista de *Romance policial* es un escritor brasileño que comienza a escribir una novela mientras viaja por el norte de Chile. El director es un chileno exiliado en Brasil que viajó al norte de su país para realizar una película. Entre la labor creativa de uno y otro se establece un paralelismo frecuente en el cine brasileño desde el Cinema Novo, que Jean-Claude Bernardet ha llamado la “metáfora literaria” (1995). De modo general, la identificación entre el cineasta y el protagonista de una película se podría producir a través de otras artes, sea como sea, lo que interesa es la recursividad de esa metáfora, pues la obra realizada por el protagonista establece una relación metacomunicacional con la obra en la que está inserida.

En *Romance policial* ese recurso se ve intensificado por la *voz off* de Antonio, que interviene frecuentemente con comentarios. Sin embargo, tras el asesinato del padre de Florencia, esa voz ya no corresponde a una

3 Álvaro Rudolphy (Martínez), nació en 1964 y Daniela Ramírez (Florencia) en 1987, ambos interpretan personajes de aproximadamente su misma edad.

reflexión sobre lo que está sucediendo, sino a la novela policíaca de carácter autoficcional que Antonio está escribiendo. Como toda autoficción, la *voz off* de Antonio establece un pacto de lectura ambiguo, de forma que “nunca llega a ser de hecho confiable” con respecto al mundo diegético, “sus declaraciones asertivas están en jaque, son inestables e imprecisas, sujetas a sus contingencias, indiscernibles de sus circunstancias” (Fuks, 2021, 181). El público se enfrenta a una laguna entre el acontecimiento (ficticio) y su narración en *voz off*—suerte de autoficción dentro de la ficción—, entre la historia vivida por los personajes y el “romance policial” que la voz de Antonio lee dentro de *Romance policial*. Esa relación ambigua llega a su clímax en las escenas de la muerte de la madre de Florencia. El público solo conoce cómo se produjo el deceso a partir de la narración de Antonio, y la escena que acompaña a las palabras del escritor refuerza la imprecisión casi onírica de esas explicaciones: los cuerpos se mueven en cámara lenta, la luz está sobreexpuesta, los colores son pálidos, lo único que brilla en la noche es el rojo de la sangre. Es como si se quisiera poner de relieve el carácter inestable e incierto del testimonio de Antonio, que ha sido elaborado a partir de otros testimonios. La película pareciera cuestionar los límites de la memoria y de su capacidad de transmisión. La ambigüedad referencial se vuelve aún más profunda. Incluso, si terminamos creyendo saber lo que sucedió, el relato del pasado se presenta bajo formas intangibles, escurridizas y fantasmagóricas.

FANTASMAS

Hay pocas escenas ambientadas en las calles de San Pedro de Atacama. Al escoger las localizaciones, Durán optó por oponer la inmensidad luminosa del

desierto—muchas veces filmado en grandes planos generales, monumentalizado por el teleobjetivo de la cámara— y el interior de viviendas, comisarías y hoteles, levemente sombrío y opresor. En esos interiores, las sombras y claroscuros velan los rostros de los protagonistas. Por lo demás los cuerpos de los personajes proyectan continuamente sus sombras sobre los muros de las habitaciones, contribuyendo a crear una atmósfera visual fantasmagórica. Esa utilización de la sombra, como metáfora de un pasado que se proyecta sobre el presente, se vuelve explícita en la secuencia en la que Antonio descubre que el hombre muerto era el padre de Florencia. Antonio abre las puertas de un pequeño mueble en la casa de su novia y, dentro, descubre una vieja fotografía de familia. La acción recuerda numerosas escenas de documentales en primera persona, en que el cineasta abre el baúl de los recuerdos y saca un álbum de fotos que sirve como desencadenante de la memoria privada de su núcleo afectivo⁴. En el caso de *Romance policial* la fotografía cumple una función similar, como documento, índice y vestigio del pasado, pero quien accede a ella no es un familiar de los retratados, sino un intruso. Inmediatamente después de esa escena, vemos la sombra de Antonio sobre los petroglifos milenarios del desierto, la sombra como indicio incorpóreo de lo humano se proyecta sobre el índice material de un pasado remoto. El protagonista recorre la piedra con las yemas de los dedos como recorrió la fotografía, palpando los restos del pasado. (Imágenes 5 y 6).



Figura 5

Fuente: fotograma del filme



Figura 6

Fuente: fotograma del filme

La presencia de lo fantasmagórico es palmaria al principio, el día en que Antonio descubre el cadáver del padre. El joven se pasea por el pueblo, entra en el cementerio, visita una *pucará*, pasa su mano por la corteza de los árboles añosos y, finalmente se detiene a escribir en su cuaderno, junto a un desfiladero. Entonces aparece a sus espaldas, fuera de foco, la imagen de un indígena que avanza hacia él, volviéndose poco a poco totalmente nítido. Cuando llega hasta Antonio, coloca una mano en su hombro, mientras la *voice over* del protagonista afirma: “Había llegado a la hora precisa, el indio era el dueño de esta tierra y venía a darle la bienvenida. Era una buena señal. El fin de una vida aburrida y cobarde”. En la secuencia que sucede a la aparición, el protagonista halla el cuerpo del hombre que lo había traído hasta San Pedro de Atacama. Todo el segmento descrito está acompañado de una música extradiegética que le confiere un aura de suspense. El leitmotiv del fantasma que rodea al padre, se hace totalmente evidente al final de la película, cuando Florencia confiesa que ella lo mató: “Cuando lo vi tuve tanto miedo, era un fantasma acercándose. Me dijo que se estaba muriendo. Quería contarme lo que había pasado. Como si yo hubiese podido olvidar algo. Le dije que se callara (...). De repente quiso abrazarme. Sentí pánico y le pegué. Le pegué, pero para que se callara”.

La confesión de Florencia retoma el mito de Orestes. Sin embargo, está ausente un elemento central de esa tragedia: no hay un juicio público contra el parricida, ni tampoco la absolución final a cargo de Atenea. En otras palabras, la institución de la justicia no existe, lo que podría interpretarse como una crítica a la limitada acción de los tribunales contra los crímenes de la dictadura. A falta de justicia, el trauma reprimido emerge recurrentemente en el presente como una erupción destructora que no ha podido ser

elaborada ni encauzada. El pasado cierra su espiral fantasmagórica sobre el presente y el perdón individual de Antonio a Florencia se vuelve un gesto estéril. La relación entre ambos se torna imposible y el protagonista acaba vagando perdido por las montañas, incapaz de construir un futuro, a raíz de su impotencia en relación con el pasado.

MEMORIA Y GÉNEROS CINEMATOGRÁFICOS

Romance policial establece conexiones con los géneros cinematográficos que quedan de manifiesto ya en su título. Estamos ante un film que sigue los códigos del thriller policial. A la vez, la palabra ‘romance’ alude en portugués al libro que escribe el protagonista y, con ello, a la relación metacomunicacional entre ese libro y la película. En segundo lugar, ‘romance’, con el sentido de relación amorosa, anuncia la matriz melodramática del filme, estructurada a partir del triángulo entre Antonio, Florencia y Martínez.

La asociación entre las convenciones del cine de género y los contenidos con cariz político, no es un fenómeno nuevo. En el caso de Durán, la aproximación a la memoria traumática de la dictadura a partir del thriller, perceptible en *Romance policial*, ha sido una constante que puede rastrearse ya en sus primeros largometrajes de los años setenta. Antes de salir de su país de origen fue asistente de dirección de Costa Gavras en *Estado de sitio* (1972) –recordemos que el director franco-griego es uno de los máximos representantes mundiales del llamado thriller político– y de Helvio Soto, el cineasta chileno más proclive a la asociación entre temáticas políticas y fórmulas del cine comercial, como puede verse en trabajos como *Caliche sangriento* (1969) o *Llueve sobre Santiago* (1975).

Ya en el exilio, Durán fue uno de los responsables por los guiones de dos

películas de Héctor Babenco, *Lúcio Flávio, o passageiro da agonia* (1977) y *Pixote, a lei do mais fraco* (1980) y colaboró con el guión de *O beijo da mulher-aranha* (1985). También dirigió *A cor de su destino* (1986), uno de los principales filmes de ficción de los años ochenta sobre los exiliados chilenos. Las relaciones evidentes con el cine de género –sea policial o melodrama– son reveladoras de una tentativa de aproximación con el público, aunque sin por ello dejar de lado su intento por abordar temas vinculados a la memoria de la dictadura. En ese sentido, tanto los tres trabajos de Babenco como el que Durán dirigió en 1986 pueden clasificarse dentro de lo que Ismail Xavier (1993) ha llamado “naturalismo de la abertura política”, típico del cine de esos años que abordaba las violaciones de los derechos humanos. Ese tipo de naturalismo cinematográfico característico al final de la dictadura o durante la transición política, en países como Argentina y Brasil, puede definirse como:

un cine eficiente en el mercado, competente en su factura como espectáculo, ya sea en la esfera del cine de acción o del drama psicológico, filmes que buscan proyectar en pantalla una verdad encubierta, un dato inconfesable del orden vigente, de la realidad de cada país reprimida por la “historia oficial” de regímenes militares caducos. (Xavier, 1993, 117. Traducción del articulista)⁵.

Es interesante destacar que en ambos países el género policial sirvió a lo largo de los años 1970 y 1980 para abordar de forma metafórica el terrorismo de Estado y la acción de los escuadrones de la muerte, por medio de historias de agentes de policía corruptos y violentos que combatían el crimen siguiendo métodos poco ortodoxos. Ese tipo de cinematografía,

5 Xavier cita como ejemplos de ese naturalismo el filme brasileño *Lúcio Flávio...* (Héctor Babenco, 1977) y el argentino *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1985).

en la que podrían enmarcarse los filmes de Babenco *Lúcio Flávio* (1977) y *Pixote, a Lei do mais Fraco* (1980) y otros como *Pra frente Brasil*, de Roberto Farias (1982), muestra la tortura y la violencia policial como el resultado de agentes o grupos parapoliciales que actúan como justicieros, pero sin establecer nexos explícitos con la represión sistemática, organizada por los regímenes militares. En lo que muchos han visto como una forma de eludir la censura, esas películas optan por representar la violencia como práctica de individuos específicos, omitiendo la responsabilidad del Estado. En palabras de Patricia Machado (2021) el cine de género, por medio de ello, “encuentra resquicios para tocar las heridas abiertas de los años de la represión”.

Romance policial puede considerarse como un heredero tardío de esa tendencia del policial brasileño surgida en pleno apogeo de la Embrafilme; tendencia a la que Durán contribuyó como director y guionista⁶. Conserva de esas películas policiales la estrategia de eludir los nexos entre la violencia de los agentes del orden y la responsabilidad del Estado. Ahora bien, su peculiaridad reside no solo en ese carácter, en cierto modo, extemporáneo, sino que también en el desplazamiento territorial que lleva a cabo, pues aplica esa estrategia narrativa ya no al Brasil de la dictadura, sino que a la herencia dictatorial en el Chile contemporáneo. Se trata de un caso singular visto desde el contexto chileno, ya que, salvo algunas excepciones, como *Johnny cien pesos* (1993), de Gustavo Graef Marino, el cine policial no se empleó en Chile con esa finalidad metafórica. Por ello, puede decirse que Durán aplica al caso chileno una tradición cinematográfica brasileña.

6 La misma tendencia se observa en otro filme de Durán, *Proibido proibir* (2006), aunque en este caso la estructura del policial sea utilizada para hacer referencia a la violencia de la policía y las milicias en Río de Janeiro.

Ahora bien, el género policial sí ha sido usado por la televisión chilena para abordar el pasado dictatorial, particularmente en la ficción seriada *Los archivos del cardenal* (2011, 2014). Sin embargo, a diferencia de los films anteriormente citados, se trata de una ficción de reconstrucción histórica, ambientada en la dictadura, y en la que el género policial sirve para presentar casos de violaciones de los derechos humanos investigados por la Vicaría de la Solidaridad. De esa forma, en este caso específico, la responsabilidad del Estado es puesta de relieve bajo los códigos del género policial.

Las conexiones entre *Romance policial* y la ficción audiovisual destinada a un público masivo no se restringen a la adopción de las convenciones del cine policial o a la matriz melodramática. Es más, tampoco se restringen al cine. Es perceptible el diálogo con la teledramaturgia, particularmente con las telenovelas y la ficción seriada. La hibridación de los códigos del cine y la televisión en Brasil comienza a hacerse evidente, con fuerza, a partir de la *Retomada* cinematográfica de mediados de los años noventa que se acelera con la llegada de la Globo a la producción cinematográfica, a comienzos del siglo XXI. Ese proceso, insertado en plena globalización de las comunicaciones y aceleración de la circulación transnacional de los bienes del mercado audiovisual, ha contribuido a una uniformización estética de las ficciones destinadas al entretenimiento masivo, un proceso en el que participan diferentes agentes culturales, muchas veces convergentes, como televisiones, producciones cinematográficas y plataformas. Aunque *Romance policial* no pertenezca a los grandes conglomerados de los medios, sí adopta los patrones estéticos naturalistas de ese tipo de producciones, como puede apreciarse particularmente en su fotografía, su montaje y en la fotogenia de sus actores.

Los principales personajes son encarnados por nombres reconocidos de la televisión chilena y brasileña, una forma de llamar la atención del público masivo de ambos países. Daniel de Oliveira, que interpreta a Antonio, tiene una amplia carrera como "galán" de series y miniseries de la Globo y algunos papeles protagónicos en largometrajes. Algo parecido ocurre con Daniela Ramírez, que encarna a Florencia, y Álvaro Rudolphy, a cargo del antagonista Ramírez: ambos son actores famosos en Chile, con una larga trayectoria en telenovelas y series, así como en algunos papeles cinematográficos. Incluso personajes secundarios, como Miriam y la madre de Florencia son interpretados por actrices conocidas en la televisión chilena, respectivamente, Roxana Campos y María Izquierdo. Como puede verse, es bastante notoria la búsqueda de establecer sinergias con los emisoras brasileñas y chilenas, a partir de una estrategia comercial basada en el *star system* televisivo.

Además de reforzar vínculos con la industria televisiva, el criterio de selección del elenco también sirve para establecer asociaciones intertextuales con ficciones audiovisuales que recrean el pasado dictatorial de Chile y Brasil. Cabe destacar que Daniel de Oliveira interpretó a dos víctimas emblemáticas de la dictadura brasileña: Frei Betto, en *Batismo de sangre* (2006) de Helvecio Ratton, y Stuart Angel, en *Zuzu Angel* (2006) de Sergio Rezende. Por su parte, Daniela Ramírez fue una de las actrices protagónicas de la serie *Los archivos del cardenal* (2011, 2014). Esa intertextualidad trazada a través de los actores cumple con el objetivo de hacer alusiones implícitas a la dictadura, de evocarla sin nunca llegar a hacer evidente la referencia. Con la selección de actores se vuelve a mostrar una lógica de desplazamiento, de migración de la imagen. Sin embargo, la elección de Ramírez y De Oliveira

como protagonistas no hace referencia directa al pasado autoritario, sino a un corpus fílmico que ha servido para construir, en Chile y Brasil, una memoria audiovisual colectiva sobre el terrorismo de Estado. No se alude a la dictadura, sino que a su reelaboración artística.

LA QUERRELLA SOBRE EL CONFLICTO CENTRAL

Terminaré este texto haciendo referencia a las teorías de un cineasta que se encuentra en las antípodas de Jorge Durán. Me refero a Raúl Ruiz, cuya *Poética del cine* es una de las últimas reflexiones elaboradas por un cineasta latinoamericano para cuestionar las formas de narración del cine dominante. El primer capítulo del primer libro de la *Poética* (Ruiz, 2000) está íntegramente dedicado a deconstruir la teoría del conflicto central. El director chileno acusa al cine dominante –particularmente a Hollywood– de adoptar mecánicamente ciertos principios de la poética aristotélica y, de ese modo, estructurar todas las historias a partir del enfrentamiento entre un protagonista que desea algo en particular y un antagonista que busca impedir la consecución de ese deseo. Ruiz denomina a esa disputa el “principio de hostilidad”, que abarcaría todo el cine convencional. La centralidad del conflicto principal es tal que acaba dominando jerárquicamente el resto de los conflictos posibles dentro de la película o, incluso, llega a eclipsarlos. Como consecuencia, todas las decisiones que los personajes toman en la historia están orientadas a satisfacer sus objetivos dentro de ese conflicto. Ruiz considera la teoría del conflicto central como un tipo de naturalismo cuyas convenciones, aunque plenamente dominantes, se alejan de la vida real, se apoyan excesivamente en la lógica causal, que pretende que los personajes siempre estén en posición de tomar decisiones trascendentes para

sus intereses, y se sustentan sobre un psicologismo burgués y superficial. Ruiz no solo tacha esa visión de conservadora, sino que la acusa de ejercer un tipo de hegemonía que atenta contra cualquier visión alternativa:

En la trama sutil de las acciones premeditadas pero inconsecuentes, hecha de decisiones inconscientes y de accidentes que la vida cotidiana nos propone, me temo que la teoría del conflicto central no sea otra cosa que aquello que la epistemología llama un "concepto depredador": un sistema de ideas que devoran toda otra idea susceptible de restringir su radio de acción. (Ruiz, 2000, 23).

Puede parecer paradójal concluir un texto sobre *Romance policial* evocando una teoría que busca deconstruir el tipo de propuesta que esta película representa. Sin embargo, me parece sugerente y necesario hacerlo, pues el ejercicio de oponerla a esa teoría al filme sirve para sacar a la luz, por medio del contraste, algunos aspectos fundamentales del segundo. De tal ejercicio podemos extraer tres grandes conclusiones.

La primera de ellas es la más evidente. A Jorge Durán y Raúl Ruiz los unía la edad, la nacionalidad, la profesión, la militancia a favor de la Unidad Popular y la experiencia del exilio. Sin embargo, su concepción del cine fue radicalmente opuesta, lo que sirve para mostrar los límites de una historia cultural demasiado centrada en el *Zeitgeist* o demasiado proclive a determinar una obra a partir de las "herramientas mentales" del autor, es decir, las ideas, conceptos y representaciones culturales con las que todo artista trabaja. Como nos recuerda Didi-Huberman, si esas herramientas existen y pueden ser compartidas, lo son porque están en constante transformación, porque son maleables, con formas, significados y valores de uso diferente dependiendo del artista (Didi-Huberman, 2000, 17).

No puede hablarse, en términos estéticos, de la existencia de características que hayan sido comunes al grueso de los cineastas chilenos que partieron al exilio tras el golpe de Estado de 1973. Esa uniformidad no existe ni siquiera en el caso de cineastas que, como Ruiz y Durán, cuestionaron los pilares del llamado Nuevo Cine Latinoamericano –abiertamente defendido por chilenos como Miguel Littín o Aldo Francia– y su imperativo de realizar un cine de urgencia, destinado a servir como arma de la descolonización cultural y sustento de procesos revolucionarios⁷. El rechazo obedece a razones distintas. Si Ruiz contestó algunas propuestas del cine revolucionario por considerarlas panfletarias y doctrinarias, Durán cuestionó la condena de los géneros comerciales típica de ese cine militante. Ese cuestionamiento toma la forma de filmes en diálogo directo con el policial y el melodrama, siendo *Romance policial* el último de ellos.

En segundo lugar, la apuesta de Durán por la teoría del conflicto central domina toda su carrera de director y guionista. En su caso, apropiarse de las técnicas del cine hollywoodense tiene como objetivo una búsqueda por alcanzar un público masivo –cuestión que reviste muy poco interés para Ruiz– ofreciendo bajo las convenciones del cine de género una reflexión política. Es interesante pensar en las consecuencias de ello cuando nos referimos a una película, como *Romance policial*, tan profundamente asociada al deber de memoria. Podría decirse que, para Durán, solo sería verdaderamente efectivo un ejercicio memorialístico que tenga como finalidad alcanzar un público amplio y variado, un público al que no se le exige un alto nivel de instrucción ni de cinefilia. El deber de recuperar del olvido el pasado

7 Para una discusión de los postulados teóricos del Nuevo Cine Latinoamericano ver los trabajos de Isaac León Frías (2013), Ignacio del Valle Dávila (2014) y Fabián Núñez (2009).

traumático –el deber de elaborar el trauma– es un imperativo social que solo tendría sentido cuando llega a extensos y diversos sectores sociales. El cine de género, tan apegado a la teoría del conflicto central, cumpliría, al menos hipotéticamente, con esa misión.

La última conclusión viene a relativizar los alcances de ese ejercicio de memoria. El cine de género, con sus dinámicas de repetición de formas y estructuras, en las que toda mudanza es gradual, contribuiría a uniformizar tanto los contenidos de los filmes como su expresión sensible, con el consecuente riesgo de pérdida de profundidad en la reflexión. *Romance policial* propone una metáfora sobre los desaparecidos y el drama de sus descendientes, pero no dice nada sobre los motivos políticos de esa desaparición. Como afirma Xavier, a propósito de las relaciones entre el cine de género de los años ochenta y la memoria de las dictaduras:

el precio es la reducción de todo el proceso a esta polaridad que opone régimen criminal y víctimas inocentes sin especificar los términos del conflicto. Hay un esfuerzo por despolitizar a las víctimas de las dictaduras traídas a primer plano: la maldad del régimen se traza en el plano del atentado a la "naturaleza humana". (Xavier, 1993, 120. Traducción del articulista).

Si volvemos la mirada hacia las críticas de Ruiz contra la teoría del conflicto central, cabría agregar que la utilización de ese modo de representación, construido a partir del principio del enfrentamiento, acabaría por reforzar la dominación cultural estadounidense, plasmada en el *american way of life*, con la consecuente pérdida de la diversidad y riqueza de otros sistemas culturales. Ruiz veía en la expansión global de esa teoría un caso raro de "sincronismo" entre "la teoría artística y el sistema político" y llamaba la atención sobre lo problemático que resultaba su aceptación por la mayor

parte de los países (Ruiz, 2000, 30).

El caso de *Romance policial* resulta fecundo para analizar los impases del deber de memoria en su dimensión audiovisual. La búsqueda de la masividad tiene como fin establecer consensos sociales y construir imaginarios compartidos, suficientemente amplios como para solidificar las bases —a menudo precarias en nuestros países— del respeto a los derechos humanos y los valores democráticos. Sin embargo, la búsqueda de esos acuerdos no puede silenciar, eludir o vaciar bajo procedimientos retóricos la complejidad y especificidad de las fracturas que condujeron a la imposición de la doctrina de Seguridad Nacional y al terrorismo de Estado. En las circunstancias actuales, cuando las sociedades chilena y brasileña experimentan profundos cambios políticos —de signo radicalmente opuesto—, que han conducido a un dramático aumento de la polarización social, la necesidad de analizar los límites de todo ejercicio de memoria que no apunte hacia la complejidad y especificidad del pasado traumático se hace más necesaria que nunca.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bernardet, Jean-Claude. *Historiografia clássica do cinema brasileiro: metodologia e pedagogia*. São Paulo: Annablume, 1995.
- Del Valle Dávila, Ignacio. *Cámaras en trance: el Nuevo Cine Latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2014.
- Didi-Huberman, Georges. *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Minuit, 2000.
- Erice Sebares, Francisco. “Memoria Histórica y Deber de Memoria: las dimensiones mundanas de un debate académico”. In: *Entelequia. Revista Interdisciplinar*, 7, 2008, 77-96. Disponible en: https://revistaentelequia.wordpress.com/2008/09/04/memoria-historica-y-deber-de-memoria-las-dimensiones-mundanas-de-un-debate-academico/?iframe=true&theme_preview=true. Acceso en 14 jun. 2021.
- Fuks, Julián. *Romance: História de uma ideia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- León Frías, Isaac. *El nuevo cine latinoamericano de los años sesenta: entre el mito político y la modernidad filmica*. Lima: Fondo Editorial Universidad de Lima, 2013.
- Machado, Patrícia. “Tortura e extermínio: a violência de Estado nos filmes de gênero dos anos da ditadura militar no Brasil”. In: *Limite*, 2021. Disponible en: <https://www.cinelimite.com/post/tortura-e-extermínio-a-violencia-de-estado-nos-filmes-de-genero-dos-anos-da-ditadura-militar-no-brasil>. Acceso en 14 jun. 2021.
- Mauad, Ana Maria. “Como nascem as imagens? Um estudo de história visual”. In: *História: Questões & Debates*, 61, 2014, 105-132.
- Napolitano, Marcos. “Desafios para a história nas encruzilhadas da memória: entre traumas e tabus”. In: *História: Questões & Debates*, 68, 2020, 18-56.

Núñez, Fabián. *O que é 'Nuevo Cine Latinoamericano'? O cinema moderno na América Latina segundo as revistas cinematográficas especializadas latino-americanas*. Tese de doutorado. IACS/UFF, Niterói: 2009.

Ruiz, Raúl. *Poética del cine*. Santiago de Chile: Sudamericana, 2000.

Xavier, Ismail. "Cinema político e gêneros tradicionais - A força e os limites da matriz melodramática". In: *Revista USP*, 19, 1993, 115-121.