

**Memoria en movimiento: retorno a Villa Grimaldi en
*La cueca sola y Calle Santa Fe***

Elizabeth Osborne

Traducción de Ismael Souto Rumbo

Una vez asumido el gobierno de Chile en 1990, tras el plebiscito celebrado dos años antes, Patricio Aylwin participó en una serie de ceremonias conmemorativas cuyo objetivo era el reconocimiento de los abusos contra la población civil llevados a cabo durante la dictadura militar (1973–1990) que había precedido su mandato. A pesar de las conmemoraciones simbólicas o la publicación del Informe Rettig producido por la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, la tácita y acordada “transición” hacia la democracia impidió un mayor progreso en términos de memoria colectiva.¹ No obstante, tal como recuerda Alexander Wilde, el gobierno chileno de la transición tuvo que enfrentarse a “irrupciones de memoria” que “contradicen los animados anuncios públicos de progreso y vuelven a sumir a la población en los recuerdos, profundamente divididos, de su pasado conflictivo” (20). Las Fuerzas Armadas chilenas habían ocupado casas, estadios, prisiones y otros edificios, en los que detuvieron, torturaron, mataron e hicieron desaparecer a los prisioneros políticos. Estos sitios se han convertido en recordatorios materiales de lo que sucedió, aun cuando no todos acabaron siendo reconocidos como tales. Con el tiempo, y gracias a la intervención de diferentes organizaciones a menudo apoyadas por grupos activistas de derechos humanos, algunos de estos sitios han sido reconocidos y conmemorados con “animitas, placas, monolitos, murales, monumentos, memoriales, entre otros, que en su contenido aluden a la dictadura, sus crímenes, sus víctimas, sus héroes y las luchas en su contra” (Fernández y Piper 36). Sin embargo, los diferentes significados de estos sitios, así como los procesos conmemorativos a los que se les somete, están en constante fluctuación, y a su vez en consonancia con los debates y divisiones acerca de la memoria social chi-

lena que se llevan a cabo en la actualidad como consecuencia del constante cambio de actores e intereses.²

Considerado el más reconocido sitio de tortura en Chile, Villa Grimaldi (rebautizada como Cuartel Terranova por la DINA, siglas de la Dirección Nacional de Inteligencia) fue el primer sitio de este tipo, y sin contar con ningún apoyo o interferencia gubernamental, fue convertido en un parque por la paz.³ De acuerdo con Read y Wyndham, “Its supporters formed the earliest, best organized and most closely community-controlled collective so as to make Villa Grimaldi the first such site in Chile” (129) (Sus partidarios formaron el colectivo más pionero, mejor organizado y más cercanamente controlado por la comunidad que convirtió a Villa Grimaldi en el primer sitio de tales características en Chile) y permanece como el único capaz de albergar eventos con gran afluencia de público. Construida en el siglo XIX la villa fue convertida en un restaurante de lujo antes de ser adquirida por la DINA poco después del golpe de Estado que la convirtió en un lugar donde aprisionar, torturar y asesinar a los disidentes. Una vez abandonada por la DINA, se iniciaron planes para vender Villa Grimaldi y convertirla en viviendas. Sin embargo, en 1987, vecinos de la zona, junto con organizaciones de derechos humanos y miembros de la prensa se unieron para evitar su venta. Durante los primeros años de la transición chilena a la democracia a principios de la década de 1990, las opiniones estaban divididas con respecto a cómo conmemorar Villa Grimaldi, como se revela en el título de “A Garden of Horror or a Park of Peace” (Un jardín de horror o un parque de paz) de Read y Wyndham. Por un lado, estaban aquellos que querían reconstruir el antiguo centro de tortura en lo que había sido; por otro lado, estaban quienes querían destruirlo todo y convertir el lugar en un homenaje a los muertos y desaparecidos; había también quienes preferían preservar los artefactos y edificios que todavía se conservaban y construir un parque en sus inmediaciones (Read y Wyndham 132–33).

Localizaciones territoriales de terror como Villa Grimaldi son la base de los estudios de memoria puesto que se constituyen como recordatorios concretos que rondan el paisaje. Debates acerca de la mejor manera de recordar, preservar o conmemorar estos restos materiales revelan a su vez las complejas divisiones sociales y políticas, así como las exclusiones existentes en la memoria colectiva chilena. Por ejemplo, ¿es una placa conmemorativa, susceptible de ser pintada u olvidada, preferible a la búsqueda de una nueva función para el sitio? Por un lado, están aquellos quienes apoyan intentos de reconciliación que permitan a la sociedad “seguir adelante” y olvidar el pasado aun a costa de negarle justicia a las víctimas, sus familias y al resto del país.⁴ Parece, por lo tanto, que el debate sobre cómo recordar nunca se resolverá: “Instead of a fixed figure for memory, the debate itself—perpetually unresolved amid ever-changing conditions, might be enshrined” (Young 270) (En lugar de una

figura fija para la memoria, el debate en sí—continuamente irresuelto entre condiciones cambiantes, puede ser consagrado) en una variedad de memoriales y contra-monumentos.

Para contribuir aún más a la discusión que rodea las conmemoraciones y lugares de memoria en Chile, este ensayo se centra en cómo los documentales *La cueca sola* (Marilú Mallet 2003) y *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo 2007) regresan a lugares físicos con la intención de crear un mapa de la memoria en movimiento, donde las mujeres atraviesan tanto dominios públicos como privados, incluyendo a la vez restos materiales y metafóricos. Este artículo muestra que las dos películas, a través de testimonios de mujeres, regresan a Villa Grimaldi para mantenerla abierta a la interpretación. Haciendo esto, los documentales se convierten a sí mismos en lugares materiales y metafóricos del paisaje de la memoria (*memoryscape*) de Chile, si pensamos en los lugares como eventos recordatorios o “estrategias enunciativas” en las que el significado es producido por diferentes sujetos.⁵ Este artículo señala también cómo el movimiento de las películas—a través de cuerpos y voces, así como el propio proceso de filmación—deshace nociones tradicionales sobre la firmeza del lugar, la memoria y, por último, la identidad, en una manera que repite sensibilidades que acaban siendo similares a contra-monumentos (Young). En última instancia, la conexión establecida entre los testimonios femeninos, el rodaje y las visitas a Villa Grimaldi revelan cómo los documentales graban y recuerdan los cambiantes debates e intereses que rodean el tema de la memoria en Chile. Al recordar el pasado, estos documentales, como lo hacen también los contra-monumentos, dialogan con las nuevas generaciones de espectadores y logran así mantenerse relevantes a pesar del paso del tiempo.

Aun cuando existe un creciente interés por la documentación y la memoria, así como por los sitios de memoria, a menudo se deja fuera de la conversación una consideración simultánea del *film*, el género y los lugares de memoria. El género asume, sin embargo, un rol importante en el presente análisis puesto que los recuerdos de las mujeres y textos culturales “sirven para desmontar los mecanismos de masculinidad de las memorias patriarcales” asociados a la rigidez de los monumentos (Forcinito 20). Aún más, las experiencias de las mujeres durante la dictadura y la pos-dictadura son generalmente colectivas porque, en primer lugar, durante la dictadura chilena, las mujeres a menudo eran confinadas en grandes números en oposición a la situación de los hombres, quienes con frecuencia eran mantenidos en aislamiento. En segundo lugar, la violencia sistemática, a menudo de carácter sexual, y las políticas dictatoriales intentaron controlar la identidad femenina y sus cuerpos. Como explica DiGiovanni, “Women prisoners bonded through their collective experience as persecuted political activists and women who came to understand [. . .] that the military coup was not a historical rupture,

but part of a continuum of authoritarianism embedded in patriarchal and capitalist hierarchies” (“Modes” 195) (Las prisioneras desarrollaron un vínculo afectivo basado en su experiencia colectiva como activistas políticas víctimas de persecuciones y como mujeres que llegaron a entender [. . .] que el golpe militar no fue una ruptura con la historia sino parte de un continuo de autoritarismo que estaba arraigado en las jerarquías patriarcales y capitalistas.). Las películas se centran en aspectos colectivos de las experiencias femeninas que permiten encuentros individuales y recuerdos de lugares que, en realidad, se conectan con la comunidad más amplia. Debido a esto, el significado del lugar no es uniforme ni completamente individual, sino que emerge a través del itinerario del sujeto a lo largo de varias relaciones sociales. De esta manera, los documentales destacan la manera en que el diálogo comunitario entre las mujeres re-teoriza los conceptos de memoria y política en la esfera pública, acercándose más al proceso de memorialización.

Además, la mayoría de los sobrevivientes de la dictadura son mujeres, quienes “quedaron atrás”, al haber sido sus compañeros masculinos asesinados, encarcelados o hechos desaparecer, constituyendo un grupo grande. De esta manera, no es una sorpresa que las mujeres históricamente hayan ocupado un papel prominente en organizaciones de derechos humanos en el Cono Sur donde el primer grupo en organizarse públicamente durante la dictadura fue fundado por mujeres. Olga Grau sostiene que esto “hace pensar en una cierta relación entre lo familiar asociado a la preservación en la memoria (en este caso, alguien que ha desaparecido) de aquello que ha acontecido y la legitimidad cultural y política de ese gesto” (43).⁶ Organizaciones de mujeres existieron también en el exilio. En una entrevista, Carmen Castillo señala cómo un amplio esfuerzo organizativo para la resistencia del MIR en el exilio “came from women. The discussion began among women. In our groups, we generated a different way of thinking. And then we waged battles within the organisation. We dedicated a lot of time to discussion” (Castillo 7) (vino de mujeres. La discusión se inició entre mujeres. En nuestros grupos, se generó una manera diferente de pensar. Y después hicimos la guerra dentro de la organización. Dedicamos una gran cantidad de tiempo a la discusión). Debido a todos estos factores, la experiencia de las mujeres es “both more collectively shared and openly reflected upon than the men’s” (Read y Wyndham 140) (a la vez compartida más colectivamente y más abiertamente reflexionada que la de los hombres). Al mismo tiempo, las mujeres históricamente no han tenido una voz prominente en la esfera pública y estos filmes intentan recuperar territorio para las mujeres, no como víctimas, sobrevivientes o madres, sino como agentes políticos (Ramírez; DiGiovanni, “Modes” 195). Su organización en la post-dictadura apunta a una llamada más amplia a la comunidad y el diálogo. En esencia, estas mujeres están “reaffirming acts of collective identification

in a post-revolutionary period” (DiGiovanni, “Modes” 195) (reafirmando actos de identificación colectiva en un periodo post-revolucionario) e incluso re-imaginando la política después de la dictadura. La interacción entre las mujeres y el espacio público no solo confirma sus identidades políticas y recuerdos, sino que también reclama su derecho a participar en futuras prácticas políticas y de memoria, y denuncia otros modos de exclusión.⁷

Tanto *La cueca sola* como *Calle Santa Fe* priorizan la movilidad y la memoria ilustrando el regreso a Chile de las directoras desde el exilio e identificando las conexiones establecidas entre cuerpos, voces y lugares con la propia circulación de las películas.⁸ Ambos documentales amplían la memoria y “attest to the necessity for movement as the opposite of monumentalisation” (Pollock 94) (son testigos de la necesidad de movimiento como opuesto a la monumentalización). Mientras los monumentos son asociados con “past greatness” (la grandeza del pasado), las conmemoraciones “commemorate the past in ways that recognize sacrifice or loss” (Hite 7) (conmemoran el pasado en maneras que reconocen sacrificio o pérdida). En vista de las tragedias nacionales y transnacionales del siglo XX y principios del XXI, un proceso de memorialización más “femenino” parece prevalecer sobre la monumentalización vista como más “masculina”. Puesto que el cine puede entenderse como un lugar de memoria, este artículo propone que, debido a la atención prestada al movimiento y a los testimonios de las mujeres y no a la historia oficial, ambos documentales encajan mejor con las prácticas memorialistas y como contra-monumentos, “brazen, painfully self-conscious memorial spaces conceived to challenge the very premises of their being” (Young 271) (espacios de memoria desvergonzados, dolorosamente autoconscientes concebidos para cuestionar las propias premisas de su existencia). Aunque las películas pueden ser interpretadas como intentos de “arreglar” o “documentar” momentos particulares, su estética y su continua y variada recepción cuestionan esta misma premisa. Al final los testimonios de estas mujeres en los documentales hacen posible una lectura contra-monumental del lugar.

Con apenas una hora de duración, el documental *La cueca sola* se centra en las variadas experiencias de cinco mujeres que sobrevivieron la dictadura y toma su título del baile nacional chileno apropiado por las mujeres familiares de los desaparecidos. La película destaca la importancia de dar cuerpo a la memoria y voz a las mujeres. Tal como el baile mismo, la película une a mujeres en un movimiento de solidaridad.⁹ La película salta de la historia personal de una mujer a la siguiente tejiendo de esta manera una memoria colectiva. Al final, conecta las diferentes historias con el objetivo de comunicar un mensaje de solidaridad política en el período subsiguiente a la tragedia y el cuerpo se convierte en el elemento central para conseguirlo: “Mallet indicates that to understand what it is like to live with torture, terror, and disappearance,

one needs to see how to stitch life back together again, through a recognition of the body, through political organizing, through music, through the *cueca sola*—through dancing alone” (Gómez-Barris *Where*, 127) (Mallet indica que para comprender qué significa vivir bajo los efectos de la tortura, el terror y las desapariciones, uno necesita ver cómo curar las heridas, a través del reconocimiento del cuerpo, de la organización política, de la música, de la *cueca sola*—bailando sola). Mientras que la película todavía incluye el formato tradicional de entrevistas para proveer testimonios de las sobrevivientes, incluye también otras perspectivas—la de esposas e hijos de los desaparecidos/asesinados—que en general no han sido consideradas en el momento de la producción de la película. Se incluye también metraje que proporciona al espectador el contexto histórico y cultural, para conectar una escena con la siguiente, así como para reflexionar sobre la manera en que el pasado de las mujeres—a menudo activistas—es comparable con sus palabras y acciones en el momento de la filmación. Además de los varios testimonios de traumas individuales, *La cueca sola* regresa a los diferentes lugares de memoria y destaca la manera en que la violencia de la dictadura habría sobrevivido en el presente, a través de desigualdades e injusticias sociales y económicas. Por ejemplo, al metraje del paisaje urbano de Santiago se yuxtaponen los rascacielos de Sanhattan y humildes calles urbanas para llamar la atención del espectador sobre las disparidades que están teniendo lugar.

De manera similar a cómo lo hace *La cueca sola*, *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo regresa a la dictadura observándola a través de la lente del género, esta vez mediante testimonios no solo de mujeres sobrevivientes y sus hijas sino también de otros militantes. Narrado a través de la poética voz en *off* de la directora que también aparece en cámara, el documental se centra en el regreso de Castillo a su país y a su antiguo hogar después de haber pasado años en el exilio, similar al regreso de Mallet. Este “vaivén” o cartografía nómada que se ve en la pantalla crea la “identidad híbrida” de la directora (Ramírez) y la “formación híbrida” de la memoria (Richard 158). Mientras que *La cueca sola* privilegia el movimiento del cuerpo en su título, *Calle Santa Fe* privilegia el lugar en su referencia al nombre de la calle donde la directora vivió con su pareja, el líder del MIR Miguel Enríquez y sus dos hijas por diez meses en 1974. El 5 de octubre de ese año su hogar había sido invadido por la DINA y Enríquez fue asesinado delante de la casa.¹⁰ Castillo, embarazada en ese momento, fue llevada al hospital para más tarde volar a Francia e iniciar su vida en el exilio. A su regreso al hogar en 2007 Castillo se encuentra con una inundación de recuerdos que intenta navegar a través de la película. Parte de su lucha es su deseo por adquirir y convertir la casa de la calle Santa Fe en un lugar de memoria públicamente reconocido. Aunque la película está llena de historias íntimas y detalles personales de la vida de Castillo, también

conecta con un público más amplio a través de la inclusión de otras voces y de los lugares que vuelve a visitar. Nelly Richard enfatiza este movimiento de la memoria en *Calle Santa Fe* a través de lo que ella describe cómo “los vaivenes del intermedio” (135), “ir y venir”, “deambulación” (157), y “movimiento al recuerdo” (148) y que aquí conecto con la insistencia de Ramírez en la hibridez de Castillo. Estas nociones aluden a un tipo de identidad fronteriza o subjetividad nómada que simultáneamente dependen de la cartografía tradicional y la desafían.

Abriendo Villa Grimaldi

De la misma manera como han hecho otros críticos antes, Katherine Hite y Cath Collins destacan que Villa Grimaldi, a pesar de ser bien conocida para los extranjeros, continúa siendo una gran desconocida para la mayoría de los chilenos. La falta de un continuo apoyo estatal, su ubicación a las afueras de Santiago además de su estatus como antiguo sitio de terror, la convierten en un lugar difícil al que acercarse. Debido a esto,

Villa Grimaldi can feel somewhat insular, a space recreated for victims who were detained, tortured, disappeared and/or murdered by [sic] and for those who were also detained and tortured but survived. Few Chileans outside immediate human rights-related circles know the park, and there is no sign outside Villa Grimaldi's gates to announce what is inside. (Hite y Collins 388–89)

(Villa Grimaldi puede percibirse como un poco insular, un espacio para las víctimas que fueron detenidas, torturadas, hechas desaparecer y/o asesinadas y también para quienes fueron detenidos y torturados pero que consiguieron sobrevivir. Pocos chilenos, excepto quienes se mueven en los círculos de influencia de organizaciones pro-derechos humanos, conocen el parque y ni hay un letrero en el portal de Villa Grimaldi que anuncie lo que hay dentro.)

Aunque *La cueca sola* y *Calle Santa Fe* recrean este aislamiento mostrando únicamente sobrevivientes en Villa Grimaldi, también abren los límites territoriales del lugar conectándolo con el espectador situado fuera y el resto de miembros de la comunidad en la película. En otras palabras, el género docu-

mental tiene el potencial de ampliar un sitio insular y los recuerdos asociados con él e incluir a los espectadores en el mapa de recuerdos que despliega ante sus ojos. Puesto que no residen en Chile, puede decirse que las directoras habitan la territorialidad híbrida del exilio y el género híbrido del documental, extendiendo esta hibridez a los lugares a los que regresan. Ellas perpetúan la popularidad del lugar entre los extranjeros, y a la vez la retan separando las visitas de la localización física del lugar a través de la filmación.

Las actuales líneas de investigación sobre Villa Grimaldi constituyen un ejemplo sintomático de la cambiante naturaleza de la recepción y la interpretación de los lugares de memoria y de cómo sus significados fluctúan dependiendo de los agentes envueltos. La primera corriente, dirigida por un grupo de críticos culturales, se centra en la representación del pasado y la memoria, así como en la estética del sitio; la segunda viene de las ciencias sociales—principalmente de la sociología y las ciencias políticas—y tiene en cuenta la recepción del sitio. En ambos grupos, los diferentes críticos han visitado el sitio y escrito sus reflexiones, observaciones e interpretaciones de dichos encuentros. Mientras que el primer grupo depende en gran medida del encuentro individual, el segundo se centra más en aspectos etnográficos y en entrevistas. Esta división es reflejo de la división interna en los estudios de memoria, en particular lo relacionado con la memoria colectiva, social o cultural.¹¹ Sin embargo, en vez de repetir esta percibida división, que quizás en gran parte emana de diferentes expectativas y obligaciones, este artículo considera los documentales capaces de responder a lo que Jelin y Langland identifican como “la cuestión estética de esta época”, o “cómo incorporar en el diseño de la marca territorial esa misma posibilidad de reinenciones de sentido y la ambigüedad que invita al trabajo activo de la memoria y la sensibilidad de quien se acerca a ella” (10). Reconociendo las preocupaciones de las que hablan Nelly Richard, Diana Taylor y Michael Lazzara sobre el énfasis en la “performance” de testimonios de traumas individuales bajo la dictadura, este artículo discute que el documental tiene el potencial de conectar dichas “performances” de memoria individual con la memoria colectiva chilena y llamar la atención, gracias a la estética de las películas, a su énfasis en las voces femeninas y la naturaleza de la recepción y el visionado filmicos y a injusticias sociales cometidas tanto en el pasado como en el presente. Taylor expresa preocupación por el peso otorgado al trauma individual que enfatiza “story rather than explanation, narrative rather than forensic, privileging and validating the individual experience of trauma and healing, away from the inequities of the social structure” (Read y Wyndham 140) (narrativa en lugar de reporte forense, privilegiando y validando la experiencia individual con el trauma y la curación, apartada de las desigualdades de la estructura social). De manera similar, tanto *La cueca sola* como *Calle Santa Fe* retornan a Villa

Grimaldi a través de las lentes de diferentes individuos, aunque añaden a esta visita aspectos genéricos de la tortura y la experiencia colectiva de las prisioneras. Aún más, más allá de sus historias personales en Villa Grimaldi, las mujeres no reviven o representan un trauma, sino que enfatizan la superación del mismo gracias a la solidaridad entre ellas.

La cueca sola

La cueca sola vuelve al sitio de Villa Grimaldi a través de Monique Hermosilla, una maestra de escuela retirada, mitad belga mitad chilena. Además de Villa Grimaldi, la película retrata a Monique regresando a otros lugares de memoria: el barrio de su infancia, su hogar, la embajada italiana donde fue detenida, el Estadio Nacional y las calles de Santiago. En el momento del regreso a Villa Grimaldi, la cámara alterna entre la rememoración oral de su detención y las placas en el suelo que señalan los principales lugares del parque. Con esto, la película alude a la tensión entre la estética actual del parque y la violencia perpetrada allí. Michael Lazzara explica que las placas están hechas de “fragmentos de las baldosas de la antigua casona, las cuales eran particularmente significativas para los presos porque eran lo único que estos podían ver por debajo de sus vendas” (134). Sin embargo, continúa “la belleza y limpieza estética de estos mosaicos, que intentan aglutinar los fragmentos de un pasado doloroso, entran en contradicción con la realidad hecha pedazos de los presos que pasaron por la Villa” (Lazzara 134). Aunque la película no plantea esta tensión, su estética hace consciente al espectador de la propia “estética de embellecimiento y alisamiento del horror” del parque (134). Similar a la opinión de Lazzara es la de la historiadora cultural Nelly Richard que se muestra crítica con la distribución abierta (pacífica) del parque que fracasa a la hora de comunicar “la asfixia del encierro” que experimentaron los allí detenidos (254). Reafirmando el trabajo de Lazzara y Richard, la película muestra que los afectos y las emociones íntimas de las detenciones no se corporeizan en el sitio mismo, en cambio el espectador tiene que percibirlos a través del testimonio de Monique.

En *La cueca sola*, Monique visita Villa Grimaldi con una amiga, también sobreviviente, y describe su tiempo allí, mientras su amiga escucha y, ocasionalmente, contribuye al relato con algunas palabras. Durante esta sección del documental, Monique habla continuamente haciendo uso del femenino “nosotras”: “Lo peor fue el hambre, el hambre porque estábamos todas escuálidas, flaquísimas. Y caminábamos para venir al baño todas con los ojos vendados, y todas sujetadas en el hombro”. Contrariamente a lo que pasaba en las escenas previas en las que Monique hablaba en francés, esta porción del testimonio en

Villa Grimaldi es completamente en español. El cambio lingüístico es debido quizá a la presencia de su amiga, aunque puede ser interpretado también como un testamento de solidaridad con las otras sobrevivientes y un reconocimiento a las experiencias compartidas. Filmada en su antiguo barrio y su actual hogar, Monique usa el francés para describir la nostalgia por la infancia, los recuerdos del golpe de Estado y la detención, y su tiempo en terapia. En la escena testimonial rodada en Villa Grimaldi, Monique nunca mira directamente a la cámara. Sin embargo, los planos medios se utilizan para incluir el entorno de Villa Grimaldi donde se produce el testimonio. En este sentido, el “Parque por la paz” emana la misma tranquilidad que Monique parece haber encontrado tras años de terapia. Aunque los pacíficos alrededores del parque contradicen la violencia que se llevó a cabo allí, así como los detalles de la tortura de la que habla Monique, transmiten también su esfuerzo por superar el trauma. Más tarde, de regreso al hogar, describe sus visitas al psicoanalista en Bélgica y cómo había conseguido dominar sus emociones y ser capaz finalmente de enfrentarse y procesar lo que le había ocurrido. Como se percibe más adelante, esto no significa que ella favorezca la reconciliación, sino más bien que ella es capaz de luchar por conseguir justicia. Confirmando el trabajo de LaCapra que habla de la actuación y la repetición (*acting out*) y el trabajo elaborativo (*working through*), la película muestra que estos procesos están interrelacionados y forman parte del movimiento de la memoria (65–66).

Hacia el final de su testimonio en Villa Grimaldi, Monique describe cómo un médico le preguntó por sus “malos recuerdos” como ejemplo de la manera en que ahora se quiere saber qué sucedió tras el arresto de Pinochet. Tras esto, la cámara se detiene en un primer plano de la cara de Monique, sin que ella muestre ningún tipo de emoción intensa. Relata esta anécdota porque ahora la gente quiere saber qué sucedió, no solo a los sobrevivientes sino más específicamente a las mujeres: “Hace unos años atrás nadie nos creía y *nosotras* tampoco nos atrevíamos a hablar” (énfasis mío). Una vez que Monique reconoce las consecuencias del arresto de Pinochet, como si se levantara un peso de los hombros de los sobrevivientes, como si hubiera crecido el interés de la sociedad para saber qué sucedió, la cámara realiza un plano contrapicado, en movimiento entre los árboles, escudriñando el cielo (presumiblemente el de Villa Grimaldi) mientras el espectador escucha el trinar de los pájaros. Esta breve escena de la naturaleza, que potencialmente representa la falta de restricción a la que se refería Monique, sirve como puente para el siguiente, y más íntimo, relato testimonial que compartirá desde su hogar.

Inmediatamente tras esta escena, Monique, desde la casa, habla en francés usando la primera persona del singular para describir cómo fue violada en Villa Grimaldi. Al contrario, con lo que pasaba en la escena en Villa Grimaldi, ésta introduce un aspecto más íntimo de la violencia de género y la tortura que

había quedado eclipsada en el espacio más público y abierto del parque de la paz. Paralelamente a este cambio en el contenido, el testimonio íntimo es rodado, en oposición a los planos largos en *Villa Grimaldi*, a través de medios planos cortos que permiten al espectador ver no solo las expresiones faciales de Monique, sino también sus gestos y el entorno de su hogar. En particular, esta escena aparta a Monique del sitio de tortura con el objetivo de llamar la atención del espectador al sitio de memoria que constituye el cuerpo. Ana Forcinito explica cómo “No es posible repensar la corporalidad femenina sin pensar en las dictaduras y sus prácticas de exterminio. Los cuerpos, entonces, emergen como espacios que se vuelven productivos por la puesta en funcionamiento de normas hegemónicas y de prácticas de dominación material que producen espacios abyectos de dolor y humillación fuera del lenguaje” (34). Partiendo de la idea expuesta por Forcinito, este artículo lee el cuerpo de Monique como otro lugar cuyo significado y recuerdos varían dependiendo del lugar de su enunciación como es destacado aquí tanto por el entorno y el lenguaje de las escenas, así como por algo más que sin embargo es capturado, al menos parcialmente, en la película. Es la misma Monique quien recalca cuánto es capaz de recordar el cuerpo, al mencionar cómo sesiones de psicoanálisis le ayudaron a superar el trauma. Los recuerdos que ella relata, las vendas en los ojos, el hambre y la violación, se narran en paralelo al movimiento de cámara que recorre su cuerpo. Mediante la yuxtaposición de estas dos escenas testimoniales, la película destaca y conecta a la vez distintos lugares de memoria—*Villa Grimaldi* y el cuerpo de Monique—para trazar un mapa de recuerdos sobre el que se mueve el filme, trascendiéndolo. Monique, hablando al mismo tiempo en su condición de individuo y también como parte de un grupo de prisioneras, conecta el entorno público y exterior de *Villa Grimaldi* con su propio hogar. De esta manera, la película señala también cómo los recuerdos de la violencia infringida en el primero invaden a la vez la vida personal y social.

Durante el testimonio de Monique en su hogar, la cámara se detiene en una esquina mientras Monique saca el polvo a una estantería llena de libros y fotografías, exponiendo a la vez su colección de recuerdos y la materialidad de los mismos, como si la casa también guardara indirectamente recuerdos por el hecho de haber sido habitada. En otras palabras, aunque las experiencias no pertenecieran a ese particular lugar, Monique las lleva consigo allí adónde va, metáfora potencial de Chile y su paisaje. Significativamente, la mesa en su hogar, donde rememora la violación, es la misma alrededor de la cual sus amigos y compañeros sobrevivientes se reencuentran más tarde para discutir la organización de un acto de protesta. En esta escena, el cuerpo de Monique—en sí un sitio de memoria—se convierte en un sitio de activismo y solidaridad en el presente y para el futuro. Tras el arresto de Pinochet, las

mujeres que habían sido detenidas y torturadas bajo la dictadura decidieron organizarse para denunciar la violencia infringida en ellas durante el régimen. Los documentales enseñan a las mujeres asistiendo a discursos, distribuyendo panfletos y protestando de manera pacífica. Hacia el final, el espectador es informado de que las mujeres han decidido iniciar una denuncia civil con la que obtener justicia. Mediante esta secuencia, el documental sugiere que la movilización política forma parte o es resultado del trabajo elaborativo del pasado traumático. El mapa que conecta el lugar físico de Villa Grimaldi y el recuerdo del horror allí perpetrado hacia la población chilena, es trazado a través del cuerpo de Monique y la película de Mallet, que inevitable acaba por incluir a los espectadores.

Calle Santa Fe

Mientras que el lugar principal que Carmen Castillo visita en *Calle Santa Fe* es la casa que había compartido con Miguel Enríquez, ella también reconoce la importancia de compartir y de las experiencias vividas con las otras mujeres que habían sido encarceladas en Villa Grimaldi. Su insistencia en la adquisición de la casa en la calle Santa Fe para convertirla en un lugar público de memoria es así situada dentro de una conversación más amplia sobre lugares de memoria, sobre los recuerdos que las mujeres conservan de la dictadura y sobre el activismo social chileno en la actualidad. Como sucedía con *La cueca sola*, *Calle Santa Fe* describe Villa Grimaldi como un espacio compartido para la organización política y colectiva. En otras palabras, ambas películas lo muestran como un sitio que no debe visitarse en soledad. Como en la cueca sola, donde las mujeres bailan sin sus parejas masculinas y al unísono con otras mujeres, aquí ellas se juntan también para dar sentido a sus experiencias y memorias. Los cuerpos de las mujeres, particularmente los de las sobrevivientes, se interrelacionan con el objetivo de convertir al parque en un lugar de memoria. El acto de rodaje de la película se convierte en cómplice en esta “construcción” de la memoria y la película misma se convierte en un “evento” de memoria.¹²

Villa Grimaldi en *La cueca sola* es mostrada durante el día, en lo que parece ser una visita personal para Monique y una amiga. En contraste, *Calle Santa Fe* retrata un grupo de mujeres en el parque durante la noche. A pesar de estas diferencias, el parque es inquietante en ambos documentales. Metraje de gente encendiendo velas en el Estadio Nacional, otro sitio de tortura bien conocido, precede la secuencia del film en Villa Grimaldi. La voz en *off* de Gladys Díaz, una bien conocida militante del MIR y periodista que había sido encarcelada en Villa Grimaldi, da testimonio y conecta las imágenes de

las vigiliás a la luz de las velas y las fotos de los desaparecidos en el Estadio Nacional con las siguientes imágenes: en primer plano y una panorámica de las columnas de nombres en el Museo de la Memoria en Villa Grimaldi y un más amplio plano de las siete mujeres reunidas. Mientras Díaz describe su resistencia mental a la tortura, la cámara muestra un primer plano de un fuego ardiendo y una vela, en paralelo a la luz que Díaz menciona en su batalla interna mientras oía un anuncio acerca de su inminente muerte en el centro de detención. Díaz describe esta situación como “la lucha interna entre la luz y la sombra” pero señala que “la luz se impuso [. . .] Mía fue la libre decisión de cada acto, de cada gesto, decidir libremente que no estaba derrotada, y pude de esa manera tener un comportamiento victorioso”. Al final, su luz—la de una mujer sobreviviente—ganó entonces y gana ahora en la oscuridad de Villa Grimaldi, tanto literal como figurativamente.

El testimonio de Díaz subraya efectivamente tanto experiencias individuales en Villa Grimaldi como colectivas cuando señala que “No puedo hablar en nombre de los otros prisioneros, cada experiencia es única y se enlaza con la vida de cada ser humano. La vida de antes, el anclaje en el cuerpo y la cabeza de esta situación en la que la muerte es a veces esperada como una liberación, es para cada uno diferente. Y si todos tenemos esos filtros de la memoria, ninguno de ellos se parece”. Como conmovedoramente señala, cada experiencia individual es diferente aun cuando está también conectada a las de otros. Se alude también al cuerpo y la mente como sitios de memoria y se refleja que, aunque los recuerdos varían entre individuos están sin embargo interconectados. La memoria es, después de todo, intersubjetiva. El documental presenta entonces un mapa de recuerdos entre mujeres confirmando así la explicación de Olga Grau de que

[c]ada mujer repite a la otra en su drama, con todas las diferencias que puedan establecerse. Cada una testimonia la desaparición, levanta su propio estandarte doloroso y se va organizando en un colectivo de memorias privadas pero traspasadas por acontecimientos comunes que se constituyen asimismo en objeto de memoria. La memoria de los vínculos crea otros vínculos que reclaman otra ética política. (43)

Durante esta escena en Villa Grimaldi, la cámara se centra en mostrar primeros planos de las manos de las mujeres, apretadas y frotándose, como si estuvieran contemplando y escuchando al unísono, antes de que el espectador vea cuál mujer está hablando. En este plano grupal, las mujeres escuchan y hablan unas a otras, incluyendo al espectador en la conversación y enfati-

zando la necesidad de dialogar sobre el pasado porque, al final, nos afecta a todos. Haciendo eco de lo que otros críticos han señalado ya, Jelin apunta cómo cualquiera experiencia individual está arraigada en lo social: “Las vivencias individuales no se transforman en experiencias sin la presencia de discursos culturales, y éstos son siempre colectivos. A su vez, la experiencia y la memoria individuales no existen en sí, sino que se manifiestan y se tornan colectivas en el acto de compartir. O sea, la experiencia individual construye comunidad en el acto narrativo compartido, en el narrar y el escuchar” (37). Esta particular escena enfatiza cómo narrativas compartidas se trasladan más allá de las mujeres hasta incluir a la sociedad al completo. La película es un vehículo para este acto de compartir. El trabajo de la cámara a lo largo de la película pone en relieve tanto la conexión entre los recuerdos individuales de las mujeres y la memoria colectiva, como el lazo entre la emotividad de los sitios y cuerpos. A lo largo de la escena, la cámara alterna entre los primeros planos de las mujeres conversando y los planos medio cortos en un intento de mostrar la solidaridad femenina. Las mujeres nunca miran a la cámara directamente, sino que se miran unas a otras, acentuando el acto de compartir y escuchar. Ramírez interpreta este trabajo de la cámara como un rechazo al pasado fijado. En mi opinión, además de lograr este efecto, el movimiento de cámara rechaza también la interpretación del lugar como “estático”.¹³

Durante esta visita a Villa Grimaldi, Castillo se retira al fondo, permitiendo a las otras mujeres presentes, y en particular a Díaz, compartir su voz. En su reflexión sobre los lugares de memoria, Díaz enfatiza la importancia de adquirir cada “lugar físico, real, concreto” donde individuos habían sido torturados, asesinados o hechos desaparecer. Rememorando la lucha de Castillo para adquirir la casa de la calle Santa Fe, Díaz se centra en dos aspectos que señalan una visión común para ambos sitios: la misión de educar a quienes no han vivido la dictadura y la habilidad de materializar lugares que comuniquen afectos más allá de las simples palabras. Las mujeres sobrevivientes, Castillo incluida, creen que con el reconocimiento público de quienes desaparecieron o fueron asesinados en esos lugares, el sitio y su memoria adquieren otra dimensión. Sin embargo, estas creencias son desautorizadas hacia el final de la película, durante la discusión que Castillo mantiene con Abner Vega, joven militante del MIR.

La conversación entre Castillo y Vega une dos lugares—Villa Grimaldi y la casa en la calle Santa Fe—así como las diferentes opiniones acerca de cómo reconocer públicamente los lugares de memoria. En esta escena, después de escuchar tanto la visión de Castillo para la casa como su razón para querer adquirirla, Vega explica que la simple conmemoración de la casa o su conversión en un centro educacional no es suficiente para inspirar o motivar a la juventud que elige centrarse en cambio en la imitación de las vidas de los

fallecidos, lo que él describe como “homenaje [. . .] en la práctica” en vez de en lugares de memoria estáticos. Vega añade que a menudo la juventud siente que la generación anterior impone sus propios puntos de vista sobre cómo recordar, impidiéndoles la participación. La tensión entre los recuerdos personales de Castillo sobre su pareja y la memoria colectiva sobre el líder del MIR se hacen evidentes en el momento en el que Vega señala cómo a veces las causas personales necesitan ser puestas a un lado y considerar a cambio lo colectivo. A consecuencia de esta conversación, Castillo decide no hacerse con la casa. En su lugar, lleva a cabo una ceremonia íntima en la que una placa marcará la casa. Refiriéndose a este acto en particular, Richard escribe:

‘Marcar’ la casa implica dejar constancia que su sitio contiene un pasado memorable y que una determinada inscripción de signos debe recoger materialmente las huellas de este recuerdo valioso para que no se disipe en el olvido. Pero ‘marcar’ la casa no quiere decir confinar el pasado en el reducto conmemorativo del ayer, sin redistribuir las trazas nómades de una memoria que va y viene, que se da vueltas y vueltas en los diversos territorios políticos y sociales que reinterpretan con motivación propia su fuerza de lucha. (164)¹⁴

Al final, la comunicación con las siguientes generaciones sigue siendo fundamental. Además de exponer la relación mutuamente beneficiosa entre los recuerdos personales y colectivos, el documental alude al igualmente beneficioso diálogo entre las diferentes generaciones acerca de cómo interpretar y recordar el pasado.

Conclusión

Junto con los respectivos testimonios ofrecidos por estas mujeres en Villa Grimaldi, ambos documentales se ocupan del pasado y reinstauran el activismo político con el objetivo de reclamar a la vez el centro de tortura y el cuerpo como sitios de memoria, visitando de nuevo el lugar. De esta manera, las películas rastrean recuerdos individuales en la memoria colectiva de Chile y ellos mismos se alinean con el concepto propuesto por Macarena Gómez-Barris de “witness citizenship” (ciudadanía de testigo), lo cual se define como “forms of cultural, social, and political engagement that share an imagination about a traumatic past in order to activate and promote usually local collective soli-

darity” (31) (formas de compromiso cultural, social y político que comparten un imaginario sobre un pasado traumático con el objetivo de activar y promover normalmente una colectiva solidaridad local). A cambio, estas narrativas conectan lo local con lo nacional y, a través del cine, con lo transnacional, para iluminar los diferentes efectos del pasado que todavía persisten a distintos niveles (31). Según esta definición, “witness citizenship” (ciudadanía de testigo) aparece tanto en el filme (así mismo un sitio) como en el lugar físico. Aunque la cita de Gómez Barris es tomada de la sociología, los documentales analizados aquí llenan el vacío en la actual crítica sobre Villa Grimaldi: por un lado, tratan temas relacionados con la estética de los monumentos a la vez que representan el pasado—*La cueca sola* mediante la yuxtaposición de recuerdos violentos con el exuberante parque mientras que *Calle Santa Fe* lo consigue a través de la representación de debates sobre la utilización de espacios en el filme—y, por otro lado, exponen también los posibles roles del lugar mediante la utilización de metraje de mítines, vigiliias, y visitas o, en otras palabras, “witness citizenship” (ciudadanía de testigo). Aunque este concepto no atañe explícitamente al género, el término mismo transforma el papel del testigo—que en estos documentales es predominantemente femenino—en un rol políticamente activo en el presente. Sin querer sonar esencialista, considero este término como la combinación de dos conceptos (testigo y ciudadano) que tradicionalmente han sido asociados tanto a papeles femeninos como masculinos. De manera similar, las mujeres en estas películas así como sus directoras crean nuevas prácticas y significados para los conceptos de lugar y política tratando con la memoria desde una perspectiva de género basada en la hibridación y el movimiento.

Es más, estos documentales rompen con las experiencias de encarcelamiento y sobrevivencia, experiencias meramente personales que han venido asociándose con Villa Grimaldi y que críticos como Diana Taylor han cuestionado abiertamente por subrayar de manera ofusadora los sistemas políticos. En su lugar, *La cueca sola* y *Calle Santa Fe* ponen de relieve las contradicciones existentes y la retórica asociada no solo con las dictaduras sino también con otras organizaciones políticas tales como el MIR y, al mismo tiempo, con conflictos sociales y políticos. Ambos niveles—lo personal y lo político—pueden coexistir, y de hecho lo hacen, en los lugares de memoria. En ambos documentales la solidaridad rompe con el silencio y se reconoce la dificultad con la que las mujeres hablan sobre el residuo emocional de la tortura, persistente aún después de tanto tiempo, concretamente hasta el arresto en 1998 de Pinochet y su posterior muerte en 2006. Los dos documentales son ejemplos de un “devenir femenino de la memoria”, que Forcinito define como “un devenir que se opone al recuerdo sumiso y que sirve para desterritorializar la memoria, es decir producir una ruptura con el lugar fijo impues-

to por el recuerdo oficializado” (19). En particular, ambos filmes regresan a estos lugares de memoria con el objetivo de destacar sus conmovedores significados y, como tales, se convierten en lugares de memoria con significados igual de efímeros. Refiriéndose a *Calle Santa Fe*, aunque fácilmente aplicable a *La cueca sola*, Ramírez sostiene que las mujeres construyen un espacio para ellas mismas: “en ausencia de un espacio colectivo negado por la izquierda patriarcal para hacer el duelo correspondiente, son las mujeres las que construyen—aunque sea tardíamente—aquel espacio, no sólo a través de encuentros, sino también a través de documentales”. Es más, este tipo de documentales crea y se convierte en lugares de memoria para mujeres. Al final, estas películas trazan un mapa que se extiende dentro, entre y fuera del medio audiovisual. A pesar de que muchos documentales parecen eternizar el pasado valiéndose de testimonios, memoriales, monumentos y/o conmemoraciones, estos se constituyen en realidad ejemplos de la “autodestrucción conceptual” del contra-monumento donde “the counter-monument refers not only to its own physical impermanence, but also to the contingency of all meaning and memory—especially that embodied in a form that insists on its eternal fixity” (Young 295) (el contra-monumento se refiere no únicamente a su propia falta de permanencia física, sino también a la contingencia de todo significado y memoria—especialmente aquella corporeizada de una manera en la que se insiste en su fijeza eterna). En lo que se considera una práctica feminista de la memoria, las conversaciones que en los documentales se establecen entre las mujeres que acuden a Villa Grimaldi amplían las rígidas nociones de memoria, lugar y política reconociendo la manera en que los significados e interpretaciones de estos términos varían continuamente.

Además de analizar Villa Grimaldi, este artículo identifica los cuerpos y ambas películas también como sitios de memoria, físicos y metafóricos. En la intersección entre el lugar, el cuerpo y la película misma existe una preocupación acerca de cómo transmitirles a las futuras generaciones los recuerdos junto con su política, sus debates y sus representaciones. Como acto del pasado, las películas contienen perspectivas particulares al momento de su filmación y, a la vez, influyen en el presente durante el visionado y la interpretación resultante. De esta manera, los documentales mantienen abierto el pasado e invitan al espectador a participar en el proceso de recordar, tal como un “contra-monumento”.

Notas

1. Para mayor información sobre el Informe Rettig (1991) y la Comisión Valech (2004) véase *Noche y niebla* de Walescka Pino-Ojeda y el artículo “Lugares de memoria” de

- Roberto Fernández e Isabel Piper. La transición permitió a varios oficiales militares, incluido Pinochet, mantener poderosos puestos dentro del gobierno.
2. Sin entrar en los debates complejos dentro de los estudios de memoria en torno al concepto de *lieux de memoire* de Pierre Nora, este artículo ocupa la siguiente definición de Roberto Fernández e Isabel Piper: Los lugares de memoria sintetizan el reconocimiento de lo sucedido en el pasado, la posibilidad de recordarlo en el presente, así como la de reflexionar y aprender respecto a éste en vías de construir futuros posibles. [...] Se anclan en territorios y permanecen en el tiempo, posibilitando que el ejercicio de hacer memoria se proyecte hacia el futuro. De este modo, su análisis no sólo permite comprender el pasado que se recuerda, sino también el presente, que es el tiempo en el cual se realiza la memoria, y los escenarios que se prefiguran hacia el futuro desde aquellas marcaciones territoriales. (35)
 3. Wilde observa que es notable que el parque de Villa Grimaldi exista gracias a fondos privados (20). Inaugurado en 1996, el parque de Villa Grimaldi fue el primer sitio de este tipo en el continente americano abierto al público (Hite and Collins 385).
 4. Katherine Hite y Cath Collins cuestionan abiertamente, aunque dejan sin respuesta, los conceptos de memorialización y conmemoración: Should commemoration specify what the state did to its victims and why? What happens when public and private versions collide or contradict? What is the correct balance between relating very individual, human stories and conveying collective political or moral messages? Is the 'best' memorial one that closely satisfies the aspirations of those who campaigned for it, or one that is highly visible and achieves public notoriety? (385) (¿Debe la conmemoración especificar qué hizo el Estado a las víctimas y por qué? ¿Qué sucede cuando las versiones públicas y privadas chocan o se contradicen? ¿Cuál es el balance apropiado entre relatar historias humanas muy individualizadas y transmitir mensajes compartidos políticos o morales? ¿Es el 'mejor' memorial aquel que responda a las aspiraciones de los que hicieron campaña por él o el que resulte más visible y logre el reconocimiento público?)
 5. Al final, estos sitios resultan ser flexibles, como explican Fernández y Piper, "En tanto estrategias enunciativas, los lugares de memoria promueven ciertas claves de significación, sin embargo, los sentidos que instalan no son unívocos. Como ya hemos dicho, es su uso, apropiación e interpretación los que los dotan de significación y los constituyen en lugares de memoria" (37).
 6. Marjorie Agosín, junto con otros críticos, ha discutido cómo la retórica tradicional de la dictadura y sus roles de género también permitieron la formación de grupos de derechos humanos (143–44). Jelin habla del género: "Los símbolos del dolor y el sufrimiento personalizados tienden a corporeizarse en mujeres, mientras que los mecanismos institucionales parecen 'pertener' a los hombres" (99).
 7. Para conocer más la relación entre género y memoria en el Cono Sur, véase *Los trabajos de la memoria* de Jelin.
 8. Más trabajo crítico se ha producido sobre *Calle Santa Fe* que *La cieca sola*, hecho que puede atribuirse a la accesibilidad de la película. Mientras que *Calle Santa Fe* es

accesible a través de *Youtube*, *La cueca sola* está solo disponible en DVD a través de *Women Make Movies*.

9. Para más información sobre el baile, véase el artículo “The Dance of Life: Women and Human Rights in Chile” de Marjorie Agosín.
10. Como mártir, Enríquez continúa ocupando un lugar prominente en la política memorística chilena. Castillo, en un sentido, no parece contradecir la idealizada posición de Enríquez en la esfera pública sino que añade elementos a la misma. Como Lisa DiGiovanni sugiere, Castillo participa tanto de una nostalgia restaurativa como reflexiva a través de la película (“Memories” 19).
11. Mientras varios académicos cuestionan el término “memoria colectiva” por aplicar los marcos psicológicos individuales a la sociedad, Astrid Erll explica: “It is important to realize that the notions of ‘cultural’ or ‘collective’ memory proceed from an operative metaphor. The concept of ‘remembering’ (a cognitive process which takes place in individual brains) is metaphorically transferred to the level of culture” (4) (Es importante reconocer que las nociones de memoria ‘cultural’ o ‘colectiva’ proceden de una metáfora operativa. El concepto de ‘recordar’ [un proceso cognitivo que sucede en cerebros individuales] es metafóricamente transferido al nivel de la cultura.).
12. “[L]a historia personal de Carmen Castillo no tendría mayor sentido de haberse mantenido aislada de la colectiva, y la habilidad del documental consiste en fundir ambas en una. El regreso al tema con el que ha vivido más de tres décadas prueba en diferentes momentos su consistencia al confrontarlo con la realidad de los demás, y con la actualidad de un país que nada tiene que ver con el del pasado. Esto hace que el documental sea un evento, no sólo el relato de hechos. La historia personal se transforma durante su transcurso—prueba de que hay una estructura—y lo extraordinario es que éste se constituye como prueba del mismo cambio” (Ruffinelli 207).
13. “El rechazo al pasado como algo fijo puede explicar el uso recurrente de la cámara en mano [. . .] y del travelling” (Ramírez n.p.).
14. De forma parecida, Jelin y Langland comentan que “los sentidos nunca están cristalizados o inscriptos en la piedra del monumento o en el texto grabado en la placa” (4).

Obras citadas

- Agosín, Marjorie. “The Dance of Life: Women and Human Rights in Chile”. *Ashes of Revolt: Essays*. White Pine Press, 143–51.
- Castillo, Carmen, directora. *Calle Santa Fe*. Les Films d’Ici; Parox S.A.; Les Films de la Passarelle; Love Streams; Agnes B. 2007.
- _____. Entrevista por Michael Lazzara. “Militancy Then and Now: A Conversation with Carmen Castillo”. *Journal of Latin American Cultural Studies* 21.1 (2012): 1–14.
- DiGiovanni, Lisa. “Memories of Motherhood and Militancy in Chile: Gender and Nostalgia in *Calle Santa Fe* by Carmen Castillo”. *Journal of Latin American Cultural*

- Studies* 21.1 (2012): 15–36.
- ____. “Modes of Silence and Resistance: Chilean Documentary and Gendered Torture”. *Screening the Tortured Body: The Cinema as Scaffold*. Ed. Mark de Valk. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 177–206.
- Erl, Astrid. “Cultural Memory Studies: An Introduction”. *A Companion to Cultural Memory Studies*. Eds. Astrid Erl y Ansgar Nünning. Berlin: De Gruyter, 2010. 1–15.
- Fernández, Roberto, e Isabel Piper. “Lugares de memoria: usos, identidades y políticas en el Chile de hoy”. *Memoria, Historia y Derechos Humanos Cuaderno de Trabajo Volumen I*. Ed. Verónica Vives Cofré. Santiago: Universidad de Chile, 2011. 31–44.
- Forcinito, Ana. *Memorias y nomadías: géneros y cuerpos en las márgenes del posfeminismo*. Santiago: Cuarto Propio, 2004.
- Gómez-Barris, Macarena. *Where Memory Dwells: Culture and State Violence in Chile*. Berkeley: University of California Press, 2009.
- ____. “Witness Citizenship: The Place of Villa Grimaldi in Chilean Memory”. *Sociological Forum* 25.1 (marzo 2010): 27–46.
- Grau, Olga. “Lenguajes de la memoria”. *Volver a la memoria*. Eds. Olga Grau y Raquel Olea, Santiago: LOM, 2001. 39–44.
- Gray, David. “‘What to do starting from this place’: documentary film and official memorialization in Argentina and Chile”. *Studies in Documentary Film* 9.3 (2015): 235–49.
- Hite, Katherine. *Politics and the Art of Commemoration: Memorials to Struggle in Latin America and Spain*. New York: Routledge, 2012.
- Hite, Katherine, y Cath Collins. “Memorial Fragments, Monumental Silences and Reawakenings in 21st-Century Chile”. *Millennium: Journal of International Studies* 38.2 (2009): 379–400.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI Editores, 2002.
- Jelin, Elizabeth, y Victoria Langland. “Introducción: Las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Eds. Elizabeth Jelin y Victoria Langland. Madrid: Siglo XXI Editores, 2003, 1–18.
- LaCapra, Dominick. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2001.
- Lazzara, Michael. “Tres Recorridos de Villa Grimaldi”. *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*. Eds. Elizabeth Jelin y Victoria Langland. Madrid: Siglo XXI Editores, 2003. 127–47.
- Mallet, Marilú, directora. *La cueca sola*. Women Make Movies, 2003.
- Pino-Ojeda, Walescka. *Noche y niebla: neoliberalismo, memoria y trauma en el Chile postautoritario*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Pollock, Griselda. “The City and the Event: Disturbing, Forgetting and Escaping Memory”. *Forty Ways to Think About Architecture: Architectural History and Theory Today*. Eds. Ian Borden et al. West Sussex: Wiley, 2014, 89–94.
- Ramírez, Elizabeth. “Memoria y desobediencia: Una aproximación a los documentales de Carmen Castillo” *Lafuga*, 12 (2011) n.p. Web. 4 de mayo 2017. www.lafuga.cl/memoria-y-desobediencia/450.

- Read, Peter y Marivic Wyndham. *Narrow but Endlessly Deep: The Struggle for Memorialisation in Chile Since the Transition to Democracy*. Canberra: ANU Press, 2016.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990–2010)*. Santiago: Universidad Diego Portales, 2010.
- Ruffinelli, Jorge. “Calle Santa Fe”. *América Latina en 130 documentales*. Santiago: Uqbar Editores, 2012. 206–07.
- Taylor, Diana. “Performing Ruins”. *Telling Ruins in Latin America*. Eds. Michael Lazzara y Vicky Unruh. New York: Palgrave Macmillan, 2009.13–26.
- Wilde, Alexander. “Irrupciones de la memoria: la política expresiva en la transición a la democracia en Chile”. Trans. María Teresa Escobar-Budge. *Historizar el pasado vivo en América Latina*. Dirigido por Anne Pérotin-Dumon. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2007. 1–42. www.historizarelpasadovivo.cl/downloads/wilde.pdf. Consultado 8 sept. 2017.
- Young, James E. “The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today”. *Critical Inquiry*. 18.2 (invierno 1992): 267–96.

Osborne, Elisabeth. “Memoria en movimiento: retorno a Villa Grimaldi en La cueca sola y Calle Santa Fe”. *Vestigios del pasado: Los sitios de la memoria y sus representaciones políticas y artísticas*. Eds. Megan Corbin y Karín Davidovich. *Hispanic Issues On Line* 22 (2019): 171–191.