

MADE N° 68293  
F/69513

S.T.  
B644c  
2016



**Universidad  
de Valparaíso**  
CHILE

**Facultad de Humanidades**  
Instituto de Sociología  
Carrera de Sociología

**Cine documental y trabajos de memoria:  
estructura de sentimiento en documentalistas  
jóvenes durante la posdictadura (Chile, 1990-2010)**

Memoria de Grado para optar al Grado de Licenciado en Sociología y  
Título Profesional de Sociólogo

NIKOLAI BORELLA BEHRENDSEN



Profesora Guía:

María Eugenia Domínguez Saul

MAYO DE 2015

*Dedicada a Jorge Alonso Martínez,  
corta e intensa luz,  
porteña, austral y cósmica,  
que alegró y nutrió con su amistad y energía vital  
nuestros primeros años de la sociología en Viña del Mar.*

# Índice

Resumen	5
Palabras clave	6
Introducción	7
Capítulo I: Fundamentación del problema	11
1. Planteamiento del problema	11
2. Pregunta de investigación	25
3. Objetivos del estudio	25
4. Relevancias teórica, práctica, metodológica y político-social	25
Capítulo II: Contextos	30
1. Documentalistas y Nuevo Cine desde mediados de la década de 1950 y hasta el término de la Unidad Popular	31
2. Documentalistas y videastas durante la dictadura militar	38
3. Cine documental en posdictadura	42
Capítulo III: Orientaciones teóricas	48
1. Memoria social	48
2. Trabajo de memoria	52
3. Cine documental	54
4. Documentalista y estructura de sentimiento	62
5. Arte y sociedad	65
Capítulo IV: Diseño metodológico	67
1. Tipo de estudio	67
2. Diseño de investigación	70

3. Universo y muestra	72
4. Estrategia de producción de datos	82
5. Estrategia de análisis de datos	88
6. Calidad del diseño	92
7. Aspectos éticos	92
Capítulo V: Dimensiones de análisis	93
1. Sociedad chilena y proceso de memoria	94
a. Caso a caso	94
b. Síntesis comparativa	106
2. Trabajo artístico, cine documental y memoria	108
a. Caso a caso	108
b. Síntesis comparativa	134
3. Documentalistas y obras	142
a. Caso a caso	142
b. Síntesis comparativa	168
Conclusiones del estudio	178
Referencias	182
Videografía	190

## Resumen

Desde mediados de la década de 1950 se ha desarrollado una articulación estético-política en el cine documental chileno, que ha consistido en la emergencia de procesos de representación fílmica de problemáticas sociopolíticas y culturales. Si en esta década y la sucesiva los y las documentalistas representaron al sujeto obrero, la cultura campesina, las contradicciones de clase y los desajustes de la modernización, entre una diversidad de otros motivos, durante los años de la dictadura militar, las condiciones políticas motivaron la producción de trabajos documentales orientados a registrar la protesta social contra la represión y la cultura de la muerte, a contrainformar para luchar frente al silenciamiento oficial, a testimoniar las consecuencias sociales de la violencia y a trabajar con y sobre la experiencia vital de aquellos actores excluidos. Desde la segunda mitad de la década de 1980 y durante los años que van de posdictadura, ha sido posible evidenciar la utilización de este soporte por parte de documentalistas -y no sólo por ellos(as)- para producir y comunicar memorias sociales, lo que constituye un tercer momento en esta articulación estético-política. Si bien en trabajar con la memoria se han involucrado tanto documentalistas de experiencia como documentalistas jóvenes, esta investigación centra su atención en la generación más joven, pues además de ser menos estudiada, se ha caracterizado, respecto a la generación de documentalistas de experiencia, por recurrir de manera sostenida a la autobiografía. De esto han dado cuenta varios trabajos, pero lo cierto es que la autobiografía ha sido uno entre varios de los motivos narrativos con los que los jóvenes han trabajado, pues también se han referido a la represión, al exilio y a los lugares de memoria, así como a indagar en biografías y en la experiencia de determinados actores sociales. Por lo tanto, centrando la atención en el trabajo de la segunda generación, esta investigación ha tenido como objetivo conocer y comprender los significados que los documentalistas jóvenes dan a su participación en el proceso de producción fílmica de trabajos de memoria en Chile durante la posdictadura para intentar reconocer la configuración de una estructura de sentimiento común entre ellos. De esta forma, se ha trasladado la mirada desde el documental -lo que principalmente han hecho los trabajos sobre cine documental y memoria- hacia el estudio del discurso de quienes los han realizado, una tarea que se ha ido

desarrollando progresivamente en el campo de los estudios de cine en Chile. La principal conclusión de esta investigación consiste en sostener que los documentalistas considerados en este estudio de casos múltiples (Alejandra Carmona, Sergio Gándara, Andrés Brignardello y Juan Pablo Zurita) sólo comparten un significado sobre su participación en el proceso de memoria, el que fundamentalmente se relaciona con la decisión de realizar un trabajo mnemónico para construir una obra que comunique aquel relato que se sintieron convocados a representar. A partir de esta conclusión se puede llegar a considerar que casi no existe una estructura de sentimiento compartida respecto su participación en el proceso fílmico mnemónico entre los documentalistas entrevistados.

### **Palabras clave**

Memoria social - Trabajo de memoria - Posdictadura

Documentalista - Estructura de sentimiento

## Introducción

La presente investigación constituye un estudio sobre el trabajo que han venido realizando en las últimas dos décadas los y las documentalistas jóvenes en la producción de memoria durante la postdictadura en Chile. El interés en estudiar a este grupo artístico surgió algunos años atrás a partir de la revisión de diversos documentales chilenos en un pequeño plan de estudio y mediante la lectura del catálogo de cine documental elaborado por la Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC). Ambas experiencias permitieron evidenciar el extendido uso de este soporte por parte de un gran número de documentalistas para reconstruir, reflexionar y comunicar las memorias sociales de amplios estratos de la sociedad chilena que fueron violentados durante el proceso político contrarrevolucionario (Uribe, 2005; Ramírez, 2010; Llanos, 2013; Barril, 2014).

Sus obras han referido la memoria desde diversos centros o ejes: la biografía, la autobiografía, los lugares de memoria, la represión, el exilio, etc., pero siempre han elaborado su narración recurriendo al testimonio de grupos que comparten ciertas memorias. De esta forma, los y las documentalistas se han encargado de proporcionar un testimonio audiovisual de rostros y voces a la memoria. La práctica constante del ejercicio mnemónico, tanto por documentalistas de experiencia, como por documentalistas jóvenes, da cuenta de que referir la memoria ha devenido una estrategia de campo, pues de manera similar a como en las ciencias sociales se fue configurando un campo de estudios centrado en los derechos humanos y la memoria de la violencia política, en el cine se configuró una línea de documentalismo orientada hacia el mismo interés. Distintos soportes y lenguajes, pero un mismo problema: el deber de memoria (Levi, 2006), expresado en un conjunto variado de trabajos de memoria (Jelin, 2003a).

El estudio de la producción de memoria en el cine documental ha sido el objetivo de esta investigación, pero si bien comenzó con la evidencia de un cuerpo empírico de obras, no se centró en ellas, sino que en el o la documentalista y en un aspecto escasamente estudiado por la sociología del cine: su trabajo como productor y comunicador de memorias. Pero esta

investigación, va un poco más allá del documentalista profesional, pues también centró su atención en aquellos profesionales que sin ser necesariamente documentalistas profesionales, han realizado trabajos audiovisuales de memoria, lo que da cuenta de dos evidencias: en primer lugar, que el soporte filmico no ha sido sólo una herramienta utilizada por los y las documentalistas, y luego, que el interés por trabajar filmicamente con las memorias ha llevado a que profesionales de áreas distintas al campo cinematográfico hayan realizado trabajos de memoria utilizando el soporte filmico.

Quienes han trabajado audiovisualmente con la memoria, sean documentalistas profesionales o no, constituyen un grupo extenso y heterogéneo, por lo que en esta investigación se tornó necesario acotar el grupo. Ello condujo a que se decidiera abordar sólo a documentalistas de la generación más joven, dejando fuera la generación de realizadores que ya se dedicaba al cine en 1973, bajo los argumentos de que en general su obra ha sido más estudiada y porque viven fuera de Chile. Se une a estas razones, el hecho de que otros investigadores que han estudiado el cine documental de las memorias han observado un giro autobiográfico en el trabajo que ha realizado principalmente la generación más joven, lectura que deviene para este estudio un argumento más para continuar estudiando el trabajo de este grupo. Finalmente, y debido en gran medida a la reciente proliferación de estudios sobre esta generación de jóvenes y a su marcado giro autobiográfico, se optó por centrar la mirada en ella, pero dando principalmente atención a aquellos realizadores que no son documentalistas profesionales, ya que precisamente su acción evidencia el valor que se ha dado al soporte audiovisual para comunicar memorias.

Si bien ha sido notorio este giro autobiográfico en los documentalistas jóvenes (Sarlo, 2012; Barril, 2014; Piedras, 2014), esta investigación se ha orientado a estudiar la producción de memoria en sus diversas expresiones, es decir, a las obras y los documentalistas que han referido también otros problemas, como los lugares de memoria, las biografías, los actores colectivos, entre otros motivos. Además, antes que la atención fuera puesta en las obras, lo interesante ha sido centrarse en el o la documentalista joven, para conocer cómo comprende su participación en el proceso de producción de memoria en Chile en el contexto de posdictadura.

De esta manera, la evidencia del cuerpo de obras de memoria fue un catalizador para estudiar a quienes las realizaron, pero fue sólo un catalizador. Por ello, la presente investigación se orientó a estudiar a los documentalistas -y no sus obras de manera central- tanto como individuos creadores, como también considerándolos agentes del campo cinematográfico documental, para dar cuenta así tanto de creadores individuales, como de un agente colectivo, un sujeto plural, una voz grupal. Esto, debido a que la producción de memorias ha sido una acción recurrente en este campo, y por tanto, el concepto que ha sido utilizado para estudiar este proceso artístico ha sido el de estructura de sentimiento, propuesto por Raymond Williams, pues da cuenta de este carácter grupal e individual de la creación artística (Williams, 2012).

Este trabajo, para contribuir a la investigación sobre cine documental y memoria, ha tenido como objetivo conocer y comprender los significados que los documentalistas jóvenes dan a su participación en el proceso de producción filmica de trabajos de memoria en Chile durante la posdictadura, para así intentar reconocer la configuración de una estructura de sentimiento común entre algunos de ellos. Para hacerlo ha estudiado, explorando tres dimensiones (sociedad chilena, trabajo cinematográfico y documentalista y obra), la mirada que poseen respecto a *trabajar con la memoria* cuatro documentalistas de la generación más joven que han realizado obras de memoria desde trayectorias profesionales disímiles: Alejandra Carmona, Sergio Gándara, Andrés Brignardello y Juan Pablo Zurita. Se ha reconocido esta particularidad debido a que el cine documental, en tanto soporte comunicativo, ha sido tan valorado por los y las documentalistas y la sociedad le ha reconocido su valor para comunicar las memorias reprimidas por el horror de la violencia de Estado, que tanto aquellos documentalistas que han desarrollado trayectorias profesionales no centradas en la realización de documentales, así como profesionales de otras áreas que han incursionado en el documental, han realizado trabajos de memoria. Es decir, trabajar audiovisualmente la memoria ha sido una acción comunicativa tan utilizada, significativa y valorada en el Chile reciente, que ha desbordado la profesión de documentalista. Esta ha sido la hipótesis que orientó la investigación, un argumento no abordado por estudios previos.

La investigación se ha dividido en cinco capítulos. El primero corresponde a la fundamentación del problema y en él se incluye desde el planteamiento del problema hasta las relevancias de investigarlo. El segundo capítulo fue agregado de manera personal y constituye un marco histórico que organiza en tres momentos la articulación estético-política en el cine documental chileno. El tercer capítulo está constituido por las orientaciones teóricas en las que se fundamenta el estudio. El cuarto capítulo corresponde al diseño metodológico. Finalmente el quinto capítulo está formado por las conclusiones de la investigación.

La principal conclusión obtenida ha permitido llegar a sostener que entre los documentalistas que conforman la muestra considerada sólo existe un significado compartido respecto a su participación en el proceso de memoria, el que fundamentalmente se relaciona con la decisión de volcarse a la realización de un trabajo mnemónico para construir una obra que comunique aquella historia que se sintieron convocados a representar filmicamente. Este constituye el único significado manifiesto que comparten, sin embargo, se podría agregar a él que existe una intención de aportar al proceso social de construcción de memoria, pero esta opción no es explícita en todos los documentalistas, lo que permite reafirmar que predomina un sentido individual en su práctica filmica. A la vez, esta conclusión permite llegar a afirmar que entre los documentalistas entrevistados casi no existe *una* estructura de sentimiento compartida respecto a su participación en el proceso filmico mnemónico, pues lo único que poseen en común es el interés y la decisión individual de volcarse a trabajar en la memoria.

## Capítulo I: Fundamentación del problema

### 1. Planteamiento del problema

A mediados de la década de 1980, un sector de la sociedad chilena generó un proceso de intensa movilización y rearticulación política (Garretón, 1987) que motivó el término de la dictadura cívico militar instaurada luego del derrocamiento del gobierno de la Unidad Popular en septiembre de 1973. La potencia del movimiento social fue encauzada por los dirigentes de la izquierda realineada hacia un recambio político que se materializó en una salida pactada (Corvalán, 2002, p. 443-446) inauguradora de una democracia negociada (Iglesias, 2005) o tutelada (Portales, 2000) en el que amplios sectores de la sociedad quedaron excluidos.

El proceso redemocratizador se ha caracterizado por la instauración de consensos políticos, la configuración de un sistema de partidos acomodado al restringido procedimiento democrático y el sacrificio de la diversidad política en beneficio de la gobernabilidad. Estas cualidades se vinculan con el llamado enclave autoritario, que “se refiere a los elementos normativos, constitucionales y legislativos que impiden o limitan el ejercicio de la voluntad popular, el principio de representación y el gobierno efectivo de las mayorías” (Garretón, 2000, p. 125).

En la dimensión económica, desde la segunda mitad de la década de 1970, la Junta de Gobierno y su equipo de economistas formados en la Universidad Católica de Chile y en la Universidad de Chicago (declarados seguidores de Friedman y Hayek), implementaron una serie de políticas de ajuste estructural que tenían la intención de estabilizar la economía a través de un tratamiento de shock (Muñoz, 2012, p. 22; Letelier, 1976; Klein, 2008). Se llevó así a cabo una transformación capitalista (Riesco, 1989) o contrarrevolución neoliberal (Agacino, 2006, p. 3-4), también señalada por uno de sus propios agentes como revolución silenciosa (Lavín, 1987).

El nuevo gobierno dio comienzo a la etapa de administración civil de la contrarrevolución (Agacino, 2006, p. 21), pero asumiendo un discurso cepaliano caracterizado

por la búsqueda de modelos políticos concertados, el fortalecimiento democrático de las instituciones, la disminución de la desigualdad y la igualdad de oportunidades. Los gobernantes buscaron complementar así dos discursos que venían siendo opuestos, pues:

“mientras que el neoliberalismo propone dejar al mercado y al sector privado la responsabilidad del crecimiento económico y no pone ningún acento en la equidad, la Cepal nos dice que la experiencia permite comprobar que el crecimiento económico no conduce, de manera necesaria y automática a la equidad” (Chonchol, 1996, p. 150).

De esta forma, la Concertación buscó desarrollar y aplicar la fórmula de crecimiento con equidad en un Chile transformado radicalmente, por lo que “no quebró ni alteró la lógica interna de la acumulación neoliberal impulsada por el capital mercantil financiero en la década de los setenta a través de la acción militarista” (Gómez, 2010, p. 374).

Más allá de la transformación económica, la instalación del neoliberalismo buscó acabar con una ciudadanía efectiva, restando importancia a los derechos sociales, económicos y políticos (Gómez, 2010, p. 169). Por otra parte, el neoliberalismo dejó de ser sólo una política económica para dar forma a un tipo de sociedad “en la que la concepción neoliberal se vuelve dominante y hegemónica no sólo a nivel de las élites y los sectores capitalistas, sino que también ha logrado permear a todos los grupos sociales y económicos que conforman la sociedad” (Gómez, 2010, p. 353). Algunas de las características de las sociedades neoliberales son: políticamente conservadoras, mediáticas, ampliamente despolitizadas, mercantilizadas, fragmentadas social y políticamente, conformistas, profundamente desiguales, individualistas y competitivas (Gómez, 2010, p. 353). Incluso el PNUD ha elaborado una lectura crítica de ciudadanía, sugiriendo que:

“la idea de una tensión entre subjetividad y modernización parece ser central en el modo de construcción del desarrollo humano actual del país, [...pues se ha privilegiado...] la lógica y las necesidades de los sistemas funcionales por sobre las de las personas [...] de donde se deriva [...] la importancia de reconocer la subjetividad como una variable en cualquier construcción de un proyecto de desarrollo” (Márquez, Moreno, 2007, p. 297).

La misma institución recomienda considerar una especie de paradoja democrática: hay quienes se distancian del proceso electoral como instancia de participación activa y critican a los

representantes del sistema político, sin embargo, valoran de manera creciente la democracia como proyecto cultural (Márquez, Moreno, 2007, p. 298).

Chile se encuentra en un contexto de contrarrevolución neoliberal madura (Agacino, 2006, p. 21), regido por la institucionalidad legal que legó la dictadura, cuyos enclaves autoritarios se han modificado ligeramente. Por su parte, la sociedad chilena, que se manifestó con fuerza en los ciclos de protesta desarrollados desde 1983 y que había sido desmovilizada políticamente en los inicios de la transición, sólo a mediados del año 2006, comenzó a dar señales de una necesidad de cambio a través de un proceso de movilización social que ha cuestionado las diversas manifestaciones de la exclusión. Esta movilización social se ha caracterizado por la emergencia de nuevos actores políticos, que han puesto en entredicho el sentido común dominante y se han manifestado a través de nuevas modalidades de acción que cuestionan las prácticas de la izquierda, pero que todavía no han sedimentado en nuevos marcos culturales.

La dimensión cultural, no reducida al ámbito artístico y las comunicaciones, cambió tanto en el período de dictadura, así como el proceso de redemocratización. La transformación cultural desde el Chile de la Unidad Popular hacia la dictadura fue más drástica que el cambio experimentado por la sociedad chilena a fines de la década de 1980 y comienzos de la década de 1990. Sin embargo, durante la última década ha habido expresiones de ruptura con cierto sentido común legado por la cultura autoritaria.

Durante la dictadura militar hubo un evidente control del espacio público y de los escenarios artísticos y comunicativos, que tuvo efectos contradictorios. Si por una parte el régimen autoritario “inhibió la creación y la vida cultural del país, pero por otra (aun cuando se proponía lo contrario), la estimuló, en la medida en que dio lugar a una imaginación contestataria y a un horizonte cultural de ideales democráticos y libertarios” (Subercaseaux, 2006, p. 20). Al término de la dictadura, desde los primeros años del proceso redemocratizador se formularon definiciones de política cultural que consideraron la libertad, el pluralismo, el diálogo y la apertura como principios orientadores de una cultura democrática. Si bien se

comenzaron a abrir caminos, en el Chile actual todavía queda un largo tramo por avanzar en el reconocimiento de la justicia, la dignidad humana, la libre expresión, la igualdad y la diferencia cultural.

En el Chile de posdictadura el espesor cultural de la nación fue relegado mediante la instauración de un modelo de vida propio de una sociedad regulada por el mercado (Subercaseaux, 2006, p. 26). Pero esta tendencia también es resistida por actores sociales que se expresan a través de organizaciones y se mueven en paralelo o en conflicto con la cultura hegemónica consagrada (Di Girolamo, 2006, p. 72).

Las transformaciones en las dimensiones referidas fueron realizadas por el bloque de poder fundacional mediante la violencia y el control. Las Fuerzas Armadas y de Orden llevaron a cabo una estrategia represiva compuesta de acciones como el estado de sitio, la persecución, el secuestro, la tortura, la ejecución, desaparición, el exilio y muchas otras formas de violencia para paralizar a la sociedad. Si bien la represión se expresó de múltiples maneras -cuyos efectos perduran en diversas manifestaciones- según el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación y el Informe de la Comisión sobre Prisión Política y Tortura, en Chile se han contabilizado 3.185 desaparecidos, ejecutados o asesinados en forma sumaria, se individualizaron a 28.459 torturados y se detectaron 1.132 recintos de detención y tortura (Scantlebury, 2011, p. 23).

Si bien la reconciliación y la paz social han tenido un lugar permanente en la superación de los conflictos en Chile a lo largo de su historia republicana, sólo con el comienzo de la posdictadura se ha ido convirtiendo en asunto político que ha puesto como condición de la reconciliación el reconocimiento de los derechos de las víctimas. De esta forma, se cuestionó la paz social fundada en la impunidad y la amnistía que prevalecían desde el siglo XIX (Lira, 2011, p. 91).

Aun cuando desde fines de la década de 1960 la represión política comenzó a ser denunciada, vinculando la tortura con la defensa del orden social, elogiando la resistencia y el compromiso revolucionario y entendiendo que la represión estatal era inherente al orden

capitalista, luego de la instauración de los gobiernos orientados por la Doctrina de Seguridad Nacional,

“la clave revolucionaria con la que se había denunciado la represión política en la región fue desplazada por una narrativa humanitaria que convoca, desde un imperativo moral, la salvaguarda de los derechos de las personas por el mero hecho de corresponderles por su condición humana” (Crenzel, 2011, p. 56-57).

Este desplazamiento discursivo implicó que la trama política ya no fuera predominantemente entendida como un enfrentamiento entre víctimas y victimarios, como se comprendería en la matriz de la lucha de clases o la de raíz populista basada en la antinomia entre el pueblo y la oligarquía. Por su parte, como otra expresión de este desplazamiento, según Vania Markarian, en *Idos y recién llegados, La izquierda revolucionaria uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos 1967-1984* (2006), sostiene que:

“la reivindicación de la violencia como instrumento legítimo para lograr el cambio social o la valoración de la resistencia a la tortura fueron reemplazadas por la condena de la violencia política, la denuncia de las prácticas violatorias de la integridad física o psíquica y por el reclamo del respeto a los derechos individuales de los presos políticos, los desaparecidos y muertos, los exiliados y otros perseguidos” (Crenzel, 2011, p.57).

Quien levantó este discurso humanitario sobre la violencia fue el movimiento de derechos humanos, creado a partir de la iniciativa de familiares de presos y desaparecidos, de las organizaciones de víctimas y de derechos humanos y de los exiliados políticos, en vínculo con redes humanitarias transnacionales. Junto a la acción de estas organizaciones, fue fundamental el papel de las iglesias. Fue así como en octubre del mismo año 1973 se creó el Comité por la Paz en Chile, el COPACHI, formado por varias iglesias y por parte de la comunidad judía, organismo que debido a las fuertes presiones del régimen debió cerrar en 1975. La continuación de la tarea de apoyo legal y social a los detenidos fue continuada por la Vicaría de la Solidaridad del Arzobispado de Santiago de la Iglesia Católica (1976-1992). En el período, también se crearon varios otros organismos, entre ellos, la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD), creada el año 1974, la Fundación de Ayuda Social de las Iglesias Cristianas (FASIC), fundada en 1975, el Comité de Derechos del Pueblo, el CODEPU, y la Coordinadora de Familiares de Víctimas de la Represión, ambos creados en

1980 y la Comisión Nacional contra la Tortura y el Movimiento Contra la Tortura Sebastián Acevedo, ambos creados en 1983 (Orellana y Hutchinson, 1990, p. 13). Fue así como desde 1973 y después de 1990, la resistencia social y política a la impunidad de los violadores de los derechos humanos “se ha expresado en la búsqueda de verdad y justicia como condición para la reconciliación política por parte de las organizaciones de derechos humanos precisamente en memoria de las víctimas” (Lira, 2011, p. 91-92).

Además de las demandas de verdad y justicia respecto a las violaciones de los derechos humanos que expresaron las organizaciones creadas, han sido fundamentales los numerosos y diversos esfuerzos orientados a elaborar una memoria social de lo ocurrido en el pasado reciente, lo que se ha expresado:

“en iniciativas políticas, intelectuales, artísticas, monumentales y museográficas nacionales que han enmarcado el largo proceso de transición de la dictadura a la democracia [...] han modificado las premisas históricas de la reconciliación política y han obstaculizado las propuestas de impunidad que fueron el fundamento de la paz social en el pasado” (Lira, 2011, p. 94).

Motivada por el interés en estas acciones que expresan memoria, esta investigación aborda una parte bien precisa de las manifestaciones artísticas que trabajan con la memoria social, que corresponde a la producción de obras de cine documental entre 1990 y 2010, centrándose en la figura del documentalista, pero sin desmarcarla de sus contextos político e intelectual, ni separándola de las otras expresiones del campo artístico.

Durante los cuatro gobiernos de la Concertación de Partidos Políticos se han realizado acciones de reconocimiento de las víctimas y de reparación a sus familiares. Si bien durante la misma dictadura las organizaciones de familiares de detenidos desaparecidos iniciaron el estudio de los casos e intentaron judicializar los crímenes, el gobierno que asumió la transición pactada incorporó la demanda de identificación de los crímenes cometidos. Para ello creó la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, que elaboró un informe -el Informe Rettig- en el que se contabilizaron los asesinados y desaparecidos y se ofreció una lectura del período anterior, escrita en gran parte por el historiador conservador Gonzalo Vial. Este informe recomendó “la reparación simbólica y la realización de iniciativas de reivindicación y

conmemoración del buen nombre y la dignidad de las víctimas” (Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación, 2007, p. 13).

Los dos primeros gobiernos de transición pusieron el énfasis en terminar con la reconciliación política. Patricio Aylwin quiso saldarla a través del Informe Rettig y de la ley que lleva su nombre, en la que propuso cambiar información sobre los detenidos desaparecidos a cambio de amnistía. Eduardo Frei, por su parte, quiso contribuir -con resultados dispares- al esclarecimiento del paradero de los detenidos desaparecidos, al control presidencial sobre los mandos de las Fuerzas Armadas y de Orden, a la renovación de los miembros del Tribunal Constitucional y el Consejo de Seguridad Nacional y a la eliminación de los senadores designados (Loveman, Lira, 2002, p. 154). Ambos gobiernos fracasaron en el intento por cerrar la transición y el tema de los derechos humanos, pues:

“la derecha no estaba dispuesta a desarmar la democracia protegida, grupos claves dentro de la Concertación no iban a aceptar la impunidad ni tampoco el olvido respecto al destino de los desaparecidos y los militares se negaron a aceptar responsabilidad moral o política -ni tampoco penal- por las violaciones de derechos humanos entre 1973 y 1990” (Loveman, Lira, 2002, p. 172).

Al inicio del tercer gobierno, Ricardo Lagos convocó una Mesa de Diálogo que reunió a representantes de las Fuerzas Armadas y Carabineros, abogados de derechos humanos, autoridades de entidades éticas y personeros de la sociedad civil. En su declaración, citada por Lira y Loveman en su libro “El espejismo de la reconciliación política”, la Mesa explicitó cuatro lecciones morales que se desprenden de la historia reciente: (a) que nunca más se recurra a la violencia política o se violen los derechos, (b) que es condición del estado de derecho que el ejercicio legítimo de la fuerza quede entregado exclusivamente a los órganos competentes en un sistema democrático, que se rechace la violencia como forma de acción política y el acceso al poder por distintas vías a las democráticas, (c) que es sustento ético de las instituciones de la Nación la defensa del estado de derecho y el respeto de los derechos de todos los habitantes de la República, (d) que es necesario formar y educar a las generaciones futuras en el respeto de los derechos, y (e) que la solución del problema de los detenidos desaparecidos requiere de la ubicación de sus restos mortales, cuando ello sea posible, o que

se establezca, en todo caso, su destino, solución que trasciende el deber de dar paz a los familiares, pues también tiene como propósito que el país tome conciencia de aquello que no debe repetirse (Loveman, Lira, 2002, p. 328-329). En esta declaración también se afirmó el compromiso de las Fuerzas Armadas y Carabineros para desarrollar los máximos esfuerzos para obtener información útil para encontrar los restos de los detenidos desaparecidos o establecer su destino. Las personas que recibieran o recabaran estas informaciones estarían amparadas por el secreto profesional. Por su parte, las instituciones religiosas y éticas también convocadas, colaborarían en recabar estas informaciones en las mismas condiciones (Loveman, Lira, 2002, p. 330).

Ricardo Lagos también convocó la Comisión Nacional de Prisión Política y Tortura, entidad creada el año 2003 y cuyo objetivo fue, en su momento:

“determinar, de acuerdo a los antecedentes que se presenten, quiénes son las personas que sufrieron privación de libertad y torturas por razones políticas, por actos de agentes del Estado o de personas a su servicio, en el período comprendido entre el 11 de septiembre de 1973 y el 10 de marzo de 1990 (art. 1º, inc. 1º, DS 1.040) (Ministerio del Interior, 2005, p. 79)”.

Este informe ofreció una mirada más amplia que el Informe Rettig, pues éste sólo contempló las muertes y no los fenómenos de prisión política y tortura. Hasta entonces, muchas personas no habían sido reconocidas en su carácter de víctimas de la represión estatal, y por lo mismo, tampoco habían recibido ningún tipo de reparación. El Decreto Supremo que creó la comisión establecía que “sólo en la medida que se esclarezca completamente la verdad, se reconozca a sus víctimas y se repare el injusto mal causado, el país podrá avanzar en forma efectiva por el camino de la reconciliación y el reencuentro” (Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, 2005, p. 79).

Las personas individualizadas en el Informe Valech, así como por la Comisión Asesora para la calificación de Detenidos Desaparecidos, Ejecutados Políticos y Víctimas de la Prisión Política y Tortura - que operó luego entre 2010 y 2011-, mediante la creación de una política de reparación han tenido la posibilidad de recibir determinados beneficios. Estos corresponden a beneficios monetarios, médicos, educacionales, en vivienda, junto a otros más particulares,

como la exención de realizar el servicio militar para sus familiares, la confidencialidad de su información por un período de 50 años y la eliminación de las anotaciones prontuariales realizadas por tribunales militares por delitos establecidos en ciertas leyes (Biblioteca del Congreso Nacional, 2013).

Otra de las acciones estatales a favor de la memoria, que por lo general surgieron a partir de la iniciativa de agrupaciones de derechos humanos y reciben el apoyo oficial, es la de crear sitios de conciencia. Su propósito no es remitir sólo al pasado, sino que son lugares para hacer memoria, para “relacionarse con el pasado y darle sentido, lo cual supone un diálogo entre el lugar y quiénes interactúan con él [... y] es en esta interacción que se generan las interpretaciones que definen el sentido del lugar y de los hechos que ahí se recuerdan” (Fernández, 2010, p. 58). Entre estos sitios están los memoriales, los monumentos, las casas y los museos. Los dos primeros se encuentran en la vía pública, mientras que los otros dos son espacios cerrados, pero abiertos al público. Los gobiernos, a través del Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior y Seguridad Pública, han permitido, reconocido y subsidiado, la construcción de monumentos. El propósito y el financiamiento para erigirlos surgieron de las organizaciones de derechos humanos, pero el Estado avala y subsidia en algunos casos. Según datos de tal programa, entre 2001 y 2009, en todas de las anteriormente trece regiones del país existe al menos un memorial de detenidos desaparecidos. Los treinta y un memoriales están distribuidos así: desde Pisagua a Coquimbo hay seis, entre Valparaíso y Concepción hay veinte (once de ellos en la capital) y desde la Araucanía al sur hay cinco. Por su parte, entre 2001 a 2005 se erigieron nueve memoriales, y entre 2006 y 2009, veintiuno (uno sin data). Los años con más memoriales inaugurados fueron el 2008 con nueve y el año 2006 con cinco; por su parte en los años 2004 y 2007 se inauguraron cuatro cada año (Programa de Derechos Humanos, s. f.). En este sentido los gobiernos de posdictadura han favorecido una monumentalización o patrimonialización de la memoria (Elgueta, 2011, p. 8), pero también han contribuido a crear espacios de reunión en torno el recuerdo colectivo y a sus proyecciones en el presente.

Por su parte, las casas son lugares que fueron utilizados como prisiones y centros de tortura, y que gracias a la acción de organizaciones integradas por personas que estuvieron en ellas, se logró que fueran transformadas en sitios de memoria. Quizá el ejemplo más emblemático sea el Parque por la Paz Villa Grimaldi, decretado Monumento Nacional en abril de 2004 y abierto al público en marzo de 2007. Este y otros lugares, “denuncian y evidencian lo sucedido y, por eso, su potencial de transmisión es enorme [...por lo que...] al recorrerlos, el visitante se enfrenta y conmueve ante la presencia inminente del pasado” (Scantlebury, 2011, p. 27). Por su parte, el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, fue un Proyecto Bicentenario que se comenzó a construir por iniciativa de la Presidenta Michelle Bachelet a fines del año 2008 y se inauguró en enero de 2010. El museo fue concebido como un espacio destinado a:

“dar visibilidad a las violaciones a los derechos humanos cometidas por el Estado de Chile entre 1973 y 1990; a dignificar a las víctimas y a sus familias; y a estimular la reflexión y el debate sobre la importancia del respeto y la tolerancia, para que estos hechos nunca más se repitan” (Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Sobre el museo [página web]).

En otra línea, los gobiernos también han financiado parte del trabajo de los agentes del campo artístico en la producción de memorias, en sintonía con ciertas definiciones de política cultural y a través del antes llamado Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART). Si bien la producción de memorias a través del lenguaje artístico fue financiada por el mencionado Fondo desde sus comienzos, sólo en la Política Cultural 2005-2010 elaborada por el entonces nuevo Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, promovió rescatar la memoria como un componente esencial de la identidad (CNCA, 2006, p. 390). Si bien no se habla de qué memoria, los subsidios que se otorgaron a los artistas que trabajaron en torno a las memorias políticas, dieron contenido a una promoción de memoria de este tipo, a diferencia del trabajo con las memorias de los pueblos indígenas o las comunidades urbanas y campesinas.

Además de la labor de las organizaciones de derechos humanos y de las acciones gubernamentales para establecer verdades públicas respecto al pasado de violencia y realizar

un trabajo de memoria colectiva, desde el comienzo del período de posdictadura hay un conjunto de actores provenientes de distintos campos, que se han dedicado a trabajar en reconstruir, producir y sobre todo a comunicar, las memorias de esta parte de la sociedad chilena cuyo proyecto político y cultural fue reprimido. Organizaciones sociales variadas, centros culturales, colectivos de artistas, organizaciones políticas, universidades, medios de prensa de izquierda, medios independientes, investigadores(as) de las ciencias sociales, de las artes y el periodismo, entre otros, han aportado desde sus ámbitos a la producción y comunicación de estas memorias y a la promoción de una cultura de respeto a la diferencia y los derechos humanos.

El interés en aportar en la construcción de un testimonio social que expresara y comunicara las memorias, fue lo que llevó a que estos actores sociales -provenientes principalmente del campo de las artes, la comunicación y las ciencias sociales- se dispusieran a articular -mediante distintos lenguajes, fuentes, documentos, escenarios y soportes- lo que con el tiempo se ha llegado a denominar como trabajos de memoria (Jelin, 2003a, p. 23). Artistas de todo tipo han expresado la reflexión por la memoria. Una cierta línea de periodismo crítico e investigativo ha trabajado con la memoria y los derechos humanos, como por ejemplo el de Patricia Verdugo. Por su parte, en las ciencias sociales incluso se ha llegado a considerar que entre ellas se ha ido construyendo un nuevo campo de estudios centrado en los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión (Jelin, 2003b).

Ha sido significativo el trabajo de los agentes del campo artístico -cultores de la música, la literatura, la pintura, la escultura, la danza, el teatro, el cine y la fotografía-, pues han significado en sus obras e intervenciones las memorias políticas, colaborando de esta manera en su promoción y circulación. En Chile, y en general en los países del Cono Sur afectados por dictaduras, los artistas no sólo se han dedicado a trabajar en realizar memorias desde el presente posdictatorial, sino que desde antes, durante las dictaduras, tuvieron un rol activo en la crítica, el rechazo y la lucha contra la represión. Fue ese impulso crítico y liberador el que movilizó las energías artísticas hacia la denuncia de la represión y la censura, preparando así el camino para que en las posdictaduras de la región latinoamericana la memoria se convirtiera

en un motivo presente en distintas expresiones estéticas. Para hacerlo, los agentes del campo artístico han recurrido a:

“distintos formatos y modos de presentación y representación y [a] diferentes circuitos de circulación, no sólo aquellos restringidos al “mundo del arte” [...], sino también [a] manifestaciones que, aunque no legitimadas como arte, recurren a materiales y procedimientos artísticos como parte de una intervención más directamente política” (Jelin, Longoni, 2005, p. XI).

En el caso del cine documental, sus agentes han orientado sus energías a reflexionar sobre la experiencia vivida en la Unidad Popular y en los años de la dictadura militar (Mouesca, 2005, pp. 121-124 y pp. 131-136). Documentalistas de larga trayectoria como Patricio Guzmán, Carmen Castillo y Patricio Henríquez han dedicado gran parte de su trabajo como directores de cine documental a producir trabajos de memorias. Sin embargo, desde la segunda mitad de la década de 1990, al trabajo de estos realizadores se comienzan a sumar los trabajos audiovisuales de memoria realizados por documentalistas jóvenes.

Es un hecho que los y las documentalistas han aportado a través del lenguaje audiovisual a la reconstrucción y producción de las memorias políticas, haciendo de sus obras verdaderos dispositivos comunicantes de memoria. Ellos(as) han indagado en el pasado en relación con el presente; si no hicieran esto -anclando la mirada en el pasado- no podrían ser consideradas sus obras como trabajos audiovisuales de memoria. Un ejemplo documental, que ha llegado a ser paradigmático por ser inaugurador de un efecto performativo de recordar y volver en el tiempo en un mismo lugar, contrastando allí presencias y ausencias, es la “La memoria obstinada” (1996) de Patricio Guzmán. El autor indaga en la relación entre “memoria e historia (history) en la dimensión del recuerdo privado (story)” (Pérez, 2001, p. 308) siendo él también parte de su objeto de investigación, pues “La batalla de Chile” (1975-1979) es el nudo que evoca memoria. Guzmán “provoca la conmoción rememorante, objeto de la filmación, dispone performativamente las condiciones detonantes de la experiencia que quieren registrar” (Pérez, 2001, p. 308).

Si bien durante la década de 1980, con el auge del video como soporte, muchos jóvenes audiovisualistas comenzaron a participar en la producción de imágenes -por ejemplo, en el

registro de acciones de protesta, los testimonios de la represión, la denuncia de la violencia y la agitación popular, así como también, el video-arte, el documental experimental y el registro de performances- en la década de 1990, ya iniciado el contexto en el que el discurso de la memoria comienza a ser referido con más propiedad -en el sentido que se piensa el pasado a la luz del presente-, documentalistas más jóvenes empezarán a tener una mayor participación, compartiendo la reflexión de la memoria con la generación protagonista. Es así como en las últimas dos décadas:

“nuevas generaciones de realizadores se han unido a las que, desde la década de los sesenta, han documentado las profundas transformaciones experimentadas por la sociedad chilena [...con las que han emergido...] nuevas maneras de hacer memoria y de representar el pasado” (Ramírez, 2010, p. 46).

Entre los documentalistas jóvenes están Alejandra Carmona, Cristian Leighton, Lorena Giachino, Sebastián Moreno, Macarena Aguiló, Andrés Brignardello, Esteban Larraín y Carmen Luz Parot entre varios(as) más. Entre ellos(as) y los(as) documentalistas de la generación que protagonizó la historia reciente en la actualidad rememorada, es decir, a nivel del campo de los documentalistas, se ha producido una dialogía intergeneracional de sus discursos respecto a la memoria y de sus estrategias para recordar. Esta dialogía intergeneracional considera que “es en el espacio relacional entre las generaciones donde se producen y reproducen memorias particulares del pasado” (Reyes, 2010, p. 112).

La presente investigación se centra en el estudio del trabajo de los documentalistas jóvenes, de aquella generación que *sucede* a la generación que protagonizó la historia reciente rememorada. Corresponde a lo que James Young en *At Memory's Edge: After-images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture* (2002) y Marianne Hirsch en *Family Frames; Photography, Narrative and Postmemory* (1997) han llamado la posmemoria, “la memoria de la generación siguiente a la que experimentó o protagonizó los acontecimientos” (Sarlo, 2012, p. 126), pues los y las documentalistas que han trabajado en las dos décadas de posdictadura, además de comprometerse intelectual, política y creativamente con esta labor, también poseen una memoria biográfica que les interpela a trabajar sobre la memoria y que implícita o manifiestamente está presente en sus obras. Es importante aclarar que esta

investigación no incorpora el concepto de posmemoria, sino sólo da cuenta de sus usos. Al respecto es interesante la crítica hecha por Sarlo a este concepto tan utilizado actualmente.

Estos(as) documentalistas a veces son hijos(as) del exilio y/o poseen una historia familiar marcada por la represión política, como el caso de Alejandra Carmona, creadora de “En algún lugar del cielo” (2003) documental sobre la muerte de su padre, Augusto Carmona, militante del MIR, asesinado en 1977. Casos similares son el de Carlos Berger, hijo de Carlos Berger y Carmen Hertz, quien estrenó en 2009 “Mi vida con Carlos”, el caso de René Ballesteros, autor de “La quemadura” (2009), cuya madre, una trabajadora de la Editorial Quimantú, abandonó a sus hijos para partir rumbo al exilio, y el caso de Macarena Aguiló, quien siendo niña se quedó viviendo en un proyecto de vida comunitaria en Cuba cuando su madre mirista partió rumbo a Chile a fines de la década de 1970. Estas obras de cine documental, que refieren en primera persona la memoria política:

“son relatos donde el cuestionamiento del propio documentalista que construye un discurso afectivo respecto a la historia, se encuentra en el centro de sus estrategias discursivas. Relatos abiertos, subjetivos, obras articuladas desde el ‘yo’ con tono reflexivo que se alejan de los discursos militantes de antaño” (Barril, 2014, p. 110).

En consideración de las observaciones anteriores, esta investigación aborda la producción de memoria que han realizado agentes del campo del cine documental y algunos otros profesionales que han incursionado en él, de manera que centra su indagación en el sentido que los(as) documentalistas (en sentido amplio, aquellos que realizan documentales, no sólo los(as) profesionales) dan al trabajo de memoria. En esta relación entre estética y política, en esta relación del documental con la memoria política -política, respecto a las memorias indígenas o comunitarias, en las que también los documentalistas se han interesado-, se torna relevante dar una mirada al contexto social del arte cinematográfico para delimitar así la relación entre las condiciones político-culturales y la producción filmica chilena entre 1990 y 2010. Por otra parte, para centrarse más en los documentalistas jóvenes y en sus obras, se considera fundamental indagar en los sentidos que dan a su trabajo como productores y comunicadores de memoria. Finalmente, ya que agentes sociales de diversos campos han aportado a la producción de memoria, se torna importante reconocer aquellas fuentes

expresivas y plataformas intertextuales referidas por los documentalistas tanto en su discurso como en el de sus obras.

## **2. Pregunta de investigación**

¿Existen significados compartidos por los documentalistas jóvenes respecto a su participación en el proceso de producción de trabajos filmicos de memoria desarrollado durante la posdictadura que permitan reconocer la configuración de una estructura de sentimiento común entre ellos?

## **3. Objetivos del estudio**

### *Objetivo general*

- Conocer y comprender los significados que los documentalistas jóvenes dan a su participación en el proceso de producción filmica de trabajos de memoria en Chile durante la posdictadura para intentar reconocer la configuración de una estructura de sentimiento común entre ellos.

### *Objetivos específicos*

- Delimitar la relación entre las condiciones político-culturales y la producción filmica documental chilena entre 1990 y 2010.
- Conocer el sentido que los(as) documentalistas jóvenes otorgan a sus producciones documentales que aluden a la memoria política.
- Reconocer las fuentes expresivas y las plataformas intertextuales enunciadas por autores y obras, complementándolas con expresiones de memoria formuladas desde otros campos intelectuales.

#### 4. Relevancias teórica, práctica, metodológica y político-social

##### *Teórica*

Desde mediados e incluso principios de la década de 2000, han tomado fuerza los estudios de cine en nuestro país, y han referido tanto al pasado filmico, como también a su presente. Entre algunos de los autores y las autoras de libros que se pueden señalar están: Mouesca (2005), Cavallo, Douzet, Rodríguez (2007), Cavallo, Díaz (2007), Ruffinelli (2008), Trejo (2009), Ríos, Espinosa, Valenzuela (2010), Liñero (2010), Panizza (2011), Cavallo, Maza (2011), Ríos, Román (2012), Villarroel, Mardones (2012), Vega, Agüero (2012), Horta (2013), Villarroel (coor.) (2013), Ossa (2013), Barril, Corro, Santa Cruz (2014). [Nota: estos autores no están incluidos en la lista de referencias pues no son citados]. Sin embargo, existen muchos otros textos y artículos académicos más.

En la última década, la memoria ha tenido un lugar importante en los estudios de cine pero sólo algunos de estos han dado una mirada de campo al cine documental, y aún menos, lo han hecho considerando la diacronía. La mayoría ha tomado la opción del fragmento o del estudio de casos únicos o múltiples, de manera que han trabajado considerando solamente algunas obras y/o algunos(as) autores(as) con la finalidad de hacer principalmente un análisis estético (Uribe, 2005; Ramírez, 2010; Llanos, 2013; Barril, 2014). Sin dejar de considerar estos aportes al conocimiento del problema -pero con el propósito de ampliar la mirada, pasando desde el individuo y su obra hacia el campo del cine documental y la sociedad en cuestión- este estudio propone una lectura del problema de la producción de memoria política en el cine documental, a partir de un enfoque sociológico que vincula imagen y memoria -o arte y política- desde una perspectiva sociológica que asume la complejidad de los procesos materiales e imaginarios o ideológicos en el campo estético. En este sentido, además de contribuir al desarrollo investigativo de una sociología del arte y la memoria, el problema de este estudio se centra en el sujeto documentalista y da un lugar fundamental al estudio de las transformaciones de la articulación estético-política que el campo cinematográfico documental ha experimentado en las últimas cinco décadas. Por tanto, asumiendo la complejidad del hecho

social cinematográfico, se estudia la producción de memoria desde los y las documentalistas y en relación a sus obras, sin dejar de considerar su lugar dentro del campo cinematográfico -que no está compuesto sólo por cineastas, sino por agentes de diversos oficios y con participación en otros campos-, ni omitiendo la dimensión material de su trabajo, ni obliterando sus filiaciones con las comunicaciones, las ciencias sociales, las humanidades y las otras artes, ni menos inmutando el diálogo con la sociedad chilena. Finalmente, esta investigación recurre a conceptos originados en las ciencias sociales, tanto en el campo de estudios de la memoria colectiva, como el concepto de trabajo de memoria (Jelin, 2003a), así como en los estudios culturales, a través del concepto de estructura de sentimiento (Williams, 2012).

### *Práctica*

El estudio de la producción audiovisual de memoria durante la posdictadura favorece la comprensión de los y las documentalistas como trabajadores de memoria, de sus obras como dispositivos o vehículos que la comunican y del campo del cine documental como un entramado de fuerzas cuyos sentidos y acciones se han orientado a la elaboración de significados políticos y a su comunicación a la sociedad chilena. Como el sentido que los y las documentalistas dan a la acción de realizar trabajos audiovisuales de memoria política no es unívoco, este estudio da cuenta tanto de sus variaciones discursivas respecto a la memoria, como de su emergencia desde campo del cine documental y de sus vínculos con otros campos. De esta forma, se logran visualizar ciertos itinerarios imaginarios, ideológicos y creativos que han seguido los y las documentalistas que han trabajado en torno a la memoria. Por su parte, si bien la narrativa de la memoria -particularmente la memoria política- es sólo una entre diversas narrativas del género documental, ésta permite explorar las condiciones materiales y los procesos ideológicos que han tenido lugar en el campo del cine documental durante las primeras dos décadas de posdictadura.

### *Metodológica*

Considerándolos complementarios a la mirada de campo, este estudio pone en diálogo dos registros discursivos, a saber, el autoral y el filmico. Este último está inscrito en las obras y es

un texto en lenguaje audiovisual. A pesar que ambos registros emergen desde una misma voz, en el discurso filmico se superponen distintos estratos, ya que si bien este es configurado desde la subjetividad del documentalista, su acción articula una polifonía de voces que da cuenta de aquellos sentidos colectivos que expresan la memoria social. Por su parte, para abordar el objeto de este estudio, el diseño de investigación enfoca tres niveles de comprensión: la sociedad chilena de posdictadura, el campo del cine documental y los documentalistas y sus obras, pero se centra solamente en los sujetos. Estos niveles se ponen en diálogo a partir de la cartografía del documental de memoria política, el reconocimiento de las obras y sus principales narrativas y de las entrevistas realizadas a los documentalistas, sin dejar de dar una mirada al contexto de posdictadura, los contextos previos y las articulaciones de representaciones estéticas y sentidos políticos. El desafío ha sido, por tanto, abordar intertextualmente estos documentos, pero enfocándose sólo en el principal: el discurso de los y las documentalistas. Por su parte, la construcción de una cartografía del documental de memoria permitirá a otros(as) investigadores(as) contar con una carta de exploración que les permitirá leer a partir de ella otros itinerarios creativos.

#### *Político-social*

La articulación de memoria y arte posibilita, e incluso obliga, a dirigir la atención a sus dos componentes y abordar el problema desde los respectivos campos de estudio que tanto la sociología como la historiografía comparten. Con este doble enfoque, el estudio busca contribuir a pensar las obras como trabajos audiovisuales de memoria y a los y las documentalistas como productores, articuladores y comunicadores de la misma. Tanto la voz narrativa del autor como la voz colectiva que este configura en su relato, dan cuenta de un pequeño conjunto de actores que participan de manera activa de un proceso de construcción social de la memoria que, de manera diferenciada, es inherente a toda la sociedad. Remitiendo a la formulación gramsciana, si bien todo individuo participa de determinadas memorias sociales, no todo individuo realiza acciones con un manifiesto sentido de reafirmación de los significados políticos colectivos con los que se identifica a través de su enunciación. Es por esto que distintos actores han nombrado y nombran la memoria, pues esta es un espacio vivo

-imaginario y material- de disputas de sentidos sociales, por lo que el cine documental no puede ser pensado aisladamente de los procesos políticos y las coyunturas históricas, ni tampoco de una larga lista de acciones y expresiones de memoria elaboradas socialmente. En este sentido, si bien producen y comunican memoria el Estado, sus instituciones, distintos agentes de la sociedad civil, como los partidos políticos, las organizaciones sociales y los(as) agentes de las comunicaciones, de las ciencias sociales, las humanidades y del campo artístico, *este trabajo* centra su atención y pone en valor la contribución que los(as) documentalistas han hecho al respecto. Además de comunicar memoria política, esta acción recolectora y compositora de testimonios sociales, permite el conocimiento y la difusión de los discursos de aquel sector de la sociedad chilena cuyo proyecto cultural fue reprimido, llegando a ser las obras una contribución a la reflexión crítica, la reafirmación y la actualización de los sentidos políticos del pensamiento de izquierda y a la promoción de una cultura de respeto a la vida, la diferencia y los derechos humanos.

## Capítulo II: Contextos

La producción de cine, así como su mediación y recepción en cada sociedad, son procesos que es posible situar y analizar históricamente para reconocer en ellos articulaciones entre sentidos estéticos y experiencias sociopolíticas, pues el arte es ante todo, como lo dijera Roger Bastide en *Arte y sociedad* (1977), “una construcción estética de la experiencia colectiva” (Heinich, 2004, p. 24). Más particularmente, el cine documental, así como otros discursos sobre lo real, “conserva la responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva” (Nichols, 1997, p. 40).

Así como en las sociedades el arte ha representado mitos, religiosidad, naturaleza, cuerpos, sentimientos, autoridad, guerra, etc., desde su nacimiento como técnica, el cine documental ha representado diversos motivos de acuerdo con los procesos sociales vividos, es decir, su materialidad se ubica en determinadas relaciones sociales y particulares usos sociales, como fueron y han sido los de exponer, observar, registrar, interactuar y reflexionar (Nichols, 1997). Pero con el inicio de la llamada modernidad filmica -que en América latina coincidió con el surgimiento de los nuevos cines (desde mediados de la década de 1950 y hasta mediados de la década de 1970)- las producciones cinematográficas comenzaron a elaborar puntos de vista más directamente políticos respecto a sus sociedades. Según el sociólogo peruano Isaac León, lo que caracteriza a las nuevas expresiones cinematográficas que sintonizan con un modo de representación moderno es que:

“más allá de insertarse en proyectos políticos o en la misión y en la voluntad de renovar y modificar estructuras industriales y de crear nuevos modos de relación con el público, elaboran propuestas coincidentes o discrepantes con una estética que, a nivel internacional, aparecía si no como una negación, sí como una alternativa a lo que se conoce como el estilo clásico o el modelo clásico” (León, 2013, p. 247).

En otra línea, pero respecto a la misma renovación experimentada en el campo cinematográfico, Carlos Ossa señala respecto al cine documental de las décadas de 1950 y 1960 que inició una búsqueda de formas discursivas y visuales para superar esa línea de documentalismo realista que presentaba un testimonio de las condiciones de vida social, lo que

implicó repensar los lenguajes de subversión recuperando tradiciones de ruptura como las de Bertold Brecht (Ossa, 2013, p. 145).

Se puede observar en los y las documentalistas chilenos, y sobre todo, a nivel de campo, algunos encuentros entre las formas de representación artística, el pensamiento político y la acción colectiva en los sucesivos procesos sociales vividos en Chile desde mediados de la década de 1950. Es así como luego del auge y desarrollo del llamado nuevo cine chileno, cuyo clímax pareciera aconteció a fines de la década de 1960, los agentes del campo cinematográfico se enfrentaron a la violencia, la censura y el control impuestos por la dictadura militar, reorientando sus problemas, renovando sus lenguajes y relocalizando sus escenarios. Tras aquellos años, con el comienzo de la transición política a la democracia, las energías e intereses de los y las documentalistas se reorientan, pero sin perder los puntos de vista construidos, y así será como ellos(as) centrarán su interés en un nuevo problema: la producción o recomposición de memorias sociales.

### **1. Documentalistas y Nuevo Cine desde mediados de la década de 1950 y hasta el término la Unidad Popular**

La segunda mitad de la década de 1950 fue creativamente fértil para el cine documental. En estos años se experimentaron nuevas formas de representar y se configuró una mirada volcada a las diversas realidades sociales y a poseedora de una valoración de lo popular, urbano y campesino. Surgieron dos centros universitarios cinematográficos. En 1955 se crea el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, que fue dirigido por Rafael Sánchez, en ese momento todavía sacerdote jesuita. Este Instituto tuvo como antecedente a la Academia de Cine y Fotografía, creada en 1953. El otro centro universitario que se gestó en el transcurso de estos años y que se fue institucionalizando en la Universidad de Chile fue el Centro de Cine Experimental, dirigido por Sergio Bravo y luego por Pedro Chaskel. Respecto a este proceso de desarrollo del cine en las universidades, Claudio Salinas y Hans Stange -quienes estudiaron la historia del cine experimental en la Universidad de Chile entre 1957 y 1973- dieron cuenta:

“que la incorporación de centros de producción cinematográficas en las universidades responde a un proceso continuo que, a lo largo de la segunda mitad del siglo XX, va abriendo las puertas de la universidad a las preocupaciones sociales, culturales y políticas” (Salinas, Stange, 2008, p. 28).

En estos mismos años, Jorge Di Lauro y Nieves Yankovic realizaron “Andacollo” (1958), un documental que sin pretender serlo, devino un documental etnográfico. Este trabajo aborda la devoción y la religiosidad popular ante la Virgen de Andacollo. Por otra parte, se constituyó como una significativa señal de las orientaciones de estos cineastas jóvenes.

La investigadora chilena Jacqueline Mouesca, en su libro *El documental chileno* (2005) refiere como pioneros en el documental contemporáneo a Patricio Kaulen, Rafael Sánchez, Yankovic y Di Lauro y a Sergio Bravo junto a Pedro Chaskel. Entre todos estos documentalistas, los más significativos en relación al problema de la articulación estético política son Yankovic con Di Lauro y Bravo con Pedro Chaskel. En el caso de Kaulen, se orientó más hacia el documental institucional y publicitario, participó en Chile Films durante el gobierno de Eduardo Frei y dirigió el noticiario “Chile en marcha”. Por su parte, Sánchez tuvo una mirada social caritativa de raíz cristiana. Valorable fue sin duda su libro sobre teoría del cine titulado “El montaje cinematográfico: arte de movimiento” publicado en 1971. Sin duda que los lugares desde los que estos dos documentalistas enunciaron son lugares políticos -lo son los vínculos con la “revolución en libertad” y la Universidad Católica-, pero las otras dos parejas difieren en el carácter de su giro político: una católica politizada y la otra universitaria revolucionaria. Por ello, para efectos de estudiar las articulaciones estético políticas del cine chileno desde la segunda mitad del siglo XX y leer en ellas sus continuidades y transformaciones, el trabajo de estas dos parejas resultó fundamental.

Nieves Yankovic y Jorge Di Lauro otorgan sentidos políticos a sus obras, pero particularmente en vínculo con su devoción religiosa. En una entrevista realizada por Héctor Ríos (destacado director de fotografía de estos años), ella afirma:

“yo encuentro que no todos pueden rezar y alabar a Dios de la misma manera. Desde el momento en que un hombre ama, se expresa a través de su cultura, de su hábitat, de sus costumbres, es respetable. No se le puede quitar lo ancestral. Porque este continente latinoamericano tiene una riqueza espiritual, una riqueza plástica. Tiene una riqueza de belleza, de sentido de la vida. Tiene un amor muy profundo

por la tierra, por los animales, por los signos, por los símbolos. Entonces tú no puedes castrar a un pueblo imponiéndole que sea un pueblo formal, desprovisto de sus raíces. Las raíces tienen que aflorar, porque es lo que cada chileno lleva dentro. Aunque yo sea hija de un yugoeslavo –soy hija de un campesino- es lo que pienso. Y los campesinos -todos- labran la tierra, conocen ese tipo de vivencia. Y la relación que hay entre la naturaleza, el hombre y los dioses –lo que sea que crean ellos que son sus dioses- no se llamarán Jesucristo o no se llamarán Virgen María, se llaman Pachamama o Mamanchí. Eso es lo respetable” (Ríos, Román, 2012, p. 48).

En sintonía con lo expresado por Nieves Yancovic, al introducir su entrevista, Ríos afirma que:

“para ellos el cine fue una vocación asumida con una devoción similar a la de su opción religiosa, no ajena al compromiso político. En sus obras, la ética y la estética terminaban siendo lo mismo. Esta idea surge casi naturalmente en Andacollo, uno de los pilares del documental en nuestro país” (Ríos, Román, 2012, p. 48).

En esta obra se manifiesta el sincretismo que reúne los bailes y la música de la comunidad con los ritos solemnes de la iglesia católica. Respecto a sus realizadores, Ríos dice que la mirada de los realizadores, más que la de un testigo, es la de un participante comprometido con esos rituales de la fe religiosa (Ríos, 2012, p. 48).

En cuanto al Centro de Cine Experimental, este fue creado en 1957 e institucionalizado en 1961 en la Universidad de Chile. El proceso de su nacimiento e institucionalización, muchas veces referido sin certezas, fue estudiado detalladamente por Claudio Salinas y Hans Stange. El Centro tiene como antecedente la creación del primer cine club universitario el año 1954 por parte de un grupo de estudiantes, principalmente de Arquitectura, patrocinados por la Federación de Estudiantes de Chile (FECH) (Salinas, Stange, 2008, p. 31).

El Centro Experimental tuvo tres etapas. La primera se extendió desde 1957 a 1963, bajo la dirección de Sergio Bravo. En 1961 se incorporó a la estructura universitaria mediante un decreto que creó el Departamento Audiovisual, que implicaba el Centro y Canal 9 de televisión (Salinas, Stange, 2008, p. 79). La segunda etapa se extendió entre 1963 y 1968, año de la reforma universitaria. Este segundo período estuvo marcado “por la colaboración entre el Centro Experimental y el personal del Canal 9: Helvio Soto, Douglas Hübner y Miguel Littin, entre otros; así como por el trabajo de difusión de la cineteca y de realizadores como Héctor

Ríos y Fernando Bellet, además del propio Chaskel” (Salinas, Stange, 2008, p. 18). En 1968 comenzó la tercera y última etapa del Centro, la que se caracterizó:

“por un nuevo cambio en su estatuto institucional, a causa de la reforma universitaria, y por el compromiso militante, la incorporación de jóvenes realizadores motivados a filmar las tomas de poblaciones y las marchas callejeras [...] que concluyeron, al igual que el Centro, con el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973” (Salinas, Stange, 2008, p. 18).

Salinas y Stange, a través de la historia del centro, estudian y dan cuenta de un proceso experimentado en el campo cinematográfico, afirmando que:

“en paralelo a la apertura de las universidades hacia problemas contemporáneos de la sociedad, entre ellos el cine, tiene lugar otro proceso al interior del mismo, al interior del mismo campo cinematográfico: el surgimiento de las políticas de autor, un marco de interpretación de los trabajos cinematográficos como obras artísticas autónomas que, entre sus diversas consecuencias, modifica el estatuto del cineasta, los códigos de realización y recepción de las ‘obras’, modifica el concepto de ‘industria’ cinematográfica y los criterios y géneros de la crítica y, por sobre todo, crea nuevos hábitos de espectación y consumo de cine, formando públicos ‘cinéfilos’, que no sólo ven películas: discuten con ellas, crean revistas especializadas, asisten a cine-foros y cine-clubes” (Salinas, Stange, 2008, p. 30).

En 1957 Bravo filmó “Mimbre” que llamó inmediatamente la atención y fue leída como una declaración de principios cinematográficos. Mouesca respecto a la obra afirma que a través de otorgar un sentido artístico y creativo al trabajo manual del artesano, revaloriza el arte popular (Mouesca, 2005, p. 67). En 1960 filmó la llamada “huelga larga” a través del registro de la marcha de los mineros del carbón de Lota a Concepción. Una primera versión se llamó “La marcha del carbón” (1960), y luego, para internacionalizarla se pasó a llamar “Banderas del pueblo” (1964). Según Mouesca, “es uno de los primeros documentales donde la toma de posición política del cineasta queda claramente de manifiesto, nada de lo cual menoscaba la connotación épica del filme, en el que el protagonista es un héroe colectivo, los huelguistas y sus familias” (Mouesca, 2005, p. 68). La militancia de Bravo en el Partido Comunista se expresó tanto en este documental como en “Ahora le toca al pueblo”, un mediodocumental realizado en 1962 para acompañar la campaña electoral del partido. A la misma autora le llama la atención que haya dejado de realizar documentales durante los años de la Unidad Popular y escribe “curiosamente, a pesar de sus convicciones políticas, Bravo se mantiene

inactivo como cineasta durante los años de la Unidad Popular, concentrándose en las labores de arquitecto” (Mouesca, 2005, p. 69).

El cofundador del Centro Experimental fue Pedro Chaskel. También estudió Arquitectura, pero su futuro se decidió en el cine club de la FECH, dedicándose desde principios de la década de 1960 al cine documental. Realizó “Aquí vivieron” (1962) sobre exploraciones arqueológicas en la desembocadura del río Loa y luego “Aborto” (1965), un “documental dramatizado sobre las nuevas políticas de planificación familiar para la población de escasos recursos” (Salinas, Stange, 2008, p. 175). Resulta interesante la mirada de Chaskel, expuesta en un documento al que remite Jacqueline Mouesca:

“En 1969 filmó ‘Testimonio’ y en 1970 ‘Venceremos’, dos documentales que surgen como una reacción contra el cine chileno argumental de la época, que vive, según sus palabras ‘de espaldas a la realidad’, y contra los ‘mal llamados documentales’, marcados por los intereses institucionales o por fines derechamente publicitarios. ‘Nuestros paisajes, nuestras gentes, nuestros problemas, nuestra cultura, nuestra idiosincrasia, no existían en las pantallas’ -declara en respuesta a un cuestionario que le formulara hace algún tiempo el Goethe Institut-.” (Mouesca, 2005, p. 70).

Según Mouesca, con “Banderas del pueblo” (1964) nace el cine político, pero “Venceremos” (1970):

“es un modelo del género, no sólo por presentarse como una análisis coyuntural de un período de la historia de Chile, sino porque transmite, por una parte, la indignación frente a la dureza de la vida cotidiana de gran parte de la población, y por otra, la esperanza, porque recoge los sueños y anhelos de vastos sectores populares, junto con mostrar la atmósfera emocional de coraje e ilusiones que se vivía” (Mouesca, 2005, p. 71).

En la década de 1960, una serie de documentalistas, con o sin filiación institucional, estuvieron realizando obras con contenidos sociales y sentidos políticos. El lugar que los convocó fue Viña del Mar. En esta ciudad, en 1962, se había creado bajo la dirección del pediatra Aldo Francia el Cine Club, grupo que más tarde creó el Cine Arte y que publicó la revista Cine Foro. Luego de la realización de los primeros Festivales de Cine Aficionados en la ciudad, en 1966 se realizó el Primer Festival de Cine Chileno, acompañado del Primer Encuentro de Cineastas. Fue tal el impacto, que en la siguiente versión del festival se amplió la convocatoria y el enfoque, realizándose el Primer Festival del Nuevo Cine Latinoamericano y

un respectivo Encuentro de Cineastas. Un año después se realizó un segundo festival, en el que entre los chilenos que participaron estuvieron: “Miguel Littin, Helvio Soto, Aldo Francia, Raúl Ruiz, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, José Román, Luis Cornejo, Álvaro Ramírez, Héctor Ríos, Nieves Yankovic, Jorge Di Lauro Y Douglas Hübner” (Mouesca, 2005, p. 73).

Respecto a estos dos eventos, escribe la autora:

“en ambos torneos se presentarán diversas corrientes estéticas, reunidas, sin embargo, en torno a un denominador común: la conciencia de que se lucha por la dignidad continental. Sus acuerdos tienen una fuerte connotación política: conforman un conjunto de ideas formuladas como “compromisos esenciales”, en los que lo central es la contribución al desarrollo de las culturas nacionales ‘enfrentando la penetración imperialista y cualquiera otra manifestación del colonialismo cultural’. En suma, el rescate de la identidad cultural latinoamericana y un cuerpo de principios en torno a la teoría y práctica del cine documental” (Mouesca, 2005, p. 74).

Estos encuentros permitieron que los documentalistas comiencen a filmar con más seguridad y mayor apertura discursiva. Aunque, como ya se afirmó, esta articulación estético política en el campo del cine documental se comenzó a manifestar desde mediados de la década de 1950.

Por otra parte, los cineastas chilenos lanzaron en 1970 el “Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular”, que procuró:

“ser no sólo un cuerpo de principios sino también una suerte de guía programática del trabajo cinematográfico concreto. El documento es el producto de un estado de ánimo dominado por las visiones extremas del sector más radical del mundo cultural, lo que explica la agresiva subjetividad de sus postulados, envueltos en solemne lenguaje retórico. Hoy, muy poco de lo que ahí se dijo se puede seguir sosteniendo.” (Mouesca, 2005, p. 75).

Luego de que asumiera Salvador Allende, se intentó dinamizar Chile Films, institución cuyos proyectos fracasaron, pero en la que muchos jóvenes directores y técnicos tuvieron la oportunidad de formarse como cineastas.

Por otra parte, un documentalista destacado en estos años, pero cuya contribución fue un poco más tardía respecto a los documentalistas ya referidos, fue Patricio Guzmán. Se formó como documentalista en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, en 1966 presentó “Electroshow” y en 1967 viajó con una beca a estudiar a España. Al volver, en 1971, se volcó con entusiasmo a realizar cine documental. Filmó “El primer año” (1972), al año siguiente “La

respuesta de octubre”, y en 1973, como miembro del Colectivo Tercer Año, participó activamente en la realización de “El tercer año”, registros que llegarían a ser parte importante de “La batalla de Chile”, llevada a Suecia y luego montada en Cuba por Guzmán junto a Chaskel entre 1975 y 1979. Al filmar “El tercer año”, Guzmán “advierde que las imágenes empiezan a contradecir su plan original: él se había propuesto filmar la *revolución chilena* y las imágenes mostraban que estaba en verdad filmando la *contrarrevolución*” (Mouesca, 2005, p. 81). Durante meses registraron todo tipo de hechos públicos significativos y realizaron entrevistas a autoridades y ciudadanos(as).

Como dirá Mouesca, en un primer momento el golpe militar desarticuló el campo cinematográfico, pues se cerraron las carreras universitarias y los órganos estatales:

“Chile Films, desde luego, pasa a depender en lo sucesivo del Canal Nacional de Televisión, órgano mediático privilegiado del nuevo régimen [...] Se deroga, por otra parte, la ley dictada durante el gobierno de Frei que proveía normas de protección al cine nacional, desapareciendo para el productor independiente toda posibilidad de desarrollar su trabajo” (Mouesca, 2005, p. 83).

En cuanto a la represión hacia el campo cinematográfico, “La batalla de Chile” (1975-1979) representa como afectó la dictadura a este campo. Expresa Mouesca que:

“el golpe los afecta directamente, porque parte del equipo, incluyendo al propio Guzmán, es detenido. Éste permanece dos semanas en el Estadio Nacional y cuando posteriormente es puesto en libertad, parte al exilio. En el país permanece durante el primer tiempo Federico Elton, quien fue el principal artífice de la difícil tarea de organizar la salida del país de la totalidad del metraje de película filmado. Abandona luego Chile, al igual que el resto de los integrantes del equipo, salvo el camarógrafo Jorge Müller. Al año siguiente este es detenido junto a su compañera, la actriz Carmen Bueno, y nunca más se vuelve a tener noticia de ellos” (Mouesca, 2005, p. 81- 82).

Aproximadamente por quince años se extendió este proceso creativo en el campo cinematográfico que se orientó a representar la realidad con fuertes orientaciones sociales y políticas, poniendo en diálogo formas artísticas con reflexiones críticas sobre la sociedad y con planteamientos revolucionarios. El golpe militar fracturó esta articulación estético política que se configuró en el cine documental y en otras expresiones artísticas. El estado de sitio y la represión desarticulaban el campo artístico, pero este no tardó en recomponerse y en continuar nutriendo esta línea de cine político inaugurada en estas casi dos décadas.

## 2. Documentalistas y videastas durante la dictadura militar

La desarticulación del campo cinematográfico generó una diáspora de cineastas en el exilio que siguieron trabajando, en un primer momento para denunciar internacionalmente el golpe, la dictadura y su violencia, y en un segundo momento, abriéndose a la representación de diversas problemáticas sociales y políticas. Pero es fundamental tener claridad que en el país se siguió haciendo cine documental, y que incluso, durante estos años, se fue forjando una nueva generación de profesionales en el contexto de movilización social y de emergencia de nuevas demandas democráticas.

Hacia 1978, se inicia lo que la investigadora María de la Luz Hurtado llamó en su trabajo *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidad de su democratización* (1985), “la recomposición del cine nacional” (Mouesca, 2005, p. 84). Aquellos que permanecieron en Chile, ingresaron a trabajar a los ámbitos publicitario y televisivo, a través de los cuales adquirieron experiencias y recursos para llevar a cabo sus proyectos filmicos documentales o argumentales. La clave de este proceso es la importancia que fue tomando la televisión y el desarrollo que con ésta adquirió la publicidad comercial, que llegó a convertirse en el sustento del sistema televisivo chileno. Dirá Mouesca al respecto:

“Este fenómeno abre una real posibilidad de trabajo a los cineastas que han permanecido en Chile. Crean productoras privadas, lo que en algunos casos les permitirá juntar dinero para realizar filmes de ficción o documentales. A comienzos de la década de 1980 funcionan 18 estudios de filmación, lo que contribuye, además, a la formación de nuevos cineastas” (Mouesca, 2005, p. 84).

Otro factor fundamental para comprender el proceso de recomposición experimentado en el campo cinematográfico en general, pero principalmente en el cine documental, fue la presencia del video como soporte audiovisual mayoritario. Mouesca sostiene al respecto que:

“gracias a sus bajos costos, la facilidad de manipulación, montaje y edición, el video contribuyó a la rápida difusión de su uso, convirtiéndose en la palanca que fortalecía la refundación del cine en el interior del país -que hacia 1986 muestra signos de un previsible resurgimiento-, y a fomentar sobre todo la vocación por el cine documental, cuyo principal objetivo, según opinión generalizada, es ser ‘testigo de la realidad’” (Mouesca, 2005, p. 85).

Señala Mouesca que para comprender mejor el trabajo de los documentalistas durante los años de la dictadura, hay que tener en cuenta al menos dos factores, en primer lugar, la motivación, que es inequívoca: “colaborar en la lucha contra la dictadura; y en segundo lugar, una cultura y una práctica que venía de los años '60 y '70, la de filmar ‘cámara en mano’, que es, según algunos, una de las virtudes que hay que tener para hacer documentales” (Mouesca, 2005, p. 90).

Mouesca destaca cuatro grandes características del campo del cine documental durante los años de dictadura: el papel del documental durante el año 1983, el surgimiento de los grupos o colectivos de trabajo, el extendido uso del formato video y el gran aporte que realizaron las documentalistas.

El punto de inflexión que marcó el año 1983 en la situación política y social del país generó repercusiones en el campo del cine documental, pues además de que se comenzó a registrar las protestas populares contra la dictadura, ésta, presionada por los acontecimientos, relajó ciertos controles oficiales, lo que permitió que volviera al país un número considerable de personalidades del arte y la cultura (Mouesca, 2005, p. 85).

El mismo año 1983 fue notorio el papel que jugaron en el auge del documental los colectivos de producción: “Video-Filmación, Grupo Gepy, Área de Comunicación de la Vicaría de la Pastoral Obrera, Colectivo Valdivia, Taller de Comunicaciones Maipú, Cine Qua Non, Grupo Cada, Cine Proceso, y varios más.” (Mouesca, 2005, p. 86). Los más destacados fueron el Grupo Proceso, que produjo los Noticieros Alternativos, y el Proyecto Teleanálisis, producido por la revista Análisis. Según la autora, el segundo, “constituye una de las principales fuentes de documentación audiovisual existentes en Chile sobre el período de la dictadura” (Mouesca, 2005, p. 86).

Un fenómeno singular es la notable presencia de mujeres en la realización de documentales, quienes además de aportar en las líneas temáticas que ya se estaban trabajando, fueron realizando trabajos centrándose en problemáticas sociales más directamente referidas a las mujeres. Entre las documentalistas, la autora destaca a Tatiana Gaviola, Patricia Mora,

Magali Meneses, Lotty Rosenfeld, Diamela Eltit, Pamela Pequeño, Gloria Camiruaga, entre otras (Mouesca, 2005, pp. 91-93).

Finalmente, la autora destaca el extendido uso del video, un soporte que llegó al país a mediados de la década de 1970, pero que se comenzó a utilizar más recurrentemente a principios de la década de 1980. Ella afirma sobre el desarrollo del video en Chile que:

“la cantidad y calidad de los documentales filmados en video es tal, que quienquiera que se proponga investigar la realidad chilena de los años de la dictadura, no sólo no podrá prescindir de ese material, sino que tendrá en él una fuente de información y análisis de aquel período del más inapreciable valor” (Mouesca, 2005, p. 93).

Quien ha realizado el más profundo y sistemático trabajo al respecto es el cineasta Germán Liñero, pues a partir del Proyecto U-Matic, iniciado el año 2004, llegó a editar el año 2010 el libro titulado “Apuntes para una Historia del Video en Chile”. Su investigación tuvo como objetivo:

“cumplir la tarea de abordar la historia del video chileno, desde la perspectiva de su utilización artística, social y política, en el marco de la resistencia cultural que se produjo en todo el período inicial -la dictadura militar- y en el de su estrecha ligazón y vínculo con los procesos políticos y culturales experimentados por el país hasta el día de hoy” (Liñero, 2010, p. 10).

En él abordó los usos del video en nuestro país siguiendo un orden cronológico: los inicios del video en Chile, el video en la primera mitad de la década de 1980, el video en la segunda mitad de la misma década, el uso de este soporte en la década de 1990 y el video chileno en el siglo XXI.

Por otro lado, cuando se estudia el cine documental durante los años de la dictadura militar, es imposible pensar sólo en el cine realizado en Chile, pues un número importante de realizadores continuaron su trabajo en el exilio. De la misma forma, no se puede despreciar la significativa atención que prestaron los documentalistas extranjeros al golpe dado al proyecto socialista de la Unidad Popular, así como a las consecuencias que trajo consigo la dictadura militar.

La violencia experimentada y el riesgo sentido provocaron que gran número de artistas saliera al exilio. Las y los trabajadores del cine mostraron rápidamente signos de intentar recomponer su trabajo creativo. Si bien en un comienzo lo hicieron con mayor timidez, luego alcanzaron índices de producción sorprendentes, tanto que en los diez años iniciales del exilio, las cifras superaron a cualquier otro período igual anterior de la historia de nuestro cine. El total de obras realizadas en estos diez años correspondió a 178 producciones, de las cuales la mayoría son documentales (Mouesca, 2005, p. 100).

Los motivos narrativos que predominaron en los primeros años estuvieron relacionados con el golpe militar, la prisión, la tortura, el exilio y los años de la Unidad Popular. Según Mouesca, “el cine de ese período tiene, como es explicable, una fuerte coloración política, ya que su objetivo manifiesto era el de mantener viva la solidaridad con Chile” (Mouesca, 2005, p. 100-101). También, otra fuerte tendencia de las producciones documentales fue el abordaje de temáticas relacionadas con los países en los que los chilenos y las chilenas vivieron su exilio. Por otra parte, los y las documentalistas también realizaron un número importante de obras sobre la labor artística en otros campos, principalmente sobre la música. Hubo también algunos documentalistas que se sintieron tentados con la idea de filmar en Chile: los casos más destacados son los de Patricio Guzmán y Miguel Littin.

Según Mouesca, hacia 1983 comenzó a cerrarse el ciclo del cine chileno en el exilio, tanto por el agotamiento de ciertos temas, como por el cansancio de los realizadores y los destinatarios posibles. Además de esto, el año de las protestas impulsó la denuncia y la organización, mientras que entre los(as) cineastas exiliados(as) surgió la tendencia al retorno a Chile con cierta fuerza (Mouesca, 2005, p. 106).

Finalmente, en cuanto al interés y solidaridad que tuvieron los cineastas extranjeros con Chile, es importante dar cuenta que esto no comenzó con el golpe militar, sino que ya el gobierno popular concitó una importante atención de cineastas, como por ejemplo, el cubano Santiago Álvarez, los mexicanos Carlos Ortiz y Carlos Velo, el italiano Roberto Rossellini, el holandés Joris Ivens (su registro de 1964, cuando Allende participaba por tercera vez en la

carrera presidencial). Cuando sobrevino el golpe de Estado, se produjo un gran número de reportajes y documentales. En Francia, un equipo encabezado por el sociólogo belga Armand Mattelart, y en el que tuvo una importante participación Chris Marker, realizó el documental “La espiral” (1976). En la Unión Soviética, el cineasta Roman Karmen dedicó la segunda parte de su trilogía sobre América latina a Chile bajo el título “Chile: la hora de la lucha, la hora de la inquietud” (s.f.). En Francia, el español José María Berzoza filmó por encargo de la televisión una tetralogía llamada “Chile-impresiones” (1976-1977). Finalmente, los documentalistas de la Alemania Democrática, Walter Heynowski y Gerhard Scheumann, realizaron once películas sobre Chile, entre las que destacó una trilogía: “La guerra de los momios” (1974), “Yo fui, yo soy, yo seré” (1974) y “El golpe blanco” (1975) (Mouesca, 2005, pp. 107-109).

### **3. Cine documental en posdictadura**

La realización del Tercer Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar en octubre 1990 dio inicio a un nuevo período de desarrollo de la cinematografía chilena. Como en otros ámbitos de la vida artística del país, se pensó que en el cine se recuperaría un ambiente cultural previo a la dictadura, para lo cual el evento “representaba una verdadera oportunidad de ritualizar el regreso a la continuidad histórica del cine chileno, por medio de una acción entusiasta y comunitaria” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 37). Se consideró el evento un festival irrepetible, ya que en él se reunieron por primera vez “las dos vertientes que, al igual que en otros campos de la actividad cultural, se habían manifestado en Chile en las casi dos décadas anteriores: el ‘cine del exilio’ y el ‘cine del interior’” (Mouesca, 2005, p. 109). De esta manera, después de veintiún años se reunieron cineastas que desarrollaron su trabajo en el exterior con aquellos que continuaron o comenzaron su labor en el país, lo que sin duda dio características irrepetibles a este evento.

El festival, además de ser un espacio de conocimiento mutuo del trabajo realizado por unos y otros durante los años de la dictadura -trabajo del que según Mouesca, “tenían una

recíproca ignorancia parcial o aun total” (Mouesca, 2005, p. 110)- fue un espacio en el que los y las cineastas aportaron miradas respecto a lo que había sido el cine chileno producido dentro y fuera del país, así como también, de lo que podría ser en los años que vendrían.

En las conversaciones de las mesas del evento los cineastas dieron cuenta de sus proyecciones. Miguel Littin opinó: “es preciso unir urgentemente las líneas de creación, producción y distribución, con el fin de establecer una sólida plataforma de despegue del cine nacional” (Mouesca, 2005, p. 110). Por su parte, Silvio Caiozzi, uno de los principales gestores del evento, sostuvo la importancia de que existiera una ley, sin la cual sólo se realizarían “esfuerzos esporádicos y no películas constantes” (Mouesca, 2005, p. 110). En otra línea, refiriéndose a las problemáticas representadas o por representar, el crítico Antonio Martínez, sostuvo que “es inevitable que el cine chileno de cuenta de lo que ha sucedido desde 1973 hasta nuestros días. No podría ser de otra manera; el cine como cualquier otro arte necesita ser testigo de la historia.” (Mouesca, 2005, p. 111).

Un poco antes de la realización del festival, en el mismo mes de octubre, un incendio en Chile Films convirtió en cenizas la mitad de su archivo fílmico. Una vez más, luego del asalto militar a la productora el mismo 11 de septiembre de 1973, la memoria audiovisual del país sufrió una grave e irreparable pérdida. Según Mouesca, como contrapartida, la realización del festival creó entre los cineastas un ánimo optimista, presintiéndose un futuro más auspicioso (Mouesca, 2005, p. 112).

El entusiasmo inicial que trajo consigo la realización del Festival del Reencuentro, evento cuyo principal objetivo fue la rearticulación del campo cinematográfico, chocó con los profundos cambios económicos, sociales y culturales producidos durante los años de la dictadura. En el ámbito económico, los realizadores pronto se dieron cuenta que “la imposición de las políticas neoliberales iba a afectar, sobre todo durante los primeros años de la democracia, a las relaciones entre el Estado y la industria audiovisual” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 37). Ello se relacionó directamente con las condiciones impuestas por el modelo económico, pero también con la ausencia de políticas culturales que aportaran a la

realización de los desafíos previstos. Este debate no sólo se correspondió con el contexto de los primeros años de la transición, sino que se prolongó hasta comienzos de la primera década del siglo XXI.

Para hacer frente a la carencia de apoyo a las artes en general, en 1993 se creó el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), dependiente de la División de Cultura del Ministerio de Educación, fondo que con el tiempo se convirtió en la principal fuente de financiamiento del cine. Según Cristián Leighton, “si no fuera por el FONDART el cine chileno no existiría” (Mouesca, 2005, p. 119).

La actividad cinematográfica, durante los primeros años de la transición, también se vio afectada por una serie de factores socioculturales. José Joaquín Brunner, sostuvo en 1998 en *Un modelo para armar: impresiones culturales del Chile actual*:

“Mi primera impresión, igual a la de muchos otros que discuten estos asuntos, es que Chile experimenta el paso acelerado desde una cultura centrada en el imaginario fiscal -el del Estado y las jerarquías políticas y sociales- hacia una cultura de masas organizada en torno a estamentos definidos por sus estilos de vida, trabajo y consumo; o sea, lo que Weber llamaba situaciones de mercado” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 37).

Si por una parte pareciera que se impuso un modelo de vida propio de una sociedad regulada por el mercado que redujo el espesor cultural de la nación (Subercaseaux, 2006, p.26), por otra parte, esta tendencia fue resistida por actores sociales que se mueven en paralelo o en conflicto con la cultura hegemónica consagrada (Di Girolamo, 2006, p. 72). En el caso de los y las cineastas, Mónica Villarroel sostuvo en 2005, en su libro *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*, que entre las grandes preocupaciones de la década de 1990 se encuentran “la memoria/olvido, la vuelta de la democracia, la valoración de los derechos humanos y de la reconciliación” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 37). Sin embargo, según la misma investigadora, son los propios cineastas quienes detectan el paso de “una utopía colectiva hacia una individual, con la consecuente pérdida de los valores asociados al ideal colectivo y la desaparición de los lazos identitarios asociados a la memoria colectiva” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 37).

A fines de la década de 1990 se abrió una nueva etapa en el desarrollo del cine en Chile a partir de cuatro ejes fundamentales: “institucionalización del apoyo estatal a las producciones audiovisuales, el afianzamiento del proyecto del cine de masas, la aparición de nuevas discursividades filmicas y los planes de internacionalización” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 38).

Respecto a la institucionalización del apoyo estatal al cine, la División de Cultura del Ministerio de Educación llegó a un acuerdo con el Ministerio de Economía y Comercio, gracias al cual se logró que la CORFO abriera una línea de ayuda financiera para el desarrollo del cine que comprendió un cofinanciamiento del orden del 70% del valor total de los proyectos aprobados (Mouesca, 2005, p. 119). Por otra parte, en 2002 la misma institución creó CHILEDPCS, una empresa cuya finalidad ha sido apoyar y desarrollar la comercialización de los documentales chilenos en el extranjero, y en el mismo sentido, la Dirección de Asuntos Culturales del Ministerio de Relaciones Exteriores comenzó a apoyar la difusión en el extranjero.

El proceso de institucionalización del apoyo estatal culminó con la promulgación de la ley 19.981 de fomento audiovisual, más conocida como Ley del Cine, a fines de 2004. Por medio de esta ley, “el Estado de Chile apoya, promueve y fomenta la creación y producción audiovisual, así como la difusión y la conservación de las obras audiovisuales como patrimonio de la nación” (CNCA, 2006, p. 307).

Respecto al afianzamiento del cine de masas, a fines de la década de 1990, el cine chileno encontró la fórmula para lograr éxito comercial: espacios populares, comedia y eroticidad (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 39), pero esta fue una característica del cine argumental y no del documental. Según los autores citados, respecto a este tipo de cine predominaron dos miradas contrapuestas, la de quienes lo apoyaron debido a que habría ayudado a una mayor apertura valórica y a que cimentaron un público interesado en los estrenos nacionales, frente a la de quienes criticaron la imagen del sujeto popular que este tipo

de cine construyó, debido a que estereotiparon lo popular encasillándolo en los roles del marginal o del delincuente (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 39).

La tercera característica que los autores destacaron de esta nueva etapa del cine de la transición correspondió a la aparición tanto de nuevos realizadores como de propuestas novedosas para el campo audiovisual chileno. Ellos plantearon que más que un recambio generacional, “se ha manifestado una mayor convivencia generacional, cuyo arco incluye desde cineastas formados en la década del sesenta [...] hasta recién egresados de las distintas escuelas de cine” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 39). Por su parte, la generación más joven encontró un campo más favorable para desarrollar sus propuestas gracias al cine digital, que abarató los costos de producción y posproducción, así como también a la apertura de nuevos canales de distribución y recepción.

Finalmente, la cuarta cualidad que relevaron los autores tiene relación con la búsqueda de internacionalización de las producciones, sobre todo por medio de la participación en festivales internacionales de cine. Sin embargo, la participación en festivales nacionales también tuvo y ha tenido un importante auge.

Las cuatro cualidades referidas por Ríos, Espinoza y Valenzuela están relacionadas con el campo cinematográfico en general, por lo que también se aplican al cine documental. Sin embargo, es preciso dar cuenta de dos procesos particulares del cine documental que están vinculados: la creación tanto del Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS) como de la Asociación Gremial de Documentalistas de Chile (ADOC).

El festival nació en 1997 bajo la dirección de Patricio Guzmán. Gonzalo Maza, su director, refiriéndose al cambio de actitud del público frente al documental chileno que se fue dando desde fines de la década de 1990, afirmó en el Catálogo FIDOCS del año 2008:

“Hasta antes de que existiera este festival, ver documentales en Chile era algo muy parecido a una excentricidad. Era una afición de iniciados, de cinéfilos de centros culturales, de antropólogos y expertos en humanidades. Ver documentales podía ser una actividad tan secreta como desconocida, tan audaz como incomprendida. Para el común de las personas, un documentalista era un bicho raro, una especie de bibliotecólogo con una cámara, un tipo serio e intelectual. ¿Quién querría ver una

película no para evadirse de la realidad, sino que para sumergirse en ella?” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 43).

Junto con la realización del festival, el mismo año 1997 se comenzó a gestar la iniciativa de creación de la Asociación Gremial de Documentalistas de Chile, que se concretó finalmente el año 2000. En su etapa inicial se tornó imprescindible “revalidar la importancia del género frente al cine de ficción, así como también lograr la inserción del documental en el FONDART, trabajo de gestión llevado a cabo por los realizadores Cristián Leighton e Ignacio Agüero” (Ríos, Espinoza, Valenzuela, 2010, p. 44).

Si bien los y las documentalistas desde mediados de la década de 1950 han venido realizando un trabajo fecundo -explorando la representación de diversas problemáticas de la sociedad chilena, incluso desarrollando una cierta línea de cine político con más fuerza que el cine argumental-, desde mediados de la década de 1980 varios cineastas se han volcado a trabajar en la realización de documentales para proteger, promover y comunicar las memorias de las experiencias colectivas vividas tanto durante los años de la Unidad Popular, como en la dictadura e incluso en los primeros años de la transición. No han sido obras que sólo han referido las consecuencias de la violencia, como la muerte, la pérdida, el olvido, el desarraigo y la transformación cultural del país, sino que han abordado un conjunto amplio y diverso de motivos narrativos, como por ejemplo, el retorno, los recuerdos familiares, agrupaciones sociales, sitios de memoria, biografías, y principalmente, la autobiografía. De la recursividad de este último motivo han dado cuenta autoras como Claudia Barril, Catalina Donoso, Elizabeth Ramírez, Constanza Vergara y Michelle Bossy. Sin embargo, al hablar del cine documental durante la primera década del siglo XXI, la memoria no ha sido el único motivo, pues se han desarrollado diversas líneas temáticas. Lo que sí se puede sostener es lo siguiente: que la memoria ha sido el motivo más representado, tanto por documentalistas jóvenes como por aquellos de más vasta experiencia; que un gran número de documentalistas, además de trabajar en otras líneas temáticas, también ha abordado la memoria; y finalmente, que un número no despreciable de profesionales de otras áreas han recurrido al documental para realizar trabajos de memoria. En estos últimos se ha centrado esta investigación.

### Capítulo III: Orientaciones teóricas

Para explorar cómo los y las documentalistas jóvenes comprenden su participación en el proceso de producción de memoria en Chile entre 1990 y 2010, se han configurado teóricamente algunos conceptos que han sido reflexionados en algunas líneas de las sociologías de la memoria, del arte, del cine, de las comunicaciones. En suma, esta es una investigación de sociología de la cultura.

#### 1. Memoria social

El concepto de memoria colectiva ha sido desarrollado principalmente en el campo de la sociología, pero ha sido utilizado ampliamente en las ciencias sociales en general, sobre todo en aquel enfoque de la historiografía llamado *nueva historia*, que tomó cierto giro subjetivo mediante el método de la historia oral.

Una de los problemas teóricos más importantes y controvertidos es la de saber si es legítimo hablar de la memoria como un fenómeno colectivo. Los argumentos a favor de este enfoque ya habían sido planteados en la década de 1920 por el sociólogo francés Maurice Halbwachs, para quien los recuerdos son la obra de grupos sociales o comunidades (Halbwachs, 2004). Respecto a esta premisa básica de la teoría de Halbwachs, Burke sostiene que:

“en un sentido literal y material, es el individuo quien recuerda, pero la comunidad determina qué es ‘memorable’ y también cómo se lo recordará. Los individuos se identifican con acontecimientos públicos que son de importancia para su grupo, y de ese modo ‘recuerdan’ muchas cosas de las que no han tenido experiencia directa” (Burke, 2007, p. 165).

Para Halbwachs, la reconstrucción de los recuerdos se produce colectivamente, pues el recuerdo se realiza en el seno de los grupos y ellos los mantienen vigentes. Al respecto sostiene Halbwachs que existen:

“datos o nociones comunes que se encuentran en nuestra mente al igual que en la de los demás, porque pasan sin cesar de éstos a aquéllos y viceversa, lo cual sólo es posible si han formado parte y siguen formando parte de una misma sociedad. Sólo

así puede entenderse que un recuerdo pueda reconocerse y reconstruirse a la vez.” (Halbwachs, 2004, p. 34).

La influencia que Halbwachs atribuye a la dimensión colectiva podría parecer determinista, pero según Montesperelli “es difícil negar que ella juegue un papel importante, por lo menos en cuanto a dictar los criterios de plausibilidad y significatividad de los recuerdos” (Montesperelli, 2004, p. 14).

No se debe confundir la memoria con el recuerdo. Sin duda, la primera se basa en el segundo, pero es importante aclarar su distinción. Al respecto, Montesperelli explica que el recuerdo “constituye una especie de ‘memoria privada’ recortada sobre la vivencia del individuo, mientras que el concepto de memoria no se agota dentro de los límites de la subjetividad individual” (Montesperelli, 2004, p.12). Halbwachs sostenía que si no recordamos nuestra primera infancia es porque “nuestras impresiones no se pueden aferrar a ninguna relación, ya que todavía no somos seres sociales” (Halbwachs, 2004, p. 38). Por el contrario, aquellos recuerdos que tenemos más cercanos son los que implican a los demás.

Sostiene al respecto:

“los hechos y nociones que nos da menos trabajo recordar son los de dominio común, por lo menos en algunos ámbitos sociales. Estos recuerdos son, pues, en cierta medida ‘de todos’ y, porque podemos basarnos en la memoria de los demás, somos capaces de traerlos a la mente en cualquier momento, cuando queramos.” (Halbwachs, 2004, p. 48).

El autor plantea que nuestros recuerdos son colectivos porque en realidad nunca estamos solos y que “no hace falta que haya otros hombres que se distingan materialmente de nosotros, ya que llevamos siempre con nosotros y en nosotros una determinada cantidad de personas que no se confunden” (Halbwachs, 2004, p. 26). Así, Halbwachs se remonta a la conocida posición de Durkheim, de quien fue alumno y colaborador, acerca de la coerción de los hechos sociales, al impacto de la cultura sobre las mentes individuales y a la existencia de la conciencia colectiva. Para él, en su obra *Les cadres sociaux de la mémoire* (1924), en efecto:

“el recuerdo individual es sustentado y organizado por la memoria colectiva, o sea, por un contexto social del que forman parte el lenguaje, las representaciones sociales del tiempo y del espacio, las clasificaciones de los objetos y de la realidad externa al sujeto, las relaciones que el individuo mantiene con la memoria de los

demás miembros de un mismo ambiente social, etc.” (Montesperelli, 2004, pp. 12-13).

Según Jedlowski, en la introducción a *Los marcos sociales de la memoria* de Halbwachs (1997), “recordar significa volver a evocar, mediante la interacción social, el lenguaje, las representaciones colectivas, las clasificaciones, etc., o sea, reactualizar la memoria del grupo social de pertenencia” (Montesperelli, 2004, p. 13). Pero el ejercicio de recordar para reconstruir escrituralmente una memoria colectiva implica una disociación de los lazos psicológicos de los individuos que componen el grupo. Halbwachs sostiene al respecto que:

“sólo se pueden reunir en un único cuadro todos los elementos pasados a condición de separarlos de la memoria de los grupos que conservaban su recuerdo, cortar los lazos con los que se sostenía la vida psicológica de los entornos sociales donde se produjeron y retener solamente su esquema cronológico y espacial” (Halbwachs, 2004, p. 85).

El fondo común de recuerdos contribuye a la representación del pasado y posibilita las condiciones de identificación de quienes componen el grupo. Según Nora, en *Mémoire collective* (1978) este fondo común es “lo que queda del pasado en la vivencia de los grupos, o lo que estos grupos hacen con el pasado” (Montesperelli, 2004, p. 14). Respecto a la posibilidad de generar una identificación de los individuos entre sí y cierta cohesión social, Schutz, en sus *Collected Papers* (1979), sostiene que “mediante un fondo común de recuerdos, y gracias a las interacciones sociales para fijarlos, ordenarlos jerárquicamente y volver a evocarlos, la memoria colectiva contribuye a la cohesión y la identidad social” (Montesperelli, 2004, p. 14).

La referencia a grupos y no a la sociedad en su conjunto implica recordar la presencia de identidades, culturas, intereses, ideologías, estamentos, clases sociales e instituciones dentro de una misma sociedad. A esta multiplicidad de categorías sociales corresponde una pluralidad de memorias colectivas dentro de un mismo sistema social (Halbwachs, 2004). En este sentido, la memoria colectiva es entendida, según Jedlowski en *Memoria* (2000), como:

“la selección, interpretación y transmisión de ciertas representaciones del pasado a partir del punto de vista de un grupo social determinado. Pero, puesto que cada sociedad comprende muchos grupos, cuyos intereses y valores pueden diferir entre sí, deberemos agregar que la memoria colectiva es siempre intrínsecamente *plural*:

es el resultado, nunca adquirido definitivamente, de conflictos y compromisos entre voluntades de distintas memorias. El lugar donde estas voluntades se enfrentan es la *esfera pública*, la arena donde grupos diversos compiten por la hegemonía sobre los discursos plausibles y relevantes dentro de la sociedad en su conjunto.” (Montesperelli, 2004, pp. 14-15).

Respecto a la pertenencia o no pertenencia a una comunidad de memoria, es posible hacer la pregunta acerca de en qué medida la pluralidad de memorias colectivas permiten mantener el sentido de pertenencia a un fondo común. En efecto, la cultura de las actuales sociedades se configura como una multiplicidad de sistemas de significados, de mundos simbólicos interrelacionados y en competencia (Montesperelli, 2004, p. 41). Este marcado pluralismo tiene consecuencias en la memoria colectiva, pues, por ejemplo, al considerar las diferencias entre generaciones, Jedlowski en *Memoria* (2000) sostiene que “todos tienen memoria, pero cada generación tiene la suya, con sus modos de seleccionar el pasado y de interpretarlo” (Montesperelli, 2004, p. 41).

Ahora bien, entre las distintas acciones que le permiten a una expresión subjetiva objetivarse sobresale el lenguaje, pues, sostiene Halbwachs:

“las convenciones verbales constituyen el marco al mismo tiempo más estable y más elemental de la memoria colectiva [...]; razonar para construir un recuerdo significa colocar en un mismo sistema de ideas nuestras opiniones y las de nuestro ambiente; significa distinguir en aquello que nos pasa una aplicación particular de hechos que el pensamiento social nos trae a la memoria en todo momento con el sentido y el alcance que tienen para él [...] Así, marcos de la memoria colectiva encierran y unen unos a otros nuestros recuerdos más íntimos” (Halbwachs, 1997, p. 82).

Sin embargo, también hay otras formas de materialización de las memorias. Más allá del lenguaje verbal, existen otros objetos culturales. Según Montesperelli, tanto Leroy-Gourhan en *Le geste et la parole* (1965) como Yates en *The art of memory* (1966) aportan a la comprensión de que “la sociedad crea prótesis externas que solicitan o potencian las capacidades mnemónicas de los individuos: textos, imágenes, testimonios, archivos, técnicas de memorización, etc.” (Montesperelli, 2004, p. 15).

Por su parte, la conmemoración del pasado desempeña una función esencial al colocar “todos los acontecimientos colectivos en una unidad coherente que incluye pasado, presente y

futuro. Frente al pasado, instaura una memoria que es compartida por todos los individuos socializados en la colectividad” (Berger, Luckmann, 2011, p. 145). Para los autores, recordar significa reconocer la pertenencia de todos los miembros de una sociedad a un universo simbólico “que existía antes de que ellos nacieran y que continuará existiendo después de que mueran” (Berger, Luckmann, 2011, p. 146). Sin embargo, es importante agregar que “las situaciones cambiantes en las que se recuerdan acontecimientos pasados influyen sobre el proceso de ‘rememoración’” (Burke, 2007, p. 167).

Uno de los problemas vinculados a la memoria es el de la amnesia colectiva. Burke escribe al respecto que:

“la cuestión no pasa por una pérdida de la memoria en el plano individual, sino por la desaparición del discurso público de ciertos sucesos o ciertos protagonistas vinculados a interpretaciones específicas de los acontecimientos. En algún sentido, esos acontecimientos se ‘reprimen’, no necesariamente por haber sido traumáticos, aunque muchos lo fueron, sino porque la referencia a ellos no es oportuna desde un punto de vista político.” (Burke, 2007, p. 166).

## **2. Trabajo de memoria**

Un concepto propio del campo de las ciencias sociales que ha permitido definir la acción de los y las documentalistas respecto al recuerdo colectivo es el concepto de trabajo de memoria, que ha sido desarrollado por Elizabeth Jelin y que no sólo ha servido para identificar la acción de agentes que han estado vinculados directamente con procesos sociopolíticos del pasado que se actualizan a la luz del presente, sino que también ha sido útil para entender la acción de otros agentes interesados en aportar a la reconstrucción de las memorias colectivas. Ambos tipos de agentes constituyen “seres humanos activos en los procesos de transformación simbólica y de elaboración de sentidos del pasado. Seres humanos que ‘trabajan’ sobre y con las memorias del pasado” (Jelin, 2003a, p. 14).

Para la autora, si bien la experiencia es vivida subjetivamente y compartida culturalmente, es la acción humana la que activa el pasado materializándolo en determinados

contenidos culturales o discursos ubicables socialmente. Por tanto, no es posible comprender las memorias sociales sin sujetos que las encarnen. Dice al respecto Jelin que:

“la memoria [...] se produce en tanto hay sujetos que comparten una cultura, en tanto hay agentes sociales que intentan ‘materializar’ estos sentidos del pasado en diversos productos culturales que son concebidos como, o que se convierten en, *vehículos de memoria*, tales como libros, museos, monumentos, películas o libros de historia. También se manifiesta en actuaciones o expresiones que, antes que representar el pasado, lo incorporan performativamente.” (Jelin, 2003a, p. 37).

En el caso de esta investigación, aquellos sujetos que buscan materializar sentidos del pasado reciente son los y las documentalistas -particularmente jóvenes- y la manera en que los vehiculizan es, evidentemente, a través de sus obras.

En general, los agentes que trabajan con las memorias actúan en contextos sociales en que emergen y circulan distintas versiones sobre el pasado. Según la autora, estos agentes son:

“actores sociales diversos, con diferentes vinculaciones con la experiencia pasada - quienes la vivieron y quienes la heredaron, quienes la estudiaron y quienes la expresaron de diversas maneras- pugnan por afirmar la legitimidad de ‘su’ verdad. Se trata de actores que luchan por el poder, que legitiman su posición en vínculos privilegiados con el pasado, afirmando su continuidad o su ruptura.” (Jelin, 2003a, p. 40).

Entre los agentes que vehiculizan sus memorias, aquellos que forman parte del Estado tienen más peso que otros que están fuera de él para elaborar y establecer lo que se puede denominar la memoria oficial, o también, la historia oficial. Por ello, es preciso no dejar de prestar atención a las disputas en la interpretación de sentidos del pasado, ni tampoco a los procesos mediante los cuales ciertos relatos se convierten en hegemónicos frente a otros.

Frente a la memoria oficial o la memoria de los vencedores, se encuentra la memoria de los vencidos. Jelin se refiere a estos últimos para dar cuenta de un objetivo dual. Escribe la autora que “las memorias de quienes fueron oprimidos y marginalizados [...] surgen con una doble pretensión, la de dar la versión ‘verdadera’ de la historia a partir de su memoria y la de reclamar justicia” (Jelin, 2003a, pp. 42-43).

En los contextos transicionales, las aperturas políticas que se producen no implican necesariamente una contraposición binaria entre la versión social y la versión estatal. Por el

contrario, son escenarios en los que se enfrentan actores sociales múltiples que van elaborando sus relatos del pasado a la luz del presente, y al hacerlo, van también expresando sus miradas y expectativas frente al futuro. Por su parte, en estas coyunturas políticas de apertura, la memoria del Estado tampoco se presenta de manera unitaria, pues en el intento de refundar el Estado, sus agentes van proporcionando diversas lecturas del pasado, las cuales también se van actualizando. Incluso, dentro del mismo Estado hay múltiples lecturas en pugna que de alguna manera se articulan y corresponden con los múltiples sentidos del pasado presentes en el escenario social desde el cual emergen.

Los conceptos de trabajo de memoria y trabajador de memoria son desarrollados por Jelin como una derivación del concepto de emprendedor de memoria, que la autora recupera de Howard Becker. Según ella, el autor “llama a ese grupo ‘*moral entrepreneurs*’, empresarios o emprendedores morales, agentes sociales que -muy a menudo sobre la base de sentimientos humanitarios- movilizan sus energías en función de una causa” (Jelin, 2003a, p. 48).

Para Jelin, el campo de las memorias del pasado político reciente es un campo conflictivo en el cual hay una lucha entre emprendedores de memoria que “pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de *una* (su) versión o narrativa del pasado. Y que también se ocupan y preocupan por mantener visible y activa la atención social y política sobre su emprendimiento” (Jelin, 2003a, p. 49). Finalmente, los objetivos perseguidos por estos emprendedores o trabajadores de memoria son múltiples. Sostiene la autora que:

“pueden buscar reivindicaciones y reparaciones materiales, centrados en su lugar de víctimas de daños que el Estado debe reconocer y frente a las cuales debe asumir su responsabilidad. Pueden buscar comunidades de pertenencia y contención personal en grupos de pares. Pueden elaborar rituales, participar en conmemoraciones, reclamar marcas simbólicas de reconocimiento en memoriales, monumentos o museos.” (Jelin, 2003a, p. 50).

### **3. Cine documental**

Una definición del cine documental no puede ser singular, sino plural, ya que cuando se le refiere, no es posible remitirse sólo a las obras, a los documentalistas o al cine como

institución, porque el cine documental es todo ello a la vez, así como también comprende otras dimensiones. Sin embargo en esta investigación predomina una mirada centrada en los documentalistas, pero que no deja fuera las obras ni tampoco las instituciones. Por el contrario, ha comenzado por la evidencia del uso del soporte documental en la producción de memoria para llegar a estudiar a los sujetos que la protagonizan: los y las documentalistas.

El cine documental tampoco puede ser definido sin remitir a las teorías del cine, entre las que existen las que se pueden denominar internas y otras externas -las primeras producidas desde la práctica cinematográfica y las segundas desde las ciencias sociales y la crítica cultural principalmente-. Sin embargo, sin que esta investigación desconozca la producción teórica interna, en ella predomina cierto enfoque teórico que considera al cine desde la sociología y que se orienta a comprender las formas de representación de lo social.

En primer lugar, el documental es un género cinematográfico que incluye obras que comparten ciertas características. El investigador argentino Eduardo Russo dice al respecto que en el género documental existen:

“diversas normas, códigos y convenciones [que] presentan una eminencia que no se observa en otros géneros, [por lo que...] cada película establece normas o estructuras internas propias pero estas estructuras suelen compartir rasgos comunes con el sistema textual o el patrón de organización de otros documentales”. (Russo, 1998, p. 48).

Una de las características fundamentales del documental es que se basa constantemente en la palabra hablada y en cierto halo de autenticidad que ésta posee. Russo escribe al respecto que:

“el comentario a través de la voz en *off* de narradores, periodistas, entrevistados y otros actores sociales ocupa un lugar destacado en la mayoría de los documentales. [...] La narración de una situación o suceso por parte de un personaje o comentarista del documental suele tener un halo de autenticidad. Los documentales suelen invitarnos a aceptar como verdadero lo que los sujetos narran acerca de algo que ha ocurrido, aunque también veamos que es posible más de una perspectiva. En el documental, la narración de un suceso es la reivindicación de la historia. La restricción y la subjetividad rara vez se inmiscuyen como factores de complicación.” (Russo, 1998, pp. 51-52).

Las voces del documental hablan en un montaje realizado por quien recompone estas voces: el o la documentalista y parte de su equipo. Realizadores y entrevistados expresan una polifonía

de voces: aquellas que están proporcionando su testimonio y la propia del narrador, sea esta dicha, como voz en *off*, o tácita, es decir, hablando a través de los testigos.

Russo escribe que “el documental parece inseparable de su intencionalidad y de su posible función cultural” (Russo, 1998, p. 85). Para el autor, desde el origen del género documental “la búsqueda crítica, reveladora o didáctica ha quedado asociada a una concepción que de algún modo u otro lo convierte en una obra *instrumental*” (Russo, 1998, p. 85). Entre los efectos de estas obras instrumentales se pueden encontrar “diversas formas de intervención social, desde los [documentales] pedagógicos hasta los revolucionarios, pasando por diversos usos propagandísticos, reformistas o de divulgación” (Russo, 1998, p. 85).

Por otra parte, el problema de la representación de la realidad siempre ha sido central en la reflexión de este género. Si bien las obras documentales son de muy variados estilos y propósitos, hay una característica que pareciera ser básica, y consiste en que -en palabras de Nichols- “el documental, como otros discursos de lo real, conserva una responsabilidad residual de describir e interpretar el mundo de la experiencia colectiva, una responsabilidad que en modo alguno es una cuestión menor” (Nichols, 1997, p. 40). De esta forma, el documental posee un marcado interés por la representación de la realidad, en la que “la toma de lo que acontece, el ordenamiento de lo ya registrado para narrar o comentar hechos reales [...] [Así como] los poderes ficcionales del cine parecen inclinarse ante el testimonio de la realidad o el relevamiento de fragmentos de historia (Russo, 1998, p. 85).

Dentro del género documental, el estudio de las obras ha permitido hablar de la existencia de modalidades de producción documental. Para ello se ha identificado las principales divisiones históricas y formales dentro de la base institucional y discursiva, de manera que se complementan los estudios de estilo pero basándolos al mismo tiempo en prácticas materiales y en determinaciones tecnológicas. Bill Nichols ha sido quien ha estudiado estas modalidades de producción documental, argumentando que:

“las situaciones y los eventos, las acciones y los asuntos pueden representarse de diferentes formas. Surgen estrategias, toman forma convenciones, entran en juego restricciones; estos factores funcionan con el fin de establecer las características

comunes entre textos diferentes, de situarlos dentro de la misma formación discursiva en un momento histórico determinado” (Nichols, 1997, p. 65).

Para Nichols, las modalidades de representación son formas básicas de organizar textos en relación con ciertos rasgos o convenciones recurrentes. De esta manera, en el documental destacan cuatro modalidades de representación, en tanto patrones organizativos dominantes en torno a los que se estructuran la mayoría de los textos: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva.

El autor da nombre a las prácticas documentales, agregando que los propios realizadores las reconocen como enfoques característicos de la representación de la realidad. Afirma que estas cuatro modalidades “pertenecen a una dialéctica en la que surgen nuevas formas de las limitaciones y restricciones de formas previas y en la que la credibilidad de la impresión de la realidad documental cambia históricamente” (Nichols, 1997, p. 66).

A continuación, refiriendo al autor, se presentan brevemente estas cuatro modalidades de representación documental. En primer lugar, el documental expositivo:

“surgió del desencanto con las molestas cualidades de divertimento del cine de ficción. El comentario omnisciente y las perspectivas poéticas querían revelar información acerca del mundo histórico en sí y ver ese mundo de nuevo, aunque estas perspectivas fueran románticas o didácticas (Nichols, 1997, p. 66).

Por su parte, la modalidad documental de observación:

“surgió de la disponibilidad de equipos de grabación sincrónicos más fáciles de transportar y del desencanto con la cualidad moralizadora del documental expositivo. Una modalidad de representación basada en la observación permitía al realizador registrar sin inmiscuirse lo que hacía la gente cuando no se estaba dirigiendo explícitamente a la cámara. Pero la modalidad de observación limitaba al realizador al momento presente y requería un disciplinado desapego de los propios sucesos” (Nichols, 1997, p. 66).

Como un tercer tipo de modalidad se presenta el documental interactivo, que:

“surgió de la disponibilidad del mismo equipo de más fácil transporte y de un ansia de hacer más evidente la perspectiva del realizador. Los documentalistas interactivos querían entrar en contacto con los individuos de un modo más directo sin volver a la exposición clásica. Surgieron estilos de entrevista y tácticas intervencionistas, permitiendo al realizador que participase de un modo más activo en los sucesos actuales. El realizador también podía relatar acontecimientos ya ocurridos a través de testigos y expertos a los que el espectador también podía ver. A estos comentarios se les añadió metraje de archivo para evitar los peligros de la

reconstrucción y las afirmaciones monolíticas del comentario omnisciente” (Nichols, 1997, p. 66).

Finalmente, la modalidad de documental reflexivo:

“surgió de un deseo de hacer que las propias convenciones de la representación fueran más evidentes y de poner a prueba la impresión de realidad que las otras tres modalidades transmitían normalmente sin problema alguno. Esta es la modalidad más introspectiva; utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto” (Nichols, 1997, p. 66).

Estas modalidades de representación documental ayudan a comprender mejor los fundamentos y los usos del documental, pero en lo práctico también proporciona ciertos marcos aplicables al estudio de las obras. Desde este esquema se podría plantear la siguiente pregunta: ¿qué modo de representación ha predominado en los trabajos audiovisuales de la memoria? Pero dar respuesta a esta pregunta no es el objetivo de esta investigación centrada en los y las documentalistas.

Además de proponer una suerte de definición del cine documental dando cuenta de algunas de sus cualidades, usos y modalidades de representación, es relevante referir la existencia de un campo teórico que se ha nutrido tanto de reflexión desde el cine, como respecto al cine. Según Russo, “teoría del cine es todo tipo de discurso que intenta elaborar conceptos generales sobre el cine como forma artística o como fenómeno sociocultural” (Russo, 1998, p. 254). El autor advierte que aunque a veces se la asimile con la estética del cine, debe distinguírsela, pues:

“esta última atañe al estudio de lo cinematográfico como hecho artístico, mientras que la teoría puede ocuparse de cuestiones que exceden largamente el campo de lo estético, como las de sus implicaciones psicológicas, sociológicas, antropológicas o políticas. En ese sentido, resulta más conveniente hacer referencia a *teorías*, en plural, dado que como un hecho polivalente (tecnológico, económico, político, artístico, entre otros) el cine reclama enfoques que de ningún modo pueden pretender la exclusividad.” (Russo, 1998, p. 254).

La reflexión teórica del cine, antes que un paisaje monótono, es un polémico campo teórico que, como escribe Russo, “debe ser también distinguido de la *crítica* y del *análisis*. [...] La crítica como discurso evaluativo o interpretativo del cine, o el análisis como estudio de su funcionamiento interno y modos de operación en la cultura” (Russo, 1998, p. 254). Un

problema importante de esta reflexión teórica ha sido la definición de su objeto, de sus fundamentos y metodologías. Según Russo, “a grandes rasgos, las elecciones básicas se establecieron entre los que han propuesto un tipo de pensamiento que no ha podido provenir de otro campo que el del cine, y los que han buscado aplicar al entendimiento de lo cinematográfico los conceptos elaborados en otros terrenos” (Russo, 1998, p. 255). Según el autor argentino, los ejes de la discusión pasan hoy por dos sentidos principales:

“A los intentos teóricos que tratan de esclarecer el sentido y las funciones del cine en la cultura con los aportes de las ciencias sociales y crítica cultural contemporánea, entendiendo al cine como un espacio de lectura de conflictos sociales y subjetivos (y postulándose a la vez como un modo de intervención en el plano de la política cultural), se oponen los acercamientos centrados en el desmontaje del funcionamiento de un film y la actividad del espectador, con bases en la ciencia cognitiva y hasta el laboratorio” (Russo, 1998, p. 256).

Esta investigación se relaciona claramente con el primer sentido. Finalmente, para orientar más la definición del cine documental hacia esta investigación, se ha tornado relevante fundamentar la comprensión del cine como objeto de estudio sociológico.

Según Francesco Casetti, la sociología del cine se ha desarrollado principalmente en cuatro grandes áreas: aspectos socioeconómicos del cine, institución cinematográfica, industria cultural y representaciones de lo social (Casetti, 1994, p. 129). Sin desconocer el aporte que las primeras tres áreas de reflexión teórica representan, esta investigación se ha orientado al estudio de la representación de lo social.

Casetti destaca el aporte de tres autores: Kracauer, Ferro y Sorlin. Kracauer, en su obra *From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film* (1954), considera que:

“el cine refleja de forma más directa que otros medios artísticos la mentalidad de una nación, y ello por dos motivos. Primero: un filme no es nunca producto de un solo individuo, [...] y segundo: el cine se dirige a la muchedumbre anónima y la atrae. [Por tanto] tenemos un *grupo* de trabajo y un consumo *difundido*: es la dimensión *colectiva* que hace del cine un perfecto *testimonio social*” (Casetti, 1994, p. 145).

Cuando Sigfried Kracauer escribe que el cine “es un *testimonio social*, se refiere a que capta lo *inobservado* y lo *recurrente*, porque su horizonte es el *inconsciente* de una cultura” (Casetti, 1994, p. 145). Para este autor “el cine refleja no tanto los ‘credos’ explícitos como las

tendencias psicológicas, es decir, aquellos estratos profundos de la mentalidad colectiva que subyacen a la conciencia. En definitiva, el cine saca a la luz el silencio, lo escondido, lo subterráneo” (Casetti, 1994, p. 145).

Más allá de las interpretaciones de Kracauer respecto al cine alemán, el núcleo teórico está en sus premisas:

“El cine refleja la sociedad que le circunda; refleja los motivos mejor que otros textos a causa de su carácter de obra de un grupo destinada al consumo de masas; saca a la luz los aspectos subterráneos y escondidos, hasta acabar ilustrando de algún modo el inconsciente; resulta su evolución histórica, descubriendo las dinámicas subyacentes. En resumen, el cine es un testigo perfecto y una preciosa fuente tanto para el teórico como para el historiador” (Casetti, 1994, p. 147).

Esto es lo que hace del cine para Kracauer un “documento esencial para comprender que cada cultura se representa a sí misma, sus alternativas y sus opciones” (Casetti, 1994, p. 147).

Por su parte, Marc Ferro, en su obra *Cinéma e Historie* (1980) plantea que existen cuatro grandes modos de testimoniar la realidad social por parte del cine. El primero, “a través de los contenidos: las situaciones que vemos en pantalla nos sugieren lo que una sociedad piensa de sí misma, de su pasado, de los otros, etc.” (Casetti, 1994, p. 148). El segundo, a través del estilo. El tercer modo en que un filme se vincula a la sociedad es la actuación sobre ella. Si el cine se utiliza para contradocumentar, glorificar, adoctrinar, movilizar masas u otro uso objetivo, por lo que “esta o aquella forma de acción constituye un precioso testimonio de las dinámicas que recorren una sociedad, pues nos ayudan a comprender los proyectos que la mueven, las fuerzas que la agitan, las brechas que la amenazan” (Casetti, 1994, p. 149). Finalmente, el cuarto modo en que el cine testimonia su entorno “está conectado al tipo de lectura que se haga de él. Cada sociedad interpreta a su manera los textos, destacando unos aspectos sobre otros y aceptando unas propuestas y no otras” (Casetti, 1994, p. 149). Desde esta perspectiva, la acogida que tenga una obra puede constituir “una indicación útil del sustrato ideológico que predomina en una formación social” (Casetti, 1994, p. 149).

Si es cierto que el cine proporciona imágenes de la sociedad, es relevante pensar qué tipo de imágenes estas son. Para Pierre Sorlin, el cine no refleja ni duplica la realidad, sino que

sólo representa cierta selección de fragmentos, los carga de sentido, los incorpora en una historia y los reúne en una nueva unidad. Escribe Sorlin en *Sociologie du cinéma* (1977), “el cine transcribe la realidad, y lo hace con instrumentos propios; el corte y la ejemplificación, el énfasis y la recomposición” (Casetti, 1994, p. 149). En eso consiste la *construcción filmica*, en el proceso mediante el cual:

“el cine de una época capta un fragmento del mundo exterior, lo reorganiza, le dota de una coherencia y produce, a partir del continuo que es el universo sensible, un objeto finito, concluso, discontinuo y transmisible” (Casetti, 1994, p. 149).

Antes que referir un estado de cosas, la imagen filmica revela *lo visible* de una sociedad. En la obra mencionada, Sorlin escribe “lo visible de una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo y lo que los espectadores aceptan sin estupor, [también] es lo fotografiable y representable en la pantalla en una época dada” (Casetti, 1994, p. 149). Esto, según Casetti, define qué se acepta, cómo se acepta y la manera de comunicarlo. Dos grupos sociales son los principales e inmediatos responsables: cineastas y espectadores, pero “a través de ellos toda la sociedad revela sus hábitos perceptivos, sus centros de atención, sus esquemas mentales y sus configuraciones canónicas” (Casetti, 1994, p. 149). Así, mediante lo visible, una sociedad expresa sus intereses, el horizonte de lo que es posible y aquello que merece la pena estudiar.

En lo visible, las sociedades muestran las figuras de sus representaciones, sus obsesiones, ciertos puntos de visibilidad que condensan su imaginario. También, a través de lo visible, una sociedad muestra sus tendencias, las propuestas o soluciones que inventa para sus problemas y las lecturas e interpretaciones que ofrece de la realidad. Así el cine es, escribe Casetti, “algo radical, no es sólo un modo de hacer, sino un modo de ver, y por tanto de aprender y de conocer el mundo; en definitiva, una mentalidad y una ideología” (Casetti, 1994, p. 150).

El cine no ofrece imágenes de las sociedades, sino aquello que las sociedades consideran que son sus imágenes. Así, el cine no reproduce realidades, sino que nos muestra la forma en que esas sociedades representa sus realidades. Por tanto, el cine exhibe lo que ve

literalmente una sociedad, a qué figuras claves confía sus pensamientos, qué reelaboraciones lleva a cabo; y, paralelamente qué desatenciones, censuras y prohibiciones la recorren.

#### 4. Documentalista y estructura de sentimiento

Si bien el documentalista como agente del campo artístico podría ser definido desde su individualidad, en esta investigación se le piensa pluralmente. Por tanto, una primera aproximación al sujeto documentalista implica considerarlo parte de lo que Nichols ha llamado “una comunidad de practicantes” (Nichols, 1997, p. 44). Según el autor, lo que caracteriza la realización documental es su estatus de formación institucional, pues:

“los miembros se definen, en cierto modo tautológicamente, aunque no por ello menos justificadamente, como aquellos que hacen documentales o están implicados de algún otro modo en la circulación de éstos; los miembros comparten el objetivo común, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios: comparten problemas similares y hablan un lenguaje común en lo que respecta a la naturaleza peculiar de este objetivo” (Nichols, 1997, p. 44).

Siguiendo al autor, se puede afirmar que documental es aquello que producen quienes se consideran a sí mismos documentalistas. Esto recuerda directamente la definición de comunidad científica de Kuhn: “un paradigma es lo que los miembros de una comunidad científica comparten, y, recíprocamente, una comunidad científica consiste en unas personas que comparten un paradigma” (Kuhn, 1971, p. 14). La pregunta de Nichols conduce de inmediato a la pregunta sobre quién define a los documentalistas. También se puede leer en la afirmación, que en gran medida, es el grupo que se define a sí mismo. Nichols reflexiona de la siguiente manera esta constitución del sujeto documental:

“en vez de proponer algún punto o centro fuera de las prácticas del documental, esta definición hace hincapié en el modo en que esta área opera permitiéndose estar históricamente condicionada y abierta, así como ser variable y perpetuamente profesional, según lo que los propios documentalistas consideran admisible, lo que consideran límites, fronteras y casos de prueba, el modo en que las fronteras vienen a ejercer la fuerza de una definición, por vagamente que sea, y el modo en que la cualificación, negación o subversión de estas mismas fronteras pasa de ser una anomalía sin consecuencias a ser una innovación transformadora y más tarde una práctica aceptada” (Nichols, 1997, p. 45).

Nichols refiere también a los documentalistas desde un punto de vista institucional, indicando que aquellos “que operan principalmente con una modalidad de representación pueden

definirse a sí mismos como una colectividad discreta, con preocupaciones y criterios diferenciados que guían su práctica cinematográfica” (Nichols, 1997, p. 45). De esta manera, entre quienes comparten una modalidad de representación, hay una adaptación a cierta credibilidad en el discurso, por lo que las obras, además de implicar una manifestación individual, son expresión de un discurso institucional. Escribe Nichols al respecto que:

“en vez de erigirse como la manifestación del realizador individual, el texto demuestra ceñirse a las normas y convenciones que rigen una modalidad particular y, a su vez, se beneficia del prestigio de la tradición y de la autoridad de una voz socialmente establecida e institucionalmente legitimada (Nichols, 1997, p. 67).

Esta preocupación por el cruce entre sentidos individuales e institucionales es complementarle con un concepto que también reúne al autor o la autora con su comunidad y que en esta investigación es central. Es el concepto de *estructura de sentimiento* (Williams, 2012, p. 41-47), que Raymond Williams desarrolló respecto al campo de la literatura, que según él “serviría para indicar ciertas características comunes en un grupo de escritores (pero no solamente), en una determinada situación histórica” (Williams, 2002, p. 41) ayuda a imaginar a los y las documentalistas (y a otros artistas) pensados en conjunto como una comunidad de forma, considerando al grupo en y a través de sus diferencias, observando la especificidad de los individuos y sus creaciones para reconocerlas como grupos significativos que poseen cierta identidad en el lenguaje y comparten convenciones, situaciones, experiencias, interpretaciones e ideas. Lo que plantea Williams es:

“superar el producto particular y aislado, ‘el texto’, y ubicar su proceso real su formación más activa y específica [...] para encontrar puntos de conexión que satisfagan aquello que nuestras distanciadas disciplinas no logran satisfacer: la íntima percepción de nuestro propio proceso vital” (Williams, 2012, p. 49).

El concepto de estructura de sentimiento fue desarrollado en diálogo a sus lecturas de Lukacs y Goldmann, de los cuales valora el énfasis en las formas y en la conciencia activa (frente a una conciencia real, de rica multiplicidad e incoherente). De Goldmann valora la noción de visión de mundo y el propósito de preocuparse de las relaciones entre la literatura y la conciencia real. El desarrollo del concepto se produce mediante una toma de distancia de Goldmann: “había entonces relaciones reales, sociales y naturales, y había formaciones

relativamente organizadas, relativamente coherentes, de esas relaciones, en instituciones y creencias contemporáneas” (Williams, 2012, pp. 43-44). Pero Williams observó que, en parte, la mejor literatura justamente elaboraba una respuesta a estas estructuras subyacentes y formativas. Consideró así que ese era justamente el fenómeno literario (que también podemos llamar artístico de manera más general), y que consiste en:

“la dramatización de un proceso, la producción de una ficción, en la que los elementos constitutivos (elementos de la vida real, creencias) eran simultáneamente actualizados y, lo que es importante, diferentemente experimentados. La diferencia residía en el acto imaginativo, el método creador, la organización específicamente imaginaria que, genuinamente, carece de precedentes.” (Williams, 2012, p. 44).

La noción de estructura de sentimiento se propone -nunca omitiendo al grupo-, conocer talentos individuales, descubrir razones sociales en las historias inmediatas de los artistas que expliquen sus recursos expresivos. Williams afirma estar seguro que estos actos creativos componen, dentro de un período histórico, una comunidad específica: una comunidad visible en su estructura de sentimiento y demostrable en sus elecciones de forma. Según Williams:

“estas cambiantes estructuras de sentimiento [...], frecuentemente, anteceden a los cambios más reconocibles de ideas y creencias formales que conforman la historia ordinaria de la conciencia. Mientras se corresponden de manera muy cercana con una historia social real, una historia hecha de hombres viviendo a través de relaciones sociales existentes y cambiantes, suelen anticipar las modificaciones más identificables, relativas a la institución y la relación formales, que constituyen la historia más accesible, y de hecho la más normal. A esto me refería cuando dije que el arte es una de las actividades humanas primordiales, y que puede lograr no sólo la articulación del sistema social e intelectual, impuesto o constitutivo, sino también de su experiencia, de su consecuencia vital.” (Williams, 2012, p. 44).

De esta manera, el concepto de estructura de sentimiento ha sido pertinente para estudiar a los y las documentalistas que han realizado trabajos de memoria, pues además de que sus historias vitales se vinculan fuertemente a una historia social, sus obras -junto a todas las variaciones en sus motivos narrativos: biografías, autobiografías, lugares de memoria, actores sociales, violencia- dan cuenta de la existencia de una comunidad de forma que es parte del campo cinematográfico y que es plenamente identificable cuando se estudian las manifestaciones artísticas del proceso posdictatorial. Por tanto, este concepto plantea la posibilidad y la necesidad de reconocer si existe una comunidad de forma entre documentalistas de la memoria, o si por el contrario, sólo se ponen de manifiesto individualidades. Se puede

hipotetizar que hay cierta comunidad de forma, pero que no todos los y las documentalistas participan de ella de una manera manifiesta.

## 5. Arte y sociedad

Néstor García Canclini, en su texto *La producción simbólica: Teoría y método en sociología del arte* (1979, 2010) aborda “el estudio de la superestructura como organización material de los sistemas simbólicos y como representación ideológica” (García, 2010, p. 89). Propone un modelo para el análisis sociológico del arte, en el que ofrece algunas pautas teóricas, entre las que distingue:

“el nivel de la estructura social general y el de la estructura particular de la producción artística: [señalando que] por una parte, deben analizarse los macrocondicionamientos o condicionamientos mediatos que el arte recibe del conjunto de la sociedad; [y] por otro lado, los microcondicionamientos o condicionamientos inmediatos originados en la estructura interna del campo artístico” (García, 2010, p. 89).

En este esquema investigativo, se comienza por estudiar el modo de desarrollo tecnológico e industrial, y luego se reflexiona cómo repercutieron las transformaciones tecnológicas sobre el campo artístico. En un segundo momento, ubicando como objeto de estudio la estructura y las transformaciones de este campo indica que ya no es posible pensar de manera exclusiva sus componentes -artista, obra, intermediario, espectador-, sino integrando el comportamiento de cada agente del proceso artístico (García, 2010, p. 90). En tercer lugar, el autor propone estudiar la estructura y las transformaciones del campo artístico, distanciándose de una mirada determinista de la estructura, pues afirma que “no puede ser analizada ella sola, sincrónicamente, sino en el proceso histórico, a través de los cambios producidos por los agentes que integran el sistema” (García, 2010, p. 91).

En la propuesta de una teoría y un método en sociología del arte, el autor plantea que es preciso ubicar el arte en la estructura social, mediante el análisis de la estructura general de la sociedad y de su ubicación dentro del sistema capitalista, como a través del análisis del lugar asignado al arte en el conjunto de la estructura social. Luego se estudia la estructura del

campo artístico, abordando tanto la organización material -los medios de producción y las relaciones sociales de producción entre artistas, intermediarios y públicos-, como también el proceso ideológico -la elaboración de imágenes y la elaboración ideológica plasmada en los documentos que aportan al conocimiento del proceso de comunicación estética- (García, 2010, p. 92-94).

Esta investigación sobre cine documental y memoria en la posdictadura chilena recurre al esquema proporcionado por García Canclini, tanto por sus pautas teóricas y el método planteado, así como por su énfasis en la producción ideológica. Por lo tanto, resulta apto para indagar y comprender el cine documental: ubicando su lugar en la historia reciente de la sociedad chilena, conociendo esta parte del campo artístico, accediendo al discurso de los documentalistas y al discurso social que expresan sus obras.



## Capítulo IV: Diseño metodológico

### 1. Tipo de estudio

Esta investigación constituye un estudio de tipo exploratorio pues tiene “como objetivo primordial [...] la familiarización con un tópico desconocido, poco estudiado o novedoso” (Hernández, Fernández, Baptista, 2010, p. 79). Según Morse, en *A review committee's guide for evaluating qualitative proposals*, se recurre a la investigación cualitativa:

“cuando se sabe poco acerca de un tema, cuando el contexto de investigación es comprendido de manera deficiente, cuando los límites del campo de acción están mal definidos, cuando el fenómeno no es cuantificable, cuando la naturaleza del problema no está clara o cuando el investigador supone que la situación ha sido concebida de manera restrictiva y el tema requiere ser reexaminado” (Vasilachis, 2006, p. 31).

Quizá las referencias a Hernández y Morse no se puedan aplicar totalmente al estudio del trabajo de los y las documentalistas que han abordado el problema de la memoria durante la posdictadura, pues ya se han realizado estudios sobre estos(as) y sus obras, poniendo en relación autor(a) y obra, en singular o plural. Documentalistas y obras de memoria han llegado a ser sujetos y objetos de investigación con más fuerza en el último quinquenio en la filosofía, las ciencias sociales y las ciencias de la comunicación.

Este trabajo, para contribuir a la investigación sobre cine documental y memoria, por su parte estudia la mirada que poseen respecto a *trabajar con la memoria* cuatro documentalistas de la generación más joven que realizaron obras de memoria desde trayectorias profesionales disímiles. Se ha reconocido esta particularidad debido a que el cine documental, en tanto soporte comunicativo, ha sido tan valorado por los y las documentalistas y la sociedad le ha reconocido su valor para comunicar las memorias reprimidas por el horror de la violencia de Estado, que tanto aquellos documentalistas que han desarrollado trayectorias profesionales no centradas en la realización de documentales, así como profesionales de otras áreas que han incursionado en el documental, han realizado trabajos de memoria. Es decir, trabajar audiovisualmente la memoria ha sido una acción comunicativa tan utilizada,

significativa y valorada en el Chile reciente, que ha desbordado la profesión de documentalista.

Sería un error pensar que quienes han recibido formación profesional audiovisual sólo realizan obras documentales, pues el campo de acción de la comunicación audiovisual es amplio y diverso en sus prácticas y no solamente tiene vínculo con el campo cinematográfico, sino también con los campos televisivo y publicitario.

A pesar de la existencia de trabajos recientes, de los que a continuación se da cuenta, esta investigación entra en la categoría de estudio exploratorio, pues se orienta a dar cuenta de la fuerte difusión que ha tenido el documental para trabajar la memoria, tanto en el propio campo documental, así como con profesionales que trabajan más directamente relacionados otros campos de acción, como la enseñanza, la producción, la publicidad y la historia. Por otra parte, si bien un trabajo cercano a la sociología del arte no debiera dejar fuera las obras, este estudio se enfoca en los documentalistas y no en sus obras, pues estas han sido bastante referidas, aunque siempre es posible volver a pensarlas; incluso esto último sería deseable, porque a este conjunto de obras y autores(as) no se les ha dado una mirada de campo. Esta tampoco será la ocasión, aunque el interés persiste y cierto avance ha habido al respecto (ver anexo: cartografía del documental de memoria). Por su parte, en este trabajo, antes que analizar las obras y ponerlas en relación con su autor o autora, la atención está puesta en el discurso de los documentalistas respecto a su obra como *trabajo de memoria* y a *trabajar la memoria* en la posdictadura.

En Chile, algunos de los estudios sobre cine documental y memoria que se han realizado, han puesto su atención en los siguientes problemas: el lugar del cine documental en tanto forma de resistencia de la memoria (Uribe, 2005), las estrategias de la generación de la posmemoria que entrelazan discursivamente las experiencias personales con la experiencia colectiva de la dictadura (Ramírez, 2010), las estrategias narrativas intimistas de la subjetividad femenina en respuesta a una ideología y una épica masculinas (Llanos, 2013), los relatos subjetivos y las obras articulados desde el yo con un tono reflexivo (Barril, 2014).

Estos trabajos representan un avance en el estudio de la participación de los y las documentalistas en el tratamiento filmico de la memoria, pero lo cierto es que la mayoría han centrado su mirada en determinados documentales y pocos en sus autores o autoras. Sin duda, dada la extensión del fenómeno -casi sesenta obras de memoria, la mitad de ellas realizadas por documentalistas de la generación sucesora-, esta investigación necesariamente también se proyectó como un estudio de casos.

Si bien el presente estudio comenzó por el reconocimiento de la evidencia de un soporte comunicativo de memoria producido por los y las documentalistas y el equipo que les acompaña, y a pesar que también reconoce que se podría estudiar al documentalista en plural, es decir, en tanto agente del campo artístico cuya práctica se ha llegado a configurar como una estrategia recursiva en la reconstrucción y comunicación de la memoria, esta investigación se centra solamente en los sujetos, sin embargo no omite totalmente su obra. Por tanto, el aporte radica en la comprensión de los autores como productores, y de su práctica, la obra, en relación al subcampo que conforman -“los documentalistas de memoria”-, ello debido a que su trabajo se ha configurado como una práctica filmico-discursiva que ha decantado en una estrategia de campo, la que se puede perfectamente homologar a la construcción de un nuevo campo en las ciencias sociales, cuyos investigadores han convergido en estudiar los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión (Jelín, 2003b). De esta manera, documentalistas, cineastas en general, otros agentes del campo artístico, investigadores e investigadoras de las ciencias sociales, tienen en común una práctica: realizar trabajos de memoria. Desde este punto de vista, aquello que ha variado son los lenguajes y sus soportes. Lo que hay entonces, es un subcampo de documentalistas que han realizado trabajos de memoria y que son parte principalmente del campo artístico (aunque muchos de ellos también participan en el campo de las comunicaciones), así como también hay un subcampo de investigadores de las ciencias sociales y de la comunicación que se han orientado al mismo problema. Si se piensa a estos agentes desde sus prácticas y no desde su procedencia profesional, convergen en un nuevo campo que no es sólo patrimonio de las ciencias sociales y

de la comunicación, sino de un grupo intelectual más amplio que incluye a los agentes del campo artístico.

Por otra parte, este estudio, que se desplazó de las obras a los relatos biográficos, ha requerido considerar el proceso de producción de memoria en sus contextos sociales, es decir, dando un lugar a las condiciones político-ideológicas y económicas del Chile de las últimas décadas desde las cuales se realiza el trabajo artístico. Esto último se ha abordado de manera general en el capítulo titulado “Contextos”. De esta forma, analizando el problema desde la sociedad al campo de cine documental, desde el campo a la obra, y finalmente desde la obra a los y las documentalistas, esta investigación explora el problema de la producción fílmica de memoria en distintos niveles, ofreciendo un acercamiento tanto general como particular a este problema, pero que de todas maneras se presenta como un estudio exploratorio centrado en el sujeto documentalista.

## **2. Diseño de investigación**

El diseño de esta investigación es de tipo cualitativo pues se centra en la comprensión del sentido que los y las documentalistas jóvenes dan a su participación en la producción de memoria en el contexto de posdictadura en Chile.

El carácter del enfoque cualitativo ha sido profusamente referido por la literatura. Las características de este tipo de investigación, que sirven para justificar su utilización en este trabajo, son algunas de las referidas a continuación. Siguiendo a Denzin y Lincoln en *Introduction: entering the field of qualitative research* (1994) la investigación cualitativa opera bajo “un enfoque multimetódico, naturalista e interpretativo, ya que indaga una situación natural, intentando dar sentido o interpretar los fenómenos en los términos del significado que las personas les otorgan” (Vasilachis, 2006, p. 24). Como lo plantean Miles y Huberman en *Qualitative data analysis: an expanded sourcebook* (1994), una de las características centrales de la investigación cualitativa es “enfaticar la experiencia de las

personas y el significado que le otorgan en sus vidas a sucesos, a procesos y a estructuras” (Vasilachis, 2006, p. 29). El carácter cualitativo también se sostiene, siguiendo a Maxwell en *Reemergent scientism, postmodernism, and dialogue across differences* (2004) en el interés por “el significado y la interpretación, el énfasis sobre la importancia del contexto y los procesos, y la estrategia inductiva y hermenéutica” (Vasilachis, 2006, p. 26). En síntesis, esta investigación opta por una metodología cualitativa, ya que ésta se caracteriza por su “ostensible capacidad para describir, comprender y explicar los fenómenos sociales (ostensible capacity of qualitative methods to describe, understand, and explain social phenomena)” (Gobo, 2005, p. 5).

Además del carácter cualitativo, este diseño también se caracteriza como emergente o flexible, pues deja abierta la posibilidad de que durante el proceso de investigación emerjan situaciones inesperadas y novedosas vinculadas con este problema de estudio que “puedan implicar cambios en las preguntas de investigación y los propósitos; a la viabilidad de adoptar técnicas novedosas de recolección de datos; y a la factibilidad de elaborar conceptualmente los datos en forma original durante el proceso de investigación” (Mendizábal, 2006, p. 67). Este carácter de flexibilidad es coherente con la cualidad de exploratorio, pues “durante el proceso de indagación, por el hecho de investigar temas poco conocidos, o que deben ser reconsiderados, el diseño va sufriendo los cambios preanunciados y otros nuevos, que van a enriquecer y a llenar de originalidad el resultado final” (Mendizábal, 2006, p. 67). Si bien desde el comienzo de la investigación se proyectó una estructura subyacente, en la que la recolección, el análisis, la interpretación y la teoría se entretajan de manera preliminar, a veces explícita o a veces implícitamente, ir y volver permite generar conocimiento fundado en los datos. En relación con lo anterior, Mendizábal destaca la perspectiva de Blumer, presente en su obra *Symbolic Interactionism: perspective and method* (1969) pues plantea que:

“la exploración es un procedimiento flexible mediante el cual el especialista se traslada de una a otra línea de investigación, adopta nuevos puntos de observación a medida que su estudio progresa, se desplaza en nuevas direcciones hasta entonces impensadas y modifica su criterio sobre lo que son datos pertinentes, conforme va quedando más información y una mayor comprensión” (Mendizábal, 2006, p. 68).

Finalmente, siguiendo las categorías referidas por Hernández, Fernández y Baptista, el diseño de la investigación es de tipo no experimental y transversal (o transeccional). Es no experimental porque estudia el discurso de los y las documentalistas sin un grupo de control en observación, y a su vez, es transversal (y no longitudinal), porque estudia una muestra en un momento de tiempo determinado y no proyectando continuidad temporal de la investigación (Hernández, Fernández, Baptista, 2010, pp.149-152).

### 3. Universo y muestra

Para estudiar la producción imaginaria (García, 1979) de memorias en el cine documental chileno entre 1990 y 2010 por parte de los y las documentalistas jóvenes -aquellos(as) que forman parte de la generación sucesora, también llamada de los hijos o de la posmemoria-, es preciso considerar a este grupo como agentes de un proceso mayor de producción y comunicación de memorias, en el que tienen un lugar central también los y las documentalistas de la generación protagonista. Esto se debe a que no se puede separar radicalmente la labor de dos generaciones de artistas que han trabajado sobre un mismo problema y en un mismo contexto, pues la representación de las memorias ha tenido un carácter procesual, que como se explica a continuación y ya se ha explicado en el capítulo titulado “Contextos”, tiene sus raíces en experiencias previas vividas en el campo cinematográfico a lo largo de más de cinco e incluso seis décadas.

Los documentalistas de la generación sucesora, sujetos de esta investigación, comenzaron a explorar la representación de las memorias cuando ya un grupo de cineastas de la generación protagonista lo venía haciendo, y no solamente a partir de sus nuevas obras que abordaban de manera directa *las memorias* en la década de 1990 referidas a las décadas previas, sino que también de aquellas obras que ya venían aportando a la constitución de una línea de cine documental político con una clara vocación *testimonial* desde mediados de la década de 1950. Por tanto, es preciso dar cuenta que desde mediados de esta última década se ha venido configurando una articulación estético-política que ha permitido hablar de una línea

de documentalismo chileno de corte crítico que se ha venido desarrollando a través de procesos como el ingreso del cine a las universidades, la emergencia del Nuevo Cine, la expresión del llamado cine de la Unidad Popular, y luego, la realización cinematográfica en el exilio y en Chile durante los años de la dictadura militar. Sin embargo, fue durante la década de 1980, e incluso se podría decir que quizá desde fines de 1973, cuando el documental desarrollará con fuerza su carácter testimonial y se comenzará a trabajar con el sentido de elaborar un testimonio del drama colectivo inaugurado con el golpe de Estado y de la experiencia política socialista previa. Si bien hoy esta articulación es distinta, pues las condiciones materiales e ideológicas del Chile de posdictadura son otras, es importante considerar que en este período acontece un nuevo momento de la articulación estético-política señalada.

Este carácter procesual de la representación audiovisual de sentidos políticos implica que, además de tener que dar cuenta de los momentos de esta articulación, para conocer la producción de la generación joven o sucesora, sea necesario considerar básica -y no centralmente- el trabajo realizado por los documentalistas de la generación protagonista, para así lograr abordar la representación cinematográfica de la memoria como un proceso realizado por el conjunto de sus agentes, y de esta forma configurar una mirada de campo. Por otra parte, estudiar un proceso particular de articulación estético-política puede permitir pasar de conocer las relaciones materiales e ideológicas de un grupo particular -los jóvenes documentalistas de la memoria- a reconocer y explorar las relaciones entre un grupo mayor de agentes del campo cinematográfico documental, pero esto último no constituye el objeto de esta investigación, sino que sólo se aborda en la construcción de la cartografía del documental de memoria que se realizó como trabajo previo y que de manera general se incorporó bajo el título de “Cine documental y posdictadura”.

De acuerdo a las consideraciones anteriores, el universo de esta investigación está compuesto por las y los documentalistas chilenos que han realizado obras de memoria, quienes conforman un número de 59 individuos que han dirigido un total 58 obras. Como esta investigación parte de la consideración de un conjunto de obras documentales, es decir, de la

evidencia de la utilización de un soporte, es posible invertir el dato y afirmar que un total de 58 obras han sido realizadas por 59 individuos. Entre estas obras, 11 fueron codirigidas y 47 dirigidas por un o una documentalista. A la vez, del total de obras, 18 fueron dirigidas por 6 documentalistas y 7 de las mismas 18 fueron dirigidas sólo por 2 de ellos. Por su parte, del total de 59 realizadores, 22 son parte de la generación protagonista y 37 de la generación sucesora (cfr. anexo: cartografía del documental de memoria).

Como ya se ha explicado más arriba, la producción de memoria a través del cine documental no se viene produciendo exclusivamente desde 1990, pues en la década de 1980 se venían realizando obras que si bien no tenían un enfoque *de* memoria, sí testimoniaban y denunciaban, a la vez que se constituyeron como canales de información y agitación en algunas ciudades del país. Por otro lado, tampoco se puede afirmar que el enfoque de memoria comience con la transición. Más bien, pareciera que este enfoque mnemónico testimonial se fue manifestando con más fuerza al avanzar el proceso transicional, cuando desde sectores de la sociedad se habla de la importancia de mantener vivas y reivindicar estas memorias, así como cuando en el campo político se van configurando políticas de memoria y políticas de financiamiento del arte. Lo que sí sucede en 1990 es que el cine político empieza a devenir un cine testimonial, crítico y de denuncia que representa diversos motivos: actores sociales que vivieron durante los años de la Unidad Popular, biografías de individuos reprimidos, las formas de violencia de la dictadura, el horror vivido por parte de la sociedad chilena y la reivindicación de justicia, entre otros motivos, por lo que, a la luz de dos décadas después, se puede afirmar que estas obras aportaron a la emergencia de un discurso filmico documental sobre la memoria reciente. Es fundamental señalar que en la segunda década de la posdictadura se desarrolló con fuerza el giro autobiográfico (Barril, 2014) y que fue la generación más joven la que más ha trabajado en esa línea.

“Soy testigo” (1990) y “Huellas de sal” (1990) del Grupo Proceso, “La flaca Alejandra” (1994) de Carmen Castillo y Guy Girard y “Chile, la memoria obstinada” (1996-1997) de Patricio Guzmán, entre otras obras, son documentales fundamentales en la constitución de una tendencia discursiva que refiere la memoria en los primeros años de la

década de 1990. Hasta el año 2000 se habían realizado 15 obras que referían en algún sentido a la memoria, por lo que se puede afirmar que ya se había constituido esa línea de expresión. En la década siguiente, y con fuerza desde la conmemoración de 2003, se realizarán otras 43 obras en la misma línea.

Durante la década de 1990, de las 15 obras de memoria, sólo 3 fueron dirigidas por jóvenes: “La memoria herida” (1997) de Francisco Casas y Yura Labarca, “Patio 29: historias del silencio” (1998) de Esteban Larraín y “El derecho de vivir en paz” (1999) de Carmen Luz Parot. En la década siguiente, de las 43 obras, 14 son realizadas por documentalistas de la generación protagonista y 29 por jóvenes, incluyendo entre estos a una realizadora que es parte de la que vendría a ser la generación de *nietas/os*. En consecuencia, con de los datos anteriores, se puede dar cuenta de que el universo de realizadores jóvenes está formado por 37 individuos que han dirigido un total de 32 obras (5 codirigidas).

Sin dejar de considerar el lugar que les corresponde a los(as) documentalistas de la generación protagonista, como ya se ha expresado, esta investigación se centra en el trabajo de documentalistas jóvenes, aquellos que nacieron en las décadas de 1960 y 1970. Por lo tanto, si bien para efectos del estudio de la producción de memoria en el género documental como un proceso colectivo realizado en el campo cinematográfico se consideran como universo a todos los documentalistas que han realizado obras de memoria política -pues todos ellos han aportado a la construcción de tal discurso desde este campo-, en esta investigación se decidió centrar la atención en estudiar el discurso de los y las documentalistas jóvenes, en tanto productores y comunicadores de memoria, llegando a considerar a este grupo como un subuniverso. Por lo que, para dar una mirada de campo se considera un universo con los documentalistas de las dos generaciones, mientras que para estudiar el discurso de los realizadores se considerará como universo sólo a la generación sucesora (nacidos en las décadas de 1960 y 1970).

Tanto de los documentalistas de la generación protagonista como de los jóvenes se han realizado estudios particulares (Ríos, Espinosa, Valenzuela, 2010; Cavallo, Maza, 2011;

Ramírez, 2010; Llanos, 2013; Uribe, 2005), y a la vez, sus trabajos han sido referidos en obras más generales sobre el cine documental chileno (Mouesca, 2005). Pero lo que sí resulta muy significativo es que mientras la mayoría de los y las documentalistas de la generación protagonista viven y trabajan fuera de Chile, realizando muchas veces sus obras con fondos internacionales o para la televisión extranjera -como Patricio Guzmán, Patricio Henríquez, Carmen Castillo, Pablo Lavín o Gastón Ancelovici, entre otros-, los y las documentalistas de la generación sucesora, tienden a tener una mayor presencia en el país. A pesar que muchos(as) de ellos(as) han vivido la experiencia del exilio, se han formado profesionalmente en los respectivos países y han vuelto al país, en general manteniendo los lazos con los países en los que vivieron su infancia y primera juventud, han tenido una cierta tendencia a trabajar en Chile. Por su parte, los y las documentalistas jóvenes que no vivieron la experiencia del exilio, habiéndose formado acá o en otro país, han tendido a vivir y trabajar en Chile.

Luego de caracterizar básicamente el universo, es posible definir la muestra y sus criterios. Según el problema de investigación y sus sujetos, en este trabajo se realiza un muestreo genuino configurado por distintos criterios. El principal tipo de muestreo es el muestreo secuencial conceptualmente conducido referido por Miles y Huberman en *Qualitative Data Analysis: an expanded sourcebook* (1994), para quienes “la selección de informantes, episodios e interacciones van siendo conducidas por un planteamiento conceptual, no por una preocupación por la ‘representatividad’” (Valles, 1999, p. 94). Los mismos autores lo explican de una manera más práctica cuando escriben que “las elecciones de los informantes te guían a otros informantes similares o diferentes; el observar un tipo de sucesos invita a la comparación con otro tipo; y el entendimiento de una relación clave en un contexto revela aspectos a estudiar en otros” (Valles, 1999, p. 93). Según Valles, Miles y Huberman recogieron esta técnica de Glaser y Strauss (1967), autores que, sin tener una conciencia metodológica de aquello que dice el autor, utilizaron lo que después llegó a denominarse “selección estratégica de casos, procediendo según pautas de muestreo teórico, al modo definido desde la práctica investigadora” (Valles, 1999, p. 92). Taylor y Bogdan, se refieren de la siguiente manera al muestreo teórico de Glaser y Strauss:

“En el muestro teórico el número de ‘casos’ estudiado carece relativamente de importancia [...] lo importante es el potencial de cada ‘caso’ para ayudar al investigador en el desarrollo de comprensiones teóricas sobre el área estudiada de la vida social (Taylor, Bogdan, 2013, p. 108).

Como “la decisión muestral casi nunca es fruto de un solo criterio” (Valles, 1999, p. 91), además del tipo de muestreo referido para orientar esta investigación, se han considerado dos criterios más: la heterogeneidad, orientada a la selección de casos relevantes, y la accesibilidad, una consideración pragmática relacionada con los recursos disponibles y con las redes de contacto.

De acuerdo a lo anterior, la muestra se condujo conceptualmente en cinco ejes: lugar de experiencia vital (en Chile o en el exilio), lugar de formación (en Chile o en el exilio), tipo de formación (documentalista, otro arte, otra disciplina no artística), origen de los recursos para trabajar (propios, Fondos Cultura, fondos del exterior) y motivo narrativo principal de su obra (actores sociales, biografía, autobiografía, violencia y lugares, entre los principales motivos).

Cada uno de estos ejes puede ser cruzado con los demás, lo que genera dos resultados útiles. Primero, cada sujeto pudo ser definido a partir de los cinco ejes, lográndose así una caracterización más concisa y manejable que la que se puede leer en la cartografía del documental de memoria construida en esta investigación. En segundo lugar, el cruce entre los ejes genera un conjunto amplio de posiciones muestrales, en las que cada sujeto puede participar de varias de ellas. De esta forma, además de lograr caracterizar a los sujetos de investigación, se ha construido la muestra, la que al finalizar el trabajo de campo ha quedado configurada de la siguiente manera.

Sergio Gándara (1968) realizó “Mi hermano y yo” (2002), documental que aborda la historia del niño Carlos Fariña, quien con 13 años de edad fue detenido y desaparecido y cuyo cuerpo fue descubierto en 1999. Su hermano menor, Iván, emprende una búsqueda para reparar su propia amnesia. Sergio Gándara entre 1989 y 1992 realizó estudios de Comunicación Audiovisual en UNIAAC. Ha desarrollado su carrera profesional en variados

ámbitos del audiovisual, pero donde más se ha destacado y consolidado ha sido como productor (PAROX S.A.) de un número importante de obras cinematográficas de ficción, cortometrajes y documentales; entre estos últimos cabe destacar “En algún lugar del cielo” (2003) de Alejandra Carmona y “Calle Santa Fe” (2007) de Carmen Castillo, dos documentales que han referido la memoria. Ha producido al menos siete series para tres canales de televisión chilenos, entre los que cabe destacar “Los archivos del Cardenal” (2011-2014) (en coproducción con Promocine). Es relevante mencionar que con el documental “Mi hermano y yo” (2002) nació la productora PAROX S.A. Sergio Gándara también ha sido coordinador nacional de CINEMACHILE y director de la Asociación Gremial de Productores de Cine y Televisión (APCT).

Juan Pablo Zurita (1979), realizó “Villa Grimaldi, parque por la paz” (2002), documental que aborda el pasado y presente del centro de tortura. Narra a través de testimonios la existencia del ex centro de tortura llamado Cuartel Terranova, que funcionó entre 1973 y 1978 en el edificio conocido como Villa Grimaldi y que en 1997 fue transformado en sitio de memoria. Juan Pablo Zurita el año 2000 participó en un taller de cinematografía en la EICTV de Cuba. En 2003 se graduó en Comunicación Audiovisual en UNIACC en Chile. En 2006 y 2007 realizó dos programas de master en la ESCAC en España, el primero en Cinematografía y el segundo en Documental. En la actualidad trabaja en Chile realizando secuencias de ficción, documentales, publicidad y video. Además ejerce la docencia en DUOC.

Alejandra Carmona (1965), realizó “En algún lugar del cielo” (2003), documental biográfico y autobiográfico que retrata la vida del periodista Augusto Carmona, padre de la realizadora y militante del MIR, quien luego de vivir por cinco años en la clandestinidad, fue asesinado en 1977. La obra reconstruye tanto la historia de quienes se quedaron en Chile para derrocar a la dictadura -el padre-, como la de quienes partieron al exilio y sufrieron el desarraigo -su esposa e hija, esta última, autora del documental. El trabajo también refleja, mediante una mirada personal, la historia de dos países, el desarraigo y la búsqueda de identidad, y es una reflexión sobre los ideales políticos, el fracaso de las utopías y las

consecuencias para los padres que fueron parte de los movimientos políticos de la década de 1960 y para los hijos, que crecieron bajo el ocaso de las ideologías, tanto en Chile como en la ex RDA. Alejandra Carmona, vivió algunos años exiliada tras el golpe de Estado. En 1979 regresó al país para estudiar Filosofía en la Universidad de Chile, pero luego volvió a Europa para continuar sus estudios en la Universidad Central de Barcelona. En 1990 ingresó a estudiar Dirección de Cine y Televisión en la Academia de Cine y Televisión de Berlín. A partir de 1991 trabajó durante diez años en la Deutsche Welle TV, en la selección de adaptación de documentales al español. Trabajó como asistente del cineasta alemán Fred Kelemen y con Patricio Guzmán. En 2001 comenzó a trabajar en Chile, específicamente en Televisión Nacional de Chile en el área documental, donde realizó trabajos para los programas “El Mirador” y “Frutos del País”. En 2003 realizó su primer largo documental “En algún lugar del cielo” (2003), que obtuvo el Gran Premio FIDOCS. Otros de sus documentales importantes han sido “La Fiesta de un Mago” (2001), acerca de la vida y obra de Andrés Pérez, dramaturgo y gran impulsor del teatro chileno, y “Skármeta” (2006), sobre la vida del escritor. Desde 2004 realiza clases en la Universidad de Chile, impartiendo asignaturas de Televisión, Taller de Documentales e Introducción a la Creatividad Audiovisual en las carreras de Cine y Periodismo. También ha sido jurado en festivales de cine en Chile y ha sido miembro de la comisión evaluadora de los fondos concursables chilenos para producciones independientes en los años 2005 y 2007. A partir de 2008 trabaja como docente de Documentales en UNIACC.

Andrés Brignardello (1968), correalizó junto a José Acevedo “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007), documental que aborda la historia del sacerdote chileno-inglés poblador del Cerro Los Placeres de Valparaíso, quien en 1973 fue secuestrado, torturado y asesinado en el Buque Escuela Esmeralda y cuyo cuerpo fue hecho desaparecer por efectivos de las fuerzas navales. Andrés Brignardello realizó estudios de literatura, música y de administración pública en Valparaíso. Desde esta última área ha diseñado e implementado en las comunas del Gran Valparaíso varios proyectos gubernamentales relativos a juventud, educación y salud. Durante las décadas de 1980 y 1990 fue dirigente político y social, destacando su participación en ONG’s, organizaciones comunitarias y de base, al

mismo tiempo que participó de iniciativas culturales en los ámbitos de la música y la literatura. En la investigación urbana ha publicado el libro “La memoria de los barrios en Viña del Mar” (1999), “Viña del Mar: imágenes para una ciudad invisible” (2004) y colaborado en el texto “Rutas histórico patrimoniales de Valparaíso” (2004). En el campo de la realización audiovisual posee cinco títulos: “1985 Valparaíso, Cárcel Pública” (2005), “Valparaíso anarquista” (2006), “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007), “El memorial” (2009) y “KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile” (2012).

Finalmente, ya expuesta la muestra, es fundamental dar cuenta que como este universo de documentalistas jóvenes es pequeño y variado, esta investigación se ha planteado como un estudio de casos múltiples, cuya selección se ha realizado “sobre la base de la potencial información de la rareza, importancia o revelación que cada caso concreto pueda aportar al estudio en su totalidad” (Valles, 2007, p. 96) en combinación con los criterios muestrales antes mencionados. Se puede sumar a la definición de Valles lo planteado por Neiman y Quaranta, quienes dan cuenta que “la elección del caso [o los casos] busca maximizar las posibilidades y la capacidad que las condiciones y características del caso [o los casos] presentan para desarrollar conocimiento a partir de su estudio” (Neiman, Quaranta, 2006, p. 219).

Una definición más amplia elaborada a partir de la evidencia de distintos tipos de estudios de caso, que es pertinente a esta investigación, es la proporcionada por los mismos autores, quienes sostienen que:

“el caso o los casos de un estudio pueden estar constituidos por un hecho, un grupo, una relación, una institución, una organización, un proceso social, o una situación o escenario específico, construido a partir de un determinado, y siempre subjetivo y parcial, recorte empírico y conceptual de la realidad social, que conforma un tema y/o problema de investigación. Los estudios de caso tienden a focalizar, dadas sus características, en un número limitado de hechos y situaciones para poder abordarlos con la profundidad requerida para su comprensión holística y contextual” (Neiman, Quaranta, 2006, p. 218).

Otro valor de los estudios de caso múltiples que se tornó relevante en esta investigación es su utilidad para estudiar fenómenos sociales a partir de los actores y sus estrategias, permitiendo así cierta generalización analítica desde sus biografías. Los mismos autores plantean así que:

“los diseños de estudio de casos en el marco de la integración de métodos bajo el predominio de procedimientos cualitativos resultan una herramienta altamente fructífera para dar cuenta de los fenómenos sociales, considerando a los actores y sus estrategias, así como a los procesos que los abarcan, en los contextos específicos de acontecimiento. A su vez, los estudios de casos múltiples permiten la comprensión de las causalidades ‘locales’ y su generalización analítica en términos conceptuales y empíricos.” (Neiman, Quaranta, 2006, p. 230).

En consistencia con lo anterior, este trabajo centra su atención en los y las documentalistas y sus estrategias de producción y comunicación de memoria en un determinado contexto social, el de posdictadura. Indaga en el sentido que los actores dan a su trabajo de representación de memorias a través de un diseño que se enfoca como un estudio de casos múltiples, orientado a develar aspectos sociales de la producción individual de memorias en el cine documental y a definir ciertas generalizaciones que permitan hablar de estrategias de campo, pero que a la vez no oculten las particularidades biográficas.

En otra línea, en un estudio de casos, siempre resulta valioso definir qué tipo comprende. Xavier Coller (2005), proporciona una clasificación de tipos de caso que resulta altamente útil para construir mejor la naturaleza del propio estudio de casos. Siguiendo esta tipología, el estudio de casos que comprende esta investigación se puede definir así: [a] según lo que se estudia es un caso objeto, pues tiene “fronteras más o menos definidas, aunque es el investigador/a quien fija esas fronteras en último término” (Coller, 2005, p. 33); [b] según su alcance es un caso genérico o instrumental, ya que “el caso sirve para hacer generalizaciones analíticas que van dirigidas no a una población o universo, sino a una teoría que la persona que realiza la investigación desea expandir o modificar con sus hallazgos” (Coller, 2005, p. 34); [c] según su naturaleza, son casos típicos, pues “en la medida que se le[s] considera uno más de un grupo y, dado que reúne las características de ese grupo, se puede estudiar de la manera que se estudiaría cualquier otro caso” (Coller, 2005, p. 35) (este tipo se debe complementar con la última categoría); [d] según el tipo de acontecimiento es mixto, es decir, contemporáneo/sincrónico e histórico/diacrónico, “pues recurre a acontecimientos pasados para explicar un suceso presente que es el que configura el caso” (Coller, 2005, p. 41), aunque se puede agregar que es eminentemente contemporáneo e instrumentalmente histórico; [e] según el uso del caso es exploratorio y analítico, pero en distintas fases, pues “una persona

puede explorar una situación, un fenómeno o un proceso social en un caso determinado y posteriormente, una vez que ha detectado las dimensiones más relevantes del objeto de estudio, puede analizar sus causas y consecuencias, sus correlatos” (Coller, 2005, p. 44); y finalmente, [f] según el número de casos es múltiple o colectivo, “pues consiste en la compilación de informaciones sobre casos que se asemejan o difieren entre sí [... debido a que] el grado de similitud o de diferencia es un factor que se suele tener en cuenta a la hora de seleccionar los casos en función de los intereses y la estrategia del investigador” (Coller, 2005, p. 44). Se puede agregar a este último tipo que los casos pueden ser paralelos o disímiles. Se recurre a casos paralelos para “observar y analizar el mismo fenómeno o para demostrar que una relación causal entre variables o fenómenos funciona bajo condiciones parecidas” (Coller, 2005, p. 44). Por su parte, se recurre a casos disímiles “para conocer el abanico de condiciones diferentes en las que ocurre un fenómeno que se sospecha que está presente en todos los casos que se analizan aunque adquiera formas diversas” (Coller, 2005, p. 48). Por tanto, esta investigación, según el número de casos es un estudio de casos múltiples o colectivos que se configura con casos paralelos y casos disímiles para acceder a una mayor variación discursiva de los sujetos de investigación respecto al fenómeno estudiado.

#### **4. Estrategia de producción de datos**

Esta investigación comprende el uso de la entrevista en profundidad individual como técnica para producir información debido a que su apertura permite la emergencia discursiva de un abanico mayor de temas que tienen relación con el trabajo de los y las documentalistas respecto a la memoria, y a la vez, permite tener una entrada más privilegiada tanto a su experiencia de vida como a su visión de mundo. Esto se debe a que la entrevista en profundidad es, según Alonso:

“un proceso comunicativo por el cual un investigador extrae una información de una persona -‘el informante’- que se halla contenida en la biografía de ese interlocutor [...] y que será proporcionada con una orientación e interpretación significativas de la experiencia del entrevistado” (Alonso, 1998, pp. 67-68).

Siguiendo al mismo autor, la principal característica de esta herramienta metodológica es “el carácter subjetivo del producto informativo, pues en ella se expresa un yo que poco tiene que ver con el yo como ‘realidad objetiva’, individualista y racionalizado [...], sino un yo narrativo, un yo que cuenta historias en la que se incluye un bosquejo del yo como parte de la historia” (Alonso, 1998, p. 69). En un sentido distinto, también se ha optado por la entrevista en profundidad porque esta “opera como una técnica de producción de información de doble tipo: información verbal oral (las palabras, significados y sentidos de los sujetos implicados en la entrevista) e información de tipo gestual y corporal (las expresiones de los ojos, el rostro, la postura corporal, etc.)” (Gaínza, 2006, p. 220).

Taylor y Bogdan, describen básicamente las entrevistas cualitativas en profundidad como “reiterados encuentros cara a cara entre el investigador y los informantes, encuentros éstos dirigidos hacia la comprensión de las perspectivas que tienen los informantes respecto de sus vidas, experiencias o situaciones, tal como las expresan con sus propias palabras” (Taylor, Bogdan, 2013, p. 101). Gaínza, siguiendo la perspectiva de los mismos autores, plantea que:

“la naturaleza de la información que se produce en una entrevista en profundidad es de carácter cualitativo debido a que expresa y da curso a las maneras de pensar y sentir de los sujetos entrevistados, incluyendo todos los aspectos de profundidad asociados a sus valoraciones, motivaciones, deseos, creencias y esquemas de interpretación que los propios sujetos bajo estudio portan y actualizan durante la interacción de entrevista (los llamados ‘marcos de referencia’ del actor)” (Gaínza, 2006, p. 220).

Taylor y Bogdan dan especial interés a un punto, lo que llaman *prestar atención*, y que para ellos “significa comunicar un interés sincero en lo que los informantes están diciendo, y saber cuándo y cómo indagar formulando la pregunta correcta” (Taylor, Bogdan, 2013, p. 122). Si bien los autores son bastante claros, no deja de ser interesante conocer lo que Thomas Cottle plantea al respecto en su artículo *The life study: On mutual recognition and the subjective inquiry* (1973):

“Prestar atención a lo que la persona hace, dice y siente; prestar atención a lo que es evocado por estas conversaciones y percepciones [...]. Prestar atención implica abrirse; no una manera de abrirse espacial o metafísica, sino simplemente la observación de uno mismo, la autoconciencia, la creencia de que todo lo que uno toma del exterior y experimenta en su interior es digno de consideración y esencial

para comprender y respetar a aquellos con quienes nos encontramos.” (Taylor, Bogdan, 2013, p. 122).

Definido de esta forma el tipo de entrevista realizado y algunas consideraciones metodológicas relacionadas, es preciso referir un último punto: la utilización de guión o pauta en la entrevistas en profundidad. Taylor y Bogdan, escriben que “las entrevistas cualitativas han sido descritas como no directivas, no estructuradas, no estandarizadas y abiertas” (Taylor, Bogdan, 2013, p. 101), definición que impacta directamente en el posible uso de una pauta o un guión. En el mismo capítulo de su libro, plantean que:

“algunos investigadores utilizan una guía de entrevista para asegurarse de que los temas claves sean explorados con un cierto número de informantes. La guía de entrevista no es un protocolo estructurado. Se trata de una lista de áreas generales que deben cubrirse con cada informante. En la situación de la entrevista el entrevistador decide cómo enunciar las preguntas y cuándo formularlas. La guía de la entrevista sirve solamente para recordar que se deben hacer preguntas sobre ciertos temas” (Taylor, Bogdan, 2013, p. 119).

Álvaro Gaínza también problematiza al respecto:

“La pauta de preguntas de las entrevistas no estructuradas incluye un proceso mixto de elaboración de temas por consultar. Pueden ser identificados antes de la realización de la entrevista y también surgir durante el transcurso mismo de ésta. Dependiendo de la revisión bibliográfica que hay que realizar y del conocimiento acumulado a la fecha sobre lo indagado así como de la experiencia del investigador, los temas que se pueden identificar antes de la entrevista como relevantes [...] pueden dar lugar a temas nuevos emergentes por preguntar durante el desarrollo de la misma. Lo que requiere de mucha concentración y capacidad para producir una ‘atmósfera’ de entrevista que facilite tal interacción.” (Gaínza, 2006, p. 233).

Antes de comenzar el trabajo de campo de esta investigación se creó una lista de áreas o ejes a tratar a partir de las dimensiones de estudio que señalan sus objetivos específicos. Si bien los autores recomiendan sólo definir áreas, se realizó el ejercicio de construir preguntas para así evaluar su pertinencia, la claridad en su formulación y un posible orden progresivo no repetitivo. A pesar de ello, durante las entrevistas, las preguntas fueron planteadas libremente, en articulación con el flujo de la conversación. Si bien convendría sólo presentar los ejes, áreas o temas de tal guión, se ha optado por transparentar el guión de preguntas construido, que quedó configurado como se presenta a continuación. Si bien puede parecer un poco extensa, en todas las entrevistas realizadas no fue necesario hacer muchas de las preguntas,

pues iban siendo respondidas junto a otras respuestas proporcionadas por los y las informantes.

### ***Pauta de entrevista***

Nota: Todo lo que está entre paréntesis cuadrado son apoyos para el entrevistador, para no olvidar ampliar información cuando sea pertinente. Muchas de las preguntas tienen introducciones que serán modificadas en la conversación y que sólo se presentan en esta pauta para articular mejor el curso de la entrevista. Los títulos en negrilla son las dimensiones de la investigación, con las que se estudian los documentos primarios y secundarios (cartografía, entrevistas, documentales). La entrevista también se podría realizar al revés, desde la obra hacia la sociedad chilena (adaptándola y articulándola, claramente).

### ***Sociedad chilena***

1. Antes de conversar sobre la relación entre el cine documental, tu obra y la representación de la memoria, me interesa conocer la mirada que el documentalista tiene respecto a la sociedad chilena, por eso quiero partir preguntándote cómo caracterizarías a la sociedad chilena de posdictadura.
2. ¿Qué evaluación haces de los distintos actores políticos en el proceso de transición?  
[Actores políticos en un sentido amplio].
3. ¿Cómo evalúas o valoras el proceso de [producción de] memoria que distintos actores sociales han realizado en Chile desde fines de la dictadura y hasta nuestros días?

### **Memoria y documental**

4. En relación a lo anterior, pero situándonos en el campo artístico, podemos dar cuenta que en Chile se ha realizado un conjunto de obras artísticas que a través de variados lenguajes, soportes de inscripción y escenarios, han referido la memoria política. Tú, como parte de este ámbito, ¿qué sentido das al trabajo de “hacer memoria” que han realizado los artistas en general?

5. [Si es que no lo ha referido] Y ¿respecto a cineastas y documentalistas en particular?
6. ¿Cómo evalúas el aporte realizado por el cine documental chileno en relación a la memoria política?
7. Si pensamos en el conjunto de obras documentales de memoria y sus creadores, la producción de dos generaciones de cineastas chilenos(as), ¿crees que hay diferencias y convergencias importantes en la manera en que comunican sus lenguajes y problemas estas dos generaciones de documentalistas, los “viejos” [nacidos en las décadas de 1940 y 1950, poner ejemplos] y los “jóvenes” [nacidos en las décadas de 1960 y 1970, poner ejemplos]?
8. Si pensamos en el conjunto de documentalistas que han realizado obras sobre la memoria en la posdictadura, ¿esta práctica de “testimoniar” ha tenido un carácter más grupal o más individual?
9. También existen documentalistas chilenos que han realizado sus obras desde los países en los que viven, con sus respectivos equipos de producción y financiamiento externo. Sabemos que el proceso político desde antes de la Unidad Popular y hasta la dictadura militar ha sido de interés internacional, y por eso me interesa preguntarte, ¿qué lugar das a esas obras de memoria?, ¿se pueden considerar como obras producidas por agentes del campo cinematográfico local o hay que situarlos fuera de él?

#### Documentalista

10. Para ahora conocer mejor al documentalista, me gustaría conocer algunos datos biográficos tuyos, como los lugares de nacimiento, infancia y juventud, de tu formación profesional en general y en cine en particular, de tu participación en el ámbito cinematográfico o en otro ámbito.
11. [Si es pertinente respecto a los datos biográficos conocidos por la cartografía y otros documentos] Quisiera saber también si en tu vida hay algún vínculo con la represión política, el exilio y/o la resistencia.
12. ¿Qué sentido ha tenido y tiene para ti la acción de crear o realizar obra(s) de memoria?

13. ¿Has trabajado en la producción de otras obras de memoria en un sentido amplio, más allá de la memoria política?
14. Más allá del cine documental, ¿qué otros lenguajes artísticos, soportes y escenarios de la memoria te han parecido relevantes?
15. En cuanto a tu trabajo en la realización de documentales, [y pensando en tus obras como...] ¿cuáles son los problemas teóricos, prácticos, cinematográficos, históricos, sociales, etc., en los que te ha sido más significativo trabajar?
16. [Si es que no lo ha mencionado] Dentro de ellos, ¿qué lugar ha tenido la memoria?

#### Obra

17. ¿Qué te motivó y movilizó a hacer el documental?
18. [Si es que no se orienta hacia allá...] Me parece que en tu obra la memoria política se expresa así... [ideas generales]. Tú como autor/a, qué más me podrías contar respecto a tu proceso de representación de la memoria.
19. Además del director o la directora, ¿alguien más del equipo documental aportó con alguna mirada especial respecto a la memoria o tenía experiencia en trabajar este tema?
20. Respecto a la representación del dolor y el horror, ¿me podrías contar cómo fue para ti y tu equipo este proceso de representación?
21. [Hacer otras preguntas respecto a la obra si es pertinente]
22. ¿Qué otras expresiones de cine de memorias o de cine político en general te han parecido más significativas?
23. ¿Consideras que movilizar recursos para realizar “cine político” es más difícil, tiene límites o incluso posibilidades?
24. ¿Crees tú que la acción realizada por los cuatro gobiernos “transicionales” en materia de financiamiento de cine -y específicamente de cine político- fue satisfactoria para los cineastas?
25. [Si no lo plantea] ¿Has trabajado con financiamiento público en tus documentales?
26. ¿En qué escenarios se ha presentado tu documental?

27. ¿Qué otros escenarios, lugares o medios valoras como canales de difusión de tu documental, y también de otros documentales de memoria?

28. En relación a la memoria y más allá de tu documental, ¿existe lugares, conmemoraciones, biografías, actos, documentos, monumentos, iconografías, organizaciones, judicializaciones, televisaciones o representaciones artísticas que te parezcan significativas, relevantes e incluso interesantes como para abordarlas a través del cine documental?

## **5. Estrategia de análisis de datos**

Según Graham Gibbs, en *El análisis de datos cualitativos en investigación cualitativa* (2012), esta parte del trabajo “supone alguna clase de transformación [...] de datos que se procesan analíticamente, dando lugar a un análisis claro, comprensible, penetrante, fiable e incluso original [existiendo] desacuerdo sobre esta transformación” (Gibbs, 2012, pp. 19-20). Algunos investigadores se centran en “procesos administrativos –clasificación, recuperación, indexación y manejo de datos- [mientras que] otros investigadores resaltan la idea de que el análisis implica interpretar y narrar de nuevo, y hacen hincapié en que es imaginativo y especulativo” (Gibbs, 2012, p. 20), aunque a menudo estos procesos se usan en una secuencia que comienza con el análisis administrativo y acaba con el interpretativo y la extracción de conclusiones. Este trabajo pone en práctica la secuencia de la administración de los datos -las entrevistas-, para luego generar códigos con los que se interpreta y densifica esos datos en tres dimensiones de análisis (sociedad chilena y proceso de memoria; trabajo artístico, cine documental y memoria; y documentalista y obra).

Esta investigación se orienta por un enfoque idiográfico, pues realiza un pequeño estudio de casos múltiples compuesto por una muestra de cuatro individuos, y por lo mismo, hace hincapié no sólo en la singularidad los casos, sino también en la naturaleza holística de la realidad social, es decir, considerando que los factores y las características se pueden entender adecuadamente sólo en referencia al contexto más amplio de rasgos y factores. Es decir, a los

sujetos de investigación que componen la muestra se les estudia tanto en su individualidad -como productores de memoria-, así como también siendo parte de un proceso artístico -la producción de memoria a través del soporte documental-, lo que resulta coherente con el concepto de estructura de sentimiento y su conjugación entre el carácter grupal y el individual en la creación artística (Williams, 2012).

El uso de enfoques nomotéticos e idiográficos son frecuentes en la investigación cualitativa. Sin embargo, en este trabajo prima un enfoque idiográfico. Según Gibbs:

“lo idiográfico se ve a menudo como un punto fuerte específico de la investigación cualitativa y se asocia de modo particular con ciertas técnicas de análisis como la biografía y la narración. Sin embargo, la combinación y el contraste de varios casos proporcionan a menudo a la persona que realiza el análisis la justificación para hacer también enunciados nomotéticos.” (Gibbs, 2012, p. 25).

De acuerdo a lo anterior, no queda excluida la posibilidad de elaborar ciertas generalizaciones, pues a pesar de las profundas diferencias entre los sujetos que componen la muestra, ellos tienen algo fundamental en común: realizar documentales de memoria.

En este caso, en contraste a supuestos epistemológicos más realistas, que asumen que las descripciones y explicaciones del mundo son representaciones con diversos grados de precisión y son correctas en la medida en que se corresponden con el mundo real (Gibbs, 2012, p. 26), esta investigación ha adoptado un enfoque analítico que se enmarca en un marco idealista y constructivista. Según el autor:

“el constructivismo es una versión del idealismo que pone énfasis en que el mundo que experimentamos deriva de realidades múltiples construidas socialmente. Estas construcciones se crean porque los individuos quieren dar sentido a sus experiencias.” (Gibbs, 2012, p. 26).

Refiriendo un punto más práctico, la codificación corresponde al modo en que el investigador o la investigadora define de qué tratan los datos que está analizando. Según Gibbs, la codificación:

“implica identificar y registrar uno o más pasajes de texto u otros datos como parte de cuadros que, en cierto sentido, ejemplifican la misma idea teórica o descriptiva. Normalmente, se identifican varios pasajes y se los vincula entonces con un nombre para esa idea: el código. [Así] codificar es una manera de indexar o

categorizar el texto para establecer un marco de ideas temáticas sobre él.”(Gibbs, 2012, pp.63-64).

Según el mismo autor, “los códigos proporcionan un foco para pensar sobre el texto y su interpretación” (Gibbs, 2012, p. 66) y la definición que ofrece predica que es “una descripción de la idea analítica a la que hace referencia [que implica ciertos] modos de asegurar que la codificación es fiable, es decir, que se lleva a cabo en una manera sistemática y coherente” (Gibbs, 2012, p. 66). Entre lo que se puede codificar están:

[a] actos y comportamientos específicos, [b] acontecimientos, [c] actividades, [d] estrategias, prácticas o tácticas, [e] estados, [f] significados, [g] participación, [h] relaciones o interacción, [i] condiciones o limitaciones, [j] consecuencias, [k] entornos y [l] reflexiones del investigador (Gibbs, 2012, pp. 73-74).

Construir códigos implica generar categorías que superen la descripción y se alejen de ella, en especial del uso de los términos del entrevistado o la entrevistada, “hacia un nivel de codificación más centrado en categorías, más analítico y teórico” (Gibbs, 2012, p. 68). Hay dos formas básicas de codificar: la codificación guiada por conceptos y la guiada por los datos. Respecto a la primera, implica la posibilidad de reunir una colección de códigos a partir de distintos documentos sin utilizarlos al principio para codificar los datos. Según Ritchie y Lewis (comps.), en *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers* (2003), este tipo de análisis que llaman “análisis marco”:

“anima al investigador a desarrollar una lista de ideas temáticas clave antes de aplicar códigos al texto. Estas ideas temáticas se pueden tomar de las publicaciones e investigaciones previas, pero se generan también repasando al menos algunas de las transcripciones y otros documentos.” (Gibbs, 2012, p. 71).

Sin embargo, estos autores reconocen que habrá que corregir la lista de códigos durante el análisis a medida que surjan nuevas ideas y categorías.

En cuando a la codificación guiada por conceptos, implica lo contrario, es decir, comenzar el análisis sin códigos. Evidentemente, nadie carece de ideas y ya un interés investigativo implica ciertas nociones sobre un problema. No obstante, es posible intentar leer las entrevistas sin ideas preconcebidas. La cuestión es, según Gibbs, “intentar extraer de los datos lo que está sucediendo y no imponer una interpretación basada en teorías preexistentes”

(Gibbs, 2012, p. 72). Quienes han desarrollado con fuerza esta forma de codificación son Glaser, Strauss y Corbin con la teoría fundamentada, para quienes:

“el foco central se pone en generar inductivamente ideas teóricas o hipótesis nuevas a partir de los datos, en contraposición a la comprobación de teorías especificadas de antemano. Se dice que estas teorías son fundamentadas en la medida en que ‘surgen’ de los datos y éstos las apoyan. Sólo es en una fase posterior del análisis cuando estas nuevas ideas se deben relacionar con las teorías existentes.” (Gibbs, 2012, p. 76).

Estos dos enfoques utilizados para la generación de códigos no son excluyentes entre sí. En general, los investigadores e investigadoras avanzan entre uno y otro. Construir códigos antes de estudiar los datos reflejará la inclinación al conocimiento, el uso y la importancia de la teoría, pero ello no implica que los códigos se vayan a mantener intactos durante el proceso analítico. Son, sin embargo, un punto de partida útil, pero el autor recomienda no apegarse excesivamente a los códigos construidos inicialmente (Gibbs, 2012, p. 72).

Esta investigación cruzará ambas técnicas, pues ya la pauta o guión utilizado en las entrevistas fue elaborado a partir de un código tentativo basado en los objetivos de investigación y en la teoría relacionada. Por tanto, si bien hay un código inicial organizado a partir de tres dimensiones (referidas recientemente), se considera fundamental la emergencia de nuevos códigos desde las entrevistas realizadas a los cuatro documentalistas.

Otro punto a referir para finalizar esta propuesta de análisis se relaciona con los tres tipos de codificación propuestos por Strauss y Corbin (1990): abierta, axial y selectiva. Estas tres categorías no han sido utilizadas de manera explícita, sino tácitamente. Gibbs refiere las tres categorías de la siguiente forma, sosteniendo que:

“en la codificación abierta el texto se lee de manera reflexiva para identificar categorías pertinentes; en la codificación axial las categorías se precisan, se desarrollan y se relacionan o interconectan; y en la codificación selectiva, la ‘categoría nuclear’ o central que une todas las demás en la teoría, forma una historia que se identifica y relaciona con las otras categorías” (Gibbs, 2012, p. 76).

## **6. Calidad del diseño**

Valles, en un esfuerzo por sintetizar la mirada respecto a la calidad del diseño que otros autores han aportado, proporciona tres características básicas: la credibilidad, que se logra mediante la triangulación de datos e investigadores que aporten una mirada externa; la transferibilidad, que se obtiene mediante la calidad de los procedimientos de muestreo cualitativo y de una auditoría externa, y la dependibilidad, que implica la revisión de la coherencia entre teoría, pregunta, objetivos y métodos (Valles, 2007, pp. 103-104).

## **7. Aspectos éticos**

Según el mismo autor, los principales aspectos éticos que se deben resguardar en toda investigación son: la privacidad de los informantes, es decir, la garantía de confidencialidad de parte de la información, si aquello es solicitado; el consentimiento para registrar y usar la información en el estudio; y finalmente, el respeto por el silencio de los entrevistados (Valles, 2007, p. 104).

## Capítulo V: Dimensiones de análisis

El uso del cine documental que se ha hecho durante la posdictadura para representar la memoria de los procesos sociales vividos en Chile en el último cuarto del siglo XX ha sido tan intensivo, que ha desbordado la profesión de cineasta, o más particularmente, la de documentalista. Principalmente documentalistas, pero también profesionales vinculados al campo cinematográfico, que normalmente desarrollan su trabajo en otras áreas, así como también profesionales de otros campos de saber que incursionan en el cine documental, han utilizado este soporte para realizar obras de memoria. En esta investigación, siguiendo la perspectiva de Jelin, estas obras se consideran trabajos de memoria, y a sus realizadores, se les comprende como sus emprendedores.

El principal objetivo de este trabajo es conocer y comprender el sentido que los documentalistas jóvenes dan a su participación en el proceso de producción de memoria. Para conocer y poner en relación o diálogo estos sentidos, se ha recurrido al concepto de estructura de sentimiento aportado por Williams, el que si bien fue creado para “indicar ciertas características comunes en un grupo de escritores en una determinada situación histórica” (Williams, 2002, p. 41), en este trabajo se tornó un concepto valioso y útil para estudiar a los documentalistas en plural, en tanto comunidad de forma, y en singular, como individuos creadores. Pensados así, los y las documentalistas comparten saberes y experiencias que refieren a la realidad social de la que forman parte, pero a la vez, su acto imaginativo, su método creador y el problema o motivo que en particular abordan, constituyen algo que se podría considerar más bien individual, pero que sin embargo también forma parte de una tendencia compartida. De esta manera, la noción de estructura de sentimiento permite en este estudio reconocer talentos individuales y descubrir las razones sociales en las historias inmediatas de los documentalistas, que permitan explicar sus recursos expresivos, pero sin dejar de considerar que a través de su práctica participan en el campo cinematográfico y se orientan por los rasgos que posee esta comunidad de forma. Dicho de otra manera, este concepto ha sido pertinente para pensar el trabajo de estos documentalistas de la memoria, pues además de que sus historias vitales se vinculan fuertemente a una historia social, sus

obras -junto a todas las variaciones de sus motivos narrativos: biografías, autobiografías, lugares de memoria, actores sociales, violencia, etc.- dan cuenta de la existencia de una comunidad de forma que es parte del campo cinematográfico y que es plenamente identificable. La pregunta que surge entonces es si realmente existe una *comunidad* de forma, o si por el contrario, sólo se manifiestan individualidades. Así, se puede hipotetizar que sí existe cierta comunidad de forma, pero que no todos los documentalistas participan de ella de una manera manifiesta, con la misma intensidad o recurriendo a similares referentes. Como se planteó anteriormente, el análisis de las entrevistas realizadas a los cuatro documentalistas abordará tres dimensiones: (a) representaciones de la sociedad chilena y el proceso de memoria de la posdictadura, (b) representaciones del trabajo artístico en general, y del trabajo audiovisual en particular, respecto a la producción de memoria, y (c) significados del documentalista sobre el trabajo de memoria, junto a significados y experiencias del documentalista respecto a la representación de la memoria en su obra.

## **1. Sociedad chilena y proceso de memoria**

### *a. Caso a caso*

#### ***Alejandra Carmona***

Alejandra Carmona, aunque “desde un punto de vista más progresista” (p. 1) considera que en Chile durante la posdictadura “se ha hecho poco” (p. 1) respecto a la memoria, también opina que ha habido una judicialización importante y que ha existido cierto proceso de memoria.

“Mira, hay dos puntos de vista al respecto. Uno, por un lado, que es el punto de vista más progresista que tiene uno, donde yo consideraría que se ha hecho poco, a nivel masivo ¿no?, o sea que falta mucho aún y las críticas más comunes que uno pudiese desarrollar al respecto. Nunca es suficiente, nunca es todo lo que uno quisiera. Sin embargo, dentro de esa crítica que uno suele ejercer al proceso de memoria chileno posdictadura... [elabora comparación con el proceso de memoria en Alemania...] Entonces, en ese sentido, nosotros acá, a pesar de lo poco igual hemos hecho algo. Yo quisiera ponerlo un poco en relación a eso, porque efectivamente nosotros llevamos unos dos mil o tres mil acusados, entre torturadores, asesinos, agentes de la DINA, coroneles, todo esto, que han sido procesados por la justicia chilena, no es un dato menor tampoco. [...] Entonces, ahí hay, claro, ahora que esos condenados se queden en la cárcel, cumplan condena y no salgan con beneficios, ese es otro problema que hay. [...] Sin embargo, existe

ese antecedente de que hay más de 2000, 1900, 2000 y tantos condenados por la justicia, querellados, condenados, ya eso es un hecho.” (p. 1).

Como ella vivió parte de su infancia y juventud en Alemania, evalúa comparativamente el proceso chileno y cree que no es poco lo que se ha hecho al respecto considerando el tiempo que ha pasado. Comenta al respecto:

“Ahí me encontré con sorpresas bastante grandes, a pesar de que ellos en la actualidad, hoy, casi 60 años después de la segunda guerra mundial, tienen un proceso de memoria [...] si uno mira hacia atrás, en los años 50, 60, 70's era muy poco lo que había. O sea, 30 años después de la guerra tenían poca cosa. Los juicios propiamente tales a los culpables por parte de alemanes, fueron mínimos. Entonces, claro, está el juicio de Núremberg, pero lo hicieron los aliados, no fueron los mismos alemanes que enjuiciaron a sus propios nazis.” (p. 1).

Si bien la documentalista valora la creación de sitios de memoria, considera que los medios de comunicación han aportado poco. Dice Carmona:

“Existen dos, un par de memoriales en Chile, en Santiago, la Villa Grimaldi, el Museo de la Memoria. O sea, instituciones grandes, más muchos pequeños lugares de tortura, que también hay pequeños memoriales. Entonces, dentro de eso no estamos tan mal. Yo creo que tal vez en los medios es poco lo que se habla. Ahí me parece que hay más como un vacío. En los medios de comunicación, como que no se problematiza, no se discute mucho, excepto dos o tres medios, el The Clinic, El Clarín, Punto Final, no sé. Pero, en los medios oficiales no hay. O, por ejemplo, artículos que uno dijera ‘podría aparecer algo en la [Revista] Paula’, esas revistas que llegan a todo el mundo, en La Tercera. Un poco lo que se reflexiona en torno a lo vivido. O sea, ahí yo diría que sí hay un vacío que es justamente a aquella masa humana, no llega mucho.” (pp. 1-2).

Carmona valora el aporte de los medios durante la conmemoración de los cuarenta años del golpe de Estado, pero critica que la televisión sólo aporte en ese momento. Plantea al respecto:

“El año pasado. Claro, ahí fue un boom. Eso fue un boom, pero fue un boom único. Que uno dijera ‘bueno, ojalá quien hace eso, un poquito más, no con esa intensidad, pero repartido a través de los años, cada ciertos meses que se produjera un programa como ese sería bueno, en los medios masivos’. Pero no ocurre, después como que cayó el boom y ahora no, este año yo no he visto nada en los medios.” (p. 2).

### ***Sergio Gándara***

El documentalista Sergio Gándara considera que hoy es posible hacer el análisis sobre el proceso de memoria de la posdictadura con más información, lo que de cierta forma asocia a

que la transición concluyó y que la sociedad chilena logró cierta condición de convivencia.

Plantea al respecto:

“Hoy tenemos mucha información para hacer este análisis, estamos digamos que iniciando un ciclo, que es el primer ciclo importante post dictadura, porque desde mi perspectiva la transición murió con Piñera. [...] Eh, dicho eso, la teoría de Boeninger po’, esa es como lo más relevante de los noventa y yo creo que una clave del éxito de cierta condición de convivencia que logró la sociedad chilena, ¿no? Es tan relevante como tener miradas a futuro o una mirada a largo plazo en las transformaciones que se requiere para que la sociedad sea más justa, es relevante considero en el tiempo en que éstas se hacen. ¿Ah?” (p. 2).

El documentalista valora el proceso transicional realizado por la Concertación de Partidos por la Democracia, pues ha sido paulatino y dentro de ciertas posibilidades. Además, se declara concertacionista. Manifiesta Gándara:

“Avanzar en la medida de lo posible. ¿Por qué pienso eso? Porque yo creo que la gran crisis institucional que se produjo en Chile durante los setenta fue justamente por atarantar este proceso de transformación social, y por lo tanto, no entender que para mover un porta aviones antes tienes que ir milímetro a milímetro porque o si no los aviones se caen. ¿Cachai? Entonces, en ese sentido, yo legítimo el proceso que vivió la sociedad chilena y la legítimo además desde mi experiencia como concertacionista integrado, digamos.” (p. 2).

Ante la pregunta acerca de su nivel de participación en la coalición gobernante en aquel entonces, no manifiesta explícitamente una militancia, pero expresa un involucramiento laboral significativo. Dice al respecto:

“[Fui] incluso participante de los primeros gobiernos de la Concertación. Yo durante todo los noventa dediqué mi capacidad laboral a hacer los documentales que salían en la televisión que era una campaña pública, donde los canales donaban espacio, donaban aire para que esta campaña se masificara, ¿no? Y esta campaña tenía que ver con identificar comunas, experiencias, gente con situación de pobreza y que estaban a través de su propio emprendimiento deseando salir adelante, por lo tanto con una voluntad de surgir muy a flor de piel, ¿no? Entonces, hice una serie documental totalmente fuera de tono con la televisión, ¿ah? Ya que era súper luminosa. [Eran unos] Microprogramas del FOSIS. En realidad eran unos microprogramas de minuto y medio que los daban todos los canales de forma muy masiva, te estoy hablando de dieciséis mil pasadas al año, durante los noventa y transversalmente en todos los canales. Hice más de doscientos de estos videos, entre el '93 y el 2000.” (p. 3).

Esta experiencia laboral, llevó a Gándara a “sentir que mi misión en la vida era usar el audiovisual como una herramienta de transformación social” (p. 3). Por otro lado, respecto a su evaluación de la participación de los distintos actores políticos en el proceso posdictatorial, Gándara manifiesta cierto aprecio por la política chilena, que se evidencia cuando manifiesta:

“Yo creo que la política en Chile tiene una estructura moral y ética bastante elevada respecto del entorno. Sinceramente. No soy de los que denostan ni la actividad política, ni los políticos, ni la historia cómo se ha ejercido, sin ser yo militante, nunca he sido militante. O sea, sí, pero solamente hasta que retornó la democracia, nunca después digamos.” (p. 3).

El documentalista y productor valora el proceso de memoria vivido por la sociedad chilena. Da un lugar importante a las conmemoraciones del golpe de Estado, y dentro de ellas, un rol central a la televisión. Es posible que aquello se relacione con el valor que da al proceso transicional y con su participación como productor de cine y televisión. Esto queda de manifiesto cuando plantea:

“Yo creo que la sociedad ha tenido un proceso de maduración respecto de la memoria y su memoria reciente más particularmente, en lo que ha estado marcada por hitos un poco externos a la gente misma, ¿no? Creo que han sido súper relevantes dos momentos de los que tengo plena conciencia: cuando se cumplieron treinta y cuando se cumplieron cuarenta años. [...] Las conmemoraciones de 2003 y 2013. [...] Respecto a la del 2013 tengo una reflexión ahí realmente político estratégica donde la tele jugó un rol fundamental [...]” (p. 4).

Recuerda que el año 2002 realizó “Mi hermano y yo” y produjo el documental de Alejandra Carmona “En algún lugar del cielo”. Para él, la década de 1990 careció de una sensación de libertad y opina que fue una década amnésica. Explica que esta cualidad la venía observando y quiso retratarla en su documental. Por ello, también valora el cambio que se produjo en la década siguiente:

“Es un tema al que le he prestado efectivamente mucha atención, o sea, porque además era un momento en el que, no sé si tienes edad de recordar, pero hasta que terminó el gobierno de Frei, la sensación de libertad que había en este país era una cosa terrible, ¿cachai? O sea, no había gente en las plazas, no había actividades públicas. ‘Mi hermano y yo’ [2002] tiene un plano descriptivo de la ciudad de Santiago al principio, donde tú te mueres de frío simplemente, tú no logras dimensionar el rictus de la gente, ¿ah? Santiago es una ciudad amarga, la luz, el sol, los colores nacen a partir del 2000 en Santiago. ¿Cachai? [...] Y tiene un primer hito la conmemoración de los treinta años el 2003, porque es la primera vez que la gente decide manifestarse abiertamente en una reflexión en torno a lo que pasó el setenta y tres. Hasta el ’99 o el 2000, todavía no se hablaba, fue un periodo amnésico ese.” (p. 4).

Si bien valora la experiencia vivida con la conmemoración de 2003, considera que la de 2013 tuvo más fuerza porque los medios de comunicación prestaron mayor atención, pues en ellos participaban trabajadores sensibles al problema. Ello queda de manifiesto cuando relata que:

“El 2013 por el rol que juegan los medios de comunicación, por el rol que juega en la política hue'on, un ejecutivo de televisión que dice ‘yo voy a hacer una serie sobre mi compañero de banco, Germán Berger, y otra serie sobre mi amiga compañera de banco, Javiera Parada’, ¿cachai? Pablo Morales de Chilevisión, que había sido compañero de curso en el Latinoamericano de Integración, en los años ochenta de estos dos cabros, finalmente decide contar sus historias personales, uno en clave documental y otro en clave ficción.” (p. 5).

Considera que la conmemoración de 2013 fue fundamental porque se produjo una condena social masiva a la dictadura, que se expresó en la televisión y que la derecha política no supo leer. Plantea al respecto:

“¿Con qué lectura? Con una lectura que jamás esperó la derecha que se iba a instalar y es que le gente condenara por primera vez abiertamente a la dictadura, sin ningún miramiento respecto de su legitimidad. [...] Lo que pasó concretamente es que la ciudadanía ya no dudó si la dictadura había sido buena o mal, simplemente la condenó. Y desde mi punto de vista, la gran crisis de la derecha en las elecciones pasadas, se gatillan, determinan por no haber sabido leer cuál es la posición de la ciudadanía respecto de la conmemoración de los cuarenta años. [...] Pavearon, no leyeron la sociedad. [...] Se quedaron atrás. El único que la leyó altísimamente fue Piñera al desvincularse de los cómplices pasivos.” (p. 5).

Gándara plantea que la generación de cineastas más jóvenes posee una mirada distinta a los de la generación que vivió los años de la Unidad Popular y la dictadura militar. Plantea que los segundos mantienen un punto de vista más “ideologizado” (p. 7) porque los marcó su contexto, mientras que los primeros están marcados por el “paradigma del fin de la historia” (p. 7). Esto se puede leer en su relato cuando plantea que:

“[La generación de documentalistas mayores] siguieron toda su trayectoria con un punto de vista de la vida súper ideologizado y digamos que mi generación está marcada por el paradigma del fin de la historia, ¿cachai? Entonces nosotros más bien logramos hacer lo que hicimos en un mundo mercantilizado, [...] en otro contexto de tendencia mundial de pensamiento, ¿cachai? [...] O sea, la caída del Muro es muy relevante entre una generación y otra. Yo crecí en el mundo ideologizado, el Muro se cae cuando yo ya tenía veintiún años, ¿cachai? Entonces, entender que ya no eran los malos los fascistas, sino más bien había una maldad peor que unía a comunistas y fascistas que se llamaba dinero, ¿cachai? [...] El capital, que no es malo per se, sino en fin, ahí vamos a entrar en un rollo ideológico...” (p. 7).

Finalmente, Gándara manifiesta que para él la dictadura implicó un objetivo contra el que luchar, pero que la realización del plebiscito tuvo consecuencias importantes en su vida, las que de alguna manera, se puede interpretar, cambiaron su mirada. Esto se evidencia cuando plantea lo siguiente:

“Te lo voy a decir muy concretamente. Entre el ochenta y cinco y el noventa Chile era invivible si tú no tenías una posición muy tajante respecto a la dictadura, ¿ah? Y yo estaba, y a mí no me dejaba vivir, entonces yo estaba dispuesto a dar mi vida para que cambiara este país. Y en eso siempre tuve una, digamos que vida clandestina, donde estábamos totalmente advertidos que si no se acataba el plebiscito íbamos a salir a exigir justicia. Y ese momento, el momento del plebiscito a mí me cambia la vida y la visión, porque como que se me, me suelto, se me acaba mi objetivo, entonces me lo tengo que replantear, yo siempre estuve en la universidad durante los ochenta para combatir a Pinochet más que para decir qué hacer el resto de mi vida. La universidad era un tema instrumental. [...] Además yo después de estudiar Teatro estudié Educación Física, en el Pedagógico, antes de estudiar Audiovisual. Y de ahí a mí me expulsaron de la universidad, entonces yo no podía entrar a la universidad. Entonces, llega la democracia y se me resuelve un poco este drama, ¿no? [...] Yo tenía mucha rabia contra el mundo, porque encontraba que era terrible el ambiente de represión que respirábamos. Fue consciente de este ambiente de represión desde siempre, o sea, no, desde la cesantía de mi padre hasta la sensación de estado de sitio, la trampa del plebiscito del ochenta, todo me afectó, yo a los trece años tenía mucha rabia contra Pinochet.” (pp. 9-10).

### ***Andrés Brignardello***

Andrés Brignardello, no es documentalista profesional, sin embargo ha realizado cinco documentales, todos relativos al problema de la memoria y con una mirada local. Para este realizador, los gobiernos de posdictadura carecieron de una responsabilidad política frente al modelo legado por la dictadura. Considera que la herencia autoritaria no sólo está presente en las instituciones políticas -que aún tolera la presencia de personas ligadas al pasado represivo-, sino que tiene una presencia a nivel cultural. Brignardello plantea al respecto:

“En los gobiernos de la posdictadura no existió una responsabilidad política en cambiar el modelo económico. El modelo neoliberal fue absolutamente victorioso po hue'on ¿cachai? Con todos los crímenes, con toda la violencia, con las imposiciones a todo nivel hue'on, laborales, políticas hue'on, hasta familiar diría yo. Siento que la transición, en definitiva, los gobiernos conservadores no se hicieron cargo de ese drama. Hoy día tú no puedes en Europa hacer un chiste judío porque arriesgas hasta pena de cárcel po' hue'on. Entonces en Chile hasta el día de hoy no ha existido, creo yo, ese intento desde la institucionalidad de esta democracia, de resolver los problemas que se generaron en la dictadura, por lo tanto, lo que tenemos hoy día básicamente es la herencia de la dictadura en términos culturales, institucionales, en los medios, desde el mundo político. Tenemos diputados que son abiertamente gente que fue criminal po' hue'on, Rosauro Martínez, por ejemplo, que se está tratando de desaforar hoy día después de cuántos años que lleva como diputado. A él se le acusa de crímenes, entonces, realmente es bien decepcionante hue'on. A mí me genera harto cuento este tema de la sociedad chilena, yo soy de los que trata de vivir, de sobrevivir no más a este cuento, y con toda la imperfección que tenemos, digamos que uno tiene que trabajar.” (p. 3).

El realizador tiene una mirada crítica de la sociedad chilena, de las instituciones estatales y del mundo artístico, pues considera que a ciertas problemáticas sociales fundamentales no se les

da el tratamiento que merecen. A partir de cierta participación en el ámbito, elabora una fuerte crítica a los artistas, debido a que considera que carecen de criticidad y que no se atreven a abordar cuestiones importantes por miedo a no conseguir financiamiento público. Al respecto plantea:

“Hay instituciones donde los temas culturales no son relevantes, ahh... y culturales digo yo en todo ámbito de cosas, no solamente en el arte, sino también en la educación, la memoria. Entonces vivimos el día a día. Por eso, tengo una visión bastante crítica de la sociedad chilena y me molesta mucho la obsecuencia del mundo, sobre todo del mundo artístico, fijate que me decepcionan hue'on. Un puro ejemplo, en Valparaíso existe el Parque Cultural de Valparaíso, esa huea' costó once mil millones de pesos, y yo tengo muy mala suerte porque cada vez que voy no veo a nadie. Y hace poco fui nombrado miembro del directorio del Parque. Entonces, me llama la atención, por ejemplo, el horario que tiene, o sea, los funcionarios todos entran a las nueve de la mañana y se van a las seis de la tarde, o sea yo pienso que si la gente trabaja o estudia todo el día, debería estar abierto desde las seis de la tarde en adelante. A mí siempre me llama la atención la falta de criticidad de los artistas porque por abajo todos hablan y pelan, pero nadie escapa de sacar cuentas. Yo una vez mandé una carta al diario, así cara de palo, salió en El Mercurio, me la publicaron ahí media corta, pero me da lata que todos tengan la calculadora en la mano pensando que si critico puedo perder un fondo, no puedo acceder, o sea, esa sociedad tenemos en el mundo de la cultura y ese es el mundo en general, voh' cachai, todos así como tratando de pasar así piolita.” (pp. 3-4).

Al referirse más particularmente a los actores políticos, menciona a quienes son más críticos del modelo, y opina que, dejando de lado su radicalidad, llegaron a transar, aceptaron el modelo legado e ingresaron a los espacios de representación. Por su parte, Brignardello ofrece una opinión bastante crítica respecto a los actores sociales que poseen una mirada política más alternativa frente a las hegemónicas, pero se automarginan de los espacios de poder. Lo expresa de la siguiente forma:

“Yo creo que todo ha sido un poco confuso para todos ¿no? Desde el mundo de la política, si uno quisiera verlo desde el mundo de la política institucional, por un lado, por ejemplo, quiénes durante la mayor parte de la transición del '90 hasta el 2000 estuvieron fuera, como los comunistas, hoy día están dentro, porque en definitiva no es que hayan salido sus ideas victoriosas, sino que terminaron transando y entregándose al espacio de poder. Y de los grupos más marginales yo veo eso, marginalidad no más po hue'on, no veo ideas nuevas. Y haciendo relación entre el movimiento anarquista de principio de siglo y de los movimientos que existieron a mitad de la primera década del 2000, los animalistas, los ecologistas, alguna experiencia de comunicación como Radio Placeres, pero todo lo veo demasiado incipiente, no veo la maduración que tuvieron a principio del siglo, que venían de treinta, cuarenta años antes, digamos, las mancomunales, los artesanos organizados. Lo veo desde una perspectiva seria, veo mucha marginalidad en ese mundo, por supuesto siempre hay excepciones, pero en términos generales, los veo poco influyentes y sin aspiración de poder. O sea, no hay aspiración de poder, puede que el espacio institucional no sea atractivo, pero es el espacio de poder en definitiva.” (p. 4).

Más allá de elaborar una crítica a los partidos políticos de izquierda y a los grupos automarginados del poder institucional, el realizador hace una importante referencia al hedonismo propio de la sociedad de consumo. Considera que la marginalidad de estos grupos, su falta de esperanza y desprecio por una disputa real de poder son signos que indican la victoria del modelo legado por la dictadura. En su relato lo plantea así:

“A mí me pareció súper interesante la polémica de Rafael Gumucio sobre los animales del incendio, no por lo que decía Gumucio, sino por lo que despierta en la sociedad, esta cosa de los animales... Hay gente que es capaz de conmovirse con los animales en la calle, pero no es capaz de ver al hombre que pide dinero cachai, o los alcohólicos que viven en la calle, todo eso es muy raro. Pero es un proceso de esta crisis de la modernidad. En definitiva, tratamos de identificar alguna cosa que nos satisfaga en parte el hedonismo generalizado de esta sociedad de consumo. Entonces, yo veo en estos grupos de resistencia a este modelo, yo veo al modelo absolutamente victorioso. Y veo a estos grupos en una marginalidad y sin ambición de poder así como poca esperanza digamos. Entonces, la esperanza tiene que ver sólo con esta reforma, y yo me involucro de alguna forma también en esta reforma, tampoco vivo del aire porque creo que es lo más concreto, y aunque no nos guste, es lo más viable si uno quiere terminar con alguna cosa.” (p. 5).

Dando una mirada a su experiencia política personal, Brignardello, además de explicitar su militancia en el Partido Socialista, plantea una cierta desilusión frente a los proyectos de sociedad de los partidos políticos, debido a su incapacidad de realizar transformaciones. Se puede interpretar desde su relato, que a partir de esta desilusión por la política institucional, se comenzó a interesar en abordar problemáticas sociales locales a través de la investigación de la historia local y mediante el cine documental. De esta forma lo plantea:

“A mí en lo personal siempre me ha gustado la política y también participé de estos partidos con grandes proyectos de sociedad, y me desilusioné digamos, como mucho, de la incapacidad que tenemos de transformar a través de esta lógica. Y siempre tomé esta producción cultural, esta producción artística, creo que en el año '99 publiqué mi primer libro que se llama 'La memoria de los barrios', que surgió en varios barrios de Viña del Mar. Desde esa época yo siempre he participado en política digamos, yo he dicho siempre ser del Partido Socialista, pero obviamente no siento mi fuego interno y no tengo la misma entrega ni el mismo entusiasmo que tuve cuando tenía veinte años cachai. Entonces el tema de la cultura y este tema de esta producción artística, a través de eso yo he desarrollado esta pasión y las convicciones que siento que por ahí, digamos, las he podido desarrollar mejor. Siento el impacto que tienen en la sociedad, lamento que sean cosa medias individuales, pero uno como ser humano tiene que tener algún tipo de entusiasmo en la vida. A mí me gusta la política, entonces cada vez que he hecho alguna producción cultural, una producción audiovisual, yo me siento haciendo política más que haciendo trabajo de memoria. Yo me defino como político entonces. Yo no sé cuántos documentales de memoria se han hecho en la región, pero yo me siento muy solo. De hecho, en muchos festivales a lo que he ido, no falta el que se me acerca y me dice 'oye viejo, demos vuelta la página ya po'.” (p. 7).

A pesar de continuar vinculado al mundo de la política institucional, este giro de Brignardello hacia la investigación y el cine documental para abordar problemáticas relativas a la memoria y la historia local, da cuenta de su interés por realizar trabajos en los que pueda volcar y desarrollar sus sentidos políticos. Ello se manifiesta cuando hace referencia a su interés en representar en “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007) el proceso de la Unidad Popular y el lugar que tuvieron en él los cristianos por el socialismo. Esto queda de manifiesto en su relato de la siguiente manera:

“Lo que pasa es que hay un umbral, yo siento que hay un umbral, que en definitiva hay que traspasar, y el proyecto de Allende fue un proyecto sustentado en dos grandes partidos, socialistas y comunistas, desde los años '50 en adelante, que tenía la ambición de poder, pero que le faltaba un componente, y ese componente se lo dieron los MAPU, que fueron los cristianos, y fue con ellos, en definitiva, que pudieron generar este umbral que le permitió la victoria a Allende, tener una victoria relativa, porque imagínate la Democracia Cristiana hubiera ganado, hubiera sido otra historia. Entonces es interesante ese rol histórico de estos cristianos, o sea, hablar a propósito de Miguel [Woodward] es hablar de este componente cristiano. Yo entrevisté al Fonolo Ojeda, por ejemplo, hace muy poquito, porque el Fonolo habla hasta por los codos, pero él cuando te habla de su juventud demócratacristiana, fue demócrata cristiano, fue dirigente de la junta demócrata cristiana. O sea, en definitiva, las limitaciones entre las comunicaciones de la juventud cristiana eran tremendas, o sea, los jóvenes cristianos querían cambiar Chile po' hue'on, y su partido y su gobierno eran un partido atado a un establishment, entonces estos hue'ones se salieron todos. Y ahí está el MAPU, y esa es la Católica de Valparaíso, donde trabajó Miguel. Era una universidad en la que todos sus presidentes fueron MAPU, del año '68 y '69. Entonces realmente era una fuerza que en el fondo podía abrirse a otro estamento de la sociedad al que los comunistas y los socialistas no llegaban cachai, a la clases medias fundamentalmente, y ahí fueron clave, y Miguel es parte de eso. Entonces la película trata de rescatar ese espacio, por eso entrevistamos a Jaime [Contreras], porque era universitario, y ese vínculo universitario que tenía se van un poco con las poblaciones y los curas.” (pp. 9-10).

Finalmente, también resulta muy relevante la afirmación que hace Brignardello cuando expresa que trabajar la memoria es una práctica más amplia que no solamente está relacionada con el mundo de la izquierda. Para ejemplificar esto, distingue entre dos memorias urbanas contradictorias, la promovida por Luis Vildósola a través del Centro de Estudios Sociales CIDPA, que trabaja bajo una perspectiva de historia local centrada en los barrios y la herencia obrera de la ciudad de Viña del Mar, en contraposición a la promovida por Eugenia Garrido a través del Archivo Histórico de Viña del Mar, cuyo enfoque releva el rol de la clase dominante y su impulso modernizador. Esta segunda memoria urbana, sostiene el realizador, es coherente con la construcción imaginaria de la ciudad balneario y el desarrollo turístico e

inmobiliario, cuya promoción por parte de la Municipalidad, expresa el uso político de la memoria. Lo plantea de esta forma:

“Yo creo que este acceso al pasado para representar nuestra vida actual es totalmente amplio y no tiene que ver solamente con el mundo de izquierda. Esto es un tema de la derecha también, es un tema de instituciones más conservadoras, y yo siempre recato que a principio de los '90, por lo menos en esta zona, en esta región, había dos experiencias muy concretas de trabajo de memoria, una es la que inició el CIDPA a fines de los '80, que es un trabajo de historia local que dirigía Luis Vildósola, que produjo varios libros y varios trabajos, y que hasta el día de hoy hace en su escuela de historia. Y por el otro lado está la Municipalidad de Viña con Eugenia Garrido. Ella fue la primera persona que promovió y organizó un archivo histórico en Viña del Mar, el que ha estado al servicio, obviamente, de esta visión de ciudad balneario, de una ciudad que tiene una misión histórica, digamos, de convertirse en la zona turística de Chile. Yo tengo una buena relación con ella, me manda su libro, yo cada vez que publico algo se lo llevo también, entonces en la diferencia tenemos una buena relación. Pero cuando partió esto fue solamente, y hasta el día de hoy yo creo que mucho tiene que ver, con rescatar y relevar el rol de la aristocracia y los grandes personajes como José Francisco Vergara, que lo ven así como un fundador glorioso, no lo ven como yo, como un especulador de la inmobiliaria, que quiso ganar plata, no, no, ellos lo ven así [...] Aquí todos han querido aspirar al pasado, porque es en el pasado donde de alguna manera podemos comprender y podemos saber... Uno peca a lo mejor de demasiado marxismo, pero igual Marx decía que lo único que podemos saber es lo que hemos vivido, nada más, las otras son especulaciones, y lo único que sabemos de nuestra sociedad es lo que ha pasado, ¿cachai?, entonces estás sintiendo la manipulación de todo. Yo no lo veo así, como que el trabajo de memoria ha sido, digamos, una experiencia distintiva de un sector, o de algunos intelectuales como Salazar. Aquí el tema de la memoria es una batalla permanente, es un campo de lucha. Siempre pensamos en la memoria desde la izquierda, pero en realidad, la producción de memoria está también desde otro lado y es potente, porque tiene mucho recurso y te organiza el futuro, o sea, lo que hace el Archivo Histórico de Viña del Mar es el sustento de alguna materia política que hoy día se está haciendo en la ciudad, o sea, la señora Reginato promueve y postula un proyecto de remodelación del borde costero, que ya había surgido en el tiempo de Kaplan, pero ahí en definitiva, esa decisión se justifica a través de sustentar la vocación de la ciudad a partir de la historia, y entonces de ahí generas la estrategia comercial de turismo.” (pp. 5-7).

### ***Juan Pablo Zurita***

Juan Pablo Zurita, el audiovisualista más joven de los entrevistados y dedicado a la docencia y la publicidad, en términos generales, tiene un discurso menos político en comparación a los demás. Sus representaciones sobre el proceso de memoria chileno reflejan menor experiencia y vínculo respecto a esta problemática. Su mirada está más bien puesta en un interés incipiente por los derechos humanos y los lugares de memoria. Esto se evidencia a través de su relato:

“El tema de los derechos humanos es un tema muy fuerte para mí, ¿ya? Porque ojalá, como a mí nunca me ha pasado, ojalá que nunca le pase a nadie cercano y a nadie en la vida, digamos. Y como experiencia eh, por ponerlo entre paréntesis, el tema del derecho humano. Yo cuando fui a estudiar a España el máster en documental, hice un documental sobre unos chicos chilenos que fueron el año 2006

tema del derecho humano. Yo cuando fui a estudiar a España el máster en documental, hice un documental sobre unos chicos chilenos que fueron el año 2006 que los apresaron injustamente en España por tener rasgos más, o sea, son normales como nosotros, pero el tema de la estética, los vincularon a un asesinato de un policía, siendo no ellos, o sea, no el asesinato a un policía, porque el policía no está muerto, está vegetal, pero los vincularon a ellos por el tema de ser sudamericano. Entonces cuando yo escuché la noticia acá y me iba de vuelta de nuevo a España, yo contacté a la madre de Rodrigo Lanza que es un chico súper conocido en España, en Barcelona, y acá en Chile se dio la noticia también. Entonces, a mí el tema de los derechos humanos, de la injusticia, me, me... me enerva digamos. Entonces, eh, creo que también el tema de la memoria política es más por un tema del derecho humano que me, que más me... me nace como relatarlo digamos.” (pp. 4-6).

El documental realizado por Zurita fue una experiencia significativa para él, ya que implicó un acercamiento a los derechos humanos y los sitios de memoria. Como se ha planteado, su vínculo con la memoria, más que partir de la memoria misma o de experiencias cercanas, parte de su vivencia como estudiante que se interesa por hacer un trabajo sobre Villa Grimaldi. Su motivación se puede leer a continuación:

“Fue una experiencia una vez que un amigo me llevó a ese lugar y... Yo tenía nociones de la Villa Grimaldi, sin decir tener eh... por así decirlo familiares que tengan, por así decirlo... con conflicto de derechos humanos, con conflicto político. Nunca he tenido familiares de, con esa... llamarlo rollo, por así decirlo. Eh, y bueno, voy con este amigo que me presenta el lugar, y cuando llego al lugar pasa esto de que siento como una vibración muy potente en mis vísceras que se me retuercen un poco, no sé si el espíritu llamarlo, pero sí me tocó, me impactó mucho emocionalmente y obviamente espiritualmente. Sentí una carga muy poderosa en el lugar que al final dije ‘¿se habrá hecho algo sobre esto?’. Y comencé a investigar y no se había hecho mucho, más de lo que había hecho Patricio [Guzmán] en el tema de “La memoria obstinada” o lo que Germán Liñero había hecho en un acercamiento sobre esos lugares. Y de ahí empecé a contactar a las personas y empecé a ir mucho más seguido pa’ poder un poco imprimir eso en mi cabeza, digamos.” (p. 2).

Si bien el documentalista valora los sitios de memoria como espacios de recuerdo y de evidencia de la violencia, también elabora una crítica respecto a una cierta “marketinización” (p. 5) que han experimentado, pero ésta la atenúa en consideración de la importancia que estos lugares tienen. Pensando en las memorias emblemáticas que propone Steve Stern (2000), se puede inferir que Zurita valora más una memoria que reafirma sus sentidos antes que una memoria vivida como una herida lacerante. Al respecto comenta:

“Ponte tú, Londres 38, poca gente pasa por la calle París, Londres acá en Santiago. Ahora tiene un cartel y que va la gente y todo. Entonces por eso te digo que a veces como que se marketinizó un poco, que a la larga está bien, porque todo de la memoria, si tú no la comentas siempre, nunca vas a tener por ejemplo, eh, no sé si

llamarlo perdón, pero... es como no sé, si el apartheid no hacen todo el circuito de lo que pasó en Sudáfrica, la gente no va a recordar, porque la memoria tiene que existir de una forma que no es que la estés [refiriendo] con el dedo en la herida, sino que tiene que existir porque en un cementerio tú tienes que ir a ver a tus muertos, y a la larga tú los vas a recordar siempre y va a estar siempre en tu memoria. Entonces, a la larga, el tema del espacio, lo encuentro un poco más político, con sentido político.” (p. 5).

Zurita considera que es importante la labor del Estado respecto a la memoria, pero su mirada permanece centrada en los sitios. Su posición es algo ambigua, pues valora la existencia y el sentido del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, pero también aplica a esta institución la crítica de “marketinización” (p. 5). Lo anterior se puede interpretar a partir de su relato:

“Es que hay como dos polos que se... que están entre como peleando un poco. [...] Que siento a veces que estos lugares se han, no sé si el verbo, se han marketizado un poco, pero bien es cierto, el hecho de, como te contaba hace un rato, de que se establezca algo institucional con respecto a la memoria, como el... independiente quién lo haya hecho o no, pero el Museo de la Memoria que está en Santiago, eh, creo que no tiene tanto marketing como otras cosas por ejemplo, porque eso creo que es una institución que viene desde el Estado y que el Estado tiene que brindarle a su gente y al resto del mundo para decir ‘esto es lo que nos pasó a nosotros’, porque a todos nos ha pasado en el mundo. Entonces, creo que es una, no contradicción, pero dos polos que están luchando, como que unos buscan el marketing de la cosa como... como no sé si llamarlo ‘ganemos plata por entrada’, [mientras que] el Museo de la Memoria tiene que ver con un tema casi como Auschwitz, no sé, pero como temas que son generales en el mundo, que todos tienen que tener, como lo que pasa en Sudáfrica con el apartheid. Entonces todas esas cosas creo que también le hacen bien un poco al país, porque nosotros también, bueno, primero tenemos que mirarnos a nosotros como lo hemos abordado después decirle al mundo por lo que pasamos. Es lo que dice Patricio Guzmán por ejemplo, ‘un país sin cine documental es como una familia sin fotografías’.” (p. 7).

El documentalista considera que el proceso de memoria realizado por el Estado, hasta cierto momento iba en aumento, pero que luego se estancó y que falta mucho por hacer. Opina que no hay una política de memoria. Sin embargo, su relato no denota ni ofrece más antecedentes respecto a la acción estatal. A la vez, es tan fuerte el anclaje de su mirada en los lugares, que retoma el caso del museo y plantea que se podrían estudiar otros lugares emblemáticos.

Plantea al respecto:

“No, no ha sido satisfactorio, ahora no... yo creo que como que iba en subida y ahora está estancado, creo yo. Creo yo, no hay como una política de memoria por así decirlo, o sea, decir ‘ya’, como por ejemplo lo podrían tener los sudafricanos, los alemanes, no sé, o los mismos argentinos. O sea, tú cruzái al lado y hay otro tipo de política de memoria. Ahora creo que como te decía, con este famoso Museo

de la Memoria se estaba haciendo algo y creo yo en mi opinión como que se cortó un poco como política de Estado. Creo que falta mucho por mirarse más a uno y hacer más cosas yo creo, mientras más cosas hagamos más vamos a mirar, más puntos de vista, que un niño pueda hacer un documental, que hable sobre qué es lo que pasó. No sé, la misma población 'La Bandera', no sé o lugares emblemáticos del tema político. [...] Claramente hay algo pendiente, o sea, creo que está estancado, falta un poco políticas de Estado.” (p. 8).

Zurita, como un aporte propio para cerrar la entrevista, hace referencia a la necesidad de *pasar a otro ciclo* para que el proceso de memoria se revitalice. Este cambio de ciclo, según su perspectiva, implicaría un recambio generacional. Se puede leer a continuación:

“Yo creo que, a ver... [hay que] ir en un ciclo. Eh, yo creo que nos falta tiempo todavía, llevamos desde el año noventa, veinticinco años después de la dictadura, creo que falta tiempo, falta tiempo como para que no existan 'I love Pinochet' [2001], o sea, personajes como ellos. Eh, creo que falta tiempo que... perdón lo que voy a decir, pero que se muera gente para poder eh... como un arca de Noé, un poco rescatar a ciertos animales, a ciertas cosas para que podamos nacer como de nuevo un poco yo creo, o sea, como les pasó en España con Franco, claro, todavía los españoles tienen algunos rollos súper potentes con respecto a ese dictador. Y que ellos lo han superado bastante, no del todo, yo creo que falta tiempo un poco para que este país también se mire a sí mismo, porque si hablamos de la contingencia hoy en día, o sea, se ha descubierto, se descubren cosas que han existido toda la vida, lo que pasa que ahora salió a la luz porque hay más nivel de comunicación, están eh... todo es visible digamos. Entonces eh, creo que como dice el dicho 'el tiempo sanará las heridas' digamos, una cosa así, así que creo que, que... que un poco para decirlo de nuevo, van a tener que desaparecer algunas personas para que esta cosa vaya cambiando un poco yo creo.” (pp. 13-14).

#### *b. Síntesis comparativa*

Haciendo una síntesis comparativa entre los cuatro documentalistas, se puede afirmar que ofrecen miradas dispares respecto a la sociedad chilena de posdictadura y al proceso de memoria experimentado por ella.

Alejandra Carmona considera que se ha hecho un trabajo importante durante la posdictadura en comunicar las memorias y en judicializar los crímenes cometidos, pero considera que el proceso de memoria podría ser mucho más intensivo y que pensarlo como siempre insuficiente será un motor para seguir promoviéndolo.

Sergio Gándara es quien demuestra la consideración más positiva entre los documentalistas respecto al trabajo realizado durante los años de transición, valorando el papel desempeñado por la coalición gobernante -debido a que la sociedad chilena logró cierta

condición de convivencia- y sintiéndose hasta cierto punto parte de ella. Considera que se ha realizado un trabajo importante respecto a la memoria, especialmente durante las conmemoraciones de los treinta y cuarenta años del golpe militar, y otorga a la televisión un papel fundamental en estos dos momentos.

Andrés Brignardello, a pesar de su militancia en un partido de la coalición gobernante y de trabajar en el sector público, es quien posee entre los documentalistas la mirada más crítica de la sociedad chilena en general, y de los actores políticos y los artistas en particular, pues considera que todos ellos están sometidos al modelo económico neoliberal y al hedonismo de la sociedad de consumo, lo que no los lleva a interesarse en prestar atención a problemas actuales fundamentales. Critica del mundo político la insuficiencia en el trabajo respecto a la memoria y juzga su indisposición a realizar transformaciones al modelo. Por su parte, a los artistas adjudica una falta de criticidad para abordar problemáticas sociales. Finalmente, a los agentes de la sociedad civil que poseen una mirada más crítica del modelo, los juzga por su automarginación de la disputa del poder, vinculando esta última a su desprecio por las instituciones políticas y a su desesperanza frente a la posibilidad de hacer cambios desde arriba.

Finalmente, Juan Pablo Zurita, el más joven de los documentalistas entrevistados, es quien posee una mirada menos política del proceso de memoria. Si bien declara no tener ninguna experiencia cercana previa marcada por la represión dictatorial, su interés por la memoria surge de la toma de conciencia cuando en los últimos años de universidad visitó un sitio de memoria. En este mismo sentido, manifiesta cierta consideración por los derechos humanos, particularmente por los derechos de los migrantes, cuya vulneración observó durante sus años de estudio en España. La huella que dejó en él haber realizado su primera visita a Villa Grimaldi y la intensidad de su posterior experiencia filmica desarrollada allí, hicieron que su mirada respecto al proceso de memoria se centre casi exclusivamente en la materialidad de los lugares y en quienes pueden ofrecer un testimonio desde ellos. Por último, el realizador elabora una crítica de lo que él denomina la “marketización” (p. 5) de los sitios de memoria,

aunque la considera necesaria para que nunca más ocurra este tipo de violaciones a los derechos humanos.

## 2. Trabajo artístico, cine documental y memoria

### a. Caso a caso

#### *Alejandra Carmona*

Alejandra Carmona da un lugar relevante al trabajo de memoria que se ha realizado desde el campo cinematográfico. Considera que, si bien el cine de ficción ha aportado al respecto, se ha vinculado en menor medida a la representación filmica de los procesos históricos frente al cine documental. Según ella, los y las documentalistas han ejercido un rol fundamental en el ejercicio de hacer y comunicar memoria, y llega a opinar que se ha generado un lenguaje y una tendencia o corriente en la que se han involucrado mucho los documentalistas jóvenes. Lo relata de la siguiente forma:

“Yo creo que es completamente significativo, importante y trascendente. En ese sentido, claro, soy orgullosa de pertenecer a esa comunidad de documentalistas chilenos que han forjado un camino bien claro, un lenguaje claro, que trasciende a nivel internacional, como ejemplo, ¿no?, como mirada, como mirada sobre una problemática, como es un ejercer memoria viva, autobiográfica, testimonial, en distintos aspectos. O sea, yo creo que ha sido un trabajo muy, muy importante, muy valioso que han hecho los documentalistas. Que no se puede aplicar ese mismo criterio a los autores de ficción, por ejemplo, ahí es mucho menor los autores que se han vinculado un poco con los procesos históricos, pero sí los documentalistas creo que han ejercido un rol fundamental en el ejercicio de hacer memoria, ¿verdad?, y de transmitir memoria para futuras generaciones. Pero también mucho documentalista joven, que ha hecho obra y que continúan haciendo obra y que van a seguir haciendo obra, vienen detrás. O sea, hay como una tendencia, hay como una corriente que yo veo bien...” (p. 2).

Si bien la documentalista considera que el proceso de memoria permanece fértil, observa entre parte de los jóvenes a los que hace clases -en las carreras de Periodismo y Cine de la Universidad de Chile-, la sensación de que el proceso de memoria acabó. Esto último le impacta, pues ella ha sido parte del proceso. Plantea al respecto:

“Creo que el proceso está bien fértil todavía, pero también observo cierto agotamiento. Bueno... tal vez, sí y no. Yo creo que por un lado está fértil porque todavía hay interés de muchos, yo lo veo en los estudiantes, en los estudiantes que

vienen a mí, aquí en periodismo o en cine, todavía yo veo que hay un interés por trabajar el tema de la memoria, ya sea por algún familiar, porque alguna persona tiene algún vínculo concreto y ha estudiado una carrera audiovisual, ¿verdad?, desde ahí se comienzan entonces a vincular, a hacer algún trabajo documental al respecto, y eso yo lo he podido ver de primera línea, digamos, que todavía existe el interés y siento que todavía van a seguir saliendo trabajos de ahí. Por otro lado, también, como todo tiene siempre dos caras, también he comenzado a escuchar en el último tiempo, más frecuentemente, el comentario de que, bueno, hasta de los mismos estudiantes aquí de La Chile, que suelen ser bastante ‘rojos’, de decir ‘bueno, ya, pero el tema de la memoria, ya pasó ya’. Como que también hay un cierto desdén con eso. No sé, puede ser una cosa como un poco de tendencia, de moda, que... no sé cómo tomar esos comentarios, que me los han hecho incluso a mí, siendo yo misma representante del proceso.” (p. 3).

Carmona considera que el documental que trabaja con la memoria tiene un recorrido previo en las décadas de 1960, 1970 y 1980, y que su enfoque es más político, mientras que por otro lado observa que el documental de memoria actual se vincula más a la historia personal. A partir de esta diferencia, sostiene que el sentido político más presente en el primero se ha dejado un poco atrás, pues en la actualidad los documentalistas trabajan más directamente con la experiencia vivida o la memoria subjetiva. Lo expresa así:

“Tal vez ya no se trabaja tanto en torno a temas políticos, no tanto como antes se hacía en los años ’60 o ’70, ’80 también, desde una perspectiva más política, donde se vinculaba el documentalista desde una perspectiva política hacia la memoria. Pero sí creo que muchos desde el dolor de alguna pérdida personal, desde el dolor de haber vivenciado o sido testigo en algún círculo familiar cercano, eso se da todavía, eso lo he visto hartito.” (p.3).

Entre los distintos motivos desde los cuales se ha abordado la memoria en Chile -sitios de memoria, autobiografías, biografías, violencia, actores sociales, etc.-, en virtud de su experiencia Alejandra Carmona considera que la autobiografía es uno de los géneros más difíciles de trabajar debido al involucramiento y a la intensidad de las emociones que se ponen en juego. Lo plantea así:

“Yo creo que, en general, la autobiografía es uno de los géneros más difíciles que hay, porque, o sea, yo ahí hablo un poco desde mi experiencia con la producción de mi documental, que tal vez uno al hacer una obra autobiográfica, uno entra con todas sus emociones, y con todo su ser, ¿verdad?, a ser parte de la obra de uno mismo. Entonces, es un proceso de desdoblamiento muy fuerte que hay que hacer, y es muy complejo en términos emocionales, en términos... sí, sobre todo en términos emocionales. Cuando uno enfrenta sobre todo estos temas, temáticas relacionadas a los derechos humanos, el atropello de los derechos humanos, ¿verdad?, uno se enfrenta con heridas, con dolores, con grietas. Entonces, aquello que te exige un ejercicio de desdoblamiento, porque a la vez eres protagonista y autor, es muy difícil cuando además está mediado por una serie de emociones dolorosas. Entonces, ahí, al estar un poco como teñido por esas emociones, por

toda esa afectividad ¿verdad?, a veces, fue mi caso, cuesta mucho pensar en la forma.” (pp. 3-4).

Advirtiendo que no es muy letrada en otras expresiones artísticas y que no recuerda más al momento de la entrevista, la documentalista expresa que el trabajo artístico sobre la memoria ha sido poco, pero que hay autores que han hecho grandes aportes, destacando el trabajo de Alfredo Jaar y Raúl Zurita. Lo plantea como sigue:

“Creo que ha sido poca la producción artística. Bueno, yo no soy ni muy letrada en artes visuales ni nada de eso, pero me parece que hay un referente que es bastante conocido que es Alfredo Jaar, que es un hacedor de memoria, diría yo, y de memoria chilena también en el mundo, aquí mismo en el Museo de la Memoria dejó esta hermosa instalación, ¿verdad?, de los rostros de los detenidos desaparecidos, pero aparte de él, en términos de artistas visuales no sé quién más podría ser. Después está, tengo entendido, sí también cabe ahí, verdad, Raúl Zurita, su poesía que también es un gran hacedor de memoria en cuanto al dolor del pueblo chileno, ¿no?, él se focaliza mucho en esa parte. ¿Quién más? Si tú me preguntas ahora se me ocurren esos dos y nada más.” (p.6).

Entre los distintos agentes del campo artístico, Carmona considera que los documentalistas han sido quienes han cumplido una labor destacada en la realización de trabajos de memoria. Por otra parte, valora el interés de tesisistas e investigadores(as) de otras áreas, tanto de Chile como del extranjero, destacando particularmente a mujeres belgas y francesas. Lo comenta así:

“Creo que ha sido poco [el trabajo artístico de memoria], yo creo que ahí son los documentalistas los que cumplen un gran rol, y quiero ahí sí agregar algo que tal vez no está en el campo artístico, pero sí de la investigación, y es que hay mucho tesisista y mucho investigador que investiga sobre la memoria. Habitualmente llegan solamente a mí, no sé, unas cinco o seis personas al año de Chile y del mundo, que trabajan sobre el tema de la memoria chilena. O sea, yo creo que ahí hay una gran producción. Personas de todas las áreas, [aunque principalmente] de áreas humanistas, sí. [De la] televisión no. Son gente que está estudiando, y mucha francesa, mucha belga, que están estudiando postítulos o sobre la memoria chilena.” (pp. 6-7).

La realizadora considera que hay diferencias en el tratamiento que han hecho de la memoria entre la generación de documentalistas que comenzó a desarrollar su trabajo en las décadas de 1960 y 1970 y la generación que comienza a trabajar en las décadas de 1980 y 1990. Opina que mientras la primera ha tenido una mirada más política y “objetiva” (p. 7), la segunda ha trabajado desde un punto de vista más subjetivo y afectivo, partiendo muchas veces desde la experiencia vital. Particulariza el caso de Patricio Guzmán, expresando que “su vuelo por otras

esferas” (p. 7) ha significado un giro en su manera de abordar la memoria. Lo relata de la siguiente forma:

“Yo creo que hay diferencias, que ellos enfrentaron todo el tema memoria desde una perspectiva más política y más objetiva en ese sentido, como más social, más sociológica, más de denuncia, un cine político y de denuncia, en el caso de Pedro Chaskel, Guzmán, todos ellos, aunque en Guzmán hay que decir que hay una división bien clara también de su obra hasta cierto punto, hasta los '90 se mantiene en una línea bien de denuncia en verdad, y política, y a partir de la década de 1990, 2000, 2010, empieza a evolucionar y ahora ya anda volando como por otras esferas. [...] Es muy increíble cómo evolucionó él, como autor, como artista. Pero bueno, ese es el caso de Guzmán. Pero creo que sí, aparte de él, la mayoría era mucho más... un discurso más vinculado a la realidad, a lo real y político, más 'objetivo' entre comillas, si es que se puede hablar de objetividad. En el caso de las generaciones nuestras, más jóvenes, ahí como muchos se han vinculado desde la autobiografía, desde lo performativo, a la creación de memoria, hay ahí un discurso más subjetivo, más afectivo, que aborda la memoria desde lo subjetivo, yo creo que esa es la gran diferencia entre ambas generaciones.” (p.7).

La autora considera que, en parte, la mirada menos vinculada a lo político de la generación más joven se relaciona con un distanciamiento del pensamiento político de los padres y de la experiencia represiva vivida. De la siguiente manera lo manifiesta:

“Nosotros decimos, bueno, incluso a veces hasta nos distanciamos de la corriente política de nuestros padres, de lo que nos tocó vivir, como Macarena Aguiló, me imagino un poco, como yo misma, y vemos, bueno, en realidad hasta aquí llego yo no más, no me vinculo mayormente con esa posición comunista extrema o mirista extrema, la observo como un objeto más, la reconozco, ¿verdad? Sin embargo, a pesar de, en mi caso personal, de no ser militante política, quiero denunciar el atropello a los derechos humanos, el atropello a mi padre, el atropello a los amigos, etcétera. Y eso se hace desde una perspectiva subjetiva, afectiva y como más universal de alguna manera. Y eso está presente en muchos de los jóvenes documentalistas de memoria, ese punto de vista, ¿no? Son los menos los que son realmente político-militante desde esa perspectiva, que si era lo que ocurría con los antiguos.” (pp. 7-8).

Alejandra Carmona considera que el trabajo de memoria realizado desde el cine documental en general parte desde intereses individuales, pero que por el carácter inherentemente colectivo que posee la producción cinematográfica, llega a adquirir un carácter más grupal. Además observa, que trabajar con un equipo de producción le permitió organizar mejor el trabajo, adquirir más disciplina y fuerza para enfocarse, y a la vez, definir plazos a cumplir. Es importante agregar que la productora con la que trabajó Carmona fue PAROX S.A., organización dirigida por Sergio Gándara. Su mirada respecto a este paso desde lo individual a lo colectivo se puede leer a continuación:

“Bueno, yo creo que primero [parte] por una inquietud individual, pero como todo en el cine es muy difícil llevar a cabo algo sola, entonces ahí sin duda que luego es lo grupal también lo que en algún momento dado comienza a cobrar fuerza y a emerger. En mi caso yo tenía la idea, la necesidad de hacer este documental, y me encontré en ese momento con una productora que acogió la idea y me dio el marco para poder hacerla, decir ‘ya’, tomarme y sostenerme también con esa idea. Yo tal vez sola no habría tenido la fuerza ni la disciplina de enfocarme, o me habría demorado mucho más tiempo, ¿verdad?, mientras que ellos sí me ponían plazos, y me decían ‘ya, ahora la próxima semana entrega, sino en dos meses más tienes que entregar el guión y si no está listo ya, pero dale, dale, dale’. O sea, ese tipo de empuje que uno necesita a veces como autor, sobre todo con este tema, que para mí fue bien difícil de trabajar. Fue bien importante el grupo, lo grupal, en términos de esta contención dentro de un grupo humano, de una productora, en este momento, que me iba apoyando, que me iban contactando con un guionista, que me pudo también apoyar en el proceso de escritura, y de investigación. Entonces, desde ahí yo creo que siempre el trabajo audiovisual es importante, que si bien parte de una visión individual, luego va hacia lo grupal para poder emerger.” (p.8).

La documentalista considera que ha habido un importante apoyo técnico y económico para realizar documentales de memoria desde canales de televisión extranjeros, principalmente franceses, alemanes y canadienses, y comprende que esto no sólo se ha debido al vínculo de cineastas chilenos con estos canales, sino también al interés que tuvieron estos últimos en el gobierno de la Unidad Popular y al profundo impacto que les causó el golpe militar. Frente a la pregunta sobre si se debe considerar estas obras realizadas por chilenos que trabajan principalmente fuera del país como extranjeras o locales, ella responde que forman parte de un proceso audiovisual chileno en el que están involucrados participantes y espectadores extranjeros. Así lo explica en su relato:

“Yo creo que el rol que han cumplido ahí las televisiones francesas, alemanas, Arte en particular, Chanel Plus, que son de las pocas televisoras que apoyan o que le dan cabida a este tipo de tema, es de alguna manera que se ha ido como generando un cierto vínculo entre estos cineastas y esas televisiones extranjeras, que son las que han dado financiamiento para las obras de Guzmán, de Castillo, Henríquez no conozco tanto allá quiénes son en Canadá, me imagino que este gran fondo canadiense que hay. [...] Y yo creo que bueno, tal vez por qué será que les dan plata. Una que se vinculan y conocen a la gente allá y conocen a los productores en las teles esas, claro, puede ser una razón. Pero más allá de eso, yo creo que el proceso histórico que vivió Chile tuvo un impacto tan grande en el mundo que a veces nosotros nos olvidamos de aquello. Yo lo puedo decir, particularmente desde Alemania, Europa, Alemania, Francia, todos esos países centro europeos, fue tan grande el impacto de que haya ocurrido el golpe militar en Chile, que fue realmente una catástrofe colectiva. O sea, allá se vivió con el mismo dolor de cómo lo vivimos nosotros acá. Porque era tan grande la esperanza que se tenía en el proceso socialista impulsado por Allende, pero que en el fondo él era un catalizador de una fuerza que ocurrió acá en Chile, del pueblo chileno, fue el pueblo chileno el que lo eligió a él como presidente con un 60% casi de mayoría. Entonces, aquí hubo un proceso histórico que a veces se olvida, que empezó en el los años '30 en verdad, con Recabarren, y son cincuenta años de historia que culminaron en el proceso de la Unidad Popular. Eso el mundo entero lo sabía, y cuando ese proceso es abortado y es mutilado como lo fue, esa herida y esa memoria de esa herida también quedó

en el mundo. Desde allí yo creo que desde donde se vinculan entonces los financiamientos a artistas, autores que estuvieron y que llegaron en esos momentos a esos países. Y por eso yo creo que hasta el día de hoy ellos siguen apoyando el proceso de memoria de Chile, mediante estos autores que viven allá, entonces yo creo que sí es un proceso chileno, con espectadores y participantes extranjeros, pero que están vinculados, no están separados.” (pp. 9-10).

Si bien la documentalista desde sus años de formación audiovisual en Alemania realizó ejercicios cortometrajes de ficción en los que abordó de una u otra manera la pérdida, el dolor y la muerte, manifiesta que el estímulo que recibió de Patricio Guzmán durante una experiencia laboral, plasmado en la pregunta ‘¿qué estás esperando para hacer una película sobre tu padre?’, fue el impulso que le faltaba para dedicarse a realizar su documental “En algún lugar del cielo” (2003). Así lo relata Alejandra Carmona:

“Bueno, el principal sentido [para hacer el documental] es algo que me dijo Patricio Guzmán cuando nos encontramos en Buenos Aires para realizar ese documental, del que te hablaba, me preguntó ‘¿tú estudias cine?’, ‘sí’ le dije yo, ‘estudié cine en Berlín’, ‘¿y ya saliste?’, ‘sí, salí el año pasado’. Y bueno, estuvimos hablando, él me empezó a preguntar de mi vida, por qué estaba en Berlín, le conté que estuve exiliada, que mi padre se había quedado acá, que lo habían asesinado, que era un periodista, le conté como todo, y ahí me dice ‘bueno, ¿qué estás esperando para hacer la película sobre tu padre?’. [Y de esta forma él fue] el detonante. O sea, ya fue como en realidad algo que yo sabía y que venía postergando desde hacía mucho tiempo, y cuando me lo dijo él ya no me quedó escapatoria, dije ‘bueno, si me lo está diciendo Patricio Guzmán, tendré que hacerle caso’, jajá. Y ahí me metí en ese problema. Si no seguramente me habría seguido haciendo la lesa. [...] Todos mis estudios, toda mi academia de cine fue siempre en torno al mismo tema. [...] Muerte, pérdida, dolor, así como quien toca siempre un adagio insistentemente de todas las formas, eso hice yo como en once ejercicios cortometrajes. Y siempre relacionada al tema, pero desde lo más abstracto, desde distintas perspectivas, hasta de relaciones de pareja, pero siempre con esa temática. Y ya una vez ahí, y nunca había hecho un documental además, yo hice pura ficción cuando estudié cine, ya cuando salí y me encuentro con Guzmán y le hago la asistencia de dirección [...] y me dice esto y me enfrenta en el fondo a aquello que yo no me quería enfrentar, ahí fue como que dije ‘ya, voy a hacerlo’ y me enfrenté también por primera vez a lo que era la realización de un documental”. (pp. 10-11).

Antes de hacer su documental la autora manifiesta que sintió una especie de deber de memoria, una incongruencia entre ser cineasta y no tratar ese tema. Lo expresa de la siguiente forma:

“Era como pagar una deuda, o sea, por un lado Patricio me lo dijo, pero también era algo que yo sentía que tenía que por un deber casi moral hacerlo, o sea que no podía yo siendo cineasta pasar por al lado de ese tema y no tocarlo, eso yo lo sabía también antes, pero ya cuando Patricio me lo pone así al frente, como un espejo, fue como decir ‘no, si tienes razón, yo tengo que abordarlo de manera concreta, y lo más concreto será un documental’. Porque lo había abordado de muchas maneras, pero muy metafóricas. Yéndome así como por las ramas. [Abordaba] la

mujer, o era femenino y perdía a su, a su novio, ¿no? Siempre eran, la temática era esa, perder a alguien querido, todas las películas.” (p. 12).

Respecto a otros lenguajes artísticos, soportes o escenarios que le parecen interesantes para comunicar la memoria, Alejandra Carmona menciona la video-instalación y las artes visuales, debido a que en ellas se trabaja con imágenes, las que según opina, son el fundamento de la construcción de la memoria. Lo manifiesta de la siguiente manera:

“A mí me parece que la video-instalación está bien subvalorada y es un buen soporte también, porque te permite un alto margen de experimentación con imágenes, y también las artes visuales. Y por qué creo eso, porque creo que la memoria se construye a partir de imágenes, y en ese sentido ha sido poco explorado, pero se construye... o sea, de hecho, cuando uno va usando un poco también la palabra misma, ¿no?, de lo que es la memoria. La memoria es un recuerdo, y los recuerdos, cuando tú recuerdas algo, ¿qué es lo que recuerdas?, ¿una letra?, una imagen. Entonces, por eso creo que ahí hay una relación un poco como directa, ¿no?, entre... la fotografía tal vez menos, porque la fotografía siempre trabaja como un objeto más concreto en el presente, y ahí es más difícil. Pero, la video instalación te permite trabajar memoria, memoria más abstracta, te permite otro tipo de juegos, ¿no?, donde uno puede comenzar a evocar un pasado.” (pp. 12-13).

Por su parte, respondiendo desde un punto de vista personal al ser consultada sobre su experiencia en Deutsche Welle y en Televisión Nacional de Chile, manifiesta que la televisión no le parece un formato o lenguaje interesante para trabajar la memoria, pues ella no es periodista. Así lo expresa:

“No, no, yo a las teles voy a hacer mi pega no más, a ganar plata. No lo veo como una plataforma muy interesante para poder construir cosas que son más de otra índole, más artísticas o más... tampoco me gusta mucho el formato o el lenguaje televisivo para abordar esto. O sea, me metería en un formato donde no me sentiría muy cómoda haciéndolo, caería más en lo periodístico, no soy periodista, no me interesa mucho.” (p. 13).

Respecto a otros documentales de memoria realizados en Chile, la autora manifiesta un aprecio profundo hacia el trabajo realizado por Patricio Guzmán, llegando a considerar dos de sus documentales como “la cumbre [...] del proceso de memoria chileno” (p. 17). En este mismo sentido, y para acentuar más su opinión, comenta que Guzmán “es el dios de la memoria chilena, [...] el guía, el gurú” (p. 17). También expresa su gusto por el documental “La ciudad de los fotógrafos”, realizado por Sebastián Moreno en 2006. Todo lo anterior se puede leer a continuación:

“La ciudad de los fotógrafos”, realizado por Sebastián Moreno en 2006. Todo lo anterior se puede leer a continuación:

“Bueno, [valoro el trabajo en memoria de] Patricio Guzmán completamente, para mí es el dios de la memoria chilena. [...] Es el guía, el gurú. De alguna manera a mí me gusta mucho ‘Chile, la memoria obstinada’ [1997]. Encuentro que es genial. Perfecta. Al igual que ‘La nostalgia de la luz’ [2010]. Esas dos son la cumbre y creo del proceso de memoria chileno, no hay nada mejor. Luego también, eh... también me gustó en su momento ‘La ciudad de los fotógrafos’ [2006], la encuentro bien hecha, un buen testimonio, si bien él no entra tanto en su autobiografía ahí, tiene como una relación media ambigua, como que quiere entrar pero no entra.” (p. 17).

Respecto al financiamiento público para realizar documentales en Chile, Carmona considera que es muy complicado obtenerlo por medio de los concursos, pues a veces sólo se logra apoyo para hacer parte de las obras. Agrega también que a veces en ellos existe corrupción. Ejemplifica el carácter parcelado de la obtención de recursos a través de su propio caso y el de otros dos documentalistas jóvenes, Carmen Luz Parot y Sebastián Moreno, explicando que a veces se logra obtener financiamiento, pero para hacer el guión solamente y no en la siguiente etapa de producción, lo que dilata y lentifica el proceso de realización. Su mención a estos dos documentalistas da cuenta de un conocimiento de la experiencia que han tenido otros participantes del ámbito al respecto. Esta problemática la expresa con una potente pregunta: “¿por qué nos tiene que costar tanto?, si hemos demostrado que podemos hacerlo.” (p. 20).

Todo esto lo relata de la siguiente manera:

“Sí, complicadísimo, complicadísimo. Imagínate que ahora son... postulan alrededor de quinientos documentalistas aquí en Chile, para que al final se hagan ocho o diez documentales, el fondo audiovisual, es un uno por ciento el que se lo puede ganar, y no hay otro fondo. [...] Estamos todos esperando ese fondo para poder hacer una película y no se puede. Yo llevo cuatro, cinco años postulando para poder volver a hacer una película y no me gana el fondo. Me gana guión y después no me gana producción. [...] Y para qué me dieron guión, si después no voy a poder hacer la producción. Entonces también el Estado está botando la plata, ahí quedó el guión. Entonces también tú dices ‘bueno, pero por qué no se les da una oportunidad a la gente que ha demostrado que puede hacer algo’. Y también hay un poco de rabia, siempre se las ganan los mismos también. No sé hasta qué punto hay un pitutismo ahí, también algún grado de corrupción, ¿verdad? Tampoco me extrañaría po’, si todo es tan corrupto. [...] Claro, si tú ves son las mismas productoras, los mismos gallos que están arriba se siguen ganando todos los años los fondos. Y los que no estamos tan apitutados, pero que hemos tenido una obra, nos cuesta, yo hablo por muchos. Carmen Luz Parot, el mismo Sebastián Moreno, todo lo que le ha costado, ahora sacó un documental, pero también lleva diez años intentando. O sea, ¿por qué nos tiene que costar tanto?, si hemos demostrado que podemos hacerlo.” (pp. 19-20).

La documentalista tiene una mirada crítica respecto al proceso de evaluación de los proyectos que concursan por el fondo audiovisual. A partir de su experiencia como evaluadora, critica al jurado que posteriormente decide sobre la adjudicación de los fondos. Considera que este mecanismo funciona de una manera que califica como *oscura*. Esto se denota en la experiencia que narra al respecto:

“Mira, hay una figura ahí que yo no la conozco bien, que son por un lado los evaluadores, yo he sido en dos, dos veces evaluadora del fondo audiovisual, eh, y como funciona esto internamente, a mí me parece oscuro, porque yo sé, y esto lo puedes poner ahí, yo se lo cuento a cualquiera que me lo pregunte. Yo sé que éramos dos evaluadores por obra, uno artístico y uno técnico, ¿ya? Entonces, yo sé que yo dejé arriba, que nosotros como dos evaluadores dejamos arriba ciertos proyectos y dejamos abajo otros proyectos, eso en reunión consensuada con otros evaluadores. Y luego cuando salen los fondos, esos que habíamos dejado abajo, habían ganado, los que habían quedado afuera. O sea, porque está la otra instancia que es el jurado, que son tres gallos o dos, no sé, unos que nadie ve. [...] Claro, después de los evaluadores como ‘democráticos’, hay una instancia donde los proyectos pasan por el jurado. Y ahí es donde yo, yo sé que eso ocurrió, unos que yo tenía dentro no estaban y los que habíamos dejado afuera ganaron. Entonces, cómo un proyecto que no pasó a la mesa, desde dónde lo fueron a sacar para que ganara. Entonces ahí hay algo completamente irregular. [...] ¿Decisiones políticas? Puede ser, ¿decisiones de pitutaje?, ¿de amiguismo? Puede ser, no tengo idea, pero algo oscuro.” (pp. 20-21).

Respecto a este mismo problema, la documentalista considera que el financiamiento público de la producción cinematográfica mediante concursos ha sido insuficiente para la cantidad de cineastas y escuelas de cine que existen en el país. Frente a esta situación, plantea la posibilidad de que se realicen concursos con menos tiempo entre uno y otro, es decir, que dejen de ser anuales, pues este cambio, además de estimular el mejoramiento de los proyectos, permitiría que no pase tanto tiempo para que un cineasta logre terminar una obra. Lo expresa de la siguiente manera:

“Mmm, yo creo que ha sido insuficiente [...] en general para la producción cinematográfica. Porque yo creo que es insuficiente para la cantidad de escuelas de cine que tenemos, para la cantidad de cineastas, documentalistas, de ficción o documentales que hay en el país, que haya un solo fondo o dos al año con tan poquitos cupos. Entonces en el fondo se pueden hacer veinte películas al año con fondos de si juntamos Fondo Audiovisual y CORFO para los quinientos que quieren hacer películas es muy poquito. Entonces, lo que yo digo, claro, yo entiendo que no, ninguna industria, nadie puede sacar quinientas películas al año, pero tal vez sí, eh, si cuenta, no sé, que se abriesen más fondos más veces al año, como en Alemania por ejemplo, tú tienes cada dos o tres meses la posibilidad de postular a un fondo. Y así también se produce más. No están de un año al otro esperando, porque aquí en la ‘u’ nosotros quedamos ‘ya, no te ganaste el fondo’, otro año más, otro año más. Entonces es un acoso, una espera, una cosa tan larga y se te va pasando la vida, no tienes la opción de en dos o tres meses más volver a

postularlo, volver a corregirlo, volver a hacerle ajustes y en tres meses más volver a postularlo, ¿me entiendes? Ya, y ahí te salió por último, pero te salió y le hiciste el arreglo, lo re trabajaste, no sé qué dentro de nueve meses. Pero aquí no, lo vas a trabajar pa'l otro año y después pa'l otro año, y después pa'l otro año y ya te pasaron tres años. Entonces te pasa mucho tiempo antes que puedas terminar una producción. Y ese, ese es como la media, ¿cuánto te demoras en hacer un documental? Cinco años a veces. Pa' na', pa' una hora, o sea, no está en relación, no está en relación, por mucho que pueda ser la gran obra de arte, no. Tampoco es una cosa tan, tan, no es un documental por el mundo, hay cosas que ameritan mucha investigación, mucho traslado, que demoran más, pero no en estos casos cuando muchos de nosotros trabajamos aquí, trabajamos en Santiago, queremos producir aquí. Te demoras cinco años para sacar algo adelante, porque no te ganas los fondos. Entonces claro, eso va desmotivando, va desmotivando y la gente se empieza a quedar en el camino, empieza a abandonar la postulación. Conozco mucha gente talentosa y ellos ni siquiera postulan porque les da lata, yo misma he dejado de postular de repente dos años, me da lata. Entonces es como mucho, mucho esfuerzo pa' poco resultado al final.” (p. 21).

Consultada particularmente acerca del financiamiento público a obras cinematográficas de memoria, Carmona considera que efectivamente éste ha existido. Comenta que en los gobiernos de la Concertación al menos se han financiado una o dos películas sobre memoria por año y que al parecer durante el gobierno de Sebastián Piñera este número decayó. Así lo comenta:

“Mmm, se han financiado, yo creo que, a ver... tal vez el año que menos salieron fueron esos años con Piñera, pero durante todo el tiempo de la Concertación hubo regularmente financiamiento para películas de memoria, por lo menos dos, una al año o dos que salían con las temáticas.” (p. 21).

Al ser consultada sobre los desafíos que tiene o podría tener el cine documental, Carmona plantea la necesidad de que se realice un trabajo histórico sobre la memoria, que posea una perspectiva más analítica, “objetivista” (p. 24) y estudiosa, y que sirva ‘para completar miradas sobre el proceso’. Opina que carecemos de una obra de este tipo, pues los trabajos audiovisuales de memoria realizados constituyen impresiones y atisbos de subjetividad sobre el proceso histórico vivido. Considera que se tiene que pensar en educar a las futuras generaciones, pensar más en ellas, y opina -incluyéndose- que los documentalistas han sido un poco egoístas en sus miradas y que las obras autobiográficas no son muy educativas. Cree que se requiere hacer este esfuerzo por ‘volver ahora a la objetividad, ahora que ya salimos un poco del shock’. Lo relata de la siguiente manera en su aporte final:

“Yo creo que el desafío que tenemos ahora después de haber abordado la memoria desde nuestras subjetividades y desde la guata como quién dice, que me parece un

trabajo muy valioso y muy valiente de varios de nuestra generación, lo que hace falta aquí es un trabajo histórico de la memoria. O sea, aquello que, lo que hacen los alemanes, ¿no? Algo más 'objetivista', sin caer en lo político denunciante como la generación Chaskel y aquellos, ¿no? [...] También desde una perspectiva más analítica, más estudiosa también, más seria. Porque tenemos como atisbos de subjetividad e impresiones respecto a nuestro proceso histórico que se vivió, pero no hay todavía un trabajo documental, ¿verdad?, de memoria más histórico, donde realmente pueda quedar un registro. [...] Tal vez no sea tan interesante en término artístico, pero yo creo que sí es necesario para la memoria que exista algún tipo de obra más histórica, un documental histórico. Que también puede tener su toque actoral, su toque artístico en la manera de hacerse, ¿verdad? No tiene que ser un BBC, pero me parece que falta todavía como para completar miradas sobre el proceso, y para documentarlo también para futuras generaciones, pensando menos en nosotros sino que más en los que vienen. Si yo por ejemplo un niño de catorce años le quiero enseñar algo sobre la historia, sobre lo que pasó acá, sobre nuestra memoria, no hay un documental histórico que yo pudiera poner en una clase ¿verdad?, y que los cabros lo vieran, que se enteraran. Yo creo que eso falta, hemos sido ahí un poco egoístas también, como cada uno ahí como con su cuento, pero falta todavía esa mirada más... volver ahora a la objetividad, ahora que ya salimos un poco del shock, y bueno, y hacer un relato para futuras generaciones, para los niños, por qué no, eh, estas obras más autobiográficas no son tan educativas tampoco, ¿cachai? Son como más de un cine..., van como por otro lado, pero en términos de educación, ¿qué puedo mostrar? No tenemos, yo creo que eso falta.” (pp. 24-25).

### ***Sergio Gándara***

Sergio Gándara, como se mencionó en el punto de análisis anterior, se dedicó en la década de 1990 a realizar microdocumentales del FOSIS que buscaban identificar y presentar cómo personas pobres generaban su propio emprendimiento para mejorar sus condiciones socioeconómicas. Estos programas se presentaban en los canales de televisión. Este trabajo, según manifiestan sus palabras, “me llevó a sentir que mi misión en la vida era usar el audiovisual como una herramienta de transformación social” (p. 3). Consultado acerca del sentido que para él tiene la labor de hacer memoria, Gándara expresa que la considera una misión un poco altruista, pero que él no es muy consciente de que trabaje con la memoria, sino que más bien su mirada está centrada en el presente y el futuro, en las tendencias de la sociedad (p. 5). Opina que el escenario de comunicación que más le interesa para trabajar en aquello es la televisión. Relata al respecto:

“Es como una misión un poco altruista... Mira, yo no sé si soy muy consciente de que hago memoria o construyo memoria, en el sentido en que mi obsesión no es el pasado, más bien mi obsesión es el futuro, y mi obsesión es el presente, ¿ah? Entonces, si hay una herramienta del pasado que me permite proyectar una reflexión sobre el futuro, es que tiene sentido el yo haga referencia a ello, a mí me interesa la reflexión sobre la lectura de las tendencias de la sociedad, ¿ah? Para eso estoy en esto. La tele requiere de procesos muy largos de construcción de los

proyectos, entonces cuando yo diseño un programa de televisión estoy pensando en lo que creo que va a ser tema, que va a ser la realidad, que va a impactar de aquí a un año y medio, dos años. Entonces, también hay una pequeña trampa en eso, porque de alguna manera uno como que va construyendo realidades, ¿cachai? Un ejemplo paradigmático para nosotros es haber hecho 'El Reemplazante' [emitida entre 2012 y 2014], porque nosotros nos adelantamos a entender que venía una crisis con el movimiento estudiantil. Entonces logramos estrenar 'El Reemplazante' el mismo año de la crisis de alguna manera, ¿cachai? Entonces yo creo que el trabajo audiovisual puede lograr tener una reflexión en torno, una reflexión que invite al juicio crítico, ¿no? En torno a los temas de contingencia." (pp. 5-6).

Gándara considera que el cine documental, dentro del campo artístico, ha sido una especie de "abrelatas" (p. 6) de la memoria en Chile. En este género, al igual que Alejandra Carmona, da un lugar fundamental a Patricio Guzmán, pues le atribuye crear en las audiencias un interés por el audiovisual de autor en el que predomina un punto de vista sobre la realidad. También valora el trabajo de Guzmán en crear FIDOCS, que llegó a ser un punto de convergencia de cineastas interesados en crear su propio referente estético y que hoy constituyen una masa crítica que realiza documentales, trabaja en producción o emprenden en el ámbito. Gándara lo plantea así:

"Sinceramente creo que fue muy importante como abrelatas. Creo que además el éxito del cine documental en una generación de creadores se da por una obsesión que tiene Pato Guzmán de educar audiencias cautivas con un tipo de audiovisual de autor, donde lo más importante es la mirada, el punto de vista, ¿ah? Y que versa sobre la realidad, y ahí surgen un montón de historias que tienen que ver con la memoria política, digamos. Pero esto pasa porque eh... Pato Guzmán se obsesiona en crear FIDOCS... que surge en 1996. Entonces ahí hubo un grupo de cineastas que no estábamos en la clave de hacer publicidad, sino que veníamos queriendo crear nuestro propio referente estético, nos sentimos involucrados con el carisma y el entusiasmo de Patricio y nos educamos en ver cine documental en todos los FIDOCS de ahí en adelante. Eso genera una masa crítica de documentalistas que hoy o están haciendo documentales o están en la producción o son empresarios... Pero que marcó sinceramente al menos a mí generación realizadora, ¿ah?" (p. 6).

El realizador considera que hay grandes diferencias en las formas de abordar la memoria entre los documentalistas que comenzaron haciendo cine en las décadas de 1960 y 1970 y aquellos que comenzaron en las décadas de 1980 y 1990. Considera que esas diferencias se relacionan con las épocas que le ha tocado vivir a cada una de ellas. Opina que mientras la primera generación ha tenido un punto de vista más ideologizado, la segunda está marcada por el "paradigma del fin de la historia" (p. 7). Si bien se considera parte de la segunda generación,

siente que él todavía tiene la marca del “paradigma ético de la ideología” (p. 7), lo que se puede inferir, se relaciona con la experiencia vivida en la década de 1980. Así lo expresa:

“Yo creo que hay una diferencia muy grande respecto de las épocas que les tocó vivir a cada generación. Veo que la generación de Patricio Guzmán y de Carmen Castillo, sobre todo que ellos vivieron su exilio en Francia, siguieron toda su trayectoria con un punto de vista de la vida súper ideologizado y digamos que mi generación está marcada por el paradigma del fin de la historia, ¿cachai? Entonces nosotros más bien logramos hacer lo que hicimos en un mundo mercantilizado. En el contexto de... con mi generación no, porque nosotros todavía tenemos el paradigma ético de la ideología, ¿cachai? Pero el concepto de la diégesis, es algo que en el mundo ideologizado es una ley divina irrompible y en el contexto de las generaciones actuales de narradores da lo mismo, todos nos acostumbramos a ver cualquier cosa pegada a cualquier cosa.” (p. 7).

Respecto a la pregunta sobre si el trabajo audiovisual de memoria ha tenido un carácter más individual o más grupal, la apreciación de Gándara es parcialmente similar a la de Carmona, pues él considera que si bien todas las primeras películas fueron hechas en un esfuerzo completamente individual, progresivamente el trabajo se tornó más colectivo a medida que fueron surgiendo instancias de capacitación, crecimiento y convergencia profesional. Lo expresa de la siguiente manera:

“Yo creo que se fue colectivizando en la medida que fueron existiendo instancias de crecimiento colectivo, o sea, todos los que hicimos las primeras películas las hicimos en esfuerzo completamente individual, pero ya luego empiezan a surgir instancias de capacitaciones y de crecimiento como profesional que son colectivas, ¿cachai? Los talleres en torno a los festivales, etcétera, etcétera, que te permiten ir haciendo converger una conversación.” (p. 8).

Por otra parte, consultado sobre otros lenguajes, soportes o escenarios artísticos que considera relevantes para comunicar la memoria, Gándara destaca la película de ficción “No” (2012) y la serie de televisión “Los archivos del Cardenal” (emitida entre 2011 y 2014), esta última producida en parte por PAROX S.A., organización dirigida por él. También destaca el trabajo de Andrés Wood realizado en la serie “Ecos del desierto” (2013). Por otra parte, más allá del audiovisual, el autor releva el trabajo de los actores Alfredo Castro y Alejandro Goic. Menciona también a Diamela Eltit, pero considera que sus escritos (y los de Goic), si bien marcan tendencia, poseen un lenguaje complejo que resulta ser mezquino respecto a la sociedad. Plantea que “hay que hacerse cargo de que la gente no lee” (p. 11). Frente a esto,

valora la televisión y se compromete con ella, llegando a pensar que “haría hasta programas de concurso sobre memoria” (p. 10). Lo expresa así:

“Bueno, en el cine de ficción, creo que el hito de ‘No’ [2012], es súper relevante, [...] pero lo que hicimos nosotros en la temporada de ‘Los Archivos del Cardenal’ [emisión 2011-2014] o lo que acaba de hacer Wood con ‘Ecos del desierto’ [2013], son súper relevante y son en una clave que no es realidad. Yo te juro que haría hasta programas de concurso sobre memoria. ¿Por qué el programa de concurso tiene que ser sobre preguntas estúpidas?, ¿por qué no hacemos trivía sobre memoria? [...] [Considerando otras expresiones artísticas] mmm, sí, en general la obra de Alfredo Castro o de Goic, Goic como escritor era un tipo que estaba completamente comprometido con escapar de la amnesia. Y todas marcadoras de tendencia, sin embargo todas mezquinas respecto de la gente. Es que el alcance de una obra de teatro, el alcance de una novela difícil, ¿tú has leído a Diamela Eltit por ejemplo? [...] Ya. Las hue’as son ilegibles, aburridísimas. [...] Irán quinientas personas, eso me parece como que por más comprometida que sea la reflexión, me parece intrascendente, porque no llega a nadie, ¿cachai? Hay que hacerse cargo de que la gente no lee, hay que hacerse... ¡Hay que hacerse cargo! [...] Yo por eso estoy súper comprometido con la televisión y las redes sociales. Con las nuevas formas de consumo de información.” (pp. 10-11).

El documentalista y productor considera relevante el papel que ha tenido tanto el cine como la televisión en las conmemoraciones de los treinta y cuarenta años del golpe de Estado respectivamente. Recuerda al respecto la película “Machuca” (2004) de Andrés Wood, estrenada al año siguiente de la primera conmemoración. Anteriormente ha referido a las series de televisión del año 2013. En sus palabras:

“Bueno, creo que la película más relevante del... nunca estas cosas son tan categóricas, pero Machuca es una película súper importante. Machuca se estrena justo para los treinta años po’, para el 2003, ¿cachai? Esto revela que hay momentos claves e hitos de conmemoración, es así y el cine aportó mucho a eso. El cine el 2003, la tele el 2013. Totalmente, porque establecen un sentido común colectivo, ¿cachai?” (p. 16).

Gándara considera que en el Chile de posdictadura efectivamente los cineastas han podido movilizar recursos para realizar obras con sentidos políticos, como en el caso de la memoria.

Expresa al respecto:

“Claramente la memoria se instaló como un tema país en el mundo artístico. Es como inevitable que todos los años obtenga fondos públicos alguna obra sobre historia reciente política.” (16).

El documentalista opina que respecto a la política pública de apoyo al cine chileno hay desafíos pendientes. Considera que la compartimentación del Estado es un obstáculo para abordar ciertas necesidades, como por ejemplo, generar “una estrategia común de

posicionamiento” (p. 17) para internacionalizar el cine chileno, causa en la que ha participado convocando a los agentes que deberían trabajar en el desarrollo de esta labor. El resultado de esta convergencia fue la creación de la agencia Cinema Chile. Así lo cuenta:

“Siempre hay desafíos por cumplir, yo creo que sí... Eso sí creo que el Estado chileno tiene un tipo de compartimentación que genera mucha dificultad de articulación en torno a temas relevantes. Esta es una experiencia que viví personalmente, ¿no? Para lograr sentar en torno a una idea que era por todos aceptada, que era que el cine chileno para que tuviese experiencia, o sea, existencia internacional había que hacer una campaña de promoción. Bueno, para lograr convocarlos a todos, sentarlos a conversar sobre una estrategia común de posicionamiento de Chile, yo me demoré años y todo un proyecto que terminó siendo una agencia, ¿cachai? Eso pasa en todo el ámbito de las cosas.” (pp. 16-17).

### ***Andrés Brignardello***

Es importante comenzar diciendo que Andrés Brignardello expresa en la entrevista un gran número de apreciaciones acerca de la sociedad chilena, el proceso de memoria y su documental, sin embargo, en ella no abundan las miradas al campo artístico y al cine documental. Es posible inferir que esto se debe a que él ha llegado a ser documentalista en la práctica, no a través de la formación profesional, lo que de alguna manera expresa cierta distancia frente al campo artístico en general, y al campo cinematográfico en particular. Más allá de esta consideración, el realizador más bien manifiesta en varios momentos una mirada crítica hacia el mundo artístico, pues considera que a ciertas problemáticas sociales fundamentales no les da el tratamiento que merecen. A partir de cierta participación en el ámbito, elabora una fuerte crítica a los artistas, debido a que considera que carecen de criticidad y a que no se atreven a abordar cuestiones importantes por miedo a no conseguir financiamiento público. Al respecto plantea:

“Hay instituciones donde los temas culturales no son relevantes, ahh... y culturales digo yo en todo ámbito de cosas, no solamente en el arte, sino también en la educación, la memoria. Entonces vivimos el día a día. Por eso, tengo una visión bastante crítica de la sociedad chilena y me molesta mucho la obsecuencia del mundo, sobre todo del mundo artístico, fijate que me decepcionan hue'on. Un puro ejemplo, en Valparaíso existe el Parque Cultural de Valparaíso, esa hue'a costó once mil millones de pesos, y yo tengo muy mala suerte porque cada vez que voy no veo a nadie. Y hace poco fui nombrado miembro del directorio del Parque. Entonces, me llama la atención, por ejemplo, el horario que tiene, o sea, los funcionarios todos entran a las nueve de la mañana y se van a las seis de la tarde, o sea yo pienso que si la gente trabaja o estudia todo el día, debería estar abierto desde las seis de la tarde en adelante. A mí siempre me llama la atención la falta de criticidad de los artistas porque por abajo todos hablan y pelan, pero nadie escapa

de sacar cuentas. Yo una vez mandé una carta al diario, así cara de palo, salió en El Mercurio, me la publicaron ahí media corta, pero me da lata que todos tengan la calculadora en la mano pensando que si critico puedo perder un fondo, no puedo acceder, o sea, esa sociedad tenemos en el mundo de la cultura y ese es el mundo en general, voh' cachai, todos así como tratando de pasar así piolita." (pp. 3-4).

Si bien ya ha sido referido en el apartado anterior, es significativo reiterar el sentido que Brignardello da al giro que experimenta desde su interés por la política institucional y los partidos políticos -de los cuales siente desilusión- hacia el cine documental y la historia local.

Lo expresa de esta forma:

"A mí en lo personal siempre me ha gustado la política y también participé de estos partidos con grandes proyectos de sociedad, y me desilusioné digamos, como mucho, de la incapacidad que tenemos de transformar a través de esta lógica. Y siempre tomé esta producción cultural, esta producción artística, creo que en el año '99 publiqué mi primer libro. [...] Entonces el tema de la cultura y este tema de esta producción artística, a través de eso yo he desarrollado esta pasión y las convicciones que siento que por ahí, digamos, las he podido desarrollar mejor. Siento el impacto que tienen en la sociedad, lamento que sean cosa medias individuales, pero uno como ser humano tiene que tener algún tipo de entusiasmo en la vida. A mí me gusta la política, entonces cada vez que he hecho alguna producción cultural, una producción audiovisual, yo me siento haciendo política más que haciendo trabajo de memoria. Yo me defino como político entonces." (p. 7).

Su mirada crítica del mundo artístico también la expresa cuando comenta que le han sugerido que *dé vuelta la página* y que en sus trabajos figuren más créditos (o sea, que trabaje con un equipo más grande). Esta mirada también está presente cuando dice que no se deja encandilar con el "embrujo frívolo" (p. 8) de los festivales. Así lo relata:

"En muchos festivales a los que ido no falta el que se me acerca, el que me dice 'oye viejo, demos vuelta la página'. Entre trago y trago se me acercó un amigo aquí en el último festival de cine, un amigo bien querido, y me dice 'pucha, es que lo que pasa es que tú tienes ya que pasar a otro nivel, mira la película de Tevo Díaz, me decía por ejemplo, mira la cantidad de créditos finales, así lleno de créditos, ¿cachai?, eso es una película, y tú eres como un artesano del cine'. Y yo dije 'puta la raja, un hue'on que me define bien, un artesano del cine, esa huea' soy yo, no me interesa a mí..., o sea con cue'a voy a festivales, ¿cachai?, o sea, para mi esa hue'a ya es demasiado, ¿cachai?, pero no, no me encandilo con ese embrujo frívolo de los hue'ones del cine de ser el gran cineasta. O sea, ir a festivales, hue'on, y que te tengan que sacar una foto en la entrada en la alfombra roja... yo entro por la otra puerta hue'on, o sea, me daría vergüenza, ¿cachai? Pero básicamente tu entiendes que todo este movimiento acepta eso, le gusta eso y lo encuentran como como inherente a su actividad." (p. 8).

Consultado acerca del valor que da al cine de memoria, el realizador expresa que valora todos los esfuerzos mnemónicos, sin embargo critica el documental "Lugar de encuentro" (2009) de

Edgar Doll, pues siente que, a pesar de ser “precioso” (p. 11), emotivo e innovador, alienta una mirada tradicional del patrimonio que se centra en las ruinas de la ciudad balneario. En el apartado anterior se ha hecho referencia a la diferencia que Brignardello establece dos memorias urbanas contradictorias, aquella que promueve el CIDPA y la promovida por el Archivo Histórico de Viña del Mar. Por otra parte, critica la inadecuada y antojadiza heroificación de los fotógrafos en desmedro del movimiento social realizada en el documental “La ciudad de los fotógrafos” (2006) de Sebastián Moreno, argumentando que en general trabajaban para la prensa. Lo relata de la siguiente manera:

“A ver, primero yo rescato todos los esfuerzos de hacer memoria, sin prejuicio que me sienta con el legítimo derecho a opinar. Como te comentaba, en el caso de ‘Lugar de encuentro’ [2009], que yo siento que es un trabajo precioso, a mí me gustó además el montaje que hace, lo encuentro súper innovador, por ejemplo, de no mostrar a los personajes entrevistados, no los muestra nunca, sólo se escuchan las voces, pero los muestra al final, [entonces] uno va adivinando más o menos, porque conoció a los viejos, ¿cachai? viejos que ya no están con nosotros, entonces encontré muy emotivo el documental, pero creo que en definitiva termina alentando la mirada tradicional de estos lugares de encuentro, hue’on, cachai que fueron patrimonializando las viejas ruinas del orden, pero igual yo lo rescato totalmente. También, por ejemplo, hay un documental que fue muy premiado y se llama ‘La ciudad de los fotógrafos’ [2006], y Sebastián Moreno estuvo acá hace un tiempo, y conversamos y yo le comentaba lo que yo he escuchado de alguna gente que ha hecho... bueno, no cacho de festivales pero que ha estado en festivales, esto de poner como sujeto de resistencia al fotógrafo, ¿cachai?, porque no creo que esté mal, porque la película conceptualmente está armada así, pero hace que desaparezca todo vestigio, digamos, de resistencia total, o sea, el fotógrafo no creo que necesitara hacer la protesta en el centro, ¿cachai?, o sea hay movimiento, hay partidos, entonces como que de alguna manera también inserta la construcción mitológica en eso, porque convierte al fotógrafo como en un héroe, y eso es parte de una postproducción po’ hue’on, no es parte de la realidad total, ¿cachai? Tiene que ver más con la narración, tiene que ver con colocar, digamos, al sujeto, al fotógrafo, en un espacio, yo diría, bastante antojadizo. Bueno, funcionó la película totalmente, la película es entretenida además, y se conecta con hechos muy concretos, como el crimen de este chico... del fotógrafo... [Rodrigo Rojas], ¿cachai?... O sea, obviamente el registro y la memoria también parte de personas concretas, pero él pone esta cosa así como que de repente los fotógrafos ya dejaron de ser fotógrafos. Yo no sé si hace veinte años podía haber dicho lo mismo, porque después de veinte años tú armas un discurso de un discurso distinto po’ hue’on, ¿cachai?, y muchos lo hicieron por dinero, por ejemplo, porque obviamente las fotos te las pagaba la agencia profesional probablemente. O sea, si tú me preguntas a mí, yo creo que todos en definitiva estaban trabajando, entonces cuando tú terminas de ver la película, te deja instalado este diálogo, así como ‘¡oh, estos hue’ones como que casi entregaron su vida por amor a la patria!’... No sé... Hay una cierta manipulación... Pero en todo caso es una película que yo rescato, yo con Sebastián soy re amigo, ¿cachai?’” (pp. 11-12).

La crítica de Brignardello también se orienta hacia jóvenes cineastas, los que según expresa, disponen de conocimientos y tecnología pero no han realizado trabajos y carecen de

convicciones. Siente que a pesar de las críticas que han hecho a sus trabajos, estos son una contribución. Lo manifiesta así:

“La gente me dice algo, ‘mira’ le digo yo, ‘la película puede ser buena o mala’, eso es parte de cada subjetividad de las personas, pero ahí está la película, o sea, yo hice la película hue’on, porque aquí está lleno de cineastas que no ha hecho nada po’ hue’on, entonces me llama la atención que hay chicos que estudian cine, manejan mucha tecnología, hoy día la tecnología es muy amigable, no como cuando uno creció, que tener una cámara era algo casi imposible, ¿cachai?, pero te das cuenta que no basta solamente con tener conocimientos técnicos, tampoco basta con tener conocimientos teóricos, yo creo que hay que tener una convicción para hacer las cosas, ¿cachai?, para hacer una película, pues como digo, puede quedar como las pelotas la película, pero hacerla ¿cachai?, y hasta ahí tiene el formato, tiene partida, tiene final, tiene relato, puede estar de acuerdo, no de acuerdo, puede estar bien hecho, mal hecho, da lo mismo ¿cachai?, pero ahí está la hue’a, entonces hay una contribución... Yo me siento en ese sentido contribuyendo.” (pp. 12-13).

A pesar de sus críticas, el realizador valora el trabajo de los cineastas, pero considera que la función que cumplen no se reduce a hacer películas, sino que se requiere intensificar las labores de producción, posproducción y distribución. Comenta al respecto:

“Valoro el trabajo de los cineastas, sí, totalmente, yo creo que en ese sentido no puede haber dos discursos. Mira, yo primero siento que todo es muy centralista, o sea se ha hecho el trabajo, pero siento que no hay... a ver, es que hay que diferenciar ahí, porque yo siento que en el mundo del cine y el audiovisual no hay un solo rol, por ejemplo, yo he hecho cuatro documentales y casi todos a nivel de artesano, y han tenido éxito a mi juicio ¿cachai?, o sea, he tenido premio, he tenido fondo y he tenido estos canales de exhibición, como las universidades, festivales... pero yo siento que hay un rol que no se ha cumplido, que tiene que ver con los productores, o sea alguien se tiene que hacer cargo de tu película y decir ‘sabes, la vamos a vender a un canal iraquí que exhibe documentales, o te voy a conseguir la plata para que hagamos los subtítulos, o vamos a hacer una misión de presentación a otro país’. [...] Entonces toda esto queda reducido, digamos, a la voluntad de un grupo de personas que tienen vínculo con el poder, ¿cachai? Entonces, yo creo que eso debería ser más profesional, tal como hay jóvenes o gente que hace cine o fabrica cine, hay gente que distribuye cine. Yo creo que la pega o la obra no está totalmente completa, no es la realidad total de la película.” (p. 13).

Brignardello se distancia de la noción de industria cinematográfica, pues la califica como un concepto vinculado al modelo económico. Al contrario, opina que deberían existir más canales institucionales promoviendo el trabajo cinematográfico, entendiendo por ellos no sólo al Estado, sino también a las universidades y a instituciones del ámbito cinematográfico. No juzga que los cineastas quieran ganar dinero con sus películas, pues él no vive del trabajo cinematográfico, sino de un trabajo en la administración pública, pero le llama la atención que haya algunos que *venden en verde* sus trabajos y que desde antes de hacerlos tengan asegurada

la distribución. Como parte de su distanciamiento de la noción de industria cinematográfica, critica los festivales, pues dice que “hay más personas en las fiestas que en las películas” (p. 17). Así lo relata densamente:

“Hay algunas personas que le llaman a esta hue’a industria, a mí no me convence mucho ese concepto porque está vinculado a un modelo que está buscando lucro, utilidades, ¿cachai? Yo lo veo como un proceso más amplio, donde las películas que uno hace debieran tener canales más institucionales. Yo no digo que sean del Estado, pero, por ejemplo, de universidades, que en el fondo tú puedas hacer la película y quedarte tranquilo, porque en el fondo va a venir otro actor del mundo audiovisual que va hacerla circular, ¿cachai? Eso no ocurre, uno termina haciendo todo, haciendo la traducción, termina llevando las películas, mandándolas, etc... [...] Por eso yo opino, desde la mirada mucho más política, yo entiendo a la gente que hace cine. Por ejemplo, mi gran amigo Tevo Díaz, yo conozco a Tevo desde que éramos cabros, éramos todos parte de un mismo grupo, íbamos al Cine Arte donde entrábamos gratis, y sin temor a equivocarme, Tevo vive de esto, por lo tanto hay una obligación más bien personal, pero yo creo que hay gente que es capaz de vender en verde, entonces yo encuentro como rara esa hue’a en el mundo de las artes, vender en verde, ¿cachai? O sea, hay gente que se consigue las lucas antes de vender la película, ¿cachai? Desde antes ya tiene asegurada distribuciones, por ejemplo. Entonces, ¿hasta qué punto tú transai también lo que vai a hacer en función de, en el fondo, lo que querí lograr en términos económicos?, ¿cachai? [...] Claro, o sea yo entiendo y encuentro razonable, no digo que sea condenatorio que haya gente que en el fondo quiera ganar plata con este tema, o sea, encuentro que es totalmente normal, ¿cachai? Pero no es la visión de todos, o sea, yo tengo un trabajo afortunadamente bien remunerado, un trabajo que me permite también pensar, escribir, hacer otras cosas. Además yo trabajo en cultura, que es como lo mismo, pero no todos los audiovisualistas somos iguales, entonces, por ejemplo, viví en base al fondo audiovisual. El fondo audiovisual ya no es lo mismo que era hace diez años. Cuando yo busqué algo para Woodward [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward] hace cuatro años, podíai postular a un fondo de seis millones de pesos, yo me gané seis millones de pesos, y ganamos el Festival de Cine de Viña, y competíamos con producciones extranjeras que tenían quizás cuánta plata más. Entonces el tema es que hoy día, por ejemplo, el fondo parte desde cincuenta o sesenta millones de pesos. A mí no me interesan cincuenta millones de pesos para lograr lo que decía mi amigo, o sea, para tener hartos créditos, porque como que ahí está el valor de esa concepción industrial de la película. Es que en el fondo hoy día estas películas que aspiran... En Chile eso ocurre hoy día. Juan Pablo Echeverría, que fue el productor de esta película, un cabro joven, su último documental [producido] sobre la historia de la música electrónica se llamó ‘We are Sudamerican beats’ [pitu.the.beat., Daniel Véliz, 2014]. En Chile la exhibió en el Parque Cultural, pero su aspiración, y está trabajando en eso, él me contó el otro día, que va a estrenarla en Cannes. O sea, hue’on, la volá, el gran escenario internacional, o sea, se está trabajando para eso, ¿cachai? O sea, la realiza súper bien, pero hay que dejar claro una cosa, no todos están por la misma hue’a, ¿cachai? Entonces aquí se trata de homogeneizar a todos, ¿cachai? A mí me encanta el Festival de Cine Político y Derechos Humanos de Valparaíso, o sea, el único festival de cine donde el jurado vale callampa, hue’on, ¿cachai? O sea, yo he sido jurado ahí y no vale nada, porque vota el pueblo. Claro es un ejercicio tremendo, imagínate... [...] Y ese festival no recibe plata del Estado, recibió un tiempo y después no recibió más porque no está estandarizado, ¿cachai? O sea, es un festival donde se invita gente del extranjero, pero latinoamericanos, pero no tiene jurado hue’on, o sea, lo inauguró un viejo de los derechos humanos, o sea, salió mal po’ hue’on, no fue bien evaluado, ¿cachai? No le dieron nunca más plata. No encaja con el típico festival. Tiene dos características el festival de cine en Chile, primero, está lleno de fiestas, inauguraciones, clausuras, hue’on, alfombra roja... Como el Diva, el de Quilpué anda por ahí, y segundo, nadie va a ver las películas, que es la hue’a más débil, hay más personas

en las fiestas que en las películas. [...] Es muy poco público... ¿cachai el Festival de Cine Recobrado que hacía Alfredo Barría? Bonito po', pero con cincuenta, sesenta personas ya hay hartito, entonces hay una crisis también con el tema de las audiencias." (p. 16-17).

Brignardello considera que el aporte público al cine está más focalizado en la ficción que en el documental y que actualmente prevalece una mirada más comercial, por lo que es más factible obtener apoyo si se postula con una productora que como persona natural o siendo "artesano del cine" (p. 8), esta última una definición con la que se siente más cómodo. Opina que debido a las consideraciones anteriores, no va a recibir más financiamiento de parte del Fondo Audiovisual, a pesar que, como plantea, ha recibido aportes de este fondo para realizar algunos de sus trabajos. Debido a esta sensación, plantea que reorienta sus esfuerzos para obtener apoyo del Gobierno Regional. Lo explica densamente de la siguiente manera:

"Tengo una mirada súper crítica sobre las instituciones respecto al tema del cine documental. Voy desde las instituciones de gobierno hasta las universidades. Por cierto, yo tuve un debate con Edgar [Doll] respecto a la competencia del Festival de Cine de Viña... Ya no hay género documental po'... Hoy día sólo hay competencia de películas, entonces tú compites con películas experimentales de ficción. ¿Cuál es el impacto de que haya menos documentales? Estai en una franja compitiendo con diez y hoy día compiten tres o cuatro, con suerte, porque son diez películas, por lo menos en el año 2012 donde competí yo, y no me pareció, porque en definitiva son tan pocos los espacios donde tú puedes mostrar tus cosas. Yo creo que ahí hay una responsabilidad institucional, por ejemplo, con las universidades y las municipalidades. Según lo que te decía, o sea los fondos están dirigidos hoy día más a la ficción y que predomina una mirada de producción. Por ejemplo, hoy día no pueden postular personas naturales, ¿cachai?, sólo productoras, o sea, yo tengo claro que pa' los hue'ones que nos consideramos artesanos, hue'ones activistas, cagaste hue'on po'... Tení que ser como una prioridad, porque el cine está viendo esta mirada como comercial... Yo no digo que lo que yo diga sea verdad, o sea lo correcto, pero a mí no me calza, porque yo tengo las ganas y energía para seguir haciendo, pero lamentablemente siento que no voy a tener más apoyo del Estado... Y he tenido que buscar recursos por otros lados. Por ejemplo, para el documental de la KPD [KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile (2012)], me financió el guion el Fondo Audiovisual, y tuve dos fondos del Gobierno Regional, entonces he tenido que buscar de otros espacios. Obviamente los costos bajaron totalmente, ¿cachai? Para '[El] Memorial' [2009] recibí diez millones del Fondo Audiovisual, para Woodward [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward (2007)] recibí seis, y para KPD, del Gobierno Regional recibí como cinco o seis millones, por ahí, en dos fondos. Entonces yo diría que las instituciones no están colaborando, no están facilitando. Para qué te digo Televisión Nacional, po' hue'on, o sea, hasta ha censurado documentales, además los hue'ones son súper clasistas, este país en general. Por ejemplo, hablando de las instituciones, yo fui nominado al [premio] Pedro Sienna, al mejor documental del año, y fuimos a Santiago y yo quedé sorprendido... Cuando uno habla de la elite, hue'on, uno puede construir palabras, pero estar con ellos es una hue'a... Fíjate que el Pedro Sienna se presenta como el [premio] Oscar, hue'on. [...] Y al final entregan un premio a la película del año y se la ganó Sebastián... Este cabro... No me acuerdo el apellido, pero ahora está en Estados Unidos este cabro, y sale a recibir el premio, hue'on, y sabí lo que dice, hue'on, 'yo quiero, primero que todo, quiero dar las gracias a los que eligieron esta película, y en segundo lugar, a la Pochi, porque ha

sido súper emotivo recibir de ella el premio'... Y la Pochi era la ministra po' hue'on, la [Paulina] Urrutia, y dice 'porque fuimos compañeros en el colegio y... La hue'a rara, hue'on... Y ya nosotros nos sentimos un poco en corral ajeno, y después salimos hue'on, y el coctel, y claro po', o sea, la primera hue'a era un grupito de gente que se lleva todas las lucas... Ponte tu cuando en Televisión Nacional hacen una censura, pero cuando abren un espacio, ¿a quién se lo abren?, a los mismos hue'ones de siempre, o sea, claro, hay hue'ones que están en otra, pero tú no podí llegar a pensar así. Por ejemplo, ¿hasta dónde los hermanos Larraín necesitan los fondos?, si ellos pueden tener acceso a montones de fondos de plata de empresas, ¿cachai? Entonces ahí hay vínculos, claro, ahí hay una hue'a de la política, o sea, cualquiera podría pensar que ahí hay influencia del mundo de la UDI, de las empresas, y también su cine, porque su cine es tan particular. O sea, yo vi esta película 'Post Mortem' [Pablo Larraín, 2010] y a mí me impactó ver cómo el hue'on representaba al comunista que se metía con la mujer, y que era un barsa, un flojo, aprovechador de la revolución para no trabajar. No puedo creerlo po', claro, no toda la gente se fija en ese detalle, pero ahí define una construcción... Está ahí ordenada una hue'a simbólica, ¿cachai?" (pp. 17-18).

Por otra parte, el realizador expresa que sus trabajos han recibido cierta censura en dos espacios de exhibición, el Cine Arte de Viña del Mar y el Teatro Pompeya de Villa Alemana. El primero se lo negaron en un comienzo y en el segundo le pidieron que modificara un afiche que refería al gobierno de la Unidad Popular. Esta situación da cuenta de ciertos silenciamientos que permanecen vigentes hasta cierto punto en la sociedad chilena. Lo cuenta así:

"Yo, por ejemplo, he recibido varios tipos de censura. Se me impidió una vez, pero al final di vuelta la mano, Eugenia Ríos no me prestó el Cine Arte, tú lo podí buscar en internet, en el diario, para dar la película de Woodward [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward (2007)] me pusieron problemas, y yo reclamé [...] Y en Villa Alemana, en el Teatro Pompeya, que fue una función súper bonita, fue harta gente y llego allá y la mujer me dice 'ya, tiene que entregar unos afiches, usted mismo hacerlos', así como en plotter, tales dimensiones, así grandes, y lo llevo la hue'a, que me gasté once lucas en hacer las dos cosas, y me dice 'ah, no, no podemos ponerlo porque aquí dice en el gobierno de Salvador Allende, ¿por qué no lo borra mejor?', y le dije 'aquí se lo dejo, usted verá si lo censura o no, yo voy a venir mañana, y si no está puesto, voy a llegar a los medios de comunicación'. O sea, hue'on, estamos hablando del 2012, 2013, y a la mujer yo le dije '¿sabe qué?, déjeme hablar con su jefa', y esta otra mujer era la directora del centro cultural, era la productora yo creo, y fui a hablar con ella y le dije 'mira, ¿sabes? yo te voy a dejar esto acá, pero no me digas nada, porque si tú me dices que no, yo voy a ir hablar con el alcalde, porque esto no puede ser, y segundo, voy a ir a los medios de comunicación', pero cara de palo, porque eso era un acto de censura que en definitiva iba a impactar en menos convocatoria, y fueron como trecientas personas a ver la película. [...] Además hay una cierta condena también a la gente que hace estas películas, o sea tomar todavía los temas de la UP, de la dictadura, hay gente que no lo comparte y no lo soporta, y a la primera que puede te caga. No te dejan seleccionado en festivales, uno cacha que la hue'a es muy sugerida. [...] Entonces esto pasa porque estamos en una sociedad donde las huellas todavía están presentes. Nosotros no queremos aceptarlo... Además, todo este movimiento es condenatorio con la gente que hace este tipo de cine." (pp. 19-20).

Como contraparte de silenciamientos sociales, aprecia que hijos de ex funcionarios de las Fuerzas Armadas que participan en el ámbito cinematográfico se interesen y atrevan a hacer o participar en trabajos audiovisuales de memoria. Menciona dos casos que conoce cercanamente, Tevo Díaz (autor de “Pena de muerte”, estrenado en 2013) y Juan Pablo Echeverría (productor de “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward”, estrenado en 2007). Relata al respecto:

“Tevo Díaz trata de vincular la influencia de la Compañía Sudamericana de Vapores con esta famosa leyenda de que los pacos no fueron solamente los asesinos, entonces Gubler, que fue el primer detenido, tenía que ver con todos estos hue’ones. Tevo nuevamente instala en la película el contexto político en Chile, o sea, vivíamos en dictadura, y yo creo que Tevo lo trabaja sutilmente, básicamente con el juego que hace Gubler, que es el dueño de la Compañía Sudamericana de Vapores, en los barcos que fueron puestos a disposición para presionar [...] Ahí hay una hue’a que hace, pero tampoco es clara, pero lo importante es que uno se moja el culo. Yo lo trato de ver así, desde la perspectiva de la realidad no más, Tevo es de una familia de marinos, su papá fue capitán y su abuelo almirante. Yo he estado en su casa y está todo lleno de hue’as navales, todos sus hermanos fueron oficiales de la Armada. [...] Yo quedé súper pa’ dentro y bajoneado, por ejemplo, en ‘Una vida verdadera’ el productor fue Juan Pablo Echeverría, y el papá de Juan Pablo fue el jefe de la CNI en Viña, y estuve en su casa, en la piscina, y entonces igual pa’ mí es como raro. O sea, claro, uno dice ‘el viejo al final no está acusado de nada, pero fue jefe de la CNI’. O sea, la tortura era una práctica institucional, ¿cachai?, la violencia como herramienta del miedo, terror, o sea, igual es sorprendente que Juan Pablo se haya arriesgado a trabajar con nosotros.” (p. 20).

Finalmente, asimilando la carga emocional que un vínculo familiar puede significar, compara los casos anteriores con el de Alfredo García -un cineasta de la zona con el que ha trabajado- y con su propio caso, cuyos padres fueron víctimas de la represión. A través de esta comparación afirma que no se puede cargar con la experiencia de los padres, pero que de una u otra forma siempre quedan marcas. Así lo relata:

“Es un valor atreverse, pero al mismo tiempo también siento que él [Echeverría] tiene zonas... que estos temas no están totalmente resueltos, a lo mejor yo me equivoco y están resueltos. Por otra parte, hemos trabajado en varias cosas con Alfredo García, y su papá fue uno de los desaparecidos. Alfredo también es cineasta de acá de la zona, y claro, uno trata de pensar ‘no somos hijos de...’, pero uno no puede cargar con la hue’a de los papás, aunque uno siempre queda con algo, o sea, de hecho mi padre es un ejecutado, entonces yo no dejo... o sea, cuando supe eso, porque apareció en un libro, a mí me lo habían contado primero, y no lo creí, pero después salió un libro que se llama ‘Las letras del horror’ [Salazar, 2011-2012], son dos tomos, de la historia de la DINA y la CNI. Y aparece el caso del degollamiento de Juan Alegría, y como estos hue’ones trataron de encubrir el crimen, mataron a un borrachito, el carpintero Alegría, y le cortaron las venas... Bueno, el jefe de la CNI, y aparece nombrado, era el papá de Juan Pablo, o sea, igual entonces como que uno en el fondo también ha sido la herencia de la construcción de personalidad que has tenido de tus padres, de tu familia, tu

educación, todo, ¿cachai? Entonces eso influye en tu hue'a y uno lucha también para que eso no ocurra." (pp. 20-21).

### **Juan Pablo Zurita**

Consultado acerca de su conocimiento de documentales de memoria antes de realizar su trabajo sobre Villa Grimaldi, Juan Pablo Zurita responde que había visto y apreciaba el trabajo de Patricio Guzmán realizado en "La Batalla de Chile" (montada en Cuba entre 1975-1979) y "La memoria obstinada" (1997), así como también "Venceremos" (1970) de Héctor Ríos y Pedro Chaskel. Sin ser demasiado crítico con el realizador -pues puede haber comprendido mal la pregunta-, es importante notar que sólo "La memoria obstinada" es un trabajo con enfoque de memoria. Los demás se pueden considerar parte de la memoria filmica del Chile del último cuarto de siglo, pero no son propiamente documentales de memoria. Así lo expresa:

"Pato Guzmán, 'La memoria obstinada' [1997], 'La batalla de Chile' [1975-1979], 'Venceremos' [1970] de don Héctor Ríos con Pedro Chaskel. Los había visto, pero no por una visión de que yo puedo realizar eso, digamos, sino como cultura general, como cultura audiovisual, digamos, que tenía que ver estos documentales porque tienen que son parte de la historia de tu país. Pero no como tema de voy a ver esto para hacer esto, digamos." (p. 6).

Respecto al trabajo realizado desde el Estado en materia de memoria, Juan Pablo Zurita -que quizá por la experiencia con su documental vincula demasiado la memoria con los sitios de memoria- elabora una crítica ya aludida anteriormente en relación a la *marketinización* de los sitios de memoria, en este caso el Museo de la Memoria y los DD. HH. -que no es propiamente un sitio-. No obstante su crítica, considera necesaria la promoción de la existencia y el sentido de estos espacios de recuerdo y reflexión. Comenta al respecto:

"Hay como dos polos que se... que están peleando un poco. [...] Siento a veces que estos lugares se han, no sé si el verbo, se han marketizado un poco, pero bien es cierto, el hecho de que se establezca algo institucional con respecto a la memoria, como el [...] Museo de la Memoria [...], eh, creo que no tiene tanto marketing como otras cosas por ejemplo, porque eso creo que es una institución que viene desde el Estado y que el Estado tiene que brindarle a su gente y al resto del mundo para decir 'esto es lo que nos pasó a nosotros', porque a todos nos ha pasado en el mundo. Entonces, creo que es una, no contradicción, pero dos polos que están luchando como que unos buscan el marketing de la cosa [...] Pero el Museo de la Memoria, que tiene que ver con un tema casi como Auschwitz, no sé, pero como temas que son generales en el mundo, que todos tienen que tener, como lo que pasa Sudáfrica con el apartheid. Entonces todas esas cosas creo que también le hacen bien un poco al país, porque nosotros también, bueno, primero tenemos

que mirarnos a nosotros como lo hemos abordado después decirle al mundo por lo que pasamos.” (pp. 7-8).

Zurita considera que en el cine documental se ha avanzado en trabajar con la memoria y que la cantidad de documentalistas interesados en el problema se ha ampliado. Opina que es un tema que nunca se debería dejar de abordar y que el punto de vista cinematográfico aportará en la superación de los traumas vividos como sociedad. Lo relata así:

“[Creo que sobre la memoria] se ha hecho muchas más cosas que antiguamente, porque claro, antes dos o tres o cuatro documentalistas estaban, entonces ahora generaciones nuevas y más nuevas están abordando este tema que nunca debería parar de abordarse. Porque la única forma de poder superar yo creo una sociedad, o sea, imagínate los alemanes, o sea, cómo han podido en tan poco tiempo superar ciertas cosas, digamos, pero que también los ha ayudado mucho el cine. Y el cine es el medio de expresión creo, bueno, por algo lo estoy estudiando, o sea, lo estudié, es porque te va a permitir ver las cosas desde otro punto de vista, no necesito ir a pararme con un cartel afuera a decir algo, sino que con la cámara lo puedo hacer, y creo que la imagen es mucho más fuerte.” (p. 8).

Como ya se ha evidenciado, el realizador valora el trabajo de Patricio Guzmán en “La nostalgia de la luz” (2010). Así se refiere a esta obra:

“Una de las películas más maravillosas de cine documental es ‘La nostalgia de la luz’ [2010]. O sea, se me pararon los pelos. [...] Es que hablar del infinito, del espacio, del tiempo y bajarlo aquí a Chile con la misma geografía..., no sé, pero ese trabajo encuentro que es una de las obras más lindas del cine documental, para mi opinión, porque tiene una poesía, no es rudo como otros documentales, [como] ‘La batalla de Chile’ [1975-1979], que es ruda, es lo que es, entonces no hay una interpretación, creo que la otra tiene una metáfora, una interpretación que te lleva a poder observar esto.” (p. 9).

Zurita considera que los cineastas han realizado un aporte a la memoria. Cree que ha sido mayor en el caso del cine documental que en la ficción. Así lo expresa:

“Yo creo que con cualquier cosa que tú hagas estás aportando al tema, sobre todo político. Porque por hablar por ejemplo, de cine ficción, ya, todos dicen se hacen muchas películas y ya están películas repetidas, entonces si tú me preguntas por el cine ficción a lo mejor eh... no hay tanto como en el cine documental político. Ahora, películas políticas que creo que se murió Helvio Soto y quedó un vacío de cine de ficción, digamos. Bueno, don Miguel Littín que sigue vivo. Pero no hay cosas políticas del... yo creo que todo es aporte, todo es aporte, sí.” (p. 9).

El realizador opina que el trabajo de memoria por parte del cine documental no acabará. Observa que las diferencias de puntos de vista entre los documentalistas depende de su

experiencia vital, y que así como hay quienes trabajan la memoria motivados por una experiencia vivida o cercana relacionada con el proceso represivo, también hay quienes no poseen esta experiencia y tienen un punto de vista más “neutro” (p. 10). Así lo relata:

“No, no debería terminar. Este es un proceso que no va a terminar nunca, es como el cine, no va a terminar nunca al menos que se mueran las personas. Y esto también tiene que ser lo mismo, o sea, es como ir, eh, no sé, es como un algo crónico, tiene que existir siempre. [...] Yo creo que las diferencias dependen de la época en que nacieron. [...] Porque por ejemplo creo yo que el tema político que tienen los señores de cincuenta, sesenta hacia arriba, es porque es una vivencia experiencial de ellos, digamos, o sea, es su vivencia. Ahora, puede ser que los que somos más jóvenes, entre comillas, eh, tenemos que darnos cuenta de lo que pasó, entonces a la larga también un documentalista es un personaje que tiene que buscar lo que quiere saber a la larga, o sea, yo hago un documental porque quiero saber sobre eso. Entonces, creo que en general el trabajo del documentalista es en este sentido político, yo creo que depende de la generación que nazca y su... y obviamente su motivación porque también no necesariamente tiene que ser como mi experiencia que yo no tengo familiares con problemas políticos por así decirlo. Que existan más personas que hagan cosas más neutras en ese sentido y otras personas que tengan a lo mejor una experiencia, una autobiografía, entonces también es bueno saber eso, qué es lo que piensan ellos.” (pp. 9-10).

Si bien Zurita considera que hay diferencias en las formas de representar la memoria dependiendo de la generación a la que el documentalista pertenezca, cree que existe una causa común en comunicar a los chilenos y al mundo la historia. Así lo comenta:

“Yo creo que siempre hay una diferencia porque siempre hay un punto de vista distinto entre los autores, o sea, lo que puede hacer un joven hoy en día obviamente que es su punto de vista y tiene que ver con el momento y la época donde nacen. Creo que hay diferencias por supuesto, pero obviamente yo creo que todo encauza en una sola cosa en común, es como decir ‘mira, esto es lo que pasó en mi país y esto es lo que a la larga tenemos que mostrarle al resto de los compatriotas y al resto del mundo también’. Entonces, tiene que ver un poco en que hay diferencias en los puntos de vista pero el encauzamiento es la idea central creo yo, que es de que nos demos a conocer tanto aquí como afuera, digamos.” (p. 10).

El realizador valora el cine documental en tanto legado que se deja a las futuras generaciones y connota que se siente partícipe de él. Así lo expresa:

“A la larga estamos queriendo que la gente sepa realmente, y los que vengan después digamos. En mis nietos, si es que yo voy a tener nietos, bien tus nietos o los que así sean, tienen que saber lo que pasó, y a lo mejor ellos van a poner otro punto de vista después cuando ellos hagan un documental, porque ellos vivieron otra época. Entonces, ‘¡oh, pasó esto acá!’, o a lo mejor, ‘a mi abuelo nunca le pasó nada pero sí hizo un documental’, entonces no sé, que despierte un poco la memoria en general del país digamos, o sea, de nuestra historia.” (p. 11).

Zurita considera que en la actualidad el trabajo en cine documental tiene un carácter más individual, pero que en la generación anterior de documentalistas existía un carácter más grupal, el que vincula con el compromiso político de entonces. Sin embargo, agrega que en la actualidad los equipos de realización son también más pequeños debido a los escasos presupuestos, pero también a las posibilidades tecnológicas. Así lo relata:

“Yo creo que ahora es más individual, antes yo creo que eran más clanes, digamos. O sea, estaba Chaskel, Héctor Ríos, Littín también, don Helvio Soto, bueno, también don Patricio Guzmán, ellos tenían un compromiso más político que nosotros hoy en día. O sea, el joven de hoy en día creo que tiene menos compromiso político. Antes sí había un compromiso político, seguramente por la época del sesenta. [...] Entonces el sentido político tiene está presente en esa época yo creo, porque había un poquito más de, creo yo, como un conglomerado, no sé si ‘vamos a contar esto’, pero sí como que tenían en común todos el tema político. Porque hoy en día me doy cuenta, los chicos no pasa nada, con suerte van a votar. [...] Pero, bueno, siempre las producciones yo creo que son mucho más individualizadas digamos, o sea, son pequeños grupos. A nivel de producción claro que tiene que ser más individual. Porque creo que tiene que ver con un tema de también de presupuesto, porque un equipo, o sea, un equipo de realizadores de documentales son siempre pocas personas normalmente, digamos, entonces... y tampoco hay un nivel de presupuesto grande como para poder realizar algo. Tú puedes ir directamente y trabajar casi con muy poca gente, entonces creo que se individualiza más ese tema.” (p. 11).

Si bien el realizador considera que los aportes públicos han permitido producir más cine, expresa con seguridad que tanto en décadas anteriores como en la actualidad, los decididos a hacer cine, lo hacían o lo hacen con o sin fondos, y que por lo tanto, lo que está en juego es el propio compromiso, antes político, hoy individual. Además menciona que algunos cineastas también optan por buscar apoyo fuera del país. Así lo comenta:

“Creo que se han hecho varias cosas con respecto, o sea, se han más cosas hoy en día desde que nació, por así decirlo el FONDART. O sea, igual creo que, es que a ver, ¿cómo llamarlo? Antigua... yo creo que antiguamente sin los fondos se hacían igual películas y hoy con fondos se hacen las mismas películas. Pero yo creo que como antiguamente el compromiso de la gente más ‘antigua’ por así decirlo, para no decirles viejos, era un compromiso más de carne digamos, más de la política. Hoy en día es un compromiso que te ayuda a ti, a tú poder realizar algo que la tienes en tu cabeza es ideológico. Te ayuda, te aporta, en cambio lo otro, en la otra época lo hacían sí o sí, aunque no tuvieran FONDART, no tuvieran nada, se iban a Francia, Bélgica, donde sea a buscar plata. Entonces, creo que ha ayudado, pero no sé si ha aumentado en cuanto a producción digamos, en cuanto a la cantidad de documentales que se han realizado. Creo yo.” (p. 12).

Respecto a la pregunta acerca de si las realizaciones de estos cineastas que buscan apoyo fuera de Chile se pueden considerar obras chilenas o no, Zurita opina que no importa donde

consigan el financiamiento, que lo fundamental es que el cineasta sea chileno. Agrega que Francia financia cine de memoria porque le interesa la historia reciente de Sudamérica. Así lo plantea:

“Yo creo que si el personaje chileno habla de Chile, da lo mismo donde conseguir la plata creo yo. Porque a la larga ellos la están buscando para poder realizar el tema, o sea, por eso se van a Francia, por eso están todos los documentalistas en Francia, porque ahí te van a pasar la plata, porque a los franceses les gusta, les gusta saber sobre la memoria política, sobre todo de Sudamérica.” (p. 12).

Acerca de los desafíos que existen en Chile respecto a la memoria, Zurita vuelve a los lugares y opina que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos ha sido la primera piedra de un proceso que quedó estancado. Por otra parte, espera que profesionales jóvenes de las ciencias sociales aporten a la producción fílmica de memoria, lo que vendría a ser algo así como lo que hace Andrés Brignardello (quien también tiene formación en historia). Expresa de la siguiente manera lo anterior:

“Como te digo yo, mira... creo que fue como la primera piedra el Museo de la Memoria. Creo que para mí esa fue la primera piedra, es como los típicos hospitales que se dejaron de construir que dejaron la primera piedra y dejaron el tema de lado. Yo creo que eso es un pequeño avance, porque eso es como más universal, o sea, creo yo que el tema de establecer un museo de esa forma es decir ‘mira, esto pasó en este país’, entonces hagamos algo que pueda decir o que pueda mostrarle al mundo también qué es lo que nos pasó. Pero como te digo, es la primera piedra y quedó el hospital ahí trabado. [...] [Por otra parte,] mientras vayan naciendo realizadores jóvenes u otra persona que no sea un realizador audiovisual sino que un antropólogo, un sociólogo, un psicólogo que también tenga las ganas de poder decir ‘esto es lo que pasó, esto es una historia que puedo contar’, también es válido. Entonces yo creo que todavía falta que no solamente los cineastas hagan películas sobre la memoria sino que a lo mejor de otras áreas también.” (p. 13).

#### *b. Síntesis comparativa*

Intentando hacer una síntesis comparativa entre los documentalistas, se puede afirmar que expresan miradas que en algunos puntos se acercan y en otros se distancian, respecto a la labor que los artistas en general, y los cineastas en particular, han realizado frente al problema de la memoria.

Respecto al trabajo artístico en general frente a la memoria, Carmona y Gándara coinciden en su aprecio hacia la labor realizada por algunas expresiones artísticas distintas al

cine. Por su parte, Brignardello no ofrece valoraciones respecto al aporte de otras artes a la memoria, debido a que expresa una serie de cuestionamientos al ámbito artístico, a través de los cuales se interpreta cierta toma de distancia de éste, quizá relacionada con su excepción profesional, pero evidentemente mediada por su crítica a ciertas actitudes de los artistas. En cuanto a Zurita, demuestra poco conocimiento sobre el rol de otras artes en la producción de memoria, la que se puede interpretar, antes que por su edad y menor experiencia en el cine documental, por un desarrollo profesional más ligado a la publicidad y la docencia universitaria, a la vez que por un enfoque de memoria centrado de manera predominante en la dimensión espacial de ésta.

Por su parte, respecto particularmente al trabajo cinematográfico y principalmente a la realización documental en memoria, los realizadores coinciden en sus apreciaciones, valorando el rol fundamental que el soporte audiovisual ha tenido en el proceso de producción de memoria y proyectando su continuidad. De manera unánime dan cuenta de la existencia de una diversidad de puntos de vista autorales, los que valoran por su particularidad y por constituir distintos fragmentos de memoria respecto al proceso sociopolítico. Es muy relevante que los cuatro documentalistas den un lugar protagónico, casi como fundador y promotor de los trabajos filmicos de memoria, al documentalista Patricio Guzmán. Por otra parte, coinciden en que se pueden establecer diferencias generacionales en los enfoques de memoria de los documentalistas, las que se relacionan fundamentalmente con los sentidos políticos predominantes en los períodos históricos vividos. En este punto, la noción de estructura de sentimiento se torna relevante para comprender los sentidos que prevalecen tanto en las dos generaciones de documentalistas, así como también en los documentalistas que conforman la muestra de este estudio. Por tanto, se puede afirmar que si bien existe un sentimiento compartido o transversal en relación al lugar que han tomado los documentalistas respecto a la labor de producir y comunicar memoria, también existen posiciones marcadas por conocimientos y experiencias individuales respecto a la manera de abordar esta práctica filmico mnemónica.

Finalmente, los documentalistas ofrecen apreciaciones coincidentes y divergentes sobre el aporte que el Estado ha hecho al trabajo cinematográfico en general, y en particular, en materia de memoria. Gándara es quien manifiesta mayor satisfacción al respecto, aunque observa que la compartimentación del Estado genera ciertas dificultades. Carmona evidencia que se ha financiado el trabajo audiovisual en memoria, pero critica la insuficiencia del financiamiento respecto a la amplitud del campo cinematográfico, el carácter anual, la dificultad de volver a obtener financiamiento para procesos posteriores de un mismo proyecto y cierta corrupción. Brignardello considera que si bien ha existido un financiamiento, se ha desarrollado una orientación más comercial que perjudica a realizadores con menor inserción en el ámbito cinematográfico y a los *artesanos del cine* como él. Zurita, por su parte, considera que cuando existe una genuina motivación por llevar a cabo un proyecto, aludiendo a los cineastas de décadas anteriores y a los actuales, se busca cómo ejecutarlo disponiendo o careciendo de fondos públicos o provenientes de instituciones extranjeras.

A continuación, más allá de la síntesis comparativa arriba expuesta y en virtud de la extensión de esta segunda dimensión de análisis, se ofrece un resumen de las miradas de los cuatro documentalistas sobre el lugar del trabajo artístico en general, y del trabajo cinematográfico en particular, en relación al proceso de memoria.

Alejandra Carmona considera que los documentalistas han desarrollado un rol fundamental en producir y comunicar memoria, llegando a considerar la emergencia de un lenguaje y una tendencia. Al respecto, observa que hay una diferencia generacional en los lenguajes, pues considera que los cineastas que comenzaron su trabajo en las décadas de 1960 y 1970 tiene un enfoque más *objetivo* y político, mientras que quienes comenzaron en las décadas siguientes han desarrollado un enfoque más subjetivo y afectivo, predominando entre estos últimos la mirada autobiográfica. También respecto a la generación más joven, opina que su mirada expresa un distanciamiento del pensamiento político de sus padres y de la experiencia represiva vivida. Sobre los jóvenes que se están formando en audiovisual, observa

que mientras entre algunos de ellos se mantiene el interés por la memoria, en otros prima la idea de que el proceso finalizó.

La documentalista considera que si bien los trabajos de memoria parten desde intereses y motivaciones más individuales, se tornan grupales debido al propio carácter colectivo del trabajo cinematográfico. Por otra parte, manifiesta que en su caso, sintió una especie de deber de memoria, una incongruencia entre ser cineasta y no tratar ese tema.

Si bien Carmona ha trabajado en Chile y Alemania en televisión, no se siente atraída por este medio y su lenguaje. Sin embargo, valora que en él se comunique la memoria. Por su parte, valora el aporte de los canales de televisión extranjeros -a los que están ligados algunos documentalistas- en trabajar sobre el proceso de memoria chileno, considerando que es expresión de su interés primordial en el gobierno de la Unidad Popular y en los sucesivos procesos políticos. Por su parte, la autora también valora el trabajo de otros artistas, principalmente de trabajadores(as) de las artes visuales y de la literatura. A la vez, siente que hay un interés importante por parte de tesisistas e investigadores(as), tanto chilenos(as) como extranjeros(as).

Por otra parte, respecto al financiamiento público al cine en general, y al cine de memoria en particular, considera que si bien efectivamente existe este apoyo y ha beneficiado a trabajos de memoria, su carácter anual, la cantidad de postulantes y cierto grado de corrupción, han dificultado y frenado el trabajo cinematográfico. Finalmente, como un desafío para el cine documental, considera que ahora que ya se ha salido un poco del shock, se torna preciso hacer documentales de memoria con una mirada más histórica, para ser utilizado en las escuelas y legarlo a las futuras generaciones.

Sergio Gándara, a partir de su experiencia fílmica y televisiva realizada en la década de 1990 para el FOSIS, llegó a sentir como una misión vital utilizar el audiovisual como una herramienta de transformación social. Respecto a la memoria, considera que trabajar en ella es una labor que posee cierto sentido altruista. Si bien ha realizado un trabajo audiovisual de memoria y ha producido varios documentales y series para la televisión sobre el mismo

problema, manifiesta que no es muy consciente de trabajar con el pasado y la memoria, sino que siente que su mirada está más centrada en el presente y el futuro.

Gándara considera que, para las artes en general, el cine documental ha sido una especie de “abrelatas” (p. 6) de la memoria en Chile. En esta labor, da un lugar fundamental a Patricio Guzmán, pues además de considerar su trabajo como iniciador en este sentido, le atribuye aportar a través de su rol en la creación de FIDOCES, evento que devino un espacio de convergencia y aprendizaje para los documentalistas chilenos. El autor comprende que entre las generaciones de documentalistas hay grandes diferencias en las formas de abordar la memoria, lo que se relaciona con las épocas que les ha tocado vivir. Considera que, si la primera generación ha tenido un punto de vista más ideológico, la segunda está marcada por el “paradigma del fin de la historia” (p. 7), aunque cree que algunos de esta última tienen cierta afinidad por lo que llama el “paradigma ético de la ideología” (p. 7). De manera parcialmente similar a Carmona, considera que si bien los primeros trabajos fueron realizados en esfuerzos individuales, progresivamente el trabajo se ha tornado más colectivo a medida que han ido surgiendo instancias de convergencia profesional.

Por otra parte, considera como soportes y lenguajes artísticos relevantes para comunicar memoria al cine argumental, las series de televisión, el teatro y la literatura, a pesar que critica a las dos últimas expresiones artísticas, pues opina que a veces la dificultad de sus lenguajes les hace ser mezquinas con una sociedad poco lectora. Frente a esta situación, da un lugar relevante al papel desempeñado por el cine y la televisión, particularmente en las conmemoraciones de los treinta y cuarenta años del golpe de Estado respectivamente.

Finalmente, Gándara considera que efectivamente en el Chile de posdictadura las y los cineastas han podido movilizar recursos para realizar obras de memoria. Sin embargo, respecto a la política pública de apoyo al cine opina que la compartimentación del Estado es un obstáculo para, por ejemplo, internacionalizar la producción local, causa en la que se ha involucrado a través de su participación en la creación de la agencia Cinema Chile.

Andrés Brignardello no ofrece una mirada tan extensa al campo artístico y al cine documental. Esto posiblemente se relaciona a que él devino documentalista por su práctica y que no llegó a serlo mediante una formación profesional. Esto de alguna manera influye en generar en él cierta distancia frente al campo artístico en general, y respecto al campo cinematográfico en particular. Pero más allá de esta consideración, el realizador más bien expresa de manera reiterada una mirada crítica hacia el mundo artístico, refiriendo el desinterés de algunos artistas en abordar problemáticas sociales relevantes, la falta de criticidad y la evasión de ciertos temas para evitar no conseguir financiamiento público. Cuestiona también a los artistas porque le han recomendado *dar vuelta la página* y trabajar con un equipo más grande y profesional. La crítica de Brignardello también se orienta hacia jóvenes cineastas, que según expresa, disponen de conocimientos y tecnología pero no han realizado trabajos y carecen de convicciones. A pesar de sus críticas, el realizador valora el trabajo de las y los cineastas, pero considera que las funciones que cumplen no se reducen a hacer películas, por lo que se requiere intensificar las labores de producción, posproducción y distribución.

Brignardello toma distancia de la noción de industria cinematográfica, pues considera que está directamente vinculada al modelo económico. Al contrario, propone la existencia de más canales institucionales, entendiendo por ellos no sólo al Estado, sino también a las universidades y a instituciones del ámbito cinematográfico. El autor, no juzga que los cineastas quieran ganar dinero con sus películas, pues en su caso no vive de este trabajo, pero cuestiona ciertas formas de obtener financiamiento, como por ejemplo, *vender en verde* las películas y tener asegurada su distribución antes de realizarlas. Como parte de su distanciamiento de la industria cinematográfica critica de los festivales su espectacularización y la falta de promoción para atraer a públicos más numerosos. Por otra parte, respecto al papel del Estado, el realizador considera que el aporte público al cine se focaliza en la ficción y que predomina una mirada comercial que torna más factible que los y las cineastas con productoras asociadas obtengan apoyo antes que los *artesanos del cine* como él, lo que le ha significado reorientar sus esfuerzos para obtener apoyo del Gobierno Regional.

A partir de su experiencia en el ámbito, Brignardello plantea desilusión frente a la política institucional y los partidos. Esta desilusión lo lleva a inclinarse hacia el cine documental y la historia local. El autor afirma valorar en general los esfuerzos realizados para aportar a la memoria, pero a partir de la diferencia que establece entre dos memorias urbanas contradictorias de Viña del Mar, observa que hay memorias en conflicto y que se debe tener claridad respecto a aquella a la que se aporta. En cuanto a la memoria política, no urbana, critica ciertas deformaciones que se pueden realizar, como la presente en el documental “La ciudad de los fotógrafos” (2006) de Sebastián Moreno, que califica como una inadecuada y antojadiza heroificación de los fotógrafos, pues principalmente trabajaban para la prensa, en desmedro del papel del movimiento social.

Por otra parte, el realizador declara que debido al carácter político de sus obras ha sido censurado en dos espacios locales de exhibición, pero ambas situaciones se revirtieron. Como contraparte de la existencia de estos silenciamientos, pero en otra dimensión, aprecia que dos hijos de ex funcionarios de las Fuerzas Armadas que conoce hayan participado en la realización de trabajos audiovisuales de memoria. Finalmente, asimilando con estos dos casos la carga emocional que un vínculo familiar puede significar, los compara con otro cineasta local y consigo mismo, cuyos padres fueron víctimas de la represión. Mediante esta comparación expresa que no corresponde cargar con la experiencia de los padres, aunque siempre quedan marcas.

Zurita es el realizador que expresa menor conocimiento sobre problemas relativos al vínculo entre el trabajo artístico y el proceso de memoria, lo que se puede relacionar a que es más joven que los otros documentalistas, y por lo mismo evidentemente tiene menor experiencia laboral, pero también a que está más vinculado al ámbito publicitario y a la docencia universitaria. A esto se puede relacionar que al ser consultado sobre trabajos filmicos de memoria, hiciera mención de obras que, si bien son parte de la memoria filmica del país del último cuarto del siglo XX, no constituyen obras de memoria propiamente tal. No obstante, lo anterior se puede deber a una confusión. A pesar de esto, Zurita considera que en el cine

documental se ha avanzado en trabajar con la memoria más que en el cine argumental, y que la cantidad de documentalistas interesados en el problema se ha ampliado con el paso del tiempo, llegando a considerar que constituye un tema que nunca se debería dejar de abordar, pues así se aportará a la superación de los traumas vividos como sociedad. En el mismo sentido, valora el cine documental en tanto legado para las futuras generaciones. También considera que las diferencias de puntos de vista entre los documentalistas dependen de su experiencia vital, y que así como hay quienes trabajan la memoria motivados por una experiencia vivida o cercana relacionada con el proceso represivo, también hay quienes no poseen esta experiencia y tienen un punto de vista más “neutro” (p. 10), que como declara, es su caso. Si bien Zurita considera que hay diferencias en las formas de representar la memoria dependiendo de la generación a la que la o el documentalista pertenezca, cree que existe una causa común en comunicar a los(as) chilenos(as) y al mundo la historia.

En relación al trabajo estatal en materia de memoria, Zurita demuestra no contar con un conocimiento profundo al respecto, pues sólo formula una crítica a la “marketinización” (p. 10) del Museo de la Memoria y los DD. HH., aunque respecto a esta organización, expresa que también considera necesaria su promoción. Sobre el aporte estatal al cine, si bien considera que ha permitido producir más cine, sostiene que en décadas anteriores y en la actualidad, la convicción de hacer cine ha permitido que los cineastas lo hagan disponiendo o no de fondos, y que de esta manera, lo que está en juego es el compromiso. Por su parte, considera que el trabajo en cine documental tiene un carácter más individual hoy, pero que en la generación anterior de documentalistas existía un carácter más grupal, que vincula con el compromiso político. Sin embargo, relaciona el menor tamaño de los equipos de realización a los escasos presupuestos, pero también a las posibilidades tecnológicas.

Respecto a los desafíos que existen en Chile respecto a la memoria, Zurita retorna a su especial interés por los espacios, considerando que el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos ha sido la primera piedra de un proceso que se estancó. Finalmente, espera que

profesionales jóvenes de las ciencias sociales aporten a la producción fílmica de memoria, lo que se puede relacionar con la práctica de Andrés Brignardello.

### 3. Documentalistas y obras

#### a. Caso a caso

#### *Alejandra Carmona*

A pesar que Alejandra Carmona desde sus años de formación en audiovisual en Alemania tuvo interés en trabajar fílmicamente la pérdida de su padre -Augusto Carmona, militante del MIR, asesinado en 1977-, la principal motivación para hacerlo fue detonada por Patricio Guzmán, quien le hizo la pregunta “bueno, ¿qué estás esperando para hacer la película sobre tu padre?”

(p. 11) Así lo relata:

“Bueno, el principal sentido es algo que me dijo Patricio Guzmán [...], me preguntó ‘¿tú estudias cine?, ‘sí’ le dije yo, ‘estudié cine en Berlín’, ‘¿y ya saliste?’, ‘sí, salí el año pasado’. Y bueno, estuvimos hablando, él me empezó a preguntar de mi vida, por qué estaba en Berlín, le conté que estuve exiliada, que mi padre se había quedado acá, que lo habían asesinado, que era un periodista, le conté como todo, y ahí me dice ‘bueno, ¿qué estás esperando para hacer la película sobre tu padre?. [Entonces él fue] el detonante. O sea, fue en realidad algo que yo sabía y que venía postergando desde hacía mucho tiempo, y cuando me lo dijo él ya no me quedó escapatoria, dije ‘bueno, si me lo está diciendo Patricio Guzmán, tendré que hacerle caso’, jajá. Y ahí me metí en ese problema. Si no seguramente me habría seguido haciendo la lesa.” (p. 11).

Como se ha mencionado, desde que Carmona se formaba en Alemania tenía el interés de abordar la pérdida de su padre, pues sentía cierto deber de memoria por hacerlo. Logra concretarlo el año 2003 gracias al referido impulso de Guzmán. Sin embargo, la autora manifiesta que durante sus años de formación, en todos los ejercicios fílmicos realizados, estuvieron presente la muerte, la pérdida y el dolor, pero nunca desde su experiencia vital, sino a través de otras formas de relación humana. Lo expresa como sigue:

“Todos mis estudios, toda mi academia de cine fue siempre en torno al mismo tema. O sea, todos mis trabajos en la academia de cine. Muerte, pérdida, dolor, así como quien toca siempre un adagio insistentemente de todas las formas, eso hice yo como en 11 ejercicios cortometrajes. Y siempre relacionada al tema, pero desde lo más abstracto, desde distintas perspectivas, hasta de relaciones de pareja, pero siempre con esa temática. Y ya una vez ahí, y nunca había hecho un documental además, yo hice pura ficción cuando estudié cine, ya cuando salí y me encuentro

con Guzmán y le hago la asistencia de dirección en esa parte documental y me dice esto y me enfrenta en el fondo a aquello que yo no me quería enfrentar, ahí fue como que dije 'ya, voy a hacerlo' y me enfrenté también por primera vez a lo que era la realización de un documental, que nunca antes, como te decía, no... había trabajado mezclas más bien, como mezcla entre ficción y documental. O sea, ficciones pero con imágenes de archivo. Pero no tenía una realización documental previa, esa fue mi primera experiencia. [...] Era como pagar una deuda, o sea por un lado Patricio me lo dijo, pero también era algo que yo sentía que tenía que por un deber casi moral hacerlo, o sea que no podía yo siendo cineasta pasar por al lado de ese tema y no tocarlo, eso yo lo sabía también antes, pero ya cuando Patricio me lo pone así al frente, como un espejo, fue como decir 'no, si tienes razón, yo tengo que abordarlo de manera concreta, y lo más concreto será un documental'. Porque lo había abordado de muchas maneras, pero muy metafóricas. Yéndome así como por las ramas." (pp. 11-12).

A partir de su experiencia en la realización de "En algún lugar del cielo" (2003), Alejandra Carmona refiere la complejidad y la intensidad en términos emocionales que conlleva la experiencia de hacer un documental autobiográfico. Considera que a pesar del conocimiento que se posee de la teoría y la técnica del cine, la confrontación del propio pasado genera grandes dificultades en el presente de la realización. Lo relata de la siguiente manera:

"Yo creo que, en general, la autobiografía es uno de los géneros más difíciles que hay, porque, o sea, yo ahí hablo un poco desde mi experiencia con la producción de mi documental, que tal vez uno al hacer una obra autobiográfica, uno entra con todas sus emociones, y con todo su ser, ¿verdad?, a ser parte de la obra de uno mismo. Entonces, es un proceso de desdoblamiento muy fuerte que hay que hacer, y es muy complejo en términos emocionales, en términos... sí, sobre todo en términos emocionales. Cuando uno enfrenta sobre todo estos temas, temáticas relacionadas a los derechos humanos, el atropello de los derechos humanos, ¿verdad?, uno se enfrenta con heridas, con dolores, con grietas. Entonces, aquello que te exige un ejercicio de desdoblamiento, porque a la vez eres protagonista y autor, es muy difícil cuando además está mediado por una serie de emociones dolorosas. Entonces, ahí, al estar un poco como teñido por esas emociones, por toda esa afectividad ¿verdad?, a veces, fue mi caso, cuesta mucho pensar en la forma. Te cuesta mucho pensar en aquello que tú sabes perfectamente, como las formas, has reflexionado en torno a eso, has estudiado cine, qué sé yo, has visto las mejores películas del mundo, y luego cuando te enfrentas al proceso autobiográfico estás como en pelotas, danto palos de ciego. Porque la afectividad y la emocionalidad involucrada en el quehacer cinematográfico es tan grande que te pierdes en lo otro, como, bueno, ahora sólo tengo una pulsión que es realizar y concretar lo inmediato, que son estas cuestiones, que son mis preguntas en torno a. O sea, la autobiografía, la confrontación del pasado, de tu propio pasado con el presente en la realización." (pp. 2-3).

Evaluando desde la actualidad este trabajo, se siente algo insatisfecha, pues considera que es precario en la forma, que posee sólo ciertos atisbos cinematográficos y que se acerca más a un periodismo de investigación -por la presencia de preguntas y búsquedas-. Si bien cree que el enfrentamiento con los testimonios y su presencia frente a la cámara le dificultaron pensar en la puesta en escena, considera que era necesario *sólo hacerlo*, para así no destruir el momento.

Manifiesta que a pesar que esta dificultad está presente en todo registro filmico de entrevistas, en la autobiografía -y especialmente en una que aborda el dolor-, la intensidad de las emociones aumentan las complejidades y el control de la situación. Así lo expresa:

“Me fue muy difícil encontrar una forma adecuada que a mí me hubiese satisfecho. Yo si ahora miro mi documental, no me gusta, por lo mismo que te digo. Encuentro que en la forma es muy precario, es como casi de un periodismo de investigación, que va por ahí como preguntando, como un poco desesperada. Entonces, no le encuentro mucho en la forma. Ahora, claro, hay ciertos momentos, hay atisbos que son cinematográficos, donde hay un tiempo donde yo logro respirar un poco también dentro del documental, y se desarrollan otras cosas. Pero, hay toda una etapa del documental que es cuando yo estoy como investigando y preguntando, y enfrentándome con testimonios que me hablan de mi padre, y con aquellos personajes en que yo apenas tengo tiempo de pensar en fondo, de pensar la puesta en escena, los siento en cualquier lugar, pongo el trípode, grabo, porque lo más importante en ese momento es lo que me va a decir, y estamos los dos tan nerviosos, tanto el testimonio como yo como autora y protagonista, que la cuestión es como ‘ya, llega, pone la cámara no más y graba’. O sea, no destruyas el momento. Entonces, es como muy, muy, muy. Bueno, eso suele ser también, muchas veces en otros documentales, comunes y corrientes, la regla, ¿no?, de que la persona ya acceda ya a darte un testimonio, entonces tampoco no vas a estar ahí moviendo la cámara, la luz y no sé qué, y ya hazlo rápido. Pero en este caso de la autobiografía y cuando hay además situaciones emocionales muy fuertes involucradas es como más doblemente así. Ese yo creo que en mi caso fue la dificultad, respecto a los demás, no me gustaría como opinar si es que realmente es esa forma adecuada la que eligieron o no, porque ya hay también criterios estéticos que no, que yo no sé si son aplicables en la misma medida a los otros. Porque a lo mejor ellos respecto a su propio criterio estético están bien en la forma. Entonces, ahí me remito como a lo mío no más, que yo sí siento que me quede un poco detrás.” (pp. 3-4).

La documentalista manifiesta que le interesa continuar trabajando en memoria, pero no desde el giro autobiográfico, pues además de las dificultades antes referidas, considera que en su experiencia se enfrentó a dos cuestionamientos internos estrechamente relacionados: en primer lugar, no caer en la pedantería y sobre exhibirse, y en segundo lugar, mantener cierto pudor de querer estar menos presente en escena. Comenta que pudo enfrentar ambos cuestionamientos gracias al trabajo de su asistente de dirección, aunque cuenta Carmona que mientras ella pedía *salir*, su asistente la empujaba a escena para *hacerla entrar*. Lo narra así:

“[Me interesa seguir trabajando] en memoria, pero en autobiografía no, nunca más, porque es muy complicada la autobiografía. Se pone mucho de uno mucho, y también está la presión de hasta qué punto entro, cómo no ser como pedante, en estarme mostrando yo. Hay una serie de fantasmas así que son como bien difíciles de enfrentar. Ese es el peor conflicto, el conflicto que está toda la obra. [...] Fue muy difícil [abordarlo], sí, sí. Bien difícil, de hecho, yo tenía una asistente de dirección que me dirigía cuando yo tenía que estar en escena, y bueno, siempre le pedí como que me redujera lo más posible. Entonces, yo siempre estaba como quitándome de escena y ella empujándome a escena. Entonces, toda la película era entonces como un poco esa pulsión entre ‘déjame salir’ y ‘entra’. Y, claro, también

está eso, porque está como un pudor, ¿no? Una sobre exposición, porque es mi vida, es mi relato, es mi historia, además estoy yo en cámara. Entonces, como '¡wow!'" (pp. 4-5).

En su documental, la realizadora trabajó con dos guionistas, Álvaro Ramírez y Claudio Betsalel, cuyo trabajo considera fundamental. Manifiesta que el primero, ya fallecido, le aportó su punto de vista más objetivo e histórico, propio de su generación, mientras que el segundo, a partir de la profundización del conocimiento de su biografía a través de entrevistas, construyó el texto en *off*. Se refiere a ellos como sigue:

“[Dentro del equipo de realización destaco] el aporte de los dos guionistas con los que trabajé, uno que era Álvaro Ramírez, un guionista que ya murió, de la generación de Peter Chaskel. Él me ayudó mucho a ordenarme en una primera instancia, con él trabajamos varias sesiones, y él viniendo de una escuela como más, de esa escuela también más objetiva, más política. Me ayudó a centrarme en la investigación desde el punto de vista más histórico, y me ayudó a construir un relato cronológico que tuviese un anclaje en lo histórico también, en lo histórico-político, y en la evolución histórica-política del mundo, porque en el fondo yo en mi documental trato treinta años en una obra desde una perspectiva autobiográfica, entonces ahí hay harto recorrido entre medio. Y en esto Álvaro Ramírez me ayudó bastante, porque yo siendo más, de repente, como más dispersa en cuanto a la estructura mental que tenía en ese momento, él me ordeno en ese sentido, ¿no? Y luego también estuvo el trabajo con el otro guionista, eh, que fue Claudio Betsalel, que fue un periodista que me ayudó a formular el texto en *off*, que yo, a mí me costaba mucho escribir mi propia voz, como que también tenía por lo que te hablaba antes, como que uno tiene como un rechazo, ¿no?, frente a sí mismo. Entonces, ahí él me ayudó, me hizo durante horas entrevistas, también con un grabador así, hablábamos, yo tenía que contar mi vida, mi niñez, esto, lo otro, todos los puntos como de ese relato autobiográfico que iban a entrar lo fuimos tocando con él y yo le iba contando y comentando. Y a partir de esos comentarios míos y relatos míos, él extrajo de ahí algunas frases mías, pero les puso como su propio barniz digamos y construyó el texto en *off*. ¿Ya? Él, debido decir además, él es un gran escritor, lamentablemente no ha publicado mucho, pero yo siempre le dije que era un gran escritor, tenía también un cierto don por ahí, entonces pudo escribir unos textos en *off* que a mí me gustan bastante.” (p. 14).

Al ser consultada sobre si había recibido críticas acerca de su presencia en el documental, Carmona responde que no las recibió. Comenta que a pesar de su temor frente a los límites de la exposición y el relato, recibió buenas críticas sobre el texto en *off*. En el mismo sentido, menciona que recientemente le solicitaron exhibirlo en un espacio académico en el que ejerce docencia, y que analizando el documental, le comentaron que, mientras en la primera parte ella es una especie de fantasma que aparece y desaparece haciendo preguntas, en la segunda parte tiene más presencia y toma posición. Ella cree que lo anterior fue parte del devenir de la

representación de su proceso autobiográfico, en el que logra perder el miedo a entrar en escena para no sobre exponerse. Lo plantea de la siguiente forma:

“[No he recibido críticas respecto a mi presencia]. Nunca nadie me ha dicho nada. [...] Mira, yo creo que lo que mucha gente me ha dicho respecto al texto en *off*, que le pareció muy decente, como bien manejado en ese sentido, como que la línea ahí no excede, digamos, no es un texto que agrede al espectador, que irrumpa y agrede. Al menos esos son los comentarios que he podido recibir, que el texto en *off* lo encuentran bien decente. Porque, claro, siempre está ese temor de hasta dónde, cuál es ese límite. [...] [Mi asistente de dirección] me ayudó un poco en ese trabajo. Y a medida que yo fui avanzando en el documental, y eso también creo que se puede ver, y lo analizábamos ayer justamente con unos alumnos aquí del magister, porque les presenté, quisieron ver mi documental, al comienzo soy como un fantasma. Lo dijo uno de los alumnos, recojo su comentario. Soy como un fantasma que anda para allá, para acá haciendo preguntas, y recién me apropio de la escena y entro y se me ve ya más presente, como persona, en la segunda mitad de la película, ya hacia el final. Ahí ya como que entro, como que dejo de ser ese fantasma que aparece y después desaparece, sino que ya tomo una posición también dentro de mi propia película. Y creo que fue parte también del proceso, de cómo se fue dando, como perder el miedo a entrar en escena, el miedo a estar en escena, el miedo a sobre-exponerme.” (pp. 5-6).

El problema de la representación del horror y el dolor es algo que está presente en los documentales de memoria. La intensidad emocional de la experiencia filmica autobiográfica referida anteriormente no fue sólo experimentada por Carmona, sino que el equipo de realización en su conjunto se enfrentó a ella. La autora expresa que todos fueron muy sensibles respecto al tema y que fue constante y fundamental la contención mutua de las emociones. Así lo relata:

“¡Uh! Eso es lo más duro que uno le toca como equipo, ¿no? Porque yo creo que para todos los involucrados en ese tipo de rodaje, estábamos como muy, muy sensibles frente al tema, muy sensibilizados y muy, ¿cómo diría yo? A veces se quebraba uno, otras veces se quebraba el otro, eh, y así nos íbamos como conteniendo unos a otros, ¿no? O sea, dependiendo de qué testimonio. Yo me acuerdo patente de una situación cuando estábamos realizando una entrevista a mi mamá, y yo estoy al lado, porque siempre estoy junto a la cámara, ¿verdad? Pedro Micelli es un medio gallo así, un camarógrafo, ¿qué se yo? Y de repente estamos así, él está grabando y yo estoy aquí al lado como en cuclillas, ¿verdad?, porque estábamos como bajitos, de repente mirando el suelo como para no distraer la mirada del entrevistado, no sé por qué yo estaba mirando el suelo, la cuestión es que veo de repente desde la cámara caer una lágrima sobre la pata del trípode, tengo esa imagen, y era, era Micelli, el camarógrafo. Y así, de repente era yo, de repente era la asistente de dirección, de repente era la otra, de repente era el mismo entrevistado el que se quebraba. Entonces claro, continuamente ahí tienes, eh, vas como no se po', como procesos que se abren, heridas que se abren y después uno como equipo tiene que contenerse y seguir adelante. Entonces es un trabajo bien duro, bien duro porque por lo mismo que te comentaba al comienzo, no es sólo tu propia autobiografía, tu propia vida, tu propia herida, sino que las heridas que vas abriendo en el camino del resto del equipo, que también hay que después juntándolas para seguir avanzando y seguir trabajando. Entonces son varias disociaciones, varios niveles que hay que tener y hay que tener mucha fuerza pa’

hacerlo. Por eso te digo no lo volvería a hacer porque fue mucha, mucha, mucha fuerza, muy complicado para todos.” (pp. 14-15).

Como ya se ha planteado anteriormente, la realizadora no tiene interés en seguir trabajando autobiográficamente la memoria, sin embargo, manifiesta que puede seguir relacionándose con ella mediante otras prácticas, como las que refiere a continuación:

“[Por lo que ya te dicho respecto a la autobiografía] no lo volvería a hacer. Sí seguir trabajando en memoria, siempre, creo que nunca voy a parar de hacerlo, en distintas áreas, en distintas formas. Desde lo escrito, ¿verdad? Desde un artículo, desde... desde el cine, desde la enseñanza, desde la guía de tesis, tantas patitas que tiene, ¿no? Pero eso de entrar de nuevo a lo autobiográfico me hace a mí como directora más vulnerable, y eso es lo difícil.” (p. 15).

Si bien Carmona ha expresado cierta insatisfacción hacia su documental, principalmente en cuanto a las formas, la buena recepción por parte del público y algunos premios obtenidos, han revertido su sensación. Así lo comenta:

“[Me he sentido satisfecha], yo creo que sí, o sea, como te comentaba, en la forma no, o sea, como que lo veo de repente y como que no me gusta, no me encuadra y me digo ‘por qué lo puse ahí contra esa pared tan fea’... [Respecto a las críticas] sí, críticas así, ¿no? Eh, desde lo formal y estético. Pero sí visto como obra global creo que sí está bastante redonda y ha tenido bastante impacto porque yo lo noto como te decía por cómo me contactan, por cómo han visto la obra en otras partes, por cómo la quieren tener, por cómo... supongo que más allá del impacto que tuvo cuando salió, festivales por todo el mundo, un par de premios. Como el gran premio FIDOCS. También tuve una mención en México, en uno de memoria, pero nada más.” (pp. 15-16).

Consultada respecto a la recepción de su documental en Alemania, considerando el vínculo forjado a partir de su formación profesional en audiovisual y en los años de trabajo en Deutsche Welle, la realizadora manifiesta que no fue seleccionado en dos festivales a los que lo postuló. Sostiene que además de ser estos dos festivales eventos de alta exigencia en relación a sus procesos de selección, en general a los alemanes no les atrae el género autobiográfico, pues poseen cierto sentimiento de desprecio hacia lo subjetivo y afectivo. Por su parte, en la televisión tampoco causó interés. Finalmente, compara a los alemanes con los franceses, afirmando que a los segundos les interesa más el documental de memoria. Así lo comenta:

“[No tuvo recepción en Alemania], nada, fíjate. Me llamó la atención. Sí. Lo mandé, tal vez me tiré muy alto, pero sí no era eso, no me interesaba tampoco, lo

mandé a la Berlinale y lo mandé al Festival de Leipzig, no quedó en ni uno de los dos, de ahí no traté más, me dio rabia. [Y en la televisión] tampoco interesó. Lo mandé a Arte y tampoco, no lo mostraron. No sé, yo creo que los alemanes tienen más dificultades con el género autobiográfico. De hecho no sé, no es un género que allá esté muy presente como acá. Nosotros aquí ya casi como que lo tenemos como incorporado, allá como que todavía se critica, como que se debate sobre si es legítimo o no, en eso son más intelectuales, son más cabezones. Entonces como que les parece casi un subgénero. Es bien raro... Yo me di cuenta de esa especie como de desprecio hacia lo muy subjetivo, hacia lo muy afectivo, pero eso es muy típico alemán también. Operan en otros niveles. Lo personal como que no es bien visto. [...] Por ejemplo, no hay como en Chile esa corriente documentalista que trabajó en términos autobiográficos la historia de sus padres como lo hemos hecho acá. No existe eso. Entonces ahí todos los trabajos que hay en torno a la memoria son hartas ficciones, yo diría que casi más ficciones típicas que uno ve de los nazis, que ellos mismos hacen los nazis malos que matan a no sé quién. En términos documentales, no, trabajos alemanes, alemanes propiamente tal son pocos, son más franceses que han hecho cosas, ¿no?, Lanzmann, Shoah, esa gran obra documental de memoria ¿verdad? Francés, no es alemán. Sacaron mucho documental sobre el holocausto, sobre el nacional socialismo, ¿verdad? Pero poco, yo diría que poco documental alemán y ninguno autobiográfico.” (pp. 16-17).

### ***Sergio Gándara***

Sergio Gándara, se dedica en la actualidad a la producción audiovisual a través de PAROX S.A., organización fundada por él junto a la periodista Paula Sánchez para realizar “Mi hermano y yo” el año 2002. Sánchez fue quien le mostró una noticia a Gándara y tuvo la idea de contar la historia, participando también en todo el proceso de realización del documental. Si bien juntos formaron la organización, Gándara indica que Sánchez dejó de participar debido a que no soportó el vertiginoso ritmo de la producción independiente, dedicándose a otra labor.

Así lo refiere:

“Ella me dijo ‘mira, esta noticia’. Ella tuvo la idea de contar esta historia y participó en el proceso de producción, escritura, etc. Nosotros formamos juntos PAROX, y claro, la producción independiente es tan vertiginosa, que ella no soportó el estrés y decidió ser funcionaria en un banco, ¿cachai? Y yo no tenía esa opción, digamos, no sabría haber sido funcionario en un banco.” (pp. 14-15).

Además de continuar su trabajo en PAROX S.A., produciendo un número importante de obras cinematográficas y series de televisión, Gándara ha trabajado desde hace algún tiempo comprometido en el desarrollo de proyectos vinculados al gremio audiovisual. Es significativo que califica esta labor como altruista y política. Comenta al respecto:

“[En el último tiempo] mi esfuerzo productivo lo he canalizado por otra vertiente [además de la producción audiovisual]. Por un lado he hecho un esfuerzo político de canalizar mi energía eh, vinculada al altruismo, al bienestar colectivo hacia el compromiso con el gremio, a desarrollar una cantidad de proyectos en los que he

sido gestor inicial al menos. Soy presidente de la Asociación de Productores y también de la Fundación Cinema Chile. Esta última es una organización con, a estas alturas, con mucha visibilidad, muchas responsabilidades. Yo ahora la presido, pero es como presidir un directorio, y no estoy vinculado a la gestión cotidiana de la fundación. A lo que sí me dediqué un par de años. Eh, y también tengo mi energía canalizada en la tele.” (p. 1).

Como ya ha sido referido, durante la década de 1990 Gándara realizó un importante número de microprogramas del FOSIS que se exhibían en todos los canales de televisión. Según manifiesta, este trabajo le llevó a llegar a considerar el audiovisual como una herramienta de transformación social. Es relevante que en vínculo a esta experiencia laboral el realizador se define como “participante” (p. 2) de los primeros gobiernos de la Concertación y como “concertacionista integrado” (p. 2), aunque no haya militado en ninguno de los partidos que conforman esta coalición política. Lo expresa así:

“[...] Entonces, en ese sentido, yo legitimo el proceso que vivió la sociedad chilena y la legitimo además desde mi experiencia como concertacionista integrado, digamos. Incluso participante de los primeros gobiernos de la Concertación. Yo durante todo los noventa dediqué mi capacidad laboral a hacer los documentales que salían en la televisión, que era una campaña pública, donde los canales donaban espacio, donaban aire para que esta campaña se masificara, ¿no? Y esta campaña tenía que ver con identificar comunas, experiencias, gente con situación de pobreza y que estaban, a través de su propio emprendimiento, deseando salir adelante, por lo tanto con una voluntad de surgir muy a flor de piel, ¿no? Entonces, hice una serie documental totalmente fuera de tono con la televisión, ¿ah? Ya que era súper luminosa... Eran unos microprogramas del FOSIS. En realidad eran unos microprogramas de minuto y medio que los daban todos los canales de forma muy masiva, te estoy hablando de dieciséis mil pasadas al año, durante los noventa y transversalmente en todos los canales. Hice más de doscientos de estos videos, entre el '93 y el 2000. Eso me llevó a sentir que mi misión en la vida era usar el audiovisual como una herramienta de transformación social.” (pp. 2-3).

El realizador considera que hacer trabajos de memoria constituye una misión altruista, sin embargo, omitiendo su trabajo en este sentido, afirma no ser muy consciente de hacer memoria, argumentando que está obsesionado con el presente y el futuro antes que con el pasado. Comenta que, cuando trabaja con el pasado, lo hace para proyectarlo hacia la actualidad y el porvenir, pues le interesa abordar las tendencias de la sociedad para aportar a la construcción de realidades y promover la reflexión al respecto. Lo expresa de la siguiente manera:

“[Trabajar con la memoria] creo que es una misión un poco altruista. Mira, yo no sé si soy muy consciente de que hago memoria o construyo memoria, en el sentido en que mi obsesión no es el pasado, más bien mi obsesión es el futuro, y mi

obsesión es el presente, ¿ah? Entonces, si hay una herramienta del pasado que me permite proyectar una reflexión sobre el futuro, es que tiene sentido el yo haga referencia a ello, a mí me interesa la reflexión sobre la lectura de las tendencias de la sociedad, ¿ah? Para eso estoy en esto. La tele requiere de procesos muy largos de construcción de los proyectos, entonces cuando yo diseño un programa de televisión estoy pensando en lo que creo que va a ser tema, que va a ser la realidad, que va a impactar de aquí a un año y medio, dos años. Entonces, también hay una pequeña trampa en eso, porque de alguna manera uno como que va construyendo realidades, ¿cachai? Un ejemplo paradigmático para nosotros es haber hecho ‘El Reemplazante’ [emitida entre 2012-2014], porque nosotros nos adelantamos a entender que venía una crisis con el movimiento estudiantil. Entonces logramos estrenar ‘El Reemplazante’ el mismo año de la crisis de alguna manera, ¿cachai? Entonces yo creo que en términos de audiovisualidad y de lograr tener una reflexión en torno, una reflexión que invite al juicio crítico, ¿no? En torno a los temas de contingencia, estamos viviendo una época de gloria, porque nos están prometiéndolo el gobierno reformista y por lo tanto, quiénes estamos de acuerdo con esa reforma podemos un poco interpretar cómo esos temas se van instalando en la agenda y cuáles son los mejores ejemplos para ponerlos en pantalla. ¿Cachai? Entonces, yo sinceramente, o sea, siento incluso un desafío personal de inventar una serie sobre la reforma tributaria que sea de alto impacto y entretenimiento total. ¿Cachai? Un concurso tipo ‘Apuesto por ti’, pero donde el dilema ético sea aportar a la igualdad o profundizar la desigualdad.” (pp. 5-6).

Sergio Gándara, previamente a su formación audiovisual estudió teatro, lo que según expresa, le ha hecho enfrentarse a la realización audiovisual queriendo hacer trabajos “con carácter de obra” (p. 9), distanciándose así de otras formas de ejercicio de la profesión. Lo cuenta de esta forma:

“Dentro de mi formación yo destaco dos momentos relevantes. Además de haber estudiado audiovisual, yo estudié teatro. Entonces, mi relación con lo dramático y con la dramaturgia es previa a haber estudiado audiovisual, por lo tanto me enfrento a lo audiovisual ya queriendo hacer cine o queriendo hacer un tipo de audiovisual con carácter de obra y no el matinal, ¿cachai? Entonces, tengo muchos compañeros que entran a la tele inmediatamente y hoy son los campeones, pero de los programas en vivo, digamos, ¿cachai? Entonces estoy en otra. Y además, estando en la escuela de audiovisual, mi proyecto final de escuela, fue una obra de teatro, ¿ah? No fue un audiovisual, fue una obra de teatro con intervención audiovisual, un espectáculo multimedia, pero finalmente una obra dramática.” (p. 9).

Si bien el realizador no tuvo vínculo directo con experiencias represivas, expresa que sí lo tuvo con la resistencia. Afirma que la sensación de represión experimentada y su posición tajante frente a la dictadura le llevaron incluso a estar dispuesto a poner su vida en juego. Por otra parte, considera que su segunda experiencia universitaria de la década de 1980, la educación física, tuvo un carácter más bien instrumental. En ese sentido, el fin de la dictadura implicó un replanteamiento de su acción política. Así lo relata:

“Tuve vínculo en mi vida personal con la resistencia. Te lo voy a decir muy concretamente. Entre el '85 y el '90 Chile era invivible si tú no tenías una posición muy tajante respecto a la dictadura, ¿ah? Y yo estaba, y a mí no me dejaba vivir, entonces yo estaba dispuesto a dar mi vida para que cambiara este país. Y en eso siempre tuve una, digamos que vida clandestina, donde estábamos totalmente advertidos que si no se acataba el plebiscito íbamos a salir a exigir justicia. Y ese momento, el momento del plebiscito a mí me cambia la vida y la visión, porque como que me suelto, se me acaba mi objetivo, entonces me lo tengo que replantear, yo siempre estuve en la universidad durante los ochenta para combatir a Pinochet más que para decir qué hacer el resto de mi vida. La universidad era un tema instrumental. Entonces ahí, y además yo después de estudiar Teatro estudié Educación Física, en el Pedagógico. Antes de estudiar Audiovisual. Y de ahí a mí me expulsaron de la universidad, entonces yo no podía entrar a la universidad. Entonces, llega la democracia y se me resuelve un poco este drama, ¿no? Yo tenía mucha rabia contra el mundo, porque encontraba que era terrible el ambiente de represión que respirábamos. Fui consciente de este ambiente de represión desde siempre, o sea, no, desde la cesantía de mi padre hasta la sensación de estado de sitio, la trampa del plebiscito del ochenta, todo me afectó, yo a los trece años tenía mucha rabia contra Pinochet.” (pp. 9-10).

En relación al documental, el realizador indica que su motivación inicial, además del comentario de Paula Sánchez al principio referido, fue el impacto que le provocaron los testimonios televisivos aparecidos durante los años 2001 y 2002 cuando fueron encontradas las osamentas de Carlos Fariña. Particularmente, comenta, se vio atraído por el hermano de Carlos, Iván, quien no era el “clásico defensor de los derechos humanos” (p. 11). Así lo expresa:

“[Lo que me motivó fue] el testimonio televisivo sobre un caso que me pareció impactante desde el primer minuto, ¿no? Este documental nace cuando sale en las noticias el año 2001, 2002, de que habían encontrado osamentas haciendo una carretera en una intersección de la calle. Era una zona que yo conocía bastante además, porque mi padre trabajaba por ahí en esa época. Entonces, en ese momento veo al protagonista y... al protagonista, perdón, veo al hermano, que sale haciendo las declaraciones, Iván, y veo que Iván no es el clásico defensor de los derechos humanos con una vestimenta lana, con un discurso de izquierda o con el pelo largo, es un oficinista vendedor de seguros, pero que promete hue'on, ante las cámaras que él va a hacer que esta historia la conozca el mundo. Entonces yo me acerco a él y le digo 'mira, yo te puedo ayudar para que esta historia la conozca el mundo, pero permíteme investigar. Me da mucha curiosidad además tu distancia'.” (p. 11).

A partir de la investigación que fue parte de la realización del documental, Gándara descubre una serie de situaciones relacionadas con Carlos Fariña y su familia que representa en la obra con la intención de expresar a través de este caso las complejidades de la sociedad chilena. El principal descubrimiento fue que Carlos era “el pato malo del barrio” (p. 11), que a los trece años portaba un arma con la que disparó a otro niño días antes del golpe de Estado, razón por la cual fue internado en el SENAME, organismo del que se fuga, pero donde vuelve a ser

internado. Posteriormente, sale enfermo de allí, lo asesinan y desaparecen. Estos antecedentes, incluidos en el documental junto a otros, llevan a que Iván Fariña, quien pretendía que la obra construyera una imagen heroica de su hermano, denunciara una manipulación de la historia. A pesar de esta representación del caso en el documental, Gándara sostiene que en él se hace una denuncia clara y abierta de lo sucedido a Carlos. En el mismo sentido, el realizador comenta que en el documental se interpela al asesino de Carlos, imagen que después se convierte en prueba judicial. Respecto a Iván, con el paso del tiempo cambió su mirada respecto a la obra, y según cuenta el realizador, le terminó agradeciendo porque consideró que había sido un aporte a la verdad. Así relata densamente la historia Gándara:

“Y ahí empecé a indagar en la vida de Iván y empiezo a descubrir un Chile que en su profundidad es mucho más complejo. ¿No sé si eres consciente del escándalo que se vivió el día del estreno de ‘Mi hermano y yo’ [2002]? [...] Yo me compliqué en ese momento, pero claro, Iván hace esta pataleta teniendo esa sensación de que su hermano era una especie de delincuente. En el fondo lo que descubre la investigación del documental, es que este cabro, Carlos Fariña, era el pato malo del barrio, que a los trece años ya andaba con pistola y que efectivamente le había disparado a otro cabro chico días antes del golpe. Entonces, a este cabro lo meten a la cárcel, cárcel de la que se arranca y vuelve a la casa en un contexto de dictadura. Se va al SENAME y del SENAME se arranca, ¿cachai? Y vuelve, y ya cuando sale de esto, puta, es la dictadura, ¿cachai? Y llega súper enfermo. Es otro escenario. Entonces, la mamá del niño herido denuncia esto a un milico que terminó siendo su amante... Me parece una hue’a pero ya... que fue el hue’on además que tuvo detenido a su esposo. Entonces, ahí se expresa la fractura de Chile, no tiene que ver en la profundidad con ideología, sino más bien con cahuines, ¿cachai? Con un cahuín de barrio. Y claro, obviamente la película después condena clara y abiertamente lo que le pasó a Carlos Fariña, digamos. Entonces él creyó [Iván] que yo estaba construyendo la historia de un héroe en torno a su vida sin complejidades, ¿ah? Y yo justamente preferí ofrecerle al público un café amargo po’ hue’on, o sea, el desaire, la Asociación de Detenidos, de Detenidos Desaparecidos, que fue a ver la película en pleno, salieron hue’on y no me hablaron más. Y la sala repleta, no había un alma, ¿cachai? Y el noventa por ciento del público aplaudiendo de pie. Ellos [la Asociación de DD.DD.] negaron mi obra porque sintieron que yo cuestioné el heroísmo de Carlos. Y sí po’, yo cuestioné el heroísmo de Carlos. O sea, para que te hagai una idea de la complejidad de Chile y su historia. Es que después de que muere la mamá de Carlos, Iván queda tirado y se va a vivir a la casa de una tía, y esta tía era agente de la DINA. Entonces, Iván entre los diez y los veinte años, o sea, toda su vida haciéndose adolescente y adulto, crece en un contexto hue’ón de tíos torturadores, trabajaban para Pinochet, y que andaban en los Opala con los vidrios polarizados y con metralletas en la casa, y toda la cosa. Entonces, es súper relevante a la hora de ver cómo un personaje así decide transformarse en un personaje público defensor de los derechos humanos, ¿cachai? [...] Yo con Iván no tengo ningún problema en la vida, él ha venido para acá muchas veces, me agradece profundamente haber hecho este documental, es más, después del documental se hizo una obra de teatro sobre la vida de Carlos. No recuerdo el nombre, pero fue como hace dos años o tres años. Y estuvo aquí sentado Iván Fariña dándome las gracias personalmente y pidiéndome disculpas por ese momento, ¿cachai? Él había vuelto a ver el documental muchas veces y consideraba que efectivamente era un aporte a la verdad. O sea, el documental es citado. ¿Tú sabes que en el documental nosotros invitamos a López Almarza como el autor del asesinato natural de Carlos? [...]

Donato López Almarza. Bueno, nosotros lo fuimos a buscar a su casa. Y lo enfrenta Iván ahí en la película, ¿cachai? Ese dato duro, que aporta el documental, finalmente terminó siendo la razón de su condena. [...] Yo, cuando me entrevistaban en esa época, hace ya quince años atrás hue'on, eh, sobre las razones por que hacen la película, yo decía que estaba comprometido en poner ladrillos sobre la espalda de Pinochet, y creo que los puse, con todo.” (pp. 11-14).

Respecto a la representación del dolor y el horror, Gándara hace referencia a tres situaciones. En primer lugar, a que los dos hermanos de Carlos Fariña no eran “ícono del dolor” (p. 15), y que a pesar de considerarlos “tránsfuga” (p. 15), se comprometió con ellos. En segundo lugar, expresa que sintieron miedo cuando fueron a enfrentar al asesino de Carlos. Y en tercer lugar, cuenta sobre la madre del niño herido por Carlos -que vivía en Houston y logran contactar- que era una mujer que, según él dice, fue cómplice del asesino de su marido. Lo relata así:

“Lo que pasa es que era bien especial para nosotros, porque nuestros personajes no eran como el ícono del dolor, ¿cachai? En ‘Mi hermano y yo’ [2002] hue'on, los dos hermanos vivos de Carlos Fariña se hacen parte en la película. Uno hue'on, es un tránsfuga vendedor de seguros y el otro un tránsfuga comerciante de barrio, ¿cachai? ‘Si te puedo cagar te cago’ y toda la hue'a. Entonces, nunca se instaló un ambiente que no fuese más bien el espíritu ultra libre mercadista de la época, digamos. Sí, siempre, cuando uno hace entrevistas en profundidad, se compromete con la historia... Y sí tuvimos miedo en algunas situaciones po', obvio, cuando fuimos a enfrentar a López Almarza, o tú sabes que esta mujer, la mamá del niño herido, no vivía en Chile, nosotros la encontramos. La encontramos fuera de Chile, la encontramos hue'on en... y la mina quedó tan asustada que se vino pa' acá y me llama y me dice ‘hue'on, ya, voy a hablar contigo’. Y decide hablar. Ella vivía en Houston. Entonces como la ubico un día a través de un consulado, esa hue'a ella le dio pánico, porque ella estaba vinculada con la muerte de su marido, y estoy seguro de eso, ¿cachai? Ella tenía complicidad con este milico. Hoy día eso obviamente no lo compruebo... Y yo empiezo a darme cuenta de que ahí hay una cosa súper oscura hue'on, de una mina que andaba soltando el pote pa' donde tuviera que comer no más. Que era una época, que el Chile del '73 era un país muy pobre hue'on, muy pobre. Si yo me acuerdo de la pobreza hue'on, y era una cosa desgarradora hue'on. Yo crecí en un barrio, puta, periférico hue'on, y era terrible, barro, barro, todo era lleno de barro. Todo era campo de partida. Yo crecí hue'on en el borde de Las Condes, pero en el borde donde se acababan las casas de material sólido, ¿cachai? Entonces estaba ahí justo como en el límite, era la última casa como de material sólido desde que empezaron las poblaciones callampas.” (pp. 15-16).

Por otra parte, Gándara cuenta que además de haber recibido financiamiento público para la realización de “Mi hermano y yo” (2002), en general la productora PAROX S.A. logra también obtenerlo. Por su parte, respecto a la circulación del documental, expresa que fue exhibida en todos los festivales nacionales y en algunos extranjeros, y que esta labor de promoción le generó agotamiento emocional. Cuenta también que regularmente el documental

es exhibido en la población La Pincoya con motivo de la conmemoración del asesinato de Carlos. Así lo expresa:

“[En PAROX] somos unos excelentes ganadores de concursos públicos. ‘Mi hermano y yo’ [2002] obtuvo financiamiento del Fondo de Fomento Audiovisual. El FONDART en esa época. [...] [En cuanto a la exhibición], se ha mostrado en muy pocos. Sobre todo se ha presentado en escenarios de, bueno, en Chile sin duda, en todos los festivales, y algunos internacionales, pero yo las dos películas que hice, y por eso me aburrí de ser director de película, llegaba muy agotado emocionalmente al momento de la promoción. Entonces como que me importaba bien poco hacerla circular. Por eso ‘Mi hermano y yo’ [2002] no la hice circular mucho, no me obsesioné en eso. Y eso es un pecado po’, pero sí logré que fuera relevante, por ejemplo, para la población La Pincoya, que es el escenario del documental, ¿cachai? Entonces en La Pincoya cada cierto tiempo pasan la película y cada vez que se conmemora la muerte de Carlos la gente está allá. Sí, en La Pincoya lo ha visto mucha, mucha gente.” (pp.17-18).

### *Andrés Brignardello*

Como se ha planteado en apartados anteriores, Andrés Brignardello no es documentalista profesional, sino que devino documentalista a través de la experiencia de realización de cinco documentales, en los que ha abordado dos tipos de memoria, una política y otra urbana, aunque ellas se intersecten en todos los casos. El principal impulso de Brignardello para comenzar a trabajar en la realización audiovisual, más allá de un evidente interés previo por el cine, se relaciona con una desilusión por la política institucional, debido a su incapacidad de generar transformaciones. A continuación se puede leer el sentido que da a este giro:

“A mí en lo personal siempre me ha gustado la política y también participé de estos partidos con grandes proyectos de sociedad, y me desilusioné digamos, como mucho, de la incapacidad que tenemos de transformar a través de esta lógica. Y siempre tomé esta producción cultural, esta producción artística, creo que en el año ’99 publiqué mi primer libro. [...] Entonces el tema de la cultura y este tema de esta producción artística, a través de eso yo he desarrollado esta pasión y las convicciones que siento que por ahí, digamos, las he podido desarrollar mejor. Siento el impacto que tienen en la sociedad, lamento que sean cosa medias individuales, pero uno como ser humano tiene que tener algún tipo de entusiasmo en la vida. A mí me gusta la política, entonces cada vez que he hecho alguna producción cultural, una producción audiovisual, yo me siento haciendo política más que haciendo trabajo de memoria. Yo me defino como político entonces.” (p. 7).

Algunos de sus documentales han sido criticados al ser exhibidos en festivales locales tanto por su mirada hacia el pasado, o más bien, hacia la memoria -pues esta es una actualización de los sentidos del pasado a la luz del presente-, y por el carácter artesanal de su práctica fílmica,

expresada en parte en el reducido tamaño del equipo humano que la realiza. Es interesante que a partir de ser criticado como “artesano del cine” (p. 8), Brignardello se apropie de esta definición, sintiéndose cómodo con ella y distanciándose así de otras formas de ser cineasta.

Lo comenta de la siguiente manera:

“En muchos festivales a los que ido no falta el que se me acerca, el que me dice ‘oye viejo, demos vuelta la página’. Entre trago y trago se me acercó un amigo aquí en el último festival de cine, un amigo bien querido, y me dice ‘pucha, es que lo que pasa es que tú tienes ya que pasar a otro nivel, mira la película de Tevo Díaz, me decía por ejemplo, mira la cantidad de créditos finales, así lleno de créditos, ¿cachai?, eso es una película, y tú eres como un artesano del cine’. Y yo dije ‘puta la raja, un hue’on que me define bien, un artesano del cine, esa hue’a soy yo, no me interesa a mí..., o sea con cue’a voy a festivales, ¿cachai?, o sea, para mí esa hue’a ya es demasiado, ¿cachai?, pero no, no me encandilo con ese embrujo frívolo de los hue’ones del cine de ser el gran cineasta. O sea, ir a festivales, hue’on, y que te tengan que sacar una foto en la entrada en la alfombra roja... yo entro por la otra puerta hue’on, o sea, me daría vergüenza, ¿cachai? Pero básicamente tu entiendes que todo este movimiento acepta eso, le gusta eso y lo encuentran como como inherente a su actividad.” (p. 8).

Como se ha planteado recién, Brignardello se siente cómodo con la definición de “artesano del cine” (p. 8). Este carácter artesanal y no profesional se expresa también en que se hace parte de todas las labores que implica hacer un documental. En el caso de “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007), compartió la autoría con José Acevedo, quien es licenciado en arte y vive actualmente en Brasil. Es relevante destacar que expresa que el relato que se construye en este documental es un relato político, lo que si bien se comprenderá mejor en otro punto de este apartado, se relaciona con representar a Miguel Woodward como un cristiano por el socialismo más y no centrarse en la represión que él sufrió. Este carácter artesanal de su trabajo se puede comprender mejor a través de su relato:

“Yo vengo de otro espacio, del espacio de la política derechamente, cachai, entonces trabajo con mi grupo reducido de personas, trato de involucrarme en todos los roles, o sea, de hecho en todos los trabajos yo hecho los guiones, he hecho edición, por lo tanto, me considero el director de la película, codirector en algunos casos, como por ejemplo en Woodward [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward (2007)]. Es muy interesante porque en realidad en este documental tampoco está esa aspiración de apropiarse de roles, ¿cachai?, pero José [José Acevedo, coautor], que es un gran amigo, hoy día vive en Brasil. Básicamente es un artista él, tampoco es cineasta, es licenciado en arte. Entonces, todo el tema estético, la fotografía, esa era su pega, una pega técnica, ¿cachai?, todo lo que fueron los contenidos, la investigación, la hice yo, entonces ahí complementamos este tema, ¿cachai? Entonces cuando tú te sientas al computador y empiezas a editar lo que tú empiezas a construir, es un discurso, un relato, ¿cachai?, pero un discurso político. Yo me siento súper responsable de eso, porque el José, por el fondo ponía las imágenes...” (p. 8).

Como se ha anticipado arriba, el carácter político del relato articulado en el documental ‘Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward’ (2007), está relacionado con el interés de Brignardello de representar a Woodward como parte de un movimiento político que fue fundamental en el triunfo de la Unidad Popular -los cristianos por el socialismo y el MAPU- y no centrarse en la represión sufrida por él. Lo relata densamente como se lee a continuación:

“El relato dominante que queríamos lograr en el documental tiene que ver con lo siguiente. Yo no quería meterme en la investigación de la muerte, dónde está el cadáver, o sea, a mí no me interesaba la figura de Miguel, o sea, quién era Miguel Woodward, por qué mataron a Miguel... Entonces nos fuimos a todo este tema de esta concepción de la teología de la liberación, porque obviamente a Miguel lo matan por algo una noche en el Cerro Los Placeres... Pero eso no es lo interesante... Claro, ahí también está vinculado con este mundo popular, ¿cachai?, el mundo de barrio, también el quiebre de Miguel con su familia oligárquica, su papá era inglés, ¿cachai? Entonces ese era como un juego bien interesante de imágenes, pero también con un relato que lo hiciera parte de los 40.000 [reprimidos]. Mira, en realidad Miguel es uno entre muchos otros, ¿cachai?, es parte de la revolución chilena, o sea, los cristianos por el socialismo definen la revolución chilena, hue'on, o sea, si no hubiera existido ese componente cristiano, tal vez hubiera caído antes [la Unidad Popular], o tal vez, no hubiera habido Unidad Popular, ¿cachai? [...] Lo que pasa es que hay un umbral, yo siento que hay un umbral, que en definitiva hay que traspasar, y el proyecto de Allende fue un proyecto sustentado en dos grandes partidos, socialistas y comunistas, desde los años '50 en adelante, que tenía la ambición de poder, pero que le faltaba un componente, y ese componente se lo dieron los MAPU, que fueron los cristianos, y fue con ellos, en definitiva, que pudieron generar este umbral que le permitió la victoria a Allende, tener una victoria relativa, porque imagínate la Democracia Cristiana hubiera ganado, hubiera sido otra historia. Entonces es interesante ese rol histórico de estos cristianos, o sea, hablar a propósito de Miguel [Woodward] es hablar de este componente cristiano. Yo entrevisté al Fonolo Ojeda, por ejemplo, hace muy poquito, porque el Fonolo habla hasta por los codos, pero él cuando te habla de su juventud demócratacristiana, fue demócrata cristiano, fue dirigente de la junta demócrata cristiana. O sea, en definitiva, las limitaciones entre las comunicaciones de la juventud cristiana eran tremendas, o sea, los jóvenes cristianos querían cambiar Chile po' hue'on, y su partido y su gobierno eran un partido atado a un establishment, entonces estos hue'ones se salieron todos. Y ahí está el MAPU, y esa es la Católica de Valparaíso, donde trabajó Miguel. Era una universidad en la que todos sus presidentes fueron MAPU, del año '68 y '69. Entonces realmente era una fuerza que en el fondo podía abrirse a otro estamento de la sociedad al que los comunistas y los socialistas no llegaban cachai, a la clases medias fundamentalmente, y ahí fueron clave, y Miguel es parte de eso. Entonces la película trata de rescatar ese espacio, por eso entrevistamos a Jaime [Contreras], porque era universitario, y ese vínculo universitario que tenía se van un poco con las poblaciones y los curas.” (pp. 9-10).

Andrés Brignardello siente que hace un cine político porque sus obras despiertan ideas o acciones en las personas que se sienten convocadas con lo narrado. Sostiene que con “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007) colaboró en promover la búsqueda de la verdad respecto al asesinato y la desaparición de Woodward, así como también en

fortalecer la actitud de protesta de los activistas por esta causa. En el mismo sentido, afirma que “KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile” (2012) suscitó el interés de la comunidad que habita estas construcciones soviéticas por conocer más la historia, actualizó la memoria de los obreros que trabajaron en la fábrica -llegando estos a involucrarse en el rescate del primer panel que construyó la empresa, que había sido firmado por Salvador Allende y que permanecía botado en un patio-, motivó la realización de un proyecto que llevó el mencionado panel a la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2015, y finalmente, desencadenó la toma de conciencia de las autoridades comunales y de la comunidad acerca del patrimonio de la ciudad. Brignardello lo relata densamente como se puede leer a continuación:

“Yo siento que hago un cine político porque en definitiva también sentí que con esa película [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward (2007)] colaboré con un tema judicial de búsqueda de la verdad, ¿cachai?, y le entregue a mucha gente también herramientas para que tuvieran actitudes más potentes para ir a la Esmeralda, y arriesgar la cámara por los pacos, y las funas, hue'on, ¿cachai?, entonces fue un tema bien potente y ahora, por ejemplo, con KPD [KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile (2012)], la última que hice, estuve en varios festivales en el país. KPD es una experiencia de arquitectura de la Unidad Popular que estaba perdida. Yo llegué a Quilpué y me encontré con un montón de poblaciones KPD, aquí po' hue'on, ¿cachai?, que construyeron los rusos. Entonces para mí es súper satisfactorio, por ejemplo, pensar que hoy día, el 15 de junio de este año [2015], en la Bienal de Arquitectura de Venecia, el pabellón chileno va ser sobre KPD po', ¿cachai? Yo me pude conectar con unos arquitectos de Santiago, ellos enviaron unos proyectos y el panel que aparece en el documental que yo rescato, el panel... El documental parte con un panel luminoso que estuvo botado en una fábrica de acá de Quilpué, y unos obreros empiezan a contarme la historia del panel... Este fue el primer panel que construyó la empresa y fue firmado por Allende, y ese panel estuvo, durante todo el tiempo que estuvo la KPD, puesto en el frontis. Cuando vino el golpe, se cambió la fachada, se puso una virgen y se borró todo, ¿cachai?, y años después, cuando la farmacéutica Knop quería ampliarse, botó esta hue'a, y estos viejos fueron y rescataron el panel, pero no pudieron dejarlo en la fábrica de al lado, y un viejo lo dejó en un patio. Bueno, y el documental parte con ese panel y termina con una orquesta que invité, la orquesta Estación Sinfónica del Marga-Marga. También le conté la historia de estos edificios a los vecinos, cómo están contruidos, cómo era la fábrica, quiénes fueron los rusos, ¿cachai? También fuimos a rescatar el panel, sacamos el panel de donde estaba con una grúa, con los obreros, los viejos, y lo llevamos a la municipalidad, lo rescatamos... Esa película quedó corta, hue'on, porque después aparecen estos cabros, y ese panel lo sacaron y se lo llevaron a Italia en un barco, y va a ser expuesto en la Bienal de Venecia. Y los cabros, los arquitectos, empezaron un proyecto que se llama 'La última huella de la modernidad', todo un cuento sobre la arquitectura, y sobre esta arquitectura... es potente... Yo sentí, hue'on, que había hecho una contribución política a la idea del patrimonio de la ciudad... La gente que habla sobre el patrimonio, piensa que el patrimonio es esa hue'a que está en Valparaíso, no ven nada aquí... Ven que ahí está todo, que eso es patrimonial... Claro, como yo te decía, porque ven en las ruinas del pasado oligárquico los elementos del patrimonio, en el éxito, en la riqueza. Entonces, ¿cómo en Quilpué, cómo en Villa Alemana, cómo en Olmué se puede ver el patrimonio? Tienes que verlo a partir de tu memoria po', tienes que ver a partir de la huella de lo que han sido los movimientos de las personas, ¿cachai?, y en Quilpué, KPD se levantó como eso... O sea, hasta el alcalde aquí me ha financiado hue'as, ¿cachai?, porque

los hue'ones sintieron que el documental sirvió para elevar algo, ¿cachai? algo que ellos no sabían que existía, ¿cachai?, pero no lo habían visto desde esa mirada, pensando 'oye, esta hue'a también es patrimonial', ¿por qué no?, porque responde a un tiempo histórico de Chile del socialismo arquitectónico, responde, digamos, a una etapa de la arquitectura soviética social, porque vive gente ahí, ¿cachai? Hay una cosa ahí potente, que también es media caricatura, que los rusos al final mandaron esta hue'a de regalo sin preguntarle a nadie, y los asesores del ministro quedaron pa' dentro porque la historia de la arquitectura chilena va por otro lado, ¿cachai? O sea, la historia de la arquitectura chilena primero va por la autoconstrucción, ¿cachai?, entonces. ¿por qué no mandaron mejor un barco lleno de puertas, lleno de latas para haber construido, para terminar las casas? De hecho, la mitología dice... cuando uno entrevista a los viejos de ese tiempo dicen 'con esta fábrica hubiéramos terminado el problema de la guerra en Chile', porque la fábrica podía construir mil quinientas soluciones habitacionales al año, y en Chile, el déficit de viviendas era de seiscientos mil, entonces también estaban súper lejos, ¿cachai?, pero bueno, era un esfuerzo concreto y los viejos lo vieron así... Todo está cubierto de mitología, pero también está bien que sea mitología para el lado de la izquierda, no solamente mitología para el lado de la derecha, con toda esta visión que existe, hue'on, de nuestra república recubierta de héroes y hue'as... Así que bueno, por eso, yo me veo, más que haciendo memoria, haciendo política, porque para mí la memoria es política, tiene que ver con ese cuento de la praxis, en definitiva, de las transformaciones, de los cambios, de la rebeldía, ¿cachai?, y eso lo sustentas a través de lo que has sido, de lo que has construido, de lo que es tu experiencia." (pp. 10-11)."

Brignardello se diferencia de otros realizadores debido a que siente que posee un punto de vista más político que se venía configurando desde los años en que estaba en la educación media. Sin desconsiderar su trabajo y manifestando aprecio y amistad, se diferencia de Sebastián Moreno, autor de "La ciudad de los fotógrafos" (2006), argumentando que su mirada de la política presente en el documental no es protagonista. Por otra parte, ante las críticas que han hecho a sus trabajos audiovisuales, Brignardello siente que más allá de las apreciaciones particulares, estas obras constituyen una contribución, diferenciándose así de otros cineastas jóvenes, los que según expresa, disponen de conocimientos y tecnología pero no han realizado trabajos y carecen de convicciones. Lo comenta así:

"Sebastián fue armando el documental desde una mirada de la política así como bastante ehh... no protagonista, ¿cachai?, a diferencia mía, que yo fui protagonista de esta hue'a, o sea, yo venía hueviando desde que estaba en el liceo. [...] Y miro mi documental y me parece interesante, ¿cachai? Yo creo que es criticable como todas las obras... Hay gente que me ha dicho 'hue'on, la hue'a fome que hiciste', así, cara de palo... Yo siempre digo cuando la gente me dice algo, 'mira' le digo yo, 'la película puede ser buena o mala', eso es parte de cada subjetividad de las personas, pero ahí está la película, o sea, yo hice la película hue'on, porque aquí está lleno de cineastas que no ha hecho nada po' hue'on, entonces me llama la atención que hay chicos que estudian cine, manejan mucha tecnología, hoy día la tecnología es muy amigable, no como cuando uno creció, que tener una cámara era algo casi imposible, ¿cachai?, pero te das cuenta que no basta solamente con tener conocimientos técnicos, tampoco basta con tener conocimientos teóricos, yo creo que hay que tener una convicción para hacer las cosas, ¿cachai?, para hacer una película, pues como digo, puede quedar como las pelotas la película, pero hacerla

¿cachai?, y hasta ahí tiene el formato, tiene partida, tiene final, tiene relato, puede estar de acuerdo, no de acuerdo, puede estar bien hecho, mal hecho, da lo mismo ¿cachai?, pero ahí está la hue'a, entonces hay una contribución... Yo me siento en ese sentido contribuyendo.” (pp. 12-13).

En tanto “artesano del cine” (p. 8), Brignardello, como se ha planteado en el apartado anterior, se distancia de la noción de industria cinematográfica, pues la califica como un concepto vinculado al modelo económico. Sin embargo, no juzga que los cineastas quieran ganar dinero con sus obras, pues él no vive del trabajo cinematográfico, sino de un trabajo en la administración pública, pero le llama la atención ciertas prácticas como *vender en verde* trabajos audiovisuales. Además, como una expresión más de su distanciamiento de la noción de industria cinematográfica, critica también a los festivales. Lo relata de esta manera:

“[...] Por eso yo opino, desde la mirada mucho más política, yo entiendo a la gente que hace cine. Por ejemplo, mi gran amigo [...] vive de esto, por lo tanto hay una obligación más bien personal, pero yo creo que hay gente que es capaz de vender en verde, entonces yo encuentro como rara esa hue'a en el mundo de las artes, vender en verde, ¿cachai? [...] Entonces, ¿hasta qué punto tú transai también lo que vai a hacer en función de, en el fondo, lo que querí lograr en términos económicos?, ¿cachai? [...] Claro, o sea yo entiendo y encuentro razonable, no digo que sea condenatorio que haya gente que en el fondo quiera ganar plata con este tema, o sea, encuentro que es totalmente normal, ¿cachai? Pero no es la visión de todos, o sea, yo tengo un trabajo afortunadamente bien remunerado, un trabajo que me permite también pensar, escribir, hacer otras cosas. Además yo trabajo en cultura, que es como lo mismo, pero no todos los audiovisualistas somos iguales, entonces, por ejemplo, viví en base al fondo audiovisual. El fondo audiovisual ya no es lo mismo que era hace diez años. Cuando yo busqué algo para Woodward [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward (2007)] hace cuatro años, podíai postular a un fondo de seis millones de pesos, yo me gané seis millones de pesos, y ganamos el Festival de Cine de Viña, y competíamos con producciones extranjeras que tenían quizás cuánta plata más. Entonces el tema es que hoy día, por ejemplo, el fondo parte desde cincuenta o sesenta millones de pesos. A mí no me interesan cincuenta millones de pesos para lograr lo que decía mi amigo, o sea, para tener hartos créditos, porque como que ahí está el valor de esa concepción industrial de la película. Es que en el fondo hoy día estas películas que aspiran... En Chile eso ocurre hoy día. Juan Pablo Echeverría, que fue el productor de esta película, un cabro joven, su último documental [producido] sobre la historia de la música electrónica se llamó ‘We are Sudamerican beats’ [pitu.the.beat., Daniel Véliz, 2014]. En Chile la exhibió en el Parque Cultural, pero su aspiración, y está trabajando en eso, él me contó el otro día, que va a estrenarla en Cannes. O sea, hue'on, la volá, el gran escenario internacional, o sea, se está trabajando para eso, ¿cachai? O sea, la realiza súper bien, pero hay que dejar claro una cosa, no todos están por la misma hue'a, ¿cachai? Entonces aquí se trata de homogeneizar a todos, ¿cachai? [...] Tiene dos características el festival de cine en Chile, primero, está lleno de fiestas, inauguraciones, clausuras, hue'on, alfombra roja... Como el Diva, el de Quilpué anda por ahí, y segundo, nadie va a ver las películas, que es la hue'a más débil, hay más personas en las fiestas que en las películas. [...] Es muy poco público [...], entonces hay una crisis también con el tema de las audiencias.” (p. 16-17).

Brignardello comenta que llegar a experimentar cierto sentimiento de envidia ante una competencia en el contexto de un festival, así como haber considerado necesario contar con un abundante servicio de catering durante un rodaje, le permitieron hacer una ruptura con estas actitudes y prácticas que relaciona con la expresión del modelo económico en el campo cinematográfico. En el mismo sentido, observa cierta “inyección de frivolidad” (p. 21) que poseen algunos trabajadores del ámbito cinematográfico, vinculándola al concepto de industria que predomina y a una lógica hollywoodense que está presente incluso en los modelos educacionales en los que los jóvenes se forman. A partir de esta crítica, se desmarca manifestando que es un artesano, y que por lo mismo, hoy prefiere “ir a comerse unos completos” (p. 21) antes que disponer de un servicio de catering. Lo relata de la siguiente manera:

“Lo que a mí más me preocupa cuando hago cine es no sentir envidia, porque creo que es la sensación más asquerosa que he sentido de mí mismo, o sea, cuando tú vai a ver una película y te muestran la competencia, y empezai primero viendo las mejores, te empieza como a dar rabia, y pensai tú ‘pa’ que pensai hue’as’... O sea, esos sentimientos son muy propios de este mundo, ¿cachai?, o sea yo lo admito, hue’on, a veces los he sentido, y es una lucha conmigo mismo, porque trato de dar beneficio de duda a todo, ¿cachai?, pero el cine tiene ese componente, porque la inyección de frivolidad que tiene por parte de esta gran industria, en cuanto nuestro modelo, vive y convive con nosotros, y uno está obligado a ver los festivales, está obligado a convivir con... hoy día contrataron a un camarógrafo, a un sonidista y este cabro está formado con una lógica hollywoodense, entonces, el hue’on te pide ciertas cosas, ¿cachai?, te pide... no por un tema de plata, sino, por ejemplo, que el almuerzo con catering, que esta otra hue’a... Porque para el artista... Yo me acuerdo que para Woodward caímos en ese juego, y cuando hicimos la primera filmación, teníamos así una hue’a a toda raja, ¿cachai?, pero puta, no te dabai cuenta que es una cosa que no tiene que ver con lo que uno hace, somos unos artesanos, hue’on, vamos a comernos unos completos después, ¿cachai? Los que tienen que ver con los modelos educacionales en que estos cabros se han formado, puta, la fiesta de fin de rodaje, una hue’a que tiene que ser obligación, tradiciones que quieren asumir, pero bueno, uno trata de escapar de todas esas cuestiones, de todo ese tipo de cosas, ¿cachai?” (p. 21).

A pesar de haber recibido aportes del Fondo Audiovisual para hacer algunos de sus documentales, el realizador considera que el financiamiento público al cine está más focalizado en la ficción que en el documental y que prima una mirada más comercial que deja fuera a los artesanos. Por lo anterior, y como ya ha sido abordado en el apartado anterior, Brignardello siente que no va a recibir más financiamiento de parte del mencionado fondo, lo

que le conduce a reorientar sus esfuerzos para obtener apoyo del Gobierno Regional. Lo relata de la siguiente manera:

“[Considero que] los fondos están dirigidos hoy día más a la ficción y que predomina una mirada de producción. Por ejemplo, hoy día no pueden postular personas naturales, ¿cachai?, sólo productoras, o sea, yo tengo claro que pa’ los hue’ones que nos consideramos artesanos, hue’ones activistas, cagaste hue’on po’... Tení que ser como una prioridad, porque el cine está viendo esta mirada como comercial... Yo no digo que lo que yo diga sea verdad, o sea lo correcto, pero a mí no me calza, porque yo tengo las ganas y energía para seguir haciendo, pero lamentablemente siento que no voy a tener más apoyo del Estado... Y he tenido que buscar recursos por otros lados. Por ejemplo, el documental de la KPD [KPD, una escena de la Guerra fría en Chile (2012)]. Me financió el guion el Fondo Audiovisual, y tuve dos fondos del Gobierno Regional, entonces he tenido que buscar de otros espacios. Obviamente los costos bajaron totalmente, ¿cachai? Para ‘[El] Memorial’[2009] recibí diez millones del Fondo Audiovisual, para Woodward [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward] recibí seis, y para KPD, del Gobierno Regional recibí como cinco o seis millones, por ahí, en dos fondos. Entonces yo diría que las instituciones no están colaborando, no están facilitando.” (pp. 17-18).

Como también se ha planteado anteriormente, pero resulta pertinente volver a mencionarlo, el trabajo de Brignardello recibió cierta censura en dos espacios locales de exhibición, situación que luego logró revertir. Así lo narra:

“Yo, por ejemplo, he recibido varios tipos de censura. Se me impidió una vez, pero al final di vuelta la mano, Eugenia Ríos no me prestó el Cine Arte, tú lo podí buscar en internet, en el diario, para dar la película de Woodward [Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward] me pusieron problemas, y yo reclamé [...] Y en Villa Alemana, en el Teatro Pompeya, que fue una función súper bonita, fue harta gente y llego allá y la mujer me dice ‘ya, tiene que entregar unos afiches, usted mismo hacerlos’, así como en plotter, tales dimensiones, así grandes, y lo llevo la hue’a, que me gasté once lucas en hacer las dos cosas, y me dice ‘ah, no, no podemos ponerlo porque aquí dice en el gobierno de Salvador Allende, ¿por qué no lo borra mejor?’, y le dije ‘aquí se lo dejo, usted verá si lo censura o no, yo voy a venir mañana, y si no está puesto, voy a llegar a los medios de comunicación’. O sea, hue’on, estamos hablando del 2012, 2013, y a la mujer yo le dije ‘¿sabe qué?, déjeme hablar con su jefa’, y esta otra mujer era la directora del centro cultural, era la productora yo creo, y fui a hablar con ella y le dije ‘mira, ¿sabes? yo te voy a dejar esto acá, pero no me digas nada, porque si tú me dices que no, yo voy a ir hablar con el alcalde, porque esto no puede ser, y segundo, voy a ir a los medios de comunicación’, pero cara de palo, porque eso era un acto de censura que en definitiva iba a impactar en menos convocatoria, y fueron como trecientas personas a ver la película. [...] Además hay una cierta condena también a la gente que hace estas películas, o sea tomar todavía los temas de la UP, de la dictadura, hay gente que no lo comparte y no lo soporta, y a la primera que puede te caga. No te dejan seleccionado en festivales, uno cacha que la hue’a es muy sugerida. [...] Entonces esto pasa porque estamos en una sociedad donde las huellas todavía están presentes. Nosotros no queremos aceptarlo... Además, todo este movimiento es condenatorio con la gente que hace este tipo de cine.” (pp. 19-20).

En contraposición a esta censura, expresión del silenciamiento de parte de la sociedad chilena respecto a la memoria, Brignardello aprecia la participación de Juan Pablo Echeverría como productor del documental “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007), debido a que este, a pesar de ser hijo de un ex militar, y superando la posible carga emocional o ideológica que este vínculo pudiera o no significar, se involucró en la realización de este trabajo audiovisual de memoria. Comenta al respecto:

“Yo quedé súper pa’ dentro y bajoneado, por ejemplo, [porque] en ‘Una vida verdadera [:El sacrificio de Miguel Woodward (2007)]’ el productor fue Juan Pablo Echeverría, y el papá de Juan Pablo fue el jefe de la CNI en Viña, y estuve en su casa, en la piscina, y entonces igual pa’ mí es como raro. O sea, claro, uno dice ‘el viejo al final no está acusado de nada, pero fue jefe de la CNI’. O sea, la tortura era una práctica institucional, ¿cachai?, la violencia como herramienta del miedo, terror, o sea, igual es sorprendente que Juan Pablo se haya arriesgado a trabajar con nosotros.” (p. 20).

Finalmente, tomando en consideración la carga emocional que un vínculo familiar puede significar, compara el caso de Juan Pablo Echeverría con su propio caso, cuyo padre fue víctima de la represión. Mediante esta comparación, Brignardello expresa que no se puede cargar con la experiencia de los padres, pero que de una u otra forma siempre quedan marcas.

Lo dice de esta forma:

“Es un valor atreverse, pero al mismo tiempo también siento que él [Echeverría] tiene zonas... que estos temas no están totalmente resueltos, a lo mejor yo me equivoco y están resueltos. [...] Uno trata de pensar ‘no somos hijos de...’, pero uno no puede cargar con la hue’a de los papás, aunque uno siempre queda con algo, o sea, de hecho mi padre es un ejecutado, entonces yo no dejo... o sea, cuando supe eso, porque apareció en un libro, a mí me lo habían contado primero, y no lo creí, pero después salió un libro que se llama ‘Las letras del horror’ [Salazar, 2011-2012], son dos tomos, de la historia de la DINA y la CNI. Y aparece el caso del degollamiento de Juan Alegría, y como estos hue’ones trataron de encubrir el crimen, mataron a un borrachito, el carpintero Alegría, y le cortaron las venas... Bueno, el jefe de la CNI, y aparece nombrado, era el papá de Juan Pablo, o sea, igual entonces como que uno en el fondo también ha sido la herencia de la construcción de personalidad que has tenido de tus padres, de tu familia, tu educación, todo, ¿cachai? Entonces eso influye en tu hue’a y uno lucha también para que eso no ocurra.” (pp. 20-21).

### ***Juan Pablo Zurita***

Juan Pablo Zurita, como el más joven de los cuatro documentalistas, egresó el año 2001 de comunicación audiovisual y ha tenido dos experiencias de formación en el extranjero. La primera, más breve, en Cuba, sobre fotografía cinematográfica, y la segunda, más extensa, en

España, más centrada en cine documental. Sin embargo, en la actualidad trabaja en docencia y publicidad. A pesar de ello, manifiesta un interés en orientarse cada vez más hacia el cine documental. Así lo cuenta:

“Bueno, yo soy comunicador audiovisual, estudié en Santiago, egresé el año 2001 en comunicación audiovisual, licenciatura en comunicación audiovisual, y después me fui especializando en la dirección de fotografía cinematográfica. Y también a la vez haber estudiado en Cuba, hice un workshop de taller de fotografía cinematográfica, el año 2006 me voy a España a vivir, donde hago un máster en dirección de fotografía cinematográfica. Y después, al año siguiente, a lo mejor por buen rendimiento en mi curso, me dieron una beca, en la misma escuela ESCAC en Barcelona, para hacer un máster en documental y sociedad, entonces ahí también me vuelvo a abrir un poco con el tema del documental. También cuando salí de la UNIACC me especialicé más en el tema documental. Y bueno, hoy en día me dedico básicamente a algo un poco alejado del documental, en el sentido de que no estoy ejerciéndolo constantemente, ¿ya? Pero sí me dedico a la docencia en el DUOC de acá de Viña del Mar, y también bueno, trabajo mucho en publicidad, en los comerciales, todas esas cosas. Y en esa más o menos es mi biografía laboral por así decirlo. [Y si me tuviera que definir, como me pides], a ver... Si bien es cierto que, como te digo yo me he especializado mucho en la dirección de fotografía, a mí lo que me apasiona mucho es ser realizador de documentales, más que ser un director de cine y de ficción, me gustaría eh... me gustaría poder abarcar mucho más en el tema de realización de documentales. Creo que es tan íntimo, no tengo que involucrarme con todo un gran equipo de personas. Y conocer las vivencias, o sea, lo que quiero hacer, por ejemplo, es un documental de personaje... Me gusta conocer esa persona, hablarle, que sea mi amigo finalmente. En un principio no, obviamente, pero al final termino siendo como un poco así de amistad con el personaje. En general la realización de documentales sería el camino que estoy buscando, que a lo mejor me falta todavía encontrarlo o encauzarme más aún.” (p. 1).

Su interés en hacer un documental sobre Villa Grimaldi, de la que tenía cierta noción vaga, pues afirma “no tener vínculo con conflicto de derechos humanos” (p. 2), surge cuando un amigo le presenta el lugar y se siente impactado emocionalmente. Esto le lleva a investigar si existían trabajos audiovisuales al respecto, y luego, a ir más seguido al lugar para reflexionar más y conocer a quienes trabajan en él. Así lo relata:

“Fue una experiencia una vez que un amigo me llevó a ese lugar y... Yo tenía nociones de la Villa Grimaldi, sin decir tener eh... por así decirlo, familiares que tengan, por así decirlo... conflicto de derechos humanos, con conflicto político. Nunca he tenido familiares de, con esa... llamarlo rollo, por así decirlo. Eh, y bueno, voy con este amigo que me presenta el lugar, y cuando llego al lugar pasa esto de que siento como una vibración muy potente en mis vísceras que se me retuercen un poco, no sé si el espíritu, pero sí me tocó, me impactó mucho emocionalmente y obviamente espiritualmente. Sentí una carga muy poderosa en el lugar que al final dije ‘¿se habrá hecho algo sobre esto?’. Y comencé a investigar y no se había hecho mucho, más de lo que había hecho Patricio Guzmán en ‘La memoria obstinada’ o lo de Germán Liñero, que había hecho un acercamiento sobre esos lugares. Y de ahí empecé a contactar a las personas y empecé a ir mucho más seguido pa’ poder un poco imprimir eso en mi cabeza, digamos.” (p. 2).

Zurita explica que si bien la idea de hacer el documental fue suya, motivado por la sensación ya referida, este constituye un trabajo de tesis grupal que fue realizado por un equipo de compañeros de la universidad. Cuenta que debido a que habían otras ideas como opciones a trabajar, logró convencerlos argumentando que “había que hacer algo” (p. 3) porque no se había hecho casi nada. Así lo plantea:

“Fue interés propio, como te dije en un comienzo, que como que me tocó tanto la viscera emocional, y dije ‘de esto se tiene que hacer algo, ¿alguien ha hecho algo?’. Y por eso empecé a investigar, y como no se había hecho mucho, dije ‘ya, hay que hacer algo’. Aparte, también como era un trabajo de tesis en la universidad con otros compañeros, entonces tuve que embaucar a mis otros compañeros también. A decirles ‘vamos a hacer esto, hagamos esto, vamos por esta línea’. Aunque también, obviamente, cuando uno empieza, al principio de los trabajos documentales, tú vas buscando un poco tu lenguaje, ¿ya? O sea, si te dai cuenta, yo muchas cosas no las haría ahora, las haría a lo mejor de otras formas, a lo mejor el contenido igual, pero la forma distinta. Pero el interés siempre fue mío, personal, nunca fue un interés de... de un encargo digamos. Pero como era una tesis que había que hacer por grupo, en este curso documental que habíamos hecho en la universidad... Yo tenía dos compañeros que siempre trabajábamos juntos, entonces dijimos ‘ya, vamos a hacer la tesis juntos’. Entonces habían varias opciones de otras cosas que hacer, pero yo estaba obstinado con el tema de ‘no po’, hay que hacer algo con esto, o sea, ¿cómo no se ha hecho nada?’. Esto no lo hemos visto en muchos lados, como te decía con Patricio Guzmán, con algo que había hecho Germán Liñero hace algún tiempo, entonces no había mucho material audiovisual con respecto a eso. Entonces al final como que también los embaucé a la larga, una cosa así. La dirección fue mía, el guión lo trabajamos entre los tres un poco, el tema, pero al final, a la larga, claro, la dirección y la fotografía también, entonces también tenía una estructura el documental de cómo tú visualizas algo que no existe en el espacio.” (p. 3).

Zurita expone algunas cualidades estéticas del documental relacionadas con la técnica y el estilo. Destaca que la mezcla de diferentes formatos filmicos generó una textura de imagen que pretendía despertar la sensación de “un espacio que no existe” (p. 4), aunque sería más preciso decir que el lugar ha cambiado su carácter, pasando de ser un centro de tortura, a ser un sitio de memoria. Comenta que en esta construcción filmica, si bien hubo labores diferenciadas y compartidas dentro del equipo, él ejerció cierta dirección. Así lo menciona:

“También con la fotografía mezclamos muchos formatos. Treinta y cinco milímetros, video digital, dieciséis milímetros, tenemos muchas texturas de imagen, lo que te permite, sobre todo en el cine, como ese racconto, eso de atrás, que no es el típico blanco y negro, sepia, pero el cine te da una emotividad. Entonces esa mezcla con un estilo de movimientos de cámara que te produ... que deberían provocar un *remember* digamos, un recuerdo, lo planteé de esa forma. Porque mis otros compañeros, otro lo montó y el otro compañero hizo sonido, entonces, como que básicamente la idea de hacer esto con entrevistas, con personas, fue entre los tres. Pero después yo fui como más en general al tema de la

parte visual, de la estructura, de cómo filmar el espacio que no existe, claro, se podría decir que más menos fue parte de la dirección.” (p. 4).

Respecto a la representación del dolor y el horror, Zurita se refiere a tres puntos importantes. En primer lugar, que tuvo que imaginar algo que nunca había experimentado en su vida, ni de lo que tuviera conocimiento a través de su familia, y que por tanto, comenzó a ir constantemente al lugar y a conversar con quienes pronto logró establecer vínculo. En segundo lugar, comenta que uno de los trabajadores o administradores de lugar, con su mirada de arquitecto, le ayudó mucho a graficar los espacios, como las estaciones y “la torre” (p. 4), expresando que esta última “era el lugar más terrible [...] de la Villa Grimaldi” (p. 4). Y en tercer lugar explica que trató de representar los espacios a través de las texturas de imagen que ofrecen los distintos soportes filmicos, lo que le permitió representar ausencias antes que presencias, de forma que el espacio hiciera evocar lo sucedido en él. Sobre esto último, expresa que prefiere registrar lugares antes que testimonios, lo que permite reafirmar la idea de que el enfoque de memoria de Zurita está marcado por el sentido del espacio que experimentó en Villa Grimaldi, algo que ha sido ya interpretado en los apartados anteriores. Lo relata así:

“Estuvimos un año, y yo creo que íbamos por lo menos una vez a la semana durante ese año a recorrer. Yo siempre iba, caminaba por el lugar, trataba de imaginarme cómo era algo que nunca yo había vivido en mi vida. Lo que sí me ayudó mucho era el tema del testimonio de los personajes. Uno de ellos, Miguel, que los dos son arquitectos, ellos dibujaban, entonces a través del dibujo también me ayudó un poco a graficar los espacios. Por ejemplo, estaban las estaciones, entonces pasar por la primera estación, que te pasaba algo, después en la otra estación te pasaba otra cosa, después en la otra estación, hasta llegar hasta la famosa torre, que era el lugar más terrible en ese espacio de la Villa Grimaldi, donde ahí, eh, claro, ¿cómo habrá pasado todo esto? Porque te lo cuentan. ¿Cómo yo lo traté de buscar gráficamente? Con el tema del registro audiovisual, con las texturas distintas traté de dar una forma a ese espacio, digamos, una cosa así, porque no había nadie parado, digamos, solamente lápidas, por así decirlo, en el suelo que te marcaban algo. Entonces a través de este trabajo visual, digamos, traté de graficar lo que mejor que se pudo, que se podía, digamos. [...] Y respecto al tema de la memoria... no sé si estar hablando de un personaje que pase eso [represión], sino que el espacio nos dé el lugar, porque a la larga, cuando uno va, no sé, si tú vai al coliseo de Roma, te imaginai a los gladiadores ahí peleando. Pero estar entrevistando al señor de ahí no sé, me gusta como relatar los espacios, siento que no sé, es entretenido, o sea, no entretenido, sino que buscar algo que no existe, plasmarlo en eso.” (pp. 4-5).

El documental, en términos materiales, fue una coproducción, pues fue realizado tanto con cámaras de la universidad, como con otras cámaras y cintas conseguidas por Zurita a través de

su entonces reciente trabajo en el ámbito publicitario. Por su parte, la edición del documental fue realizada en casa. Esto permite dar cuenta que, además de utilizar recursos universitarios, como se haría en un trabajo de tesis, también se recurre a otras redes, en este caso, para conseguir los otros soportes filmicos referidos por el realizador para lograr las diferentes texturas de imagen. Así lo cuenta:

“[Hicimos el documental con] recursos de la universidad en este caso. Por ejemplo, la universidad nos pasó las cámaras, digamos, pero nosotros editamos en la casa. Y como en esa época yo trabajaba en publicidad, estaba empezando a trabajar en publicidad, me conseguí material de cine, me conseguí cámaras de cine, gratis por supuesto, por gestión. Me conseguí todo el tema de lo que es cine gracias a que yo trabajaba un poco en el medio, fue un poco de gestión en ese sentido. Entonces, en parte, el aporte que la universidad nos hizo fue una cámara, y eso, eh, y el tema de la edición, fue casi como en casa, en esa época recién estaba saliendo Adobe Premiere, imagínate. Y después el tema de los recursos que gestioné en la publicidad. Entonces fue un poco como una coproducción de varias cosas, digamos.” (pp. 6-7).

El documental fue presentado en cuatro áreas de recepción: la universidad, Villa Grimaldi, festivales nacionales y festivales internacionales. En la universidad no fue bien recibido por la comisión evaluadora, pues argumenta Zurita, en ese tiempo predominaba una tendencia política más cercana a la derecha. Al mencionar esto, es significativo destacar que Zurita afirma no tener una tendencia política debido a su decepción por la política local, pero que sin embargo, se considera “humanista” (p. 7), aunque quizá quiso decir *humanitarista*. Por su parte, en Villa Grimaldi, como se podría esperar, suscitó emociones, sobre todo entre las personas entrevistadas. En tercer lugar, a nivel internacional, fue presentado en La Habana y Buenos Aires. Finalmente, en Chile fue exhibido en Santiago y Viña del Mar. Zurita concluye diciendo que “la recepción en general estuvo mejor afuera que dentro de la misma institución donde estudié” (p. 7). Lo expone como sigue:

“Como estudié en la UNIACC, que es una universidad que en esa época era más aún del otro lado del río, digamos, eh, no lo vieron con unos ojos tan eh... no fue muy bien visto que unos chicos de la UNIACC hagan una cosa en la Villa Grimaldi. O sea, de hecho, un par de personas que estaban en la comisión cuando me evaluaron, yo dije ‘esta señora en su vida ha visto un trabajo documental’, entonces poner a personajes hablando sobre un trabajo que te ha costado sudor, lágrimas, todo, y más encima del otro lado. Yo, o sea, trato de no tener una tendencia política, porque hoy en día la política... olvídate, ¿no?... pero sí me siento humanista digamos. O sea, pienso en lo humano, digamos. Y en ese aspecto, tenían una configuración en su cabeza que era un robot que decía que esto está mal, porque no puede ser. En cambio en Villa Grimaldi les encantó, todo bien, o sea,

emocionados... sobre todo los personajes que entrevistamos. Y en el exterior, estuvimos en Cuba, o sea, en la Habana, en el Festival de Cine de la Habana, lo mandamos a esos festivales. Viajé yo a Buenos Aires como el 2002, 2003, a un festival que se llama Festival de los Tres Continentes del Documental, que en esa época lo hacía Miguel Mirra, que es un documentalista argentino bien conocido. Y viajamos mucho, bueno acá en Viña también estuvo, estuvo en Santiago también... Bueno, la recepción en general estuvo mejor afuera que dentro de la misma institución donde estudié.” (p. 7).

Si bien mediante la experiencia filmica Zurita afirma haber construido cierto vínculo y afecto con el lugar y dos de sus trabajadores, su viaje a España le hace perder contacto con ellos. Comenta al respecto que en ese entonces era “más chico”(p. 2) y recién salía de la universidad. Al retornar a Chile, Zurita manifiesta no haber vuelto al lugar, incluso viviendo muy cerca en ese entonces. Expresa en un primer momento no saber qué le pasó, pero a continuación comenta que sintió que el lugar se *marketinizó*, pues todo era más *gráfico*, aunque advierte no saber si esta es la palabra adecuada y que quizá *habla de más*. Así refieren sus palabras esta situación de distanciamiento:

“En el principio [se generó una relación con el lugar y su gente], o sea, cuando terminó el documental y todo, con Rodrigo y Miguel, que eran con quienes más tuve cercanía, que ellos también eran un poco dirigentes de la administración del parque. Tuvimos un fiato muy grande, muy, muy bonito. Yo era más chico en todo caso, había estado recién saliendo de la universidad. Y después, cuando me fui a España, perdí todo contacto con ellos, yo les conté ‘me voy a España’, ‘oh, qué bueno’, porque, bueno, ellos vivieron en Suecia por el exilio y todo. Y... y perdí contacto, la verdad, con ellos, porque después como que cambian este tema de los mails, y yo tenía otro tipo de mail, se cambió y perdí contacto y nunca más fui. De hecho, por ejemplo, yo viví un tiempo muy cerca de ellos, y no entré la verdad, no sé qué me pasó... Después de haber hecho el documental... Bueno, fui un par de veces más, presentamos el documental con la gente y todo, hicimos un pequeño vituperio, ¿cachai? Todo eso, y la verdad es que no fui más, de hecho pasaba todo los días por ahí, veía que había, creo que había cambiado un poco la vida en Grimaldí, el espíritu que había antes. Yo no sé si la... como no he ido, no te podría decir algo, pero sentía más marketing ahora un poco, no sé, había un cubo grande afuera, había un lugar que se llamaba la torre, era el lugar más terrible, un espacio que reconstruyeron. Y cuando nosotros filmamos el documental, no había casi mucho, entonces la imaginación era más, eh, era lo más crudo de imaginar. Ahora cuando hacían las ‘casas Chile’, las ‘casas Corvi’, son espacios donde metían, no sé, uno por uno, metían dos, tres personas, ahora estaba el lugar, entonces como que te graficaban más. Entonces, yo no sé, a lo mejor estoy diciendo algo mal con decir esto, a lo mejor no es la palabra correcta ‘marketing’, pero lo vi, que era como una cosa mucho más... Y se hacen eventos, se utiliza como espacio para actividades, cosa que no existía antes. Antes era como un espacio más de la memoria, de ir a hacer... como cuando tú vas al cementerio... tú vas a un parque súper bonito y te sentas en el pasto, y ahora como que no hay esa conexión creo espiritual. [O sea, cambió un poco la lógica], mmm, sí. No sé si pasará por el tema administrativo, o sea, de quién administra hoy el parque o el lugar, porque antes era de otra forma. Bueno, de hecho, el parque tenía forma, arquitectónicamente hablando, muy gaudiana, de Gaudí, con el mosaico, con la estructura y... y entonces eso sé, no sé si se habrá perdido, como te digo, estoy a lo mejor hablando

de más porque no he ido, pero sí como he visualizado por fuera, pasa eso.” (pp. 2-3).

Zurita reflexiona respecto a las diferencias generacionales, un problema ya abordado en el apartado anterior, refiriendo tres posiciones discursivas entre los documentalistas, o como las llama él con un concepto más propio del lenguaje cinematográfico, tres puntos de vista. Estos son: el más político, de la generación que comienza su carrera en las décadas de 1950 y 1960; el autobiográfico, de los jóvenes marcados familiarmente por experiencias traumáticas; y el de otros jóvenes, con una mirada más neutra, pero que se hacen preguntas. Resulta relevante que el realizador se sitúe dentro de este último punto de vista o posición discursiva. Si bien manifiesta, como también se ha referido anteriormente, que no tiene cercanía con la política ni con experiencias represivas en su entorno, que conocer Villa Grimaldi le despertó su interés por hacer un trabajo fílmico para “decir lo que pasó realmente sin ponerme de un lado del río” (p. 10). Más allá de la definición de su punto de vista y de la identificación de los otros dos, Zurita manifiesta que a pesar de las diferencias entre éstos, todos se encauzan en la intención de contar al país y al mundo este episodio traumático de nuestra historia. Así lo relata densamente:

“[Las diferencias dependen del] momento en que nacen. Porque por ejemplo creo yo que el tema político que tienen los señores de cincuenta, sesenta hacia arriba, es porque es una vivencia experiencial de ellos. [...] Ahora, puede ser que los que somos más jóvenes [...] tenemos que darnos cuenta de lo que pasó, entonces a la larga también un documentalista es un personaje que tiene que buscar lo que quiere saber, o sea, yo hago un documental porque quiero saber sobre eso. Entonces, creo que en general el trabajo del documentalista en este sentido político, yo creo que depende de la generación que nazca y su... y obviamente su motivación, porque también no necesariamente tiene que ser como mi experiencia, que yo no tengo familiares con problemas políticos, por así decirlo. Que existan más personas que hagan cosas más neutras en ese sentido y otras personas que tengan a lo mejor una experiencia, una autobiografía, entonces también es bueno saber eso, qué es lo que piensan ellos. Y eso creo yo. [En mi caso], cuando yo fui al lugar fue una cosa que, eh, me despertó el alma, o sea, algo visceral, digamos, ¿no? Una cosa así como que necesitaba contar qué es lo que pasaba en este lugar, porque yo siendo a lo mejor de una clase media normal, sin tener problemas políticos, como un poco neutro, por así decirlo, sin un brazo izquierdo/un brazo derecho, un color blanco/un color rojo, me despertó eso de que se tiene que contar. Y a lo mejor a través de la experiencia mía, experiencia hablando en esa época, digamos, de algo un poco más neutro, sin un... o sea, decir lo que pasó realmente sin ponerme de un lado del río, digamos. [...] [Por otro lado,] creo que siempre hay una diferencia, porque siempre hay un punto de vista distinto. Entre los autores siempre es así, o sea, lo que puede hacer un joven hoy en día, obviamente que es su punto de vista y tiene que ver con el momento y la época donde nace. Creo que hay diferencias por supuesto, pero obviamente yo creo que todo encauza en una sola cosa en común, es como decir

‘mira, esto es lo que pasó en mi país y esto es lo que a la larga tenemos que mostrarle al resto de los compatriotas y al resto del mundo también’. Entonces, tiene que ver con que hay diferencias en los puntos de vista, pero el encauzamiento es la idea central creo yo, que es de que nos demos a conocer tanto aquí como afuera, digamos.” (p. 10).

#### *b. Síntesis comparativa*

En un esfuerzo de síntesis comparativa, es posible sostener que el significado que los documentalistas construyen respecto a su participación en el proceso de memoria está mediado por tres factores: la existencia o ausencia de vínculo vital con experiencias represivas, la presencia o carencia de un sentido político hacia el trabajo filmico y las características del enfoque construido respecto a la memoria. Examinando la configuración que tienen estos tres factores en cada uno de los documentalistas, es posible identificar el significado que otorgan a su participación en el proceso de memoria. Si bien estas configuraciones personales dan cuenta de la dimensión individual de la estructura de sentimiento de estos agentes del campo filmico respecto a la práctica de trabajar con la memoria, en un momento posterior, sólo cuando ellas son puestas en comparación, aparecen aquellos sentidos compartidos, y con ellos, una dimensión colectiva o grupal de la estructura de sentimiento.

La particularidad profesional de Andrés Brignardello permite argumentar que el interés por utilizar el soporte audiovisual para realizar trabajos de memoria ha desbordado la profesión de documentalista. Es altamente relevante que este realizador ha devenido documentalista a través de una práctica filmica a la que ha dado una función política y que está centrada totalmente en la memoria, considerando esta última como un campo de lucha. Por su parte, los otros tres documentalistas son profesionales del audiovisual que si bien han realizado trabajos de memoria, tienen posiciones laborales diferenciadas dentro del campo cinematográfico. Entre ellos, Juan Pablo Zurita, que ha desarrollado una carrera más ligada al ámbito publicitario y a la docencia universitaria, sólo se ha acercado a la memoria a través de su experiencia filmica sobre Villa Grimaldi y la ha dejado anclada a los sitios. Debido a su experiencia vital y a su desinterés por la política, posee el punto de vista de un cineasta que ha realizado un trabajo de memoria desde una posición políticamente más neutra. Por su parte, Alejandra Carmona, sintiendo cierto deber de memoria, experimenta una contradicción al ser

cineasta y no abordar la historia de su padre. Sus anteriores trabajos filmicos durante su formación en Alemania dan cuenta también de la presencia de su interés en abordar la muerte, el dolor y la pérdida a través del lenguaje cinematográfico. Aunque no se puede afirmar con certeza, pareciera que su punto de vista tiene un carácter más subjetivo que político. En cuanto a Sergio Gándara, su mirada crítica a la dictadura, configurada en la década de 1980 y su aprecio por el rol de la Concertación, observado más de cerca desde 1990, generaron en él un sentido político de su profesión y una sensibilidad por la memoria. Si bien esta última fue despertada al conocer el caso de Carlos Fariña y abordarlo en su documental, su interés por seguir trabajando en ella ha sido actualizado mediante la participación en otros documentales y series de televisión.

Como se ha planteado, los sentidos que estos documentalistas poseen respecto a las experiencias represivas, al trabajo filmico y a la memoria se entretajan para configurar el significado que dan a su participación en el proceso mnemónico. Sólo al enfrentar y poner en diálogo estas expresiones individuales es posible reconocer los sentidos compartidos, para de esta forma ver aparecer la dimensión grupal de su estructura de sentimiento. En base a esta consideración se puede sostener que entre los documentalistas estudiados sólo existe un significado compartido respecto a su participación en el proceso de memoria, el que fundamentalmente se relaciona con la decisión de volcarse a la realización de un trabajo mnemónico para construir una obra que comunique aquella historia que se sintieron convocados a representar filmicamente. Este constituye el único significado manifiesto que comparten, sin embargo, se podría agregar a él que existe una intención de aportar al proceso social de construcción de la memoria, pero esta opción no es explícita en todos los documentalistas, lo que permite reafirmar que predomina un sentido individual en su práctica filmica. Si bien, como se ha planteado, todos los realizadores parten de un interés personal, lo que constituye una motivación esperable en cualquier trabajo de memoria, es posible evidenciar una intencionalidad más clara de aportar a un proceso social por parte de Brignardello, en mayor medida, y luego en Gándara. Si bien Carmona no se siente ajena a esta intención, su práctica se fundamenta en un deber de memoria más vinculado a su historia de

vida. En cuanto a Zurita, aunque presenta un declarado interés por aportar desde su punto de vista más neutro al proceso de memoria, su manera de involucrarse en esta labor surge a partir de una experiencia sentida como individual. Además, su desvinculación con problemas relativos a la memoria, tanto anterior al trabajo realizado, como posterior a él, permiten reafirmar esta observación.

Todo lo anteriormente planteado lleva a concluir que entre los documentalistas entrevistados casi no existe *una* estructura de sentimiento compartida respecto a su participación en el proceso filmico mnemónico, pues lo único que poseen en común es el interés y la decisión individual de volcarse a trabajar en la memoria. Es fundamental advertir que esta es una conclusión que se puede establecer sólo respecto a la muestra, y que no es posible generalizarla sin más al conjunto de documentalistas de la memoria. Aun así, las posiciones discursivas diferenciadas que se expresan a través de este estudio de casos múltiples colaboran en generar la comprensión de que estos puntos de vista también se podrían observar si se estudiara un número mayor de realizadores jóvenes o al conjunto de ellos. Para finalizar esta reflexión es importante declarar que estas conclusiones no se pueden aplicar a la generación de documentalistas que comenzaron a desarrollar su trabajo en las décadas de 1960 y 1970, pues además de que no constituye el objetivo de este estudio, el punto de vista que predomina en ellos es más político que subjetivo.

A continuación, más allá de la síntesis comparativa expuesta y en consideración de la extensión de esta tercera dimensión de análisis, se presenta un resumen de los sentidos profesionales manifestados por los documentalistas, de los significados que atribuyen a los trabajos filmicos de memoria que han realizado y de otras problemáticas que están relacionadas con ellos y sus documentales, tales como la representación del horror y el dolor, la circulación en distintos escenarios y el acceso al financiamiento público.

Si bien Alejandra Carmona tuvo interés en abordar audiovisualmente la pérdida de su padre desde los años de estudio en Alemania, pues sentía cierto deber de memoria en hacerlo, Patricio Guzmán detonó en ella la convicción de llevar este proyecto a cabo. No obstante, la

necesidad de tratar este problema le llevó a abordar la muerte, la pérdida y el dolor durante su proceso de formación en una serie de pequeños ejercicios filmicos en los que no hizo referencia a su historia.

Su experiencia con el documental “En algún lugar del cielo” (2003) hace que en la actualidad Alejandra Carmona no sienta intenciones de continuar trabajando en la memoria a partir de la autobiografía -aunque sí desde otras prácticas-, pues considera que la intensidad en términos emocionales que conllevó la experiencia filmica de enfrentar el propio pasado le generó grandes dificultades en el presente de la realización. Entre estas últimas se encuentran: la complejidad de pensar la puesta en escena al estar enfrentada directamente con los testimonios y ante la cámara; no caer en la pedantería y sobre exhibirse; y mantener cierto pudor por querer estar menos presente en escena. Representar el horror y el dolor fue otra complejidad no sólo experimentada por Carmona, sino que por todo el equipo de realización, siendo fundamental la contención mutua de las emociones. Para la realizadora, el trabajo de su asistente de dirección fue fundamental al momento de enfrentar las dificultades que implicaba su presencia en escena. En este mismo sentido, Carmona valora también el aporte de sus dos guionistas, Álvaro Ramírez -quien aportó un punto de vista más objetivo e histórico- y Claudio Betsalel -quien construyó el texto en *off* mediante la profundización del conocimiento de su biografía.

Aunque Carmona expresa haber sentido cierta insatisfacción hacia su documental, principalmente en relación a las formas y a cierto carácter periodístico que tomó, la buena recepción que tuvo y algunos reconocimientos obtenidos revirtieron su sensación. Por otra parte, si bien la autora posee un vínculo forjado con Alemania a partir de su formación profesional en audiovisual y en los años de trabajo en Deutsche Welle, su documental no fue exhibido en el país. Más allá de haberlo postulado a dos festivales de alta exigencia en cuanto a sus procesos de selección, Carmona considera que en general a los alemanes no les atrae el género autobiográfico, pues poseen cierto sentimiento de desprecio hacia lo subjetivo y afectivo.

Sergio Gándara formó la productora PAROX S.A. para realizar el documental “Mi hermano y yo” el año 2002. En ambas labores participó Paula Sánchez, periodista que despertó en él el interés por abordar filmicamente la historia de Carlos Fariña, muchacho de trece años cuyas osamentas fueron encontradas casi treinta años después de que fuera asesinado y desaparecido. Sánchez dejó la productora, pero Gándara, además de continuar su trabajo en ella, produciendo un número importante de obras cinematográficas y series de televisión, ha trabajado desde hace algún tiempo comprometido en el desarrollo de proyectos relacionados con el gremio audiovisual, labor a la que otorga las cualidades de “altruista” (p. 3) y política (p. 3). Sin embargo, el sentido político dado a su trabajo no es reciente, sino que tiene sus raíces tanto en la participación de Gándara en la resistencia durante la década de 1980, como también en la experiencia laboral en FOSIS -iniciada en 1993- en la que realizó un número importante de microprogramas que -fueron emitidos en televisión- sobre la superación de la pobreza a través de emprendimientos sociales. Es relevante que este trabajo en el organismo estatal le hayan llevado a definirse como “participante” (p. 2) de los primeros gobiernos de la Concertación y como “concertacionista integrado” (p. 2), aunque no haya militado en los partidos que la conforman.

Antes de formarse en audiovisual el documentalista y productor estudió teatro, experiencia que le hizo enfrentarse a la realización filmica queriendo hacer trabajos “con carácter de obra” (p. 9). Por otra parte, para Gándara hacer trabajos de memoria constituye una misión que considera también como “altruista” (p. 5), sin embargo, afirma no ser muy consciente de hacer memoria, pues está obsesionado con el presente y el futuro antes que con el pasado. Para él, trabajar con el pasado implica proyectarlo hacia la actualidad y el porvenir, pues su atención está puesta en abordar las tendencias de la sociedad para aportar en la construcción de realidades y promover la reflexión crítica.

Su motivación inicial para realizar el documental fue el impacto que le provocaron los testimonios televisivos aparecidos durante los años 2001 y 2002 cuando salió a la luz pública el caso del asesinato y desaparición de Carlos Fariña. Gándara se sintió atraído por el hermano de Carlos, Iván, quien no era el “clásico defensor de los derechos humanos” (p. 11). La

investigación previa efectuada para conocer más del caso permitió a los realizadores descubrir una serie de situaciones relacionadas con el muchacho y su familia, las que quisieron representar en la obra con la intención de expresar a través de esta historia particular las complejidades de la sociedad chilena. El principal descubrimiento fue que Carlos era “el pato malo del barrio” (p. 11) y que disparó a otro niño, acción por la cual fue internado en el SENAME. Luego de fugarse y volver a ser internado, el muchacho sale del organismo estatal, lo asesinan y hacen desaparecer. Estos antecedentes, incluidos en el documental junto a otros más, llevaron a que Iván Fariña, quien pretendía que la obra construyera una imagen heroica de su hermano, denunciara una manipulación de la historia por parte de los realizadores. Más allá del conflicto producido, el documental denunció y condenó decididamente lo sucedido a Carlos, acciones a las que Iván tomó sentido con el paso del tiempo, llegando a agradecer y valorar que la obra se haya transformado en un aporte a la verdad. Como una consecuencia de este trabajo, es relevante que la interpelación del asesino de Carlos como parte del documental, posteriormente se haya convertido en prueba judicial. Por otra parte, existen algunas situaciones que Gándara relaciona con la representación del dolor y el horror, entre las que se destacan, en primer lugar, representar a los dos hermanos de Carlos como figuras distantes a los “íconos del dolor” (p. 15), comprometiéndose con ellos, y en segundo lugar, sentir miedo al momento de enfrentar al asesino de Carlos.

Finalmente, es importante considerar que la productora PAROX S.A. recibió financiamiento público para la realización de “Mi hermano y yo” (2002). Por su parte, en cuanto a la circulación, es importante destacar que la obra fue exhibida en todos los festivales nacionales y en algunos extranjeros, así como también que regularmente se exhibe en la población La Pincoya con motivo de la conmemoración del asesinato de Carlos.

Andrés Brignardello no es un profesional del audiovisual, sino que devino documentalista a través de la realización de seis obras, en todas las cuales ha abordado la memoria. Además de su evidente interés previo por el cine, el impulso de Brignardello para comenzar a trabajar en la realización audiovisual surgió de la intención de abordar problemáticas sociales relevantes para despertar ideas y motivar acciones en las personas, algo

que la política institucional -que conoce por experiencia propia- ya no genera. Esta desilusión influyó en su giro hacia el audiovisual y la historia local. Por otra parte, además de haber sido criticado en algunas ocasiones debido a que todos sus trabajos se relacionan con el pasado y la memoria, el realizador también ha sido calificado como “artesano del cine” (p. 8), definición de la que se ha apropiado y con la cual se siente cómodo, pues le ha permitido distanciarse de otras formas de ser cineasta. Este carácter artesanal se expresa en que participa en todas las labores que implica realizar un documental. A la vez, esta definición también lo distancia de la noción de industria cinematográfica, que critica como un concepto vinculado estrechamente al modelo económico. En el mismo sentido, es crítico de ciertas lógicas hollywoodenses y comerciales en las que están inmersos algunos cineastas, las que se manifiestan en cierta “inyección de frivolidad” (p. 21) que observa en los festivales, por ejemplo.

Brignardello posee un punto de vista político que relaciona con su experiencia de vida y que ha intentado incorporar en la construcción de los relatos que articulan sus trabajos. En el caso del documental “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007), este punto de vista político está vinculado con su intención de representar a Woodward no como una víctima de la represión, sino como parte de un movimiento político que fue fundamental en el triunfo de la Unidad Popular -los cristianos por el socialismo y el MAPU-. Siguiendo la misma línea, el realizador ha sentido que hace un cine político, ya que sus obras generan sentidos y movilizan acciones en las personas que se identifican con sus historias o se sienten convocadas por ellas. El documental recién mencionado colaboró en promover la búsqueda de la verdad respecto al asesinato y la desaparición de Woodward, así como también en fortalecer la actitud de protesta de los activistas por esta causa. En el mismo sentido, “KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile” (2012) suscitó el interés de la comunidad por conocer la historia del lugar que habita, actualizó la memoria de los obreros que trabajaron en la fábrica, motivó la realización de un proyecto que llevó el primer panel construido a la Bienal de Arquitectura de Venecia de 2015, y finalmente, desencadenó la toma de conciencia de las autoridades comunales y de la comunidad acerca del patrimonio de la ciudad. A pesar de estas virtudes del trabajo del autor, es relevante mencionar que se enfrentó a dos intentos de censura en espacios

locales de exhibición, los que logró revertir. Como contraposición a estos silenciamientos sociales, el autor valora que Juan Pablo Echeverría se haya involucrado como productor del documental “Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward” (2007), pues la condición de ser hijo de un ex militar podría haber sido un obstáculo emocional o ideológico al respecto.

Finalmente, a pesar de haber financiado algunos de sus documentales con aportes del Fondo Audiovisual, el realizador considera que el enfoque actual de este fondo -más orientado a la ficción y al fomento de un sentido más comercial- deja fuera a los artesanos como él. Ello le ha llevado a sentir que no va a recibir más este financiamiento, reorientándose así hacia otros fondos, como los que entrega el Gobierno Regional.

Juan Pablo Zurita egresó el año 2001 de comunicación audiovisual y ha tenido dos experiencias de formación en el extranjero, una en Cuba, sobre fotografía cinematográfica, y otra en España, sobre cine documental. En la actualidad trabaja en docencia y publicidad, pero desea dedicarse más al cine documental.

Antes de interesarse en hacer el documental “Villa Grimaldi: Parque por la Paz” (2002), Zurita solamente tenía una noción vaga del lugar, desconocimiento que vincula con una historia familiar carente de relación con experiencias represivas. Su interés surgió cuando un amigo le presentó el lugar y experimentó un profundo impacto emocional. Encontrándose en ese momento en la situación de término de su formación profesional, Zurita logró motivar a su grupo de compañeros argumentando que “había que hacer algo” (p. 3) porque no se había hecho mucho al respecto.

Para realizar el documental, dentro del grupo de tesis se diferenciaron algunas labores, pero Zurita ejerció cierta dirección. En términos materiales, el trabajo fue una coproducción realizada tanto con cámaras de la universidad, como con otras cámaras y cintas conseguidas por Zurita mediante su trabajo en el ámbito publicitario. Por su parte, la edición del documental fue realizada en casa. Desde un punto de vista estético, una cualidad relacionada con la técnica y el estilo fue la práctica de mezclar diferentes formatos filmicos, lo que generó

una textura de imagen que buscó evocar la idea de “un espacio que no existe” (p. 4). Por otra parte, respecto a la representación del dolor y el horror, hubo tres acciones en las que este problema se manifestó: tener que imaginar algo nunca experimentado en su vida, graficar espacios destinados al encierro y al castigo, y preferir registrar lugares antes que testimonios. Este último reafirma la idea de que el enfoque de memoria de Zurita está marcado por el sentido del espacio que experimentó en Villa Grimaldi.

En cuanto a la circulación del documental, existieron cuatro áreas de exhibición: la universidad, Villa Grimaldi, festivales nacionales y festivales internacionales. En la universidad no fue bien recibido por la comisión evaluadora debido al predominio de una tendencia política más cercana a la derecha. Por su parte, en Villa Grimaldi, como se podría esperar, suscitó emociones, sobre todo entre las personas entrevistadas. En tercer lugar, a nivel internacional, fue presentado en La Habana y Buenos Aires. Finalmente, en Chile fue exhibido en Santiago y Viña del Mar. Luego de estas experiencias de exhibición, el viaje realizado por Zurita a España a estudiar le hizo perder contacto con los trabajadores de Villa Grimaldi que más se había relacionado. Al retornar a Chile, no volvió al lugar, pues sintió que se había *marketinizado*, siendo todo más *gráfico*.

Finalmente, Zurita identificó diferencias generacionales entre quienes hacen trabajos de memoria, identificando tres puntos de vista: el más político, de la generación que comienza su carrera en las décadas de 1950 y 1960; el autobiográfico, de los jóvenes marcados familiarmente por experiencias traumáticas; y el de otros jóvenes, con una mirada más neutra, pero que se hacen preguntas. Resulta relevante que se haya situado en el último punto. En el mismo sentido, Zurita afirmó que conocer Villa Grimaldi despertó su interés por hacer un trabajo filmico para “decir lo que pasó realmente sin ponerme de un lado del río” (p. 10). Más allá de la definición de su punto de vista y de la identificación de los otros dos, Zurita manifestó que a pesar de las diferencias entre éstos, sus esfuerzos convergen en la intención de contar al país y al mundo este episodio traumático de nuestra historia.

## Conclusiones del estudio

A partir de este proceso de investigación, que ha tenido como objetivo general conocer y comprender los significados que los documentalistas jóvenes dan a su participación en el proceso de producción filmica de trabajos de memoria en Chile durante la posdictadura para intentar reconocer la configuración de una estructura de sentimiento común entre ellos, se ha llegado a las siguientes conclusiones.

Los documentalistas proporcionan miradas, en general dispares, aunque a veces convergentes, respecto a las tres dimensiones analizadas en su discurso: (a) la sociedad chilena de posdictadura y al proceso de memoria experimentado por ella, (b) el rol de los trabajadores del campo artístico -y los(as) cineastas en particular- dentro del proceso mnemónico, y (c) los sentidos profesionales con los que se identifican y ponen en relación a su participación en la producción de trabajos filmicos de memoria. Estas dimensiones analíticas están mediadas por tres factores que fue posible rastrear en su discurso: su experiencia vital, el sentido que dan a su trabajo y su enfoque de memoria.

En primer lugar, las biografías de los realizadores entrevistados se diferencian principalmente a partir de la existencia de vínculos con la represión política o de la ausencia de éstos, la vivencia del exilio o la permanencia en el país, sus experiencias de formación profesional, su representación de la política institucional y su identidad política. En segundo lugar, el sentido que dan a su trabajo de producción audiovisual toma posiciones diferenciadas a partir de las experiencias laborales en general, la representación del trabajo artístico, la consideración de un sentido individual o colectivo del trabajo cinematográfico, el sentido otorgado a la producción de cine y la existencia o ausencia de un carácter político en su ejercicio profesional. En tercer lugar, la construcción de un enfoque de memoria por parte de la o el documentalista adquiere características que resultan diferenciadoras a partir de su representación respecto a las violaciones a los derechos humanos, la presencia o ausencia de experiencias traumáticas en su entorno social, su conocimiento de trabajos de memoria, su opinión respecto al rol del Estado en los proceso de búsqueda de verdad, justicia y reparación,

y por último, la existencia o carencia de una mirada respecto a la responsabilidad de los(as) artistas en general, y las(os) cineastas en particular, frente a la labor de hacer memoria.

La configuración de las características de los tres factores mencionados anteriormente hicieron posible identificar el significado que la y los documentalistas estudiados otorgan a su participación filmica en el proceso de memoria. La expresión personal de esta configuración permitió dar cuenta de la dimensión individual de la estructura de sentimiento de cada uno de estos documentalistas respecto a la práctica de trabajar con la memoria. Sin embargo, sólo en un momento posterior, cuando estas configuraciones fueron comparadas, fue posible descubrir aquellos sentidos que la y los realizadores comparten entre sí, accediendo de esta forma a una dimensión colectiva o grupal de la estructura de sentimiento frente a la memoria.

La particularidad profesional de Andrés Brignardello, permite sostener como una conclusión importante de este estudio, que el interés por utilizar el soporte audiovisual para realizar trabajos de memoria ha desbordado la profesión de documentalista. Respecto a su caso, resulta relevante tomar en consideración que devino documentalista a través de la realización de una práctica filmica a la que ha dado una función política y que está centrada totalmente en la memoria, considerando esta última como un campo de lucha. En contraposición a su caso, los otros tres sujetos estudiados son documentalistas profesionales. Si bien Carmona, Gándara y Zurita han realizado trabajos de memoria o se han involucrado en la producción de otros, tienen posiciones laborales diferenciadas dentro del campo cinematográfico. En primer lugar, Juan Pablo Zurita, quien ha desarrollado una carrera más ligada al ámbito publicitario y a la docencia universitaria, sólo ha representado la memoria a través de su experiencia filmica sobre Villa Grimaldi, razón por la cual su mirada ha quedado anclada en los sitios. Debido a su experiencia vital y a su desinterés por la política, posee el punto de vista de un cineasta que ha realizado un trabajo de memoria desde una posición políticamente más neutra. Por su parte, Alejandra Carmona, a partir de su sensación de deber de memoria, experimenta una contradicción al ser cineasta y no abordar la historia de su padre. Sus anteriores trabajos fílmicos durante el período formativo en Alemania dan cuenta de la presencia de su interés en abordar la muerte, el dolor y la pérdida a través del lenguaje

cinematográfico, lo que evidencia la existencia de una mirada que no solamente fue construida a partir de su formación profesional, sino que también desde su experiencia vital afectada por la represión política. Aunque no es posible afirmarlo con certeza, pareciera que su punto de vista posee un carácter más subjetivo que político. En cuanto a Sergio Gándara, su mirada crítica respecto a la dictadura, configurada durante la década de 1980, y su aprecio por el rol de la Concertación durante la transición, generaron en él un sentido político de su profesión y una sensibilidad por la memoria. Si bien esta última fue despertada al conocer el caso de Carlos Fariña y abordarlo en su documental, su interés por seguir trabajando en ella ha sido actualizado mediante la participación en otros documentales y series de televisión.

En base a la consideración anterior se puede sostener que entre la y los documentalistas estudiados sólo existe un significado compartido respecto a su participación en el proceso de memoria, el que fundamentalmente se relaciona con la decisión de volcarse a la realización de un trabajo mnemónico para construir una obra que comunique aquella historia que se sintieron convocados a representar filmicamente. Este constituye el único significado manifiesto que comparten, sin embargo, se podría agregar a él que existe una intención de aportar al proceso social de construcción de la memoria, pero esta opción no es explícita en todos los documentalistas, lo que permite reafirmar que predomina un sentido individual en su práctica filmica. Si bien, como se ha planteado, todos los realizadores parten de un interés personal -lo que constituye una motivación esperable en cualquier trabajo de memoria-, es posible evidenciar una intencionalidad más clara de aportar a un proceso social por parte de Brignardello, en mayor medida, y luego en Gándara. Si bien Carmona no se siente ajena a esta intención, su práctica se fundamenta en un deber de memoria más vinculado a su historia de vida. En cuanto a Zurita, aunque presenta un declarado interés por aportar desde su punto de vista más neutro al proceso de memoria, su manera de involucrarse en esta labor surgió a partir de una experiencia sentida como individual. Además, su desvinculación con problemas relativos a la memoria, tanto anterior al trabajo realizado, como posterior a él, permiten reafirmar esta observación.

Todo lo anteriormente planteado lleva a concluir que entre los documentalistas entrevistados casi no existe *una* estructura de sentimiento compartida respecto a su participación en el proceso filmico mnemónico, pues lo único que poseen en común es el interés y la decisión individual de volcarse a trabajar en la memoria. Es fundamental advertir que esta es una conclusión que se puede establecer sólo respecto a la muestra, y que no es posible generalizarla sin más al conjunto de documentalistas de la memoria. Aun así, las posiciones discursivas diferenciadas que se expresan a través de este estudio de casos múltiples colaboran en generar la comprensión de que ellas también se podrían observar si se estudiara un número mayor de realizadores(as) jóvenes o al conjunto de ellos(as). Para finalizar esta reflexión es importante declarar que estas conclusiones no se pueden aplicar a la generación de documentalistas que comenzaron a desarrollar su trabajo en las décadas de 1960 y 1970, pues además de que no constituye el objetivo de este estudio, el punto de vista que predomina en ellos es más político que subjetivo.



## Referencias

Agacino, R. (2006). Hegemonía y contrahegemonía en una contrarrevolución neoliberal madura. La izquierda desconfiada en el Chile post-Pinochet. En CLACSO, Grupo de Trabajo Hegemonías y emancipaciones. Caracas: CLACSO.

Alonso, L. (1994). "Sujeto y discurso: el lugar de la entrevista abierta en las prácticas de la sociología cualitativa". En Delgado J., Gutiérrez, J. (Eds.): *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en Ciencias Sociales*. Madrid: Síntesis.

Barril, C. (2014). "Retratar la ausencia. Autobiografía, herencia y narrativas de duelo en la (post)dictadura". En Barril, C., Corro, P., Santa Cruz, J. (Eds.) *Audiovisual y política en Chile*. (pp. 110-117). Santiago: Editorial Arcis.

Berger, P., Luckmann, T. (2011). *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu.

Biblioteca del Congreso Nacional (2013). Guía legal sobre beneficios para prisioneros y torturados políticos. Recuperado el 9 de abril de 2014, de sitio web de Biblioteca del Congreso Nacional: <http://www.bcn.cl/leyfacil/recurso/beneficios-para-prisioneros-y-torturados-politicos>

Blumer, H. (1982). El interaccionismo simbólico: perspectiva y método. Barcelona: Hora. Citado por Mendizábal, N. (2006). "Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa". En Vasilachis, I. (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. (pp. 65-105). Barcelona: Gedisa.

Brunner, J. (1998). Un modelo para armar: impresiones culturales del Chile actual. *Revista Cultura. Ministerio Secretaría General de la Presidencia*. Sin datos de edición ni numeración. Citado por Ríos, M., Espinosa, P., Valenzuela, L. (2010). *Cine de mujeres en postdictadura*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Burke, P. (2007). *Historia y teoría social*. Buenos Aires: Amorrortu.

- Cavallo, A., Maza, G. (2011). *El novísimo cine chileno*. Santiago: Uqbar Editores.
- Casetti, F. (1994). *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Chonchol, J. (1996). Reflexiones sobre Chile. ¿Hay alternativas al modelo neoliberal? *Estudios Avanzados*, Vol. 10, No. 27, versión digital sin paginación. [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0103-40141996000200009](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40141996000200009)
- Coller, X. (2005). *Estudio de casos*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (2005). *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*. Santiago: Ministerio del Interior.
- Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (2005). “Chile quiere más cultura. Definiciones de política cultural 2005-2010”. En Carrasco, E., Negrón B. (2006) (Eds.) *La cultura durante el período de transición a la democracia, 1990-2005*. (pp. 375 y ss.). Valparaíso: Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación (2007). *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*. Santiago: Ministerio del Interior.
- Corvalán, L. (2002). *Del anticapitalismo al neoliberalismo en Chile. Izquierda, centro y derecha en la lucha por los proyectos globales. 1950-2000*. Santiago: Sudamericana.
- Cottle, T. (1973). The life study: On mutual recognition and the subjective inquiry. *Urban Life and Culture* 2 (3), 344-360. En Taylor, S., Bogdan R. (2013). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Crenzel, E. (2011). “Movimiento de Derechos Humanos en América Latina y políticas de la memoria”. En *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales*. (pp. 51-71). Santiago: LOM Ediciones, Fundación Henry Dunant.
- Denzin, N., Lincoln, Y. (1994). “Introduction: entering the field of qualitative research”, en Denzin N., Lincoln, Y. (Eds.), *Handbook of Qualitative Research*. California: Thousand Oaks,

Sage. Citado por Vasilachis, I. (2006). "La investigación cualitativa". En Vasilachis, I. *Estrategias de investigación cualitativa*. (23-64). Barcelona: Gedisa.

Di Girolamo, C. (2006). "Notas para una reflexión acerca de la participación ciudadana y la cultura". En Carrasco, E., Negrón B. (Eds.) *La cultura durante el período de transición a la democracia, 1990-2005*. (pp. 63-76). Valparaíso: Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Elgueta, G. (2011, septiembre). Chile: las batallas por la memoria. *Le Monde Diplomatique*. Edición chilena, p. 8.

Fernández, R. (2010). Análisis de estrategias para la construcción de lugares de memoria. En Aguilera, C., Cárcamo, C. (Eds.), *Encuentro Ciudad y Memorias. Desarrollo de sitios de conciencia en el Chile actual*. Seminario y taller. (pp. 58-62). Santiago: Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi.

Ferro, M. (1977). *Cinéma e Histoire*. Paris: Éditions Denoël Gonthier. Citado por Casetti, F. (1994). *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.

Gáinza, A. (2006). "La entrevista en profundidad individual". En Canales, M. (Ed.). *Metodologías de investigación social. Introducción a los oficios*. (pp. 219-263). Santiago: LOM Ediciones.

Garretón, M. (1987). *Las complejidades de la transición invisible. Movilizaciones populares y régimen militar en Chile*. En Programa FLACSO, No. 334, Santiago: FLACSO.

Garretón, M. (2000). *La sociedad en que vivi(re)mos. Introducción sociológica al cambio de siglo*. Santiago: LOM Ediciones.

Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata.

Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The Discovery of Grounded Theory: Strategies for Qualitative Research*, Chicago, Aldine. Citado por Taylor S. y Bogdan R. (2013). *Introducción a los*

métodos cualitativos de investigación. *La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós. También citado por Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis. Finalmente también citado por Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata.

Gobo, G. (2005). The renaissance of qualitative methods. *Forum: Quatitative Social Research*, 6 (3), recuperado el 5 de agosto de 2014, del sitio web de Forum: <http://www.qualitative-research.net/index.php/fqs/article/view/5>

Gómez, J. (2010). *Chile 1990-2007 Una sociedad neoliberal avanzada*. Santiago: Universidad Arcis.

Halbwachs, M. (1997). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.

Hernández, R., Fernández, C., Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. México D. F.: McGraw-Hill, Interamericana.

Hurtado, M. (1985). *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidad de su democratización*. Santiago: Ceneqa. Citado por Mouesca, J. (2005) *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones.

Iglesias, M. (2005). Trauma social y memoria colectiva. *Historia Actual Online*, No. 6, 169-175.

Jedlowski, P. (2000). *Memoria*. Bolonia: Clueb. Citado por Montesperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Jelin, E. (2003a). *Los trabajos de la memoria*. Madrid, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Jelin, E. (2003b) *Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales*. Buenos Aires: Cuadernos del Instituto de Desarrollo Económico y Social.

Jelin, E., Longoni, A. (2005). "Introducción". En Jelin, E., Longoni, A. *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid y Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

Kracauer, S. (1954). *From Caligary to Hitler. A Psychological History of the German Film*. Londres: Princeton Press. Citado por Casetti, F. (1994). *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.

Kuhn, T. (1971). *La estructura de las revoluciones científicas*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica.

Lavín, J. (1987). *La revolución silenciosa*. Santiago: Zig-Zag.

Leroy-Gourham, A. (1964-1965). *Le geste et la parole*. París: Michel. Citado por Montesperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Liñero, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros.

Lira, E. (2011). "Chile: Comisiones de la verdad y reconciliación política". En *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales*. (pp. 91-105). Santiago: LOM Ediciones, Fundación Henry Dunant.

Llanos, B. (2013). *Memoria, afectos y género en documentales argentinos y chilenos*, recuperado el 25 de julio de 2014, del sitio web del Archivo Chile: [www.archivochile.com/carril\\_c/cc2013/cc\\_2013\\_00010.pdf](http://www.archivochile.com/carril_c/cc2013/cc_2013_00010.pdf)

Loveman, B., Lira E. (2002). *El espejismo de la reconciliación política*. Santiago: LOM Ediciones.

Markarian, V. (2006). *Idos y recién llegados, La izquierda revolucionaria uruguaya en el exilio y las redes transnacionales de derechos humanos 1967-1984*. Montevideo: Correo del Maestro, Ediciones La Vasija, Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayo, Universidad de la República. Citado por Crenzel, E. (2011). "Movimiento de Derechos Humanos en América Latina y políticas de la memoria". En *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales*. (pp. 51-71). Santiago: LOM Ediciones, Fundación Henry Dunant.

Márquez, R. Moreno, C. (2007). "Desarrollo sin ciudadanos: el 'modelo' chileno de los últimos veinte años". En *Ciudadanía y desarrollo humano*. (pp. 275-298). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo.

Maxwell, J. (2004). Reemergent scientism, postmodernism, and dialogue across difference. *Qualitative Inquiry*, 10 (1), pp. 35-41. Citado por Vasilachis, I. (2006). "La investigación cualitativa". En Vasilachis, I. *Estrategias de investigación cualitativa*. (pp. 23-64). Barcelona: Gedisa.

Mendizábal, N. (2006). "Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa". En Vasilachis, I. *Estrategias de investigación cualitativa*. (pp. 65-105). Barcelona: Gedisa.

Miles, M., Huberman, A., (1994). *Qualitative Data Analysis*. Thousand Oaks, Sage: California. Citado por Vasilachis, I. (2006). "La investigación cualitativa". En Vasilachis, I. *Estrategias de investigación cualitativa*. (pp. 23-64). Barcelona: Gedisa. También citado por Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

Montesperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Mouesca, J. (2005) *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones.

Muñoz, M. (2012). *La flexibilidad laboral y su impacto en la configuración de subjetividades*. Santiago: Fundación Rosa Luxemburgo, Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos. (s. f.) *Sobre el museo*. Recuperado el 11 de abril de 2013, del sitio web del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos: <http://www.museodelamemoria.cl/el-museo/sobre-el-museo/>

Neiman, G., Quaranta, G. (2006). "Los estudios de caso en la investigación sociológica". En Vasilachis, I. *Estrategias de investigación cualitativa*. (pp. 213-237). Barcelona: Gedisa.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.

Nora, P. (1978). "Mémoire collective". En Le Goff, J. (coord.) *La nouvelle histoire*. (pp. s. d.). París: Retz. Citado por Montesperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Orellana P., Hutchinson, E. (1991). *El movimiento de derechos humanos en Chile 1973 - 1990*. Santiago: Centro de Estudios Latinoamericanos Simón Bolívar, CEPLA.

Pérez, C. (2001). "La edición de la memoria: La Batalla de Chile, La memoria obstinada y El caso Pinochet". En Richard, N., Moreiras, A. *Pensar en/la postdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Portales, F. (2000). *Chile, una democracia tutelada*. Santiago: Sudamericana.

Programa de Derechos Humanos (s. f.) *Memoriales por región*. Recuperado el 13 de junio de 2013 de sitio web del Programa de Derechos Humanos del Ministerio del Interior y Seguridad Pública: [http://www.ddhh.gov.cl/memoriales\\_regiones.html](http://www.ddhh.gov.cl/memoriales_regiones.html).

Ramírez, E. (2010). Estrategias para (no) olvidar. *Aisthesis*. No. 47, pp. 45-63.

Reyes, M. (2010). Dialogía intergeneracional en la construcción de memorias del pasado reciente. En Aguilera, C, Cárcamo, C. (Eds.), *Encuentro Ciudadanía y Memoria. Desarrollo de sitios de conciencia para el aprendizaje en derechos humanos. Seminario y taller*. (pp. 106-118). Santiago: Corporación Parque por la Paz Villa Grimaldi.

Riesco, M. (1989). *Desarrollo del capitalismo en Chile bajo Pinochet*. Santiago: Instituto de Ciencias Alejandro Lipschutz.

Ríos, M., Espinosa, P., Valenzuela, L. (2010). *Cine de mujeres en postdictadura*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Ritchie, J., Lewis, J. (comps.) (2003) *Qualitative Research Practice: A Guide for Social Science Students and Researchers*. Londres: Sage. Citado por Gibbs, G. (2012). *El análisis de datos cualitativos en Investigación Cualitativa*. Madrid: Morata.

- Russo, E. (1998). *Diccionario de Cine: estética, crítica, técnica, historia*. Buenos Aires: Paidós.
- Salazar, G. (2011-2012). *Las letras del horror (I y II)*. Santiago: LOM Ediciones.
- Sarlo, B. (2012). *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Scatlebury, M. (2011). "Aprender de lo vivido". En *Derechos Humanos, pedagogía de la memoria y políticas culturales*. (pp. 21-31). Santiago: LOM Ediciones, Fundación Henry Dunant.
- Schutz, A. (1971-1973). *Collected Papers*. La Haya: Nijhoff. Citado por Montesperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Stern, S. (2000), "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)". En Garcés, M., Milos, P., Olguín, M. (comps.). *Memoria para un nuevo siglo. Chile, miradas a la segunda mitad del siglo XX*. (pp. 11-34). Santiago: USACH, LOM Ediciones, ECO.
- Sorlin, P. *Sociologie du cinéma. Ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier-Montaigne. Citado por Casetti, F. (1994). *Teorías del cine (1945-1990)*. Madrid: Cátedra.
- Subercaseaux, B. (2006). "Cultura y democracia". En Carrasco, E., Negrón B. (Eds.) *La cultura durante el período de transición a la democracia, 1990-2005*. (pp. 19-29). Valparaíso: Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Taylor, S., Bogdan R. (2013). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación. La búsqueda de significados*. Barcelona: Paidós.
- Uribe, C. (2005). El documental en Chile de posdictadura (1991-2002): Apuntes de una memoria herida. Tesis de magister no publicada. Santiago: Universidad de Chile.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

Valles, M. (2007). *Técnicas cualitativas de investigación social*. Madrid: Síntesis.

Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas. Cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago: Cuarto Propio, Consejo Nacional del Libro y la Lectura. Citado por Ríos, M., Espinosa, P., Valenzuela, L. (2010). *Cine de mujeres en postdictadura*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Williams, R. (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Yates, F. (1966). *The Art of Memory*. Londres: Routledge y Kegan Paul. Citado por Montesperelli, P. (2004). *Sociología de la memoria*. Buenos Aires: Nueva Visión.

## **Videografía**

Acuña, N., Sabatini, J. (Directores). (2011-2014) *Los archivos del cardenal*. [Serie de televisión]. Chile: TVN, Promocine, PAROX S.A.

Aguiló, M., Foxley, S. (Directoras). (2010). *El edificio de los chilenos*. [Documental]. Chile: Aplaplac, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas, Les Films d'Ici.

Ballesteros, R. (Director). (2009). *La quemadura*. [Documental]. Francia: Le Fresnoy.

Berger, G. (Director). (2009). *Mi vida con Carlos*. [Documental]. Chile: Todo por las niñas, Cinedirecto Producciones.

Bertossi, J., Amitai, M., Arnold, I. (Directores). (2012-2014). *El Reemplazante*. [Serie de televisión]. Chile: PAROX. S. A.

Berzoza, J. (Director). (1976-1977). *Chile-impresiones*. [Reportaje de televisión]. Francia: Institut National de l'Audiovisuel.

Bravo, S. (Director). (1957). *Mimbre*. [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (Director). (1960). *La marcha del carbón*. [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (Director). (1962). *Ahora le toca al pueblo*. [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Bravo, S. (Director). (1964). *Banderas del pueblo*. [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Brignardello, A. (Director). (2006). *Valparaíso anarquista*. [Documental]. Chile: sin productora.

Brignardello, A. (Director). (2009). *El memorial*. [Documental]. Chile: Nashki Nahuel, Dillman Castro.

Brignardello, A. (Director). (2012). *KPD, una escena de la Guerra Fría en Chile*. [Documental]. Chile: José Bahamondes.

Brignardello, A., Acevedo, J. (Directores). (2005). *1985 Valparaíso, Cárcel Pública ida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward*. [Documental]. Chile: sin productora.

Brignardello, A., Acevedo, J. (Directores). (2007). *Una vida verdadera: el sacrificio de Miguel Woodward*. Chile: Juan Pablo Echeverría.

Carmona, A. (Directora). (2003). *En algún lugar del cielo*. [Documental]. Chile: PAROX S.A.

Chaskel, P. (Director). (1962). *Aquí vivieron*. [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Chaskel, P. (Director). (1965). *Aborto*. [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Chaskel, P. (Director). (1970). *Venceremos*. [Documental]. Chile: Centro de Cine Experimental.

Di Lauro, J., Yankovic, N. (Directores). (1958). *Andacollo*. [Documental]. Chile: Lauro, Yankovic.

Doll, E. (Director). (2009). *Lugar de encuentro*. [Documental]. Chile: Edgar Doll.

Gándara, S. (Director). (2002). *Mi hermano y yo*. [Documental]. Chile: PAROX S.A.

- Guzmán, P. (Director). (1967). *Electroshow*. [Documental]. Chile: Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.
- Guzmán, P. (Director). (1972). *El primer año*. [Documental]. Chile: Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.
- Guzmán, P. (Director). (1972). *La respuesta de octubre*. [Documental]. Chile: Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.
- Guzmán, P. (Director). (1973). *El tercer año*. [Documental]. Chile: Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica.
- Guzmán, P. (Director). (1975-1979). *La batalla de Chile* [Documental]. Cuba: Equipo Tercer Año, Instituto Cubano del Arte e Industrias Cinematográficas.
- Guzmán, P. (Director). (1997). *La memoria obstinada* [Documental]. Francia: Le Films d'Ici, ONF.
- Guzmán, P. (Director). (2010). *Nostalgia de la luz*. [Documental]. Chile, Francia, España, Alemania: Atacama Producciones, Blinker Filmproduktion & WDR, Cronomedia.
- Heynowski, W., Scheumann, G. (Directores). (1974). *La guerra de los momios*. [Documental]. República Democrática Alemana: Peter Hellmich.
- Heynowski, W., Scheumann, G. (Directores). (1974). *Yo fui, yo soy, yo seré*. [Documental]. República Democrática Alemana: Peter Hellmich.
- Heynowski, W., Scheumann, G. (Directores). (1975). *El golpe blanco*. [Documental]. República Democrática Alemana: Peter Hellmich.
- Karmen, R. (Director). (s. f.). *Chile: la hora de la lucha, la hora de la inquietud*. [Documental]. URRS: sin datos de producción.
- Kaulen, P. (Director). (1968-1970). *Chile en marcha*. [Noticiario]. Chile: Chile Films.
- Larraín, P. (Director). (2010). *Post Mortem*. [Argumental]. Chile: Fábula, Canana, Autentika.

Larraín, P. (Director). (2012). *No*. [Documental]. Chile: Fábula.

Mattelart, A., Mayoux, V., Meppiel, J. (Director). (1976). *La espiral*. [Documental]. Francia: Galatée Films.

Pitu.the.beat., Véliz, D. (Directores). (2014). *We are Sudamerican beats*. [Documental]. Chile: Trébol 3 Producciones Ltda, Juan Pablo Echeverría.

Said, M. (Directora). (2001). *I love Pinochet*. [Documental]. Chile: Pathé doc, Imago.

Wood, A. (Director). (2013). *Ecos del desierto*. [Serie de televisión]. Chile: Patricio Pereira.

Zurita, J. (Director). (2002). *Villa Grimaldi, Parque por la Paz*. [Documental]. Chile: UNIACC.