



Aisthesis

ISSN: 0568-3939

aisthesi@puc.cl

Pontificia Universidad Católica de Chile  
Chile

Ramírez, Elizabeth

Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura

Aisthesis, núm. 47, julio, 2010, pp. 45-63

Pontificia Universidad Católica de Chile

Santiago, Chile

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=163216370004>


- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org


Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

 **R**  
in  
c  
e  
g  
a  
U  
le  
e  
n  
c

**P**

 **A**  
in  
c  
to  
n  
to  
V  
fi  
th  
r:  
a

**K**

Las diversas “irrupciones de memoria” (Wilde, 1999) que han tomado por asalto el espacio público chileno en el último tiempo, como la polémica inauguración del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, el féretro de Víctor Jara recorriendo las calles de Santiago y los bustos de Pinochet que hicieron circular por la misma ciudad simpatizantes de la derecha para celebrar la caída de la Concertación después de veinte años de gobierno consecutivo, demuestran no sólo que la sociedad chilena permanece dividida por el pasado dictatorial sino que este pasado tiene imbricadas formas de hacerse presente.

Los documentalistas chilenos han registrado incansablemente este pasado y sus resabios en la actualidad. 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, desde la ilusión del proyecto socialista, su derrumbe y la arremetida de un sistema neoliberal sin precedentes. Con ellas emergerán nuevas maneras de hacer memoria y de representar el pasado.

A través del análisis de los documentales *Remitente: Una carta visual* (Chile, 2008, 18 min.) de Tiziana Panizza y *La Quemadura* (Chile-Francia, 2009, 65 min.) de René Ballesteros<sup>1</sup> el presente artículo busca dar algunas luces sobre los modos de recordar de una nueva generación de documentalistas. Ésta, lejos de la grandilocuencia y de los discursos militantes, adopta, desde la esfera privada, diversas estrategias audiovisuales para reflexionar sobre la memoria y su fragilidad y evocar el trauma cultural de la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990).

Además de remitirnos a la dictadura a través de desvíos expresivos, en especial, a través de sus ruinas en el presente, estos documentales tienen en común haber sido realizados por documentalistas nacidos en Chile en los setenta, con formación en el extranjero, y haber sido producidos con la ayuda de fondos estatales. Esto último, lejos de significar restricciones para los realizadores, da cuenta de la incipiente institucionalización del documental nacional en la última década, en contraste con su condición marginal previa. Sus realizaciones, por lo tanto, nos permitirán reflexionar sobre cómo recuerda una generación que se mueve dentro un mundo altamente interconectado, cuáles son las estrategias que utiliza para dar cuenta de la existencia de un pasado histórico del que no fue protagonista y de la imposibilidad de representarlo, y cómo problematiza, desde esta perspectiva, los conceptos de memoria e identidad.

René Ballesteros estudió cine en la Escuela de Cine y Televisión de (EICTV) de San Antonio de los Baños (Cuba) y en la Universidad de París (Francia). Actualmente es residente en Le Fresnoy, Studio National des Arts Contemporaines (también en Francia), instituto que actuó como co-productor de *La Quemadura*. En ésta, su ópera prima, el realizador intenta en vano descubrir las razones del abandono de su madre hace 26 años y al mismo tiempo busca reconstituir, junto a su hermana archivista y bibliotecóloga, la historia de la editorial Quimantú, surgida bajo el gobierno de la Unidad Popular, que se entrelaza de alguna manera con la historia de su madre.

Tiziana Panizza es ítalo-chilena y también tiene estudios de cine en la EICTV y en la Universidad de Westminster (Inglaterra). *Remitente* es el segundo documental experimental de la trilogía *Cartas Visuales* iniciada en Londres, en la cual la realizadora retoma el hábito de escribir cartas que cultivó cuando niña influenciada por su abuela, quien solía escribir

<sup>1</sup> *La Quemadura* recibió el premio Joris Ivens en la última versión del Festival Internacional de Documentales Cinéma du Réel 2010 (Francia) y espera pronto estreno en salas nacionales, mientras que *Remitente* fue la gran ganadora de la competencia nacional del 13° Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCs) el año 2009.

cartas a s  
sobre la  
soporte d  
*Remiten*  
por lo q  
Antes  
*La Quem*  
recordar  
año, s  
sobre la  
emergen  
de la figu  
enfocarn

## LA MEM

El interés  
la preoc  
artísticos  
(2000) H  
sido eser  
las trans  
víctimas  
es gratui  
en la lite  
2000: 27

Ante  
contemp  
permite  
del 9/11.  
imposibl  
(Kaplan,  
las atroc

A pe  
uno psic  
nación p  
los indiv

<sup>2</sup> La tra  
nos ex  
nación  
o Bras  
<sup>3</sup> “The  
‘self’ b  
<sup>4</sup> “The i  
to tho

como un evento traumático ¿o acaso las “irrupciones” de las que nos habla Wilde no son parte del pasado que regresa a atormentar a los chilenos? el concepto de post-memoria desarrollado por Marianne Hirsch (1997) resulta particularmente útil para comenzar a entender las realizaciones de la generación de la post-dictadura.

Lejos de sugerir que hay algo después de la memoria, con la noción de post-memoria la autora busca señalar la distancia temporal que existe entre la experiencia traumática y las nuevas generaciones que no la vivieron directamente, a la vez que subrayar el fuerte vínculo emocional que las une a ésta, alejándolas así de la historia (de la historia como evento). Post-memoria, dice Hirsch: “es un tipo de memoria poderosa y muy particular, precisamente porque la conexión con su objeto o fuente es mediada no a través del recuerdo, sino a través de una inversión imaginativa y creativa”<sup>5</sup> (1997: 22). Aunque usado inicialmente para explicar los modos de recordar de las “segundas generaciones” –hijos e hijas de las víctimas directas del Holocausto– Hirsch extiende posteriormente el concepto para entenderlo no sólo como una posición esculpida por la identidad sino como un “espacio de recuerdo” (space of remembrance) cultural y sobre todo, como una postura “ética” de identificación con el “otro” que ha sufrido la experiencia del horror (1999: 8-9).

Resulta útil, por lo tanto, recurrir a esta categoría en tanto enfatiza la dimensión ética de recordar, mientras ilumina las diferencias del trabajo de la memoria (la memoria como acto, como trabajo productivo) entre los documentalistas que vivieron directamente la tiranía de Pinochet y hoy la recuerdan (como por ejemplo, Patricio Guzmán, Patricio Henríquez o Gastón Ancelovici) y aquellos que no la vivieron directamente pero que han crecido bajo su sombra durante la post-dictadura (como los realizadores aquí analizados).

La noción de post-memoria ha sido utilizada en el contexto latinoamericano, para el análisis de documentales argentinos recientes que evocan el pasado dictatorial, aunque casi exclusivamente para referirse a aquellos realizados por hijos e hijas de víctimas de la dictadura en ese país<sup>6</sup>. Esta “segunda generación” de documentalistas, donde destacan, por ejemplo, Nicolás Prividera con *M* (2007) y especialmente, Albertina Carri con *Los Rubios* (2003), ha desarrollado arriesgadas propuestas audiovisuales que buscan poner en crisis las categorías de identidad, memoria e historia. Al respecto de sus trabajos afirma Ana Amado<sup>7</sup>:

haciendo caso omiso al discurso público oficial, las nuevas generaciones han elegido el discurso de las emociones por sobre el de las estridentes proclamaciones políticas que han caracterizado a la generación de sus padres, evidente en los documentales de los 60s y la mitad de los 70s<sup>8</sup> (2009/2010: 38).

Este giro afectivo y subjetivo en la representación de la atrocidad puede ser observado también (aunque en menor medida) en una ‘segunda generación’ de realizadores chilenos,

<sup>5</sup> “Postmemory is a powerful and very particular form of memory precisely because its connection to its object or source is mediated not through recollection but through an imaginative investment and creation” [traducción del autor].

<sup>6</sup> Ver por ejemplo los análisis propuestos por Gabriela Nouzeilles (2005) y de Michael J. Lazzara (2009). Este último incluye el documental de Andrés di Tella *La Televisión y yo*.

<sup>7</sup> El análisis de Ana Amado se centra en cómo estos documentales cuestionan precisamente las categorías antes nombradas, utilizando un tono más afectivo, aunque no mencione precisamente el término de post-memoria.

<sup>8</sup> “Disregarding the contemporary public discourse, the younger generation has chosen the discourse of the emotions instead of the strident political pronouncements that characterized their parents’ generation, as evident in the documentary films made in the 60s and in the first half of the 70s in Argentina.” [traducción del autor].

como es  
zadora b  
la dictad  
en el exi  
el Nueva  
riorment

La n  
hijos e h  
los mod  
derechos  
articular  
sociedad

## EL DES PRIVAD

*La Quer*  
narracio  
mundos  
democrá  
significó  
nómicos  
la recup  
en térmi  
[...] la tr  
democrá

En C  
gos, en u  
el discurs  
perpetua  
Durante  
minó de  
y del des

El pu  
documen  
Masiello  
carácter  
es el inte  
tinoame  
añeja y s  
nociones  
y estética

Profu  
longher,  
sexual, l  
hegemón

la idea fija de identidad, entendiéndola como tránsito permanente y generar quiebres en las representaciones promovidas desde las voces oficiales (39-40). Así, estos documentalistas se mueven sin grandes aspavientos por diversos países e idiomas, por ejemplo, y a través de estos desplazamientos no sólo negocian las representaciones del “ser chileno” sino también los límites del documental, fragmentando sus relatos, exhibiendo su construcción, enfatizando la imposibilidad de la existencia de una única versión del pasado.

A la luz de estas radicales transformaciones políticas y socio-culturales, el documental chileno supuso no un abandono de la temática de la dictadura y de sus consecuencias, pero sí, dice Jacqueline Mouesca, un necesario cambio de mirada (2005: 134). El cine urgente y de “trincheras” de las décadas anteriores dio paso a documentales que buscaban informar sobre el periodo dictatorial, especialmente sobre los abusos perpetrados por los militares, los que eran contruídos, en su mayoría, sobre la base de testimonios de sobrevivientes y familiares de las víctimas de los detenidos desaparecidos.

Al mismo tiempo, sin embargo, surgirían las narraciones de tono más reflexivo e intimista, articuladas desde el “yo”, por realizadores que estuvieron involucrados de alguna u otra manera en la lucha política de los setenta. En sus documentales buscarían establecer vínculos entre la memoria individual y la colectiva como es evidente en *La Flaca Alejandra* (1993) de Carmen Castillo y, algunos años más tarde (aunque todavía con un gran interés en la figura de lo colectivo) *Chile, La Memoria Obstinate* (1997) de Patricio Guzmán.

La ausencia de la noción de pueblo se hará cada vez más evidente en los documentales de la generación de la post-dictadura, quienes a pesar de mantener el interés en el régimen militar y las transformaciones que éste produjo en la sociedad chilena, preferirán las historias mínimas, enfocándose en las repercusiones que éste provocó en la vida del ciudadano común<sup>9</sup>. En muchas de estas narraciones, el desvanecimiento de lo popular irá de la mano con la representación oblicua que ha adquirido la memoria en este último tiempo, y que surgiría como alternativa al binarismo olvido/memoria y como contra-discurso ante la sobreabundancia de las imágenes de la atrocidad durante la conmemoración de los treinta años del golpe militar (Pinto, sin fecha).

De este modo, la imagen del “pueblo” como actor político y gestor de una épica mayor en el documental chileno de las décadas sesenta y setenta, ha desaparecido en el desencanto de esta transición que amenaza con quedarse para siempre, siendo desplazada por historias mínimas de figuras fantasmales, perplejas y desmemoriadas. Las representaciones que adquirirá el habitante de la post-dictadura serán entre otras, la de la figura espectral, violentada por un pasado político inconveniente de recordar (como por ejemplo, en *La Sombra de Don Roberto* (2007) de Juan Diego Spoerer o en *Por Sospecha de Comunista* (2008) de Cristóbal Cohen y Marcelo Hermosilla), la de una figura perpleja ante las rápidas transformaciones de la ciudad, desmovilizada y despojada de poder *En defensa propia* (2009) de Claudia Barril y *La Batalla de Plaza Italia* de Renato Villegas (2008) o la de aquella que ha perdido la capacidad de recordar (*Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2007) de Lorena Giachino, y en los documentales aquí analizados).

<sup>9</sup> Se hace eco aquí de las palabras de Masiello con respecto a la narrativa chilena de la transición. Sin embargo, para la autora, la ficción literaria local está menos interesada en la historia reciente que en exhibir la agresión sobre los cuerpos y la textura de la ciudad (2001: 206). Los documentales recientes pretenden integrar, precisamente, estos diversos aspectos.

Para  
relato  
vocada p  
denomin  
retratar  
buscan p  
vincular  
“lo perso  
ha deno  
narració  
a la auto  
particula  
público,

Aquí  
compleja  
hacer vis  
identida  
más allá  
estructu  
ticidad c  
familia (  
“ficción  
profund  
por supu  
hecho p  
identida  
para dar  
con sosp

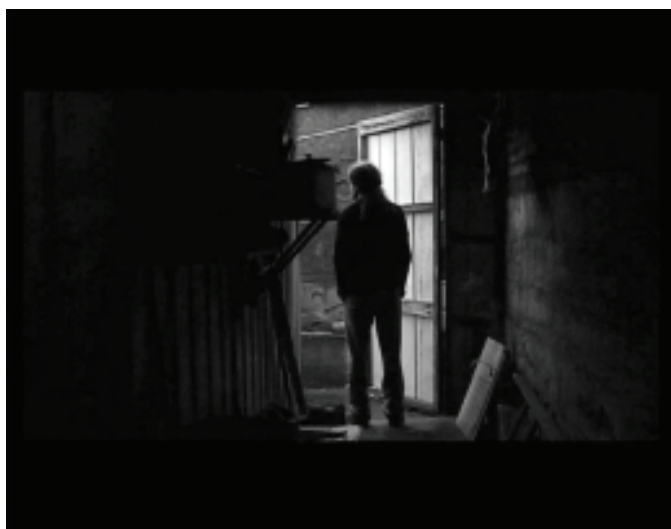
Tanto  
mínimos  
trelazad  
embargo  
su presen  
documen  
pasado y  
frágil e i  
nirse con

Los c  
sobre la  
hay algu  
(al contr  
por ocul  
según la  
exigen u  
dose sob  
pasado p  
dar la vu

## LA QUEMADURA: SOBRE LOS SECRETOS DE FAMILIA

Una de las frases dichas por Panizza en su documental, “si el recuerdo es una imagen, el olvido debe ser la ceguera, el exceso del ruido y de luz”<sup>10</sup>, nos entrega algunas pistas sobre el documental de Ballesteros. ¿Cómo apropiarse de un pasado del que uno no ha sido protagonista, pero del que inevitablemente se reciben los coletazos? ¿Cómo referirse a la historia familiar si no existen versiones muy claras de lo que sucedió, si nadie quiere o puede hablar, si todo ha devenido olvido o secreto?

El realizador de *La Quemadura* vuelca su mirada hacia el pasado familiar y hacia el abandono de su madre para hablar de las ausencias, la fragilidad de la memoria, el pasado familiar y sus restos, vinculándolos al trauma de la nación chilena. En su narración no hay *voice over*, pero la figura del director se hace presente como realizador-personaje, aunque nunca como uno autoritario. Al contrario, su presencia adquiere la representación de una figura escindida, mostrada de espaldas, fragmentada dentro del agua, o sólo como voz tras la cámara que graba, por ejemplo.



*La Quemadura.*

Estableciendo un paralelo entre la labor de documentalista (el realizador), de archivista (su hermana, que realiza a su vez una investigación sobre el rol que jugó la editorial Quimantú en la masificación del libro) y la de una suerte de arqueólogos de la modernidad (ambos), el realizador desplegará ante la cámara su intento fallido de rescate tanto del pasado familiar como de los libros de la popular editorial del gobierno de Salvador Allende, ambos perdidos para siempre.

<sup>10</sup> “If memory is an image, forgetting should be blindness, excess of noise and light” [traducción del autor].

Es pr  
“libros d  
pasado c  
de famili  
modo, B  
(a causa  
permane  
de los lib  
mano, co

El su  
parte de  
puede ha  
la de su  
la madre  
La madre  
pero mu  
porque n

No h  
relato es  
gro, y la  
hermano  
realizado  
El docur  
no hay u  
los plane  
se fue, p  
derá tan  
no es la  
abierto y  
la repres

Es a  
funde lu  
y algo ex  
permane  
tico, los  
la legitim  
está cier  
en comp  
off se res

Sin en  
la que gu  
invisible  
su falta,  
contra u  
agua con  
el sur de  
de más c

eliminándolo de la narración. Es a través de la elipsis de este momento fundamental, que se enfatiza la pérdida y la imposibilidad de reconciliarse con el pasado: la madre no puede ser representada, y se verá sólo parcialmente al final cuando ella se reencuentre con su propia madre. Sólo una parte de ella, ya que, la paradoja de este gran final es que el encuentro entre las madres, el clímax del documental, por así decirlo, queda oculto tras diversos cuerpos (los hijos, los nietos). Al querer ver se opone la imposibilidad de hacerlo. No, el pasado no se puede representar, más que a través de sus contornos.

Para Ballesteros es tan importante dar cuenta de esta imposibilidad como la de la precariedad y los artificios de la memoria. Esto queda de manifiesto en la escena en que mira las fotos polaroid de él y de su hermana cuando niños que su madre les regaló luego de la primera reunión familiar y que él ve como una puesta en escena su madre. Las polaroid –él con corbata, ella con vestido, caminando por la calle del barrio, sentados sobre el capot del auto, en fin, escenas de la vida cotidiana– son enfocadas en un primer plano pero siempre hay una parte de ellas que no se pueden ver, uno de los hermanos la cubre con su silueta, volviéndolas más difusas.



*La Quemadura 2.*

En voz en off se escucha a Ballesteros un poco desconcertado, cree que la madre al deshacerse de las fotos, se está despidiendo de ellos. Su hermana Karin le pregunta cuáles son las que le gustan más:

René: ¿Las que me gustan más?... Es que éstas parecen como de mentira yo encuentro...

Karin: Sí... En todas aparecemos sonriendo... En todas aparecemos así como...

René: ... Ella me dijo que las fotos las tomó, las polaroid, una semana antes de irse a Venezuela. Nos hizo que nos cambiáramos de ropa para que saliéramos con la mejor ropa que teníamos. Es como una ficción.

Esta escena ilustra diversos puntos señalados por Kuhn, tales como que las fotos familiares (y las imágenes en general) pueden ser un campo de batalla, que esta batalla se lleva

a cabo e  
es el “us  
madre, s  
que pod  
más lum  
el presen  
los vesti  
construc  
creemos

Volva  
sado fan  
la editor  
el lugar  
proyecto  
ha come  
(2000) d  
arquitect  
del neoli

El título  
que tam  
la editor  
escena d  
los libro

lo que llevó a los hermanos a este terreno baldío. Los libros que han desaparecido, tanto de su casa como de la historia del país, dejando sólo algunos rastros esparcidos por ahí, son el único vínculo que tienen tanto con su madre como con el pasado dictatorial. Se entrecruzan aquí la memoria individual de los hermanos y la de los trabajadores, la memoria de la historia familiar de los Ballesteros con la de la historia del país, mientras el fantasma de los libros de la Unidad Popular, de un pasado común, se hace presente en el vacío de este terreno “en construcción”. El realizador ve este entretejido “como muestras, en el sentido de las muestras médicas, como un análisis microscópico de un momento en la historia de una familia que pudiera iluminar un fragmento de la historia de la censura y destrucción de libros en Chile” (Ballesteros, entrevista personal, 2010).

Nuevamente, este pasado no es representado sino a través de su ausencia. Aquí no hay imágenes de archivo del tiempo de gloria de la editorial Quimantú, tampoco las hay de la represión ni de la fogata, ni de La Moneda en llamas. Es a través de los silencios y las dudas, que este pasado se filtra en los testimonios de los únicos personajes que no son parte de la familia Ballesteros. Las entrevistas a los ex trabajadores le sirven también al realizador (y al espectador) para volver a desconfiar de la memoria.

De hecho, para el realizador, la convergencia entre las esferas públicas y privadas tiene que ver con “un vínculo, sobre todo, en la censura y la autocensura. Y la censura es tanto hacia el otro, hacia el nombre o la evocación de otra persona como hacia sí mismo, a partes de la propia biografía” (Entrevista personal). Mientras uno de los trabajadores dice que los libros simplemente se perdieron, “pero no es que los hayamos hecho tira”, el otro lo interrumpirá para contar que los libros no están porque muchas personas se deshicieron de ellos a causa del miedo, y muchos de ellos fueron quemados o tirados por respiraderos para que los militares no los encontraran, exhibiendo así no sólo las versiones contradictorias del pasado que emergen en el presente y el carácter vulnerable de la memoria, sino también el temor que se cuele a través de los recuerdos de estos hombres.

Así, el realizador va construyendo este relato a partir de los intersticios, no sólo narrando su historia desde la periferia –desde una familia desecha, desde su micro-historia, desde una generación sin grandes épicas que narrar, desde localidades no metropolitanas– sino que además fundiéndose en un universo puramente femenino (su relato es protagonizado por mujeres, su madre, su hermana, su abuela, la machi), presentando a las figuras masculinas (el padre, el medio hermano) más bien marginales. Se podría decir, en este sentido, que el realizador es una suerte de intruso en este tipo de relato doméstico, asociado tradicionalmente a las mujeres, lo que acentúa su condición de narración al margen de los discursos hegemónicos.

El realizador se mueve entre Francia (donde reside), el sur de Chile (Temuco, donde nació y vivía su abuela) y Venezuela (donde vive su madre) para buscar reconstituir el pasado familiar. Escuchamos por lo tanto diversos idiomas y acentos (el chileno de la familia Ballesteros y el venezolano que ha adquirido su madre), el francés (del entrenador de natación), incluyendo el mapudungun (el realizador visita a una machi para que lo ayude a traer a su madre de regreso, haciendo visible la figura mapuche fuera del contexto de denuncia o antropológico más tradicional, aunque todavía con cierto grado de exotismo asociado a la sabiduría originaria). Sin embargo, a pesar de dar cuenta de la existencia de este mundo profundamente interconectado, en *La Quemadura* no se ven los desplazamientos. El documentalista no exhibe ningún trayecto entre estos lugares, lo que crea la sensación de estancamiento, de paralización. Por ejemplo, las escenas con su hermana o su abuela son de carácter muy íntimo, y muchas de éstas son realizadas con una pequeña cámara de mano que sostiene el realizador en ambientes cerrados y poco luminosos.

Com  
secuenci  
agua po  
o como  
tomas s  
imágenes  
en off de  
el realiza

## REMITE

El docu  
través de  
su barri  
de una s  
hasta la  
compleja  
algo dad  
dos esfer  
ninguno

Acen  
en tráns  
map” no  
Lo hace  
found fo  
límites d  
narra en  
italiano  
dar cuer  
en el mu  
A través  
a su vez  
posibilid

Esta c  
de inmigr  
un conti  
Visuales  
carta des  
en proce  
habita a  
cuenta d

En R  
y que vi  
el sonido  
la image



parte de la narración. El texto de Panizza, sobre una elaborada banda sonora (el sonido del agua, de los pájaros, de edificios en construcción, de grabaciones radiales, de música) e imágenes fragmentadas (la bandera, los Andes, las micros amarillas, los edificios de Providencia, habitantes entre la perplejidad y la euforia) buscará construir, desde la asociación y la repetición de imágenes y ruidos, no sólo la textura de la memoria y el olvido sino una propuesta poética del imaginario chileno.

Aquí el uso del comentario tiene un rol preponderante, y será a través de esta narración en *voice over* de Panizza que *Remitente* subvertirá el uso de esta estrategia tradicionalmente asociada al sonido autoritario y masculino de la “voz de Dios” (una voz que intenta anclar el significado del texto en los documentales más tradicionales y entregar de este modo verdades universales). El uso de un comentario femenino, nos dice Bruzzi, es subversivo no sólo por el hecho de que sea la voz de una mujer la que hable, sino que también porque es precisamente la especificidad que trae consigo esta voz la que pone de manifiesto la incapacidad del documental de entregar una verdad irrefutable, enfatizando su carácter subjetivo (2000: 58-59).

La presencia de la realizadora es, sin embargo, mucho más incorpórea que material, ya que se la escucha mucho más que se la ve. Sus intervenciones son fragmentadas y mínimas, la vemos como en destellos, como una sombra que afirma una cámara, como una figura a contraluz, como un soporte donde se escriben palabras. Lo que le interesa destacar a Panizza, a través de estas interrupciones explícitas en el documental, es sobre todo la “imposibilidad de representar al otro” (Entrevista personal). La realizadora acentúa así desde la forma misma del documental, el carácter personal y fragmentado de su narración, y su posición desde el exterior de los discursos oficiales y hegemónicos.



*Remitente 3.*

En *Remitente*, la representación de los artificios de la memoria y de su precariedad se da, como decíamos, principalmente desde el lenguaje como soporte, como escritura, como inscripción. Dándole la espalda al formato digital, la realizadora elige la del formato súper

8, el que  
samente  
memoria  
no olvid  
quiere ol  
ejemplo,  
de los re

En un  
nocidos  
memoria  
converti  
ella enun  
leran el c  
1983). P  
ahora, el  
de celebr  
de otros

Así a  
que, sigu  
que ésta  
(2002: 1  
cialment  
1995), in  
necesari

Es, p  
nuestras  
pueden i  
el de la  
interpret  
evocativ  
revaloriz  
luminos  
a todos.

A la p  
de las pu  
en const  
genes, si  
en la val  
la realiza  
a través  
del ruido



Remitente 1.

Volvemos a ver aquí la imagen del Santiago que se construye, pero que en vez de dar cuenta de un desarrollo sin par en América Latina como pretende el discurso hegemónico, exhibe la ausencia del pasado, de aquello que ya no está y que ha sido hecho desaparecer a punta de fusiles, consensos y centros comerciales. La realizadora representa la capital como una ciudad enferma que difícilmente podrá mejorar, porque el pasado, aunque quiera ocultarse tras la arremetida de las farmacias, de las tinturas para el pelo y las construcciones que buscan convertir Santiago en Nueva York, como nos dice en el comentario, todavía ronda por las calles.

Hay una escena, un segmento en particular, que nos remite directamente a los resabios dictatoriales. Es precisamente, un hito mayor en la historia de Chile y al que Panizza parece asignar la misma importancia que al resto de los fragmentos que constituyen su narración. “Muere Pinochet” nos indica en la pantalla. Luego, escribe: “yo estuve ahí con mi cámara”. Panizza da cuenta así de su “doble militancia” como periodista y realizadora audiovisual, mientras defiende en ese estar ahí, en el gesto de capturar la realidad mientras ésta se genera, la esencia documental de su realización (a pesar de su permanente coqueteo con la ficción).

Dando cuenta del país polarizado de esos días, Panizza se arroja a las calles a filmar las reacciones de los dos Chiles (y a través de esta acción parece hacerle un guiño a la tradición del cine de “trinchera” que la precede). Es el montaje de este fragmento el que nos da cuenta de la confusión de este momento y de la imposibilidad última de representarlo. Sin necesidad de narración, este fragmento está construido a través de un tejido de repeticiones: de la mujer atónita que mira desde la micro, de la enfermera-maniquí y de diversas grabaciones radiales entrecortadas, que se superponen y parecen hablar de fórmulas matemáticas en un lenguaje complejo, ininteligible. ¿Desde qué otro modo sino que desde la inteligibilidad representar aquel gran evento?

Frente al Hospital Militar están los simpatizantes de derecha que sostienen pancartas de apoyo al dictador. La rabia y el odio del pasado remoto, de aquellos enfrentamientos entre “rotos” y “momios”, se hace presente en uno de los simpatizantes de derecha congregados frente al hospital, el que nos lleva a recordar a la mujer que pide a gritos el fin de

la Unida  
La Insu

Aquí  
de esta “  
directora  
una bre  
biendo e  
Con esta  
la desco  
enfatisa  
instante  
desde lo  
Es, en es  
(Entrevi

Com  
ra. De h  
manifes  
de Pino  
carácter  
Por ejem  
recorte i  
envuelta

<sup>12</sup> La mu  
veinti  
señor!  
mayo  
y sacar

comentario crítico de la directora relacionado con el avance del sistema neoliberal y los costes del progreso.

Panizza sabía que registrar estas imágenes del Chile dividido era urgente para poder “detener el tiempo, para poder re-pasarlo”, como explica (Entrevista). Detenerlo para interrogarlo desde el presente. Urgente, por lo tanto, porque a la distancia, después de cuatro años de la muerte de Pinochet, quedarían estas imágenes para hacernos reflexionar sobre el significado que tienen hoy. Y urgente porque tendrían el valor de recordarnos que las heridas de Chile no se cerrarían con la muerte del dictador, que permanecerían abiertas. Sino ¿cómo explicarnos los bustos de Pinochet circulando por las calles? ¿Cómo explicarnos los acalorados y hasta violentos debates generados por la reciente inauguración del Museo de la Memoria? ¿De qué otra manera explicar estas ruinas o estas ausencias de las que nos hablan estos documentales?

A través del análisis de estas realizaciones, caracterizadas principalmente por la puesta en escena de la ausencia y la fragmentación, hemos pretendido indagar en los modos de recordar que presenta una nueva generación de documentalistas trabajando durante la post-dictadura. Dejando de lado la temática de las violaciones a los derechos humanos y las representaciones de proyectos colectivos, estos documentalistas hacen visible desde la subjetividad de sus peculiares relatos autobiográficos las interconexiones entre la esfera privada y el pasado reciente que comparte la nación.

Desde el cuestionamiento de la identidad como algo fijo, se plantean como personajes en tránsito, confundidos y perplejos en medio de un mundo interconectado y las transformaciones que vive la sociedad chilena contemporánea, que debe convivir entre las ruinas del pasado y el progreso que amenaza con cubrirlas para siempre a un ritmo vertiginoso. Para no olvidar, estos documentalistas dan cuenta, precisamente, de la imposibilidad de no hacerlo.

Es así como estas narraciones se configuran desde los márgenes y desde la imposibilidad, fuera de los discursos binarios sobre olvido y memoria, sin idealizar el pasado como monumento, lejos de los rituales conmemorativos y más cerca de las ruinas, más allá del discurso del progreso y de las ventajas de vivir en un mundo “sin fronteras”. Lejos de la historia como evento, de la narración épica (no hay cabida en estos relatos para las imágenes de archivo del pasado político reciente, pero sí para las memorias “caseras”), el acento lo ponen en cuestionar los artificios de la memoria. La memoria para ellos parece no ser evidencia de nada, sino más bien una estrategia que permite indagar en el pasado, no como algo estable sino como algo que se va reconfigurando en el presente, pero que, sin embargo, se escabulle y que es, finalmente, imposible de representar. El pasado no es idealizado en estos relatos, no hay lugar en este presente para aquello, la historia (ahora sí, como evento) parece haberles enseñado que no hay un pasado más luminoso en el futuro.

## REFERENCIAS

- Amado, Ana. (2009/2010). “Memory, Identity and Film. Blending Past and Present”. *Revista Harvard Review of Latin America*, David Rockefeller Center for Latin America Studies VIII: 38-41.
- Avelar, Idelber. (2001). Five Theses on Torture. *Journal of Latin American Cultural Studies* 10: 253-271.
- Borghino, Christian. (2010). “La Quemadura. René Ballesteros (Entrevista)” *Réel* 03. *Journal du Festival Cinema du Réel*.
- Bruzzi, Stella. (2000). *New Documentary: A Critical Introduction*. London: Routledge.

Chanan, R.  
sobre  
sitio)  
Hirsch, R.  
Cam  
—, (199  
En M  
the P  
Huyssen, A.  
Jelin, E.  
drid: A  
Kaplan, E.  
Liter  
Kuhn, A.  
Lazzara, M.  
Failur  
Landsber  
erstor  
cal E  
Masiello, J.  
Crisi  
Mouesca  
—, (198  
(196  
Moulian  
Nouzeill  
Carri  
Pinto, Iv  
Chile  
Ener  
Rich, Ru  
(ed).  
Artic  
Richard  
Journ  
Wilde, A  
to De

Entrevis

Ballester  
abril  
Panizza,  
2010