

(Des)Encuentros después de la tormenta: un análisis del documental *La quemadura* (René Ballesteros, 2010, Chile)

María Aimaretti ⁽¹⁾

Resumen: A comienzos del siglo XXI emerge en la región del Cono Sur una nueva camada de realizadores y realizadoras de cine documental que propone relecturas del pasado reciente, haciendo uso de una primera persona performática, explorando los archivos en clave afectiva y abriendo interpelaciones incómodas tanto a la generación de los padres, como a sus contemporáneos. En el marco de esa tendencia, el artículo propone un análisis morfo-temático del largometraje chileno *La quemadura*, de René Ballesteros (2010), situándolo en su coyuntura, y dando cuenta de las condiciones materiales que lo hicieron posible. Para ello, se articulan las herramientas teórico-metodológicas de los estudios de memoria, la historia del cine latinoamericano y los estudios sobre cine documental, utilizándose, complementariamente, la historia oral, a partir de la incorporación del testimonio del propio cineasta. Se trata de un caso original y escasamente estudiado en el que a partir de la historia de incompreensión entre una madre exiliada y sus hijos, es posible leer una reflexión sobre el impacto despolitizador y desmovilizador de la dictadura en amplios sectores de la población que se rehúsan recordar su propio pasado. La cinta observa un ejemplo de aquella mayoría silenciosa –ni militante de izquierda, ni adherente explícita al régimen– que sufrió el terror y optó por la amnesia, como una vía segura para procesar lo ocurrido y seguir viviendo.

Palabras claves: Memoria - Pasado reciente - cine documental - Chile - generaciones

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 33-34]

⁽¹⁾ **María Aimaretti.** CONICET-UBA. Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA, cuenta con un posdoctorado en Humanidades. Investigadora adjunta del CONICET y docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (2013 a la actualidad). Ha brindado clases especiales y seminarios en universidades nacionales, el Instituto Mora de México y la Universidad de Jaume I (España). Investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA, integra el grupo de estudios “Arte, cultura y política en la Argentina reciente” coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Autora del libro *Video boliviano de los 80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz* (2020). m.aimaretti@gmail.com

Agradecimientos. A Marcelo Morales, director de la Cineteca Nacional de Chile: por la escucha atenta, por la interpelación inteligente, por el tiempo sin-tiempo para conversar sobre las memorias de Chile. Por compartir el amor por el cine y la historia.

Introducción

A comienzos del siglo XXI emerge una nueva generación de realizadores y realizadoras de cine documental que propone relecturas originales del pasado reciente en América Latina, haciendo uso de una primera persona performática, explorando los archivos en clave afectiva y abriendo preguntas incómodas tanto a la generación de los padres, como a sus contemporáneos. Sus films proponen historias “en minúscula” que toman distancia de enfoques monumentales o heroicos. En los relatos, la paradoja y la ambigüedad son elementos constitutivos y no necesariamente se persigue la certeza concluyente respecto de la pregunta que da origen a los proyectos: se valora el proceso de indagación, más que el resultado; y no se eluden ni la fragmentación ni el vacío en los propios procesos creativos y enunciativos. El peso reflexivo, expresivo o ensayístico de la subjetividad suele ser determinante, demarcándose de la búsqueda de una autoridad epistémica desencarnada y “objetiva” para, en su lugar, indagar en distintas prácticas de autoconocimiento –siempre parcial y tentativo (Bossy y Vergara, 2010; Ortega, 2010; Ramírez, 2010; Piedras, 2014; De los Ríos y Donoso, 2016, entre otros).

En el marco de esta tendencia creativa, y en función de una investigación más extensa que estudia las transformaciones en las narrativas del cine político del Cono Sur desde los ochenta al 2010, vamos a estudiar el largometraje chileno *La quemadura* de René Ballesteros (2010), articulando las herramientas teórico-metodológicas de los estudios de memoria y de cine documental, y utilizando la perspectiva crítica de los estudios culturales. En este film la atención se centra no en un ejemplo de militancia, resistencia y heroísmo que es necesario recordar o duelar en clave filial, y en correspondencia con la fidelidad a un legado, como se aprecia, por ejemplo, en *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona, 2003) o en *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009). Tampoco se enfoca en un “contraejemplo”, una identidad “quebrada”, perpetradora o colaboracionista con el poder represivo que conviene problematizar y cuyo legado se rechaza o del que se toma distancia crítica, entrando en tensión con el apego afectivo intrafamiliar, como se podrá ver ya en la segunda década del siglo XXI en *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017) o *El color del camaleón* (Andrés Lübbert, 2017). Desplazándose del binomio víctima ejemplar – perpetrador como pauta de identificación y elección de personajes principales, la originalidad de la ópera prima del joven Ballesteros es que se detiene, justamente, en un caso “ordinario” de aquella mayoría silenciosa –ni militante de izquierda, ni adherente explícita al régimen– que sufrió el terror y optó por la amnesia como una vía segura para procesar el pasado y seguir viviendo.¹

El largometraje cuenta la historia de dos hijos, Karin y René (el director), que buscan comprender las razones por las que su madre, Margarita, decidió alejarse de ellos en 1982 y rehacer su vida en el exilio venezolano sin volver a tomar contacto con nadie de la familia. Paralelamente, el documental indaga sobre la historia de la editorial Quimantú la cual, durante el gobierno de la Unidad Popular logró la masificación del libro para las mayorías populares, en dictadura fue prohibida y luego arrasada (sus libros y archivos fueron quemados en grandes hogueras: de ahí también el título de la cinta), y ya en democracia resultó una iniciativa completamente olvidada.

La primera parte de este trabajo desarrolla una perspectiva de historia cultural, por lo que vamos a reflexionar sobre el problema de la transmisión del pasado entre diferentes cohortes de nacimiento, para luego poner en relación este tema con algunos rasgos de la caracterización del proceso de transición democrática chilena que han sistematizado autores como Norbert Lechner, Pedro Güell (2006) y Nelly Richard (2007, 2010). A su vez, incorporaremos al análisis histórico ciertas peculiaridades del campo documental de comienzos del siglo XXI y elementos específicos que hicieron posible la consecución del audiovisual referidos por el propio Ballesteros en una entrevista original. La segunda parte del artículo se inscribe en el campo del análisis filmico: se describen y explican las estrategias visuales y sonoras utilizadas para problematizar el pasado reciente y el presente chilenos y su relación constitutiva con la identidad (personal, familiar); y se analizan los procedimientos narrativos y estilísticos que *dan forma* a los diálogos y los (des)encuentros entre generaciones.

Interrumpir el silencio, proponer la conversación

La pregunta por los modos de transmisión del pasado, los dilemas asociados a la libertad para tomar o dejar los legados que han costado la vida, en suma, la tensión y fascinación de los encuentros entre generaciones, aunque no son competencia excluyente del campo de estudios de la memoria, han tenido allí un espacio de fértil discusión. Especialistas como Elizabeth Jelín (2002), Susana Kauffman (2006, 2007), Alejandra Oberti (2006, 2012) y Oberti y Roberto Pittaluga (2012), entre otros, han insistido en que la memoria intergeneracional cumple un rol clave en materia de reproducción social cuando la cadena de transmisión simbólica y vital ha sido dislocada por la violencia política. Kaufman explica que:

Quienes intervienen en la red generacional, mayores y nuevos miembros, se vincularán transmitiendo y recibiendo historias, contingencias vitales o silencios que encontrarán eco o multiplicarán enigmas y secretos. Relatos e imágenes sobre el pasado que se convertirán en la historia de los vínculos presentes y que hará de los jóvenes testigos o transmisores de deseos, penurias, odios, mandatos y valores. Como portadores de una identidad y de una singularidad en medio de un tiempo histórico, serán a su vez depositarios y transmisores del mismo. (2006, p. 49)

Como en cualquier trabajo de memoria, el conflicto es constitutivo: la transmisión siempre comporta relaciones sociales y de poder, puede convertirse en una disputa o como mínimo en una intervención controversial, no solo en relación a la posibilidad de dar continuidad/discontinuidad a cierto imaginario histórico y sensibilidad política, sino también en relación al recorte mismo que se prioriza para retomar y prolongar una “conversación interrumpida”. Alejandra Oberti señala que una transmisión “lograda” se consigue cuando el cambio y la reactualización están garantizados como posibilidad, esto es: “(...) cuando lo que se transmite puede ser reinterpretado activamente y puesto en relación con los nuevos contextos, por más diversos que sean en relación con los originarios” (2006, p. 74). En suma: todo proceso de transmisión implica cierto recorte y autonomía, tanto de quien lega/dona, como de quien recibe y toma para sí.

Ahora bien, desde mediados de los años noventa, la cultura en general y el cine documental latinoamericano en particular han participado de una escena de discusión pública sobre los sentidos asignados al pasado político de la larga década del sesenta: sus actores, sus conflictos, sus proyectos y herencias. Ello fue posible en el marco de una renovación generacional de cuadros técnicos y profesionales, gracias a la multiplicación de la oferta académica en materia de formación audiovisual, y también gracias a la transformación tecnológica y la apertura de la vía digital, que abarató costes de producción y simplificó la conformación de equipos de trabajo. Asimismo, el acceso a distintas fuentes de financiamiento (estatal y privado, nacional e internacional); la emergencia de nuevas instancias de circulación (festivales y ventanas de exhibición); y la disponibilización de material de archivo y fondos documentales, que diversificaron los recursos expresivos y de información; contribuyeron al crecimiento del campo documental y favorecieron materialmente la viabilidad de proyectos vinculados al cruce entre identidades e historia reciente. Por último, la sincronía con aniversarios redondos de golpes de Estado y coyunturas políticas “calientes” que encendieron el debate público –como fue, en caso chileno, la detención de Augusto Pinochet en Londres en 1998, el aniversario de los 30 años del derrocamiento del gobierno de Salvador Allende en 2003 y el trabajo de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, «Valech I» entre 2003 y 2004– fueron catalizadores contextuales que propiciaron la aparición de iniciativas documentales centradas en la(s) memoria(s) y sus transmisiones. Entonces:

Las voces de los descendientes de militantes de izquierda conquistaron un lugar destacado en el ámbito de las reelaboraciones de las experiencias autoritarias (...) En el campo del cine documental, esas expresiones ya constituyen un corpus fílmico substancial, particularmente en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay. Episodios de resistencia, represión, asesinatos, desaparecimientos y exilios han sido revistos a través del foco de la intimidad, atravesados por los meandros de los lazos familiares. Ven la luz aspectos por mucho tiempo dejados en segundo plano por las matrices consagradas de la memoria colectiva: la infancia clandestina y exiliada; las tensiones entre compromiso político y abandono afectivo; la imagen huidiza de los padres desaparecidos y la presencia sofocante del fantasma heroico; la orfandad y los cortocircuitos identitarios. Las derrotas políticas se revisten con la carga de las pérdidas íntimas. (Seliprandy, 2018, p. 119)

Sin embargo, aunque el caso que nos ocupa se conecta con el pasado político no lo hace a través de los tópicos y protagonistas que enumera Fernando Seliprandy y que han terminado por volverse hegemónicos. A través de un discreto relato subjetivo, en *La quemadura* se narran las dificultades de concreción de un contacto maternofilial y, por ende, una transmisión intergeneracional significativa de la experiencia vivida durante el tiempo de la Unidad Popular y luego el terrorismo de Estado, por parte de una familia corriente –ni militante, ni colaboradora, ni perpetradora. Sospechamos que en ese contacto escurridizo, desconcertante en su rechazo y desinterés –un tema prácticamente inexistente en el cine de la generación de los hijos y las hijas de los ‘70–,² en ese desencuentro íntimo, familiar-generacional es posible leer una alegoría social más extensa, ya que supone la puesta en escena de las tensiones irresueltas que una parte de la sociedad chilena del 2000 tiene alrededor de un pasado que no pasa pues, aunque se le dé la espalda, está intrínsecamente *ligado* al presente.³

En efecto, Norbert Lechner y Pedro Güell (2006) sostienen que en Chile, el proceso de transición democrática posee cuatro rasgos generales que lo vinculan por continuidad con la dictadura. El primero, es que se despliega en un marco legal que fue fijado durante el pinochetismo (la Constitución de 1980). El segundo, el carácter capitalista de mercado que rige la economía desde entonces. El tercero, lo constituye la presencia incesante de Pinochet en política interna en calidad de senador vitalicio y comandante en jefe del ejército. Y en cuarto lugar, se encuentra la configuración de un esquema bipolar entre las fuerzas políticas. En esta transición “amarrada” a la dictadura, la gobernabilidad se rigió por la contención de conflictos y los pactos. Como sintetiza Nelly Richard:

La transición chilena se propuso neutralizar los choques de fuerzas sociales y políticas ligadas al pasado traumático, desactivando el recuerdo de la violencia histórica a través de un primer mecanismo: el consenso y su discurso de la reconciliación nacional (...) [que] sirvió de garantía y límite para amoldar una comunidad fracturada por el odio, mediante el alineamiento quieto de las conductas en torno a las disposiciones oficiales de la moderación y la resignación. (2010, p. 31)

Si, sintomáticamente, faltan palabras y conversaciones sobre ese pasado, y lo que sobra es el silencio –un silencio que, sin embargo, sabe y calla–; proponemos leer en la madre –aunque también en el padre y la abuela– la figuración de ese sentido común de la ciudadanía media en su resistencia a tratarse con la historia reciente y sus conflictos, y su propensión al miedo y la presión al olvido.⁴ Karin y René (descendientes), por su parte, podrían representar tanto la interpelación del futuro, como del pasado que pugna por tener alguna forma de re-inscripción social. Más aún, intuimos que lo que esta hija e hijo confrontan en las figuras adultas de su familia es aquello que Lechner y Güell han llamado *memoria banal*. Esa memoria de la mayoría silenciosa:

una memoria no dramática, que no ha sufrido ni muertes ni torturas, pero que tampoco las ignora. Una memoria de dolores y miedos cotidianos, sin discurso legitimatorio, que asume lo acontecido como parte de lo “normal y natural”.

Una normalidad que, en ausencia de sangre visible, es incapaz de reflexionar sobre sus daños. (2006, p. 30)

En efecto, René Ballesteros señaló que el tipo de abordaje sobre la dictadura que le interesa es oblicuo: se detiene en las zonas grises, paradójicas y ambiguas que se corresponden con la experiencia de personas que no encajan en esquemas binarios (positivo/negativo; víctima/perpetrador):

Creo que la mejor manera de tratar la dictadura no es de modo frontal: ahí está el riesgo de la pinochetización de todo. Y no es para eximir a tan funesto personaje de ninguna responsabilidad, pero él, como “monstruo”, impide muchas veces pensar en la *responsabilidad civil* (...) A mí me interesan esas zonas grises, e *ir hacia el otro*, dar ese paso sin juzgar ni señalar o culpar, sino tratar de entender cómo funciona (...) Yo crecí en un medio en donde no se hablaba de la dictadura, pero en un medio en el que había terror; con personas que validaban ese régimen: y son personas que yo amaba y amo. Yo crecí con esa contradicción (...) Mis modelos no fueron heroicos (...) mi madre es una exiliada imperfecta (...) ella no se reconocía como exiliada (...) [las causas de su exilio] fue[ron] un tema de terror, de catástrofe social, cuestiones personales, pero también de supervivencia [económica] (...) ella vivió un exilio bastardo, no reconocido (Ballesteros en Aimaretti, 2024).⁵

De bajo presupuesto, la cinta fue una coproducción franco-chilena en la que intervinieron la Universidad París 8 (que apoyó con un fondo especial de escritura de proyectos; y donde Ballesteros hizo un máster), la escuela de Arte Le Fresnoy-Studio national des arts contemporains (institución en la que se hizo la postproducción, y donde también se formó el director), y el Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (Chile) a través del Fondo de Fomento Audiovisual, además de apoyos privados de amigos y amigas cineastas y artistas. El origen está en un corto que Ballesteros hizo viviendo en Francia, y que se componía de registros de migrantes que el conocía mientras hacían llamadas telefónicas a sus familias:

(...) todo me parecía como de ciencia ficción, pero sentía que no llegaba a tocar lo que estaba detrás (...) Entonces, cuando estaba (...) montando las voces (...) comencé a hablar de mi madre con amigos, de que hacía tantos años que no la veía y no sabía nada de ella, y entonces caí en cuenta de que las voces que estaba montando me traían a la memoria fragmentos de recuerdos de un par de conversaciones telefónicas, las únicas, que tuve con mi madre cuando ella se fue de Chile. (Ballesteros en Morales, 2010)

La película fue rodada entre las ciudades de París y Temuco a lo largo de tres meses, pero con un largo proceso de posproducción de alrededor de dos años y medio (2007-2009).⁶ Se utilizaron diversidad de soportes (cámaras de bolsillo y semiprofesionales, formatos 16:9 y 4:3, HDV, XDCAM, miniDV y Jpeg) dependiendo de las particularidades de la situación registrada y los recursos disponibles en ese momento.⁷ Y si bien no tuvo estreno

comercial en salas, sí se exhibió en festivales (como el Cinema du Reel Film Francia; y el BAFICI, en Argentina) y circuitos alternativos, con buena respuesta de la crítica y el público.

Tras haber revisado el problema de los diálogos intergeneracionales sobre el pasado reciente, vinculando este tema con el escenario socio-cultural del Chile de la posdictadura y el campo del cine documental, como introducción al análisis filmico que sigue cabe preguntarse: ¿qué hacen las imágenes con la memoria cuando lo que se hereda de la generación anterior es el silencio, el desinterés e incluso la inercia indolente frente al horror? ¿Cómo retrata el cine las citas fallidas, los encuentros difíciles entre cohortes de nacimiento: éstos en los que el procesamiento del pasado queda trunco, o como mínimo en suspenso? ¿Cómo lee *La quemadura* la desorientación causada por el despojamiento de una época –y de una generación mayor– de la memoria y la experiencia social en común?

Esa parte del naufragio de la que no se habla

Lejos del resplandor o la calidez asociados al título, *La quemadura* presenta un relato de atmósfera fría, crepuscular, casi a oscuras: un relato en el que priman el mutismo y la intermitencia en el diálogo, la desconexión y los malentendidos, la dificultad para ver y entender lo que se presenta ante los ojos, y lo que se escucha alrededor.⁸ Con una estructura narrativa de “film en proceso” y una primera persona performativa, la cinta conecta las desapariciones y búsquedas de la verdad de la madre y de la editorial a partir de los y las jóvenes y el objeto libro que opera como cifra de pasaje entre la serie subjetiva y la colectiva, y como símbolo de la herencia familiar y las transmisiones sociales.⁹ Por un lado, Karin se encuentra haciendo una tesis sobre Quimantú para entender su proyecto fundacional, agentes y trayectoria posterior. Asimismo, a causa del miedo y la violencia pinochetista, parte de la biblioteca de los hermanos terminó extraviada y su colección completa de Minilibros Quimantú resultó dispersa, por lo que buscan sus antiguos ejemplares. Luego, muchos de los libros familiares conservados, que estaban identificados con un sello con el nombre de la madre y el padre, luego fueron intervenidos y el de la madre borrado, por lo que intentan, primero, hacerse de ellos (guardados en cajas abandonadas) y luego comprender cuándo, cómo y por qué el único vestigio material de conexión con Margarita les fue obturado. Y, finalmente, René y Karin buscan hablar con las generaciones mayores –padres y abuela– para entender las razones de la ausencia materna y el pacto de silencio al respecto. El documental alterna estas series de pregunta-búsqueda y las vincula semántica y visualmente:

En esto hay un cruce, ya que la censura aparece en la familia, materializada en el cuerpo mismo de los libros. Los libros actúan entonces dentro de la película como caballos de Troya para entrar en la familia y hablar de lo que siempre fue un tabú: el por qué la madre se fue. (Ballesteros en Morales, 2010)

No obstante, a diferencia de otras cintas contemporáneas realizadas por realizadores y realizadoras de la misma generación sobre el binomio familia-pasado reciente –como por ejemplo *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010)–, el final de la narración no es reparador ni exitoso, sino fallido: prácticamente todas las búsquedas terminan en un fracaso, parcial o total. Un tipo de clausura coherente con el fenómeno sintomático que trata la película y los recursos visuales que utiliza.

Si, como advirtiera Kaufman, una línea de transmisión liga diferentes generaciones al movimiento de DD.HH., y “La otra línea es la de la *expansión social de esas narrativas*, las apropiaciones por otros sectores sociales, que exceden las tramas familiares, para proyectarse en la construcción de la memoria social y en debates políticos más amplios” (2006, p. 67),¹⁰ partiendo de la órbita nuclear, la película alegoriza los huecos y rechazos, los frenos y frustraciones de esa expansión social de la memoria, de la cual se desentiende una parte no menor de la sociedad chilena. En pos de ello, Ballesteros utiliza muy pocos materiales para construir su narración: fotografías, en general borrosas; registros directos de sí mismo, de su hermana o junto a su hermana, de su padre y de su abuela, en espacios cerrados y mayormente oscuros; dos testimonios; registros sonoros de llamadas telefónicas con la madre; y observación directa en archivos y bibliotecas. No hay uso de canciones ni material de archivo en sí, entrevistas a expertos, exploración a nivel de montaje, ni un dispositivo de puesta en escena sofisticado. El ritmo es pausado, moroso, abundan las escenas en silencio y no se hace presente la típica voz en primera persona guiando el relato y proponiendo cierta línea de lectura de los hechos.¹¹ En síntesis:

La elección formal de no unir las piezas sueltas y exhibir balbuceos y contramarchas como parte del ejercicio de recordar, la dificultad misma de la relación del lenguaje con la historia, cuando es desde la memoria herida que se lo aborda, definen por la elipsis y la supresión una ética y una estética para referir los costados más traumáticos de la violencia. (Amado, 2005, p. 230)

El documental comienza con una larga escena en plano negro mientras se oye una conversación telefónica en *off* entre un hombre y una mujer. Las preguntas semejan el típico flirteo entre personas que nunca se han visto y están conociéndose por mediación de la voz a través de un juego de frases trilladas y vagamente curiosas, y respuestas breves, incómodas, titubeantes y con cierto dejo de perplejidad. Si bien la voz femenina es la que toma la iniciativa e interroga, también es la que primero se percibe aburrida o desencantada. Abruptamente, pregunta: “¿Cómo tú me ves a mí? ¿Qué piensas tú de mí?” Entonces cambia el plano y se ve un joven de espaldas en el umbral de una puerta, mirando hacia el exterior iluminado por una luz fría y azulada, mientras su cuerpo está rodeado de sombras, en lo que parece ser una casa en ruinas. Cuando el hombre responda que lo más difícil de comprender es lo que ha pasado todo este tiempo (26 años de ausencia), ella contesta: “No es tan difícil. Pregúntale a tu abuela. Ni yo se tampoco...”. Por corte directo, se ve al mismo joven cortar leña y ponerla a arder en una salamandra.¹²

En esta extraña y confusa escena de apertura se da ya el tono visual y sonoro de todo el largometraje. Una puesta en escena con planos cerrados y sonido directo, casi sin luz ni movimiento interno, donde se irán desgranando conversaciones entrecortadas, oraciones

incompletas e intercambios imprecisos, enmarcados por la necesidad de hacer contacto, *poner a arder*, activar el diálogo y la memoria –pese a todo. El calor de la hoguera doméstica contrasta con la humedad de la breve escena de transición siguiente donde se ve al joven, nuevamente “al borde”, esta vez en una piscina cubierta, temeroso, mojado ya, pero decidido a zambullirse otra vez. Ballesteros no sabe (todavía) nadar en el pasado, pero aún con dudas, incertidumbres e inseguridades persevera en tratarse con él y sus fantasmas, lidiar con la culpa de remover un sedimento tal vez doloroso para la generación de sus mayores, y romper con el pacto tácito de protección del secreto y limitación a la necesidad de saber. Parece no resignarse al desconocimiento y al sentido de pérdida de relatores del pasado: sea que hayan desaparecido del espacio común, que se resistan a hablar o que no puedan hacerlo. Es como si la prescripción materna de carácter externo –*pregúntale a tu abuela*–, se encontrara con su pulsión interna por saber y entender, y, colisionando ambas, se potenciarán mutuamente.

Karin es trabajadora en una biblioteca y allí la vemos por primera vez. El modo en que se la compone visualmente es semejante al utilizado para retratar al protagonista: ella transita por un estrecho pasillo en penumbras que remata con una puerta entreabierta, la cual conecta distintas dependencias del archivo. La acción que quedaba en suspenso unas escenas atrás (en el umbral de la casa), aquí se completa, anunciando el deseo de avanzar, de pasar desde la oscuridad a la luz, del desconocimiento al conocimiento. Si René está asociado a la imagen de la piscina (de la memoria), Karin va a hacer lo propio con la mesa de restauración de libros: con guantes y cola vinílica, la veremos recoger fragmentos desprendidos del lomo de un ejemplar, pegarlos con delicadeza, marcar hojas faltantes o con roturas, y finalmente “sostener” el volumen recompuesto con una faja de tela para sellar la unión de las partes –a todas luces, frágil. Este es el gesto de reparación y recomposición de memoria que ambos reiteran: en su familia, con la re-incorporación del relato materno; y en el espacio social, con la aproximación a Quimantú –por ello este momento es una metáfora de toda la película y el relato le dedica varios planos detalle.

Como adelantamos, la generación mayor es refractaria al diálogo sobre el pasado: nadie está dispuesto a conversar con franqueza. “No nos hablaste para intentar comprender por qué se había ido... quedamos *con una especie de fantasma*”, le dice René a su padre mientras viajan en auto. Detrás de unos lentes oscuros que ocultan su mirada, es el antecesor el que maneja no solo el vehículo, sino el acceso al pasado: “Yo voy a hablar de los libros, pero no de tu madre: es algo personal, algo de la familia (...) no quiero mezclar las dos cosas [público=libros vs. privado=madre]”. Si el hijo vincula a su mamá con el espectro, una presencia *in-between* que merece ser explicada; pero además intenta establecer vinculaciones entre prácticas de orden social y familiar; el padre diferencia y segrega los ámbitos, aplanando la complejidad de la figura materna y minimiza la relevancia de los hechos en una secuencia mecánica y uncausal: “Nos separamos, ella se fue y me pidió que ustedes se quedaran con sus papás, porque ella iba a volver a buscarlos en poco tiempo. Eso fue”. ¿No ha sido mediante un pragmatismo semejante como una parte de la sociedad chilena se explicó el pasado, difuminando sus aristas conflictivas, amortizando contrastes, contradicciones y responsabilidades, neutralizando el drama y la gravedad de la experiencia vivida? ¿En qué medida la separación público-privado no fue el pretexto más eficaz para evitar compromisos ciudadanos y humanitarios, y rehuir a la politización de la vida cotidiana?

Por su parte, y pese a su avanzada edad y Alzheimer, la abuela es, en su simpleza, la interlocutora más expresiva y Ballesteros usa la misma configuración visual que cuando se presentó a sí mismo y a su hermana: esto es, la figura/voz rodeada de sombras. Debido a la confusión de temporalidades y personas, pero también a su dificultad funcional para escuchar, cada escena con ella se transforma en un palimpsesto de memorias e intercambios digresivos. Tomada en planos fijos y cerrados, la anciana recuerda “a medias”, entre pliegues discursivos donde ella, su hija y su madre se suplantán –si René y Karin la interpelean por la madre, ella recuerda a la suya a la que prácticamente (como sus nieto y nieta) tampoco conoció, en lo que es una suerte de cadena de abandonos generación tras generación. Sin embargo, en esos dobleces también aparece la experiencia doliente de una mujer que perdió a su hija pese a que ella seguía con vida: “Como ella desapareció, ni un saludo ni nada, yo no sabía si estaba viva o muerta (...) [cuándo fue eso] no me acuerdo”. Ante la insistencia del nieto en saber más, la anciana se incomoda y lanza una mirada fulminante al interlocutor: “¿No te gusta hablar de esto?”, “¡No!: me trajo muchos problemas (...) Yo misma prohibí que se hablara de ella... (...) ¡Qué se yo [por qué lo hice]!”. El fastidio, la reserva celosa, la escucha parcial y distorsiva, son parte del posicionamiento de la abuela frente al pasado. ¿No se reprimió hablar, pensar, recordar a un momento de la historia social e incluso a toda una generación en pos de instaurar cierto orden democrático posible, y resguardar del conflicto y la división a la generación joven que estaba creciendo? ¿No hubo en buena parte de la sociedad chilena media no militante, un ejercicio cotidiano de autocensura y negación que terminó por justificar el olvido como mecanismo de autoprotección?

La tercera adulta interrogada es la madre: esta figura ambigua, con voz pero sin cuerpo, deambuladora, ausente, contesta con evasivas y, al convocarla, la banda imagen y la banda sonido siempre están dissociadas. La secuencia más frustrante en los intercambios con ella abre con tomas subacuáticas donde se advierte la mitad inferior del cuerpo de René intentando caminar por una piscina como metáfora del avance lento y pesado sobre la memoria de lo ocurrido con ella: esto es, resistiéndose a la densidad y el volumen de la materia (el olvido). En *off* se escucha al hijo invitando a Margarita a recordar la editorial Quimantú, que es otro modo de decir el gobierno de la Unidad Popular y, por supuesto, a él y su hermana como hijos: “Lo único que nos quedó del tiempo que estuviste con el papá fueron los libros”. Pero la madre repite una y otra vez desangeladamente: “No me acuerdo de nada (...) nada de esa época (...) he perdido la memoria”.¹³ Por corte directo, pero con la misma estrategia visual de ensombrecer la mayor proporción del plano, Ballesteros pasa al archivo, más precisamente a mostrar un pasillo angosto, cerrado por una puerta oscura, mientras la madre afirma en la banda sonora: “Tengo muchas cosas perdidas (...) cuando llegué aquí borre todo”. Esta idea de la amnesia se tensa inmediatamente en la banda imagen con varios planos fijos donde se observan decenas de expedientes y archivos documentales apilados, disponibles para su lectura y consulta.¹⁴ La desproporción cuantitativa de los papeles organizados en rincones, estantes y cajones, se contrapone al “vacío” materno, pero en realidad construyen dos caras de la mismo fenómeno: un archivo sin activación –y sin recorte– tampoco puede hablar ni recordar. La clausura del diálogo es elocuente por su resonancia con el Chile neoliberal: “Me da tristeza no poder recordar [sollozo] Como un *shock* tuve... me da miedo ir [a Chile] (...) le tomé odio, fobia [a los

libros] (...) [más alegre] Después me dediqué a los negocios: tengo un mercado. Eso da dinero”. ¿Puede el desafecto, el desentendimiento de esta madre para con sus hijos ayudar a pensar la desimplicación profunda que parte de la sociedad chilena vive respecto de su pasado reciente al punto de renegar del él, rechazarlo revulsivamente y autoexcluirse de toda responsabilidad? ¿En qué medida esa ciudadanía media ha podido procesar el doble *shock* vivido entre los ‘70 y los ‘90: el político –la represión civil sin precedentes– y el económico –la imposición brutal del neoliberalismo?

En la misma órbita semántica de la pérdida, del olvido por temor, mientras Karin y René buscan ejemplares Quimantú en librerías de viejo, deciden volver al sitio donde se emplazara la editorial. Allí, dos de sus trabajadores, en medio de una obra en plena etapa de remoción de cimientos, recuerdan dónde se ubicaba cada sección, como si su memoria visual, corporal y performática aún pudiera dictarles lugares con exactitud. Sin embargo, ninguno tiene en su poder ejemplares físicos del sello: por miedo fueron destruidos, el terror molecular los afectó y ellos también se desprendieron de aquellos objetos que materializaban su trabajo, una época y un conjunto de ideales en común. En esta escena el renunciamiento al pasado por instinto de supervivencia, e incluso la dimensión tangible del arrasamiento del pasado, adquieren literalidad: una tábula rasa social que rima con un lugar deliberadamente aplanado, y con esa respuesta que muchas personas exiliadas tuvieron antes de salir del país, como fue desarmar sus bibliotecas y deshacerse de ellas por la amenaza que comportaban.

Pero si el dispositivo de retorno a los espacios donde tuvieron lugar los hechos es habitual en el cine documental relativo al pasado reciente, resulta anómala la incorporación de un pequeño ritual de memoria con una machi para lograr que, vía los libros supervivientes –solo aquellos en los que el nombre materno aún está inscripto–, el hijo y la hija conecten con la madre y la hagan volver a Chile. La escena, tomada en un largo plano fijo, no tiene ningún tratamiento especial a nivel fotográfico pero contrasta sobre manera con la aspereza del resto de la narración, tan preñada de silencios. La machi toca los libros, toma de las manos a René y en mapudungun convoca el retorno materno en una extensa oración en la que en un momento, prosopopeya mediante, dirá: “¿Por qué dejaste abandonados tus libros?”, en lo que podemos leer el desplazamiento semántico-simbólico libros por hijos. Pero como Margarita no vuelve, Karin y su hermano son quienes se mueven hacia ella.¹⁵

Sin embargo, ese viaje es una elipsis, un nuevo vacío en su historia como descendientes y en el relato filmico: de él no hay imágenes ni registros sonoros, sino un plano negro... y los restos de ese nuevo naufragio. Y es que la madre les ha regalado todas las fotos que aún conservaba de sus hijos e hijas, se ha desprendido de los últimos vestigios de su pasado: “(...) nunca las miraba, le daba lo mismo (...) ella «desenterró» la maleta donde estaban esas imágenes (...) no tiene sentido de pertenencia con nosotros”, advierte Karin. Esas imágenes, como huella indicial de los hijos, están *ligadas* –materialmente– a todo aquello que Margarita rechazó, escondió o de lo que se deshizo para rehacer su vida y su identidad: por eso, resulta comprensible, aunque descorazonador para René y Karin, que no tenga reparos en renunciar a ellas.

Como en buena parte de la cinta, la estrategia lumínica para retratar este momento de intimidad fraternal se mantiene, e incluso se lleva al límite: mientras contemplan esas imágenes en la sala de un departamento mientras el día se acaba y se va oscureciendo el

entorno. De hecho, los cuerpos y rostros de Karin y René quedan sustraídos de la visión. Cuando las imágenes que contemplan se reponen en plano, siempre habrá una porción considerable “oscurecida”, velada, como a punto de ser deglutida por las sombras: como si el resto de visibilidad de ese pasado, estuviera expuesto a desaparecer. Y así como el ambiente va volviéndose crepuscular, así también se irán velando algunas imágenes tomadas con las antiguas polaroid: imágenes que, en su tiempo, también velaron la realidad de la ruptura familiar, pues muchas de ellas fueron una puesta en escena que Margarita montó previo a su viaje, para construirse una memoria feliz y llevarla consigo. Sin embargo, esas postales posadas quedaron sin ver la luz, permanecieron en la valija que viajó desde Chile, y volvieron a Chile entre las manos de los hijos. Fueron fotos para recordar un pasado impostado que pronto fue olvidado, y más tarde resultó devuelto.¹⁶

Conclusiones

La transmisión funda pertenencias, y recrea tradiciones, nos hace sujetos de determinaciones históricas y de significaciones que hemos recibido, y sobre las que nos interrogamos para entender, explicar o interpelar nuestro presente. (Kauffman, 2007, p. 215)

Elizabeth Ramírez señala que en los documentales de la generación de la post-dictadura es evidente la ausencia de la noción de pueblo. En su lugar, las historias prefieren tematizar las transformaciones del terrorismo de Estado en la sociedad:

(...) 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. (2010, p. 50)

En efecto, *La quemadura* es un filme espectral: una cinta que habla de ese otro pueblo, difuso, fantasmático, silencioso, aquel pueblo de la *memoria banal*. A partir de la historia de desencuentro e incompreensión entre una exiliada y sus hijos, abre una aguda reflexión sobre el impacto despolitizador y desmovilizador que la dictadura tuvo en amplios sectores de la población chilena que, afectados dramáticamente por la violencia y sin haberse beneficiado de ningún modo por el sistema represivo, se rehúsan a recordar su propia historia y, por ende, legarla con cierto grado de responsabilidad e implicación a las siguientes generaciones. La cinta observa los silencios y las omisiones que, entre el forzamiento y el consentimiento, han modelado las memorias de importantes sectores de la ciudadanía desde el retorno democrático al presente, e indaga en las formas fallidas de transmisión intergeneracional. Por eso, aquí no son las personas detenidas desaparecidas a quienes se evoca bajo el campo semántico de “la ausencia”: aquí, la pérdida de la madre pone en el

centro “(...) la muerte simbólica de la fuerza movilizadora de una historicidad social que ya no es recuperable en su dimensión utópica” (Richard, 2010, p. 44).

Precisamente, la economía de recursos y la austeridad del relato se corresponden, en términos formales, con los temas que quieren ser problematizados: la aridez de las memorias, esa suerte de acomodamiento de las conciencias al régimen de lo insatisfactorio y la inercia, el dolor sepultado y en sordina, la vida cotidiana marcada por el desapego al pasado –social, familiar y subjetivo. Con honestidad, el film se pregunta por los silencios *haciendo silencio*, renunciando a la preponderancia de una voz autoral, sosteniendo los vacíos que no quieren ser llenados, soportando la incomodidad, la incerteza e incluso un final nada reparador. Más que interpretaciones, el público recibe posibilidades de escucha: en palabras de Ballesteros, posibilidades de *ir hacia la otredad*.

Karin y René provocan una grieta en el pacto de olvido social-familiar e insisten en el derecho a poder preguntar, a saber sobre la propia identidad y a reconocer aquellos proyectos que amplificaron el horizonte de imaginación de grandes mayorías. Sin embargo, desnaturalizando el fenómeno de la transmisión y complejizando la representación de las relaciones familiares, *La quemadura* pone ante la vista las ligaduras entre cohortes marcadas por el mutismo y las censuras: pone ante los ojos aquello que “se pone por delante” e impide el intercambio de las miradas, de la palabra y el re-conocimiento mutuo necesario para la cita intergeneracional.

En efecto, en la última escena de la película, pese a que convergen varias cohortes no parece sustanciarse el encuentro. Después de casi 30 años, Margarita vuelve a Temuco y se reúne con su madre que parece intuir quien es, pues se queda sin palabras, absolutamente conmovida. Ballesteros coloca la cámara fija frente al sillón donde se sienta la anciana, y cuando llega Margarita ésta se coloca por delante, por lo que el cruce de miradas generacionales queda fuera de campo. Luego, la hija se ubica al lado de la madre, pero siguen sin poder mirarse a los ojos: la primera quiere relativizar y aligerar la situación instando a la segunda a “olvidar lo difícil”. Pero la abuela recuerda y balbucea: “Qué pena que me dejaste sola” –¿ve la anciana a su hija exiliada, o a su madre muerta?: no hay certeza al respecto. Poco a poco se suman otras personas a la escena: René y su medio hermano (siempre enfocado de espaldas), que ha acompañado a Margarita desde Venezuela donde ha nacido y donde vive junto a ella. Hay presentaciones, pero prima la confusión y el mal entendido: el “nuevo nieto”, el nieto que por muchos años fue hijo, y la hija ausentada, están alrededor de la mujer que apenas logra comprender la situación. Insistimos: aunque hay convergencia, no parece haber encuentro.

El epílogo, pone en evidencia la estructura circular de la cinta. Como en el inicio, se ve un plano negro y la dominancia expresiva corresponde a la banda sonora: hay un breve intercambio entre Karin y René a propósito del recuerdo de un sitio de su infancia al que, en invierno, iban a escuchar el viento silbar. Parecería que, en estas circunstancias, solo es posible el encuentro intrageneracional (entre hermanos) entre quienes han podido mirarse, reconocerse, compartir el silencio y la palabra, las imágenes y los sonidos de ayer y de hoy: quienes se han atrevido a tocar el dolor de la ausencia e interrogar la amnesia, quienes se aventuraron a nadar en las aguas inquietas de la memoria y a tratar con delicadeza sus restos.¹⁷

Notas

1. Para un análisis de producciones culturales centradas en la transmisión de memorias grises, entre la resistencia y la colaboración con el orden represivo, ver Estay Stange (2023); y para un estudio de documentales centrados en los sistemas de alianzas que posibilitaron la implementación de las políticas criminales Véliz (2020).

2. Cabe recordar el documental cubano *The illusion* (2008) de Susana Barriga.

3. La cinta deja traslucir que el terror fue destructivo y generativo, y mantiene efectos en el presente tanto a nivel macro, como micro en discursos, representaciones y la vida cotidiana. Conectada especialmente con estas últimas dimensiones y las dinámicas interpersonales se encuentra, como ha señalado Julia Risler, la acción psicológica del Estado represivo entendida como “una estrategia programática orientada a sostener –y, eventualmente aumentar– el apoyo de la población a la dictadura mediante una incitación a participar de un “nuevo proyecto de país” (2022, p. 32), la cual implicó, amén de la producción de información y el control sobre los medios, la regulación del comportamiento civil. Para el caso chileno eso significó: la descomposición del apoyo a la Unidad Popular, la inmovilización social y despolitización de amplísimos sectores, la presión al aislamiento y la privacidad, la naturalización de la presencia y accionar de las fuerzas represivas, y la construcción de un sentido común de consenso frente al nuevo orden impuesto.

4. Tal como ha explicado para el caso argentino Pilar Calveiro (1998), en el marco del disciplinamiento feroz y el control represivo, las actitudes sociales frente a la dictadura fueron sumamente variadas, rebasando el esquematismo colaboración/complicidad vs. resistencia. A grandes rasgos, podemos pensar en una *serie* de posicionamientos de la población civil (posiciones no fijas, ni “puras”) que van desde la participación y apoyo explícito (reconocimiento de legitimidad, sostén, afinidad ideológica, acompañamiento) a la oposición/contraofensiva; pasando por zonas más o menos grises como la adhesión difusa y/o inercial (actitud más o menos favorable/condescendiente), la aceptación pasiva (dejar ocurrir), el “asentimiento negativo y resignado” (Saz en Lvovich, 2008, p. 36) y diferentes modos de resistencia, entre otros.

5. Proveniente de una familia humilde de un barrio popular de Temuco, Ballesteros se formó como psicólogo y ejerció en contextos de vulnerabilidad socio-económica y de encierro, mientras se dedicaba a la poesía y la música. Tras haber sido becado para realizar un curso de dirección de un mes en la Escuela de cine y TV de San Antonio de los Baños, Cuba, decidió dedicarse al cine. Por razones económicas migró a Francia donde, trabajando en diversos rubros, entre 2005 y 2010 hizo dos másters. Actualmente reside allí y se desempeña como guionista y realizador.

6. Ballesteros explicó que el rodaje fue precipitado por enterarse que su abuelita estaba enferma de cáncer y él quería que antes de morir ella pudiese volver a ver a su hija. Durante los primeros meses del montaje su abuela falleció.

7. Respecto de la diversidad de formatos, Ballesteros señaló que junto con la montajista Catherine Rascón aprovecharon la diversidad de texturas de imagen y sonido dada por los distintos formatos, cámaras y micrófonos usados, como un modo de ser coherentes con una película signada por las bifurcaciones (Ballesteros en Aimaretti, 2024).

8. En un trabajo pionero sobre la cinta, Elizabeth Ramírez explica: “El título *La Quemadura*, no sólo connota la marca del abandono de la madre, sino que también es una referencia a la gran fogata donde los militares quemaron los libros de la editorial Quimantú en los días posteriores al golpe de estado (...) 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” (2010, pp. 55-56). Considerando el contexto más amplio de la política artístico-cultural autoritaria en Chile, el retorno al gusto academicista y a la institución museal en el que se produjo la quema de libros, Isabel Jara Hinojosa sostiene que: “(...) aparte del imperativo represor y de la campaña de Reconstrucción Nacional, las claves que dominaron la “línea programática” (...) podrían cifrarse en el antimarxismo (...); la “despolitización” del arte, para desacreditar la crítica social desde los criterios del profesionalismo o del arte por el arte; la del patrimonialismo, que priorizaba el retorno al pasado (...); la clave del “rescate de la raíces”, que (...) reivindicaba un pasado indígena, colonial o decimonónico idealizados; y la clave del tradicionalismo artístico, (...) identificado con la “alta cultura” de cuño europeísta” (2020, p. 138).

9. Dijo Ballesteros: “(...) siempre vi el filme como una historia de dos hermanos, como un cuento en que dos adultos vuelven a visitar los restos de su infancia (...) Si bien yo dirigí la película, el rodaje fue una experiencia que vivimos los dos (...) y contar con ella fue esencial, es algo que no sé si hubiera podido hacer solo” (Morales, 2010).

10. El subrayado es nuestro.

11. Más que la exploración de sí mismo en clave autobiográfica –la exhibición y centramiento en su subjetividad, el interés de Ballesteros ha sido la experiencia de encuentro con la alteridad y la escucha atenta de esa voz: “De ahí que (...) de mi profesión como psicólogo [entre otras cosas], sea mi sesgo de *ir hacia* lo subjetivo (...) tomando distancia de lo que luego se llamó el cine de la segunda generación (...) no me gustan las voces grandilocuentes. Porque a menudo van a ilustrar su propia figura y discurso” (Ballesteros en Aimaretti, 2024).

12. Dijo Ballesteros de esta escena: “Yo desde el principio supe que esto [la película] iba a comenzar en la oscuridad con la voz. No fue pensado teóricamente, pero tiene que ver con que en términos de génesis del individuo, lo primero que uno escucha, a menos que tu madre sea muda, es la voz de tu madre, pero al mismo tiempo está el desconocimiento de quién es esta persona” (Ballesteros en Aimaretti, 2024).

13. Lechner y Guell explican: “En la medida en que la gente no conversa sus experiencias, no comparte sus miedos y anhelos, tampoco puede elaborar memorias colectivas (...) Cuando tales reinterpretaciones no pueden ser conversadas y reflexionadas, las trayectorias individuales devienen ininteligibles. La persona no logra dar cuenta y reconocerse en su historia de vida; los eventuales cambios en las posiciones ideológicas y en el juicio ético aparecen arbitrarios o franca traición (...)” (Lechner y Güell, 2006: 39).

14. Se puede leer que pertenecen al Archivo Nacional de Marina: predomina la letra M en las solapas de todos los volúmenes, lo que evoca la palabra MAMÁ.

15. Ballesteros explicó que antes de viajar a Venezuela a ver a su madre, él y su hermana se encontraban indispuestos y consultaron a una machi para estabilizar su salud. Hicieron

varias sesiones pero filmaron solo una, con acuerdo de la mujer: “Como mi postura era documentar todo lo que pasara en este viaje hacia nuestra madre, y nos encontramos con esta machi, por eso ella aparece. Yo no lo pensé programáticamente como «Soy chileno, vengo de Temuco, entonces voy a incorporar al pueblo mapuche» (...) [además] es parte de reconocer nuestro mestizaje cultural, que es bastardo” (Ballesteros en Aimaretti, 2024).

16. Destaquemos el sutil contraste entre los planos visual y sonoro de esta escena: mientras los y las jóvenes manipulan las fotos de su infancia –fotos marcadas por el dolor del desapego–, en banda sonora se oye –difuso aunque perceptible– el colchón acústico compuesto por las voces infantiles que juegan divertidas en la calle a la que da la ventana del departamento.

17. Tras el breve diálogo, la cinta termina con una placa dedicatoria: “En memoria de nuestra abuela que nos enseñó cómo leer (1923-2009)”.

Referencias

- Aimaretti, M. (2024). Entrevista personal a René Ballesteros, 4 de septiembre 2024. Inédita.
- Amado, A. (2005). Las nuevas generaciones y el documental como herramienta de historia. En A. Andújar, N. Domínguez, et. al. (comps.) *Historia, género y política en los '70*. (pp. 221-240). FFyL-Feminaria Editora.
- Ballesteros R. (director) (2009) *La quemadura* [película]. René Ballesteros y Le Fresnoy.
- Bossy, M. y Vergara, C. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y la Artes (Chile).
- Pilar Calveiro (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en la Argentina*. Colihue.
- De los Ríos, V. y Donoso Pinto, C. (2016). Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. *Revista Nuestra América* (10), 207-219.
- Estay Stange, V. (2023). ‘No fue tan así...’: memoria transgeneracional y zonas paradójicas. *Hispanic Issues On Line* (30). 50–67.
- Jara Hinojosa, I. (2020). Ambivalencia de la política artístico-cultural de la dictadura pinochetista. Revisitando el “apagón cultural” y la “catástrofe”. En K. Dappiano, M. L. Fabrizio, L. Patiño Mayer y L. Verzero (eds.) *Sombras, suspiros y memorias: prácticas culturales y dictaduras en el cono sur Lanús* (pp. 133-157). EdunLa.
- Jelín, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Kaufman, S. (2006). Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias. En E. Jelín y S. G. Kaufman (comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp.47-71). Siglo XXI.
- _____ (2007). Transmisiones generacionales y luchas de sentido. *Telar: Revista del Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos* (5), 214-220.
- Lechner, N. y Güell, P. (2006). Construcción social de las memorias en la transición chilena. En E. Jelín y S. Kaufman (comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 17-46). Siglo XXI.
- Lvovich, D. (2008). Actitudes sociales y dictaduras: las historiografías española y argentina en perspectiva comparada. *Revista digital de la Escuela de Historia – UNR*, (1). 29-49.

- Morales, M. (2010). *Entrevista a René Ballesteros*. [Entrada enciclopedia en línea] <https://cinechile.cl/entrevista-a-rene-ballesteros/>
- Oberti, A. (2004). La salud de los enfermos. O los (im)posibles diálogos entre generaciones sobre el pasado reciente. En A. Amado y N. Domínguez *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones* (pp. 125-150). Paidós.
- _____ (2006). La memoria y sus sombras. En E. Jelín y S. G. Kaufman (comps.) *Subjetividad y figuras de la memoria* (pp. 73-110). Siglo XXI.
- Oberti, A. y Pittaluga R. (2012). *Memorias en montaje: escritura de la militancia y pensamientos sobre la historia*. María Muratore Ediciones.
- Ortega, M. L. (2010). Nuevos tropos en el documental latinoamericano: subjetividad, memoria y representación. En A. Weinrichter (ed.) *Doc. el documental en el siglo XXI*. (pp. 77-100). Festival Internacional de Cine de San Sebastián.
- Ramírez, E. (2010). Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. *Aisthesis*, (47), 45-63.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- _____ (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Universidad Diego Portales.
- Risler, J. (2022). Acción psicológica y gobierno de las emociones durante la última dictadura argentina (1976-1981). En L. Schenquer (ed.) *Terror y consenso: políticas culturales y comunicacionales de la última dictadura*. EDULP.
- Seliprandy, F. (2018). El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos. *Revista Cine Documental* (18) 117-143.
- Véliz, M. (2020). Inflexiones de lo (in)visible: la posdictadura chilena en los documentales de Marcela Said y Jean de Certeau. *Dixit*, 33, 26-40. <https://revistas.ucu.edu.uy/index.php/revistadixit/article/view/2375/2248>

Abstract. At the beginning of the 21st century a new breed of documentary filmmakers emerged in the Southern Cone region that proposes new readings of the recent past, using a performative first person, exploring the archives in an affective way and opening up uncomfortable interpellations to both the generation of parents, as well as their contemporaries. Within the framework of this trend, the article proposes a morpho-thematic analysis of the Chilean film *La quemadura*, by René Ballesteros (2010), placing it in its conjuncture, and giving an account of the material conditions that made it possible. To do this, we articulated the theoretical-methodological tools of memory studies, the history of Latin American cinema and studies on documentary film, using, in addition, oral history, based on the incorporation of the testimony of the filmmaker himself. This is an original and scarcely studied case in which, based on the story of incomprehension between an exiled mother and her children, it is possible to read a reflection on the depoliticizing and demobilizing impact of the dictatorship on large sectors of the population that whom refuse to remember their own past. The film observes an example of that silent majority –neither leftist militant nor explicit adherent to the regime– who suffered terror and opted

for amnesia, as a safe way to process what happened the past and continue living.

Keywords: Memory - recent past - documentary cinema - Chile - generations

Resumo. No início do século XXI surge na região do Cone Sul uma nova geração de documentaristas que propõe releituras do passado recente, utilizando uma primeira pessoa performática, explorando os arquivos de forma afetiva e abrindo interpelações incômodas tanto para a geração dos pais, bem como dos seus contemporâneos. No âmbito desta tendência, o artigo propõe uma análise morfotemática do longa-metragem chileno *La quemadura*, de René Ballesteros (2010), situando-o na sua conjuntura e dando conta das condições materiais que o tornaram possível. Para tanto, articulam-se as ferramentas teórico-metodológicas dos estudos da memória, da história do cinema latino-americano e dos estudos sobre o cinema documentário, utilizando, ainda, a história oral, a partir da incorporação do depoimento do próprio cineasta. Este é um caso original e pouco estudado em que, a partir da história de incompreensão entre uma mãe exilada e seus filhos, é possível ler uma reflexão sobre o impacto despolitizante e desmobilizador da ditadura sobre grandes setores da população que eles recusam-se a recordar a sua própria passado. O filme observa um exemplo daquela maioria silenciosa –nem militante de esquerda nem adepta explícita do regime– que sofreu o terror e optou pela amnésia, como forma segura de processar o aconteceu e continuar a viver.

Palavras-chave: Memória - passado recente - cinema documentário - Chile - gerações

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]
