laFuga

Poéticas y políticas del archivo en el documental chileno

Conversación colectiva con: Tana Gilbert, Francina Carbonell, Carlos Araya y Cristóbal Valenzuela

Por Iván Pinto Veas

Tags | **archivo encontrado | Cine documental | Procedimientos artísticos | Procesos creativos | Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

Una tendencia al alza en los documentales chilenos contemporáneos es el trabajo con el archivo. Archivos sonoros, de imágenes fijas o en movimiento. Materiales recuperados, encontrados durante la investigación cuyo uso está lejos de ser solamente el material probatorio o ilustrativo de una idea, pasando a ser el centro de toda la operación documental. Un archivo"redescubierto", ahora en términos de sentido y narración a través del remontaje. Un archivo que nos sumerge en su estatuto ficcional, subjetivo y material, atravesando las posibles conexiones de sentido, cuando no una revisión crítica de narrativas culturales y políticas hegemónicas. Es sin duda el caso de piezas tan diversas como El cielo está rojo (Francina Carbonell, 2020), Malqueridas (Tana Gilbert, 2023), El que baila pasa (Carlos Araya, 2023) y la dupla Robar a Rodin (2017) e Isla Alien (2023) estas dos últimas dirigidas por Cristóbal Valenzuela.

Haciendo eco de esto, invitamos a sus directores a una conversación que buscaba reflexionar sobre sus propios documentales y el lugar que ha ido teniendo el archivo a través de operaciones muy diversas que van del remontaje, a la narración, así como una reflexión sobre la cuestión de la "justicia" documental. Esta conversación tuvo lugar hacia agosto del 2024 vía zoom y se contó con la colaboración de Natacha Scherbovsky en la edición.

Iván Pinto: En La Fuga hace un tiempo nos interesa llevar adelante conversaciones colectivas, en donde participan algunos directores a partir de ciertos temas. Por eso nos pareció interesante generar una conversación con ustedes, que han estrenado películas más o menos recientemente, en las cuales aparece con mucha fuerza el problema del archivo desde distintas poéticas y políticas vinculadas a este problema. Nos parecía interesante porque son cuatro casos que hacen uso del archivo de forma radicalmente diferente al que habitualmente se le da a través del remontaje de estos materiales, instalando la necesidad de ver, rever, revisualizar, observar de vuelta. Además todas son películas sumamente interesantes respecto a los temas que abordan.

A partir de este punto de arranque vamos a hacer dos rondas grandes. Una más general para entender un poco qué ven ustedes de sus propias películas y otra enfocándonos en particularidades de cada una de ellas.

Entonces una pregunta de entrada simplemente es entender esto: ¿Cómo llegaron al archivo? ¿Por qué creyeron que para el documental que ustedes iban a hacer o que querían hacer podía ser el remontaje de archivos la estrategia más adecuada o pertinente? ¿Era una opción que venía dada o que se eligió? ¿qué les permitió?

Carlos Araya: Primero, Iván, gracias por la invitación, son interesantes también las películas de Francina (Carbonell), Cristobal (Valenzuela), Tana (Gilbert). Con respecto a El que baila pasa el archivo fue precisamente el origen. Tiene que ver con una pulsión que tuve en esas primeras

semanas, esos primeros meses del estallido social, en donde internet se estaba llenado de registros múltiples: twitter, instagram, youtube. Había un deseo de trabajar con estas imágenes, con esos archivos, que no solo estaban entregando ciertos contenidos, en términos de representar lo que estaba pasando, sino que iban teniendo ciertas huellas formal. Me refiero a las decisiones que tomaban esas personas a la hora de qué encuadrar y cómo encuadrar, el pulso, el movimiento, el tipo de calidad de esos celulares, que también hablaba cierto de cierta identidad, cierta subjetividad. Fue importante cuando aparecieron, lo que nosotros llamamos con María Paz González (productora), los cronistas. Personas que decidían incorporar sus voces y hablarle a alguien. En algunos casos eran especie de crónicas posteadas después pero también muchas en vivo. Me acuerdo de dos, sobre todo, que fueron bien claves. La primera fue cuando un grupo de manifestantes empezó a secar las lágrimas a los carabineros, y hay un señor que transmite eso, y dice algo como "estamos en presencia de un pacto de no violencia". Y aparece también otra que tenía que ver con una madre en una comisaría donde directamente increpa a Carabineros. Entonces, me parecía que ahí había un arco súper interesante de posibilidades. Eso se quedó ahí.

Después trabajamos con esos materiales en conjunto con el Colectivo Pedro Chaskel y por un lado tenía que ver con poder procesar toda esta cuestión que no teníamos idea de qué se trataba, cómo podíamos lanzar líneas para encontrarle sentido a esto que estaba pasando. Y creo que en un primer momento, el tratamiento que quisimos darle tenía que ver con la agitación política, y después un segundo movimiento tuvo que ver con procesar todos estos materiales desde cierta complejidad, desde las contradicciones, estableciendo líneas de relación con el pasado. Ahí aparecen obras del cine chileno como Venceremos (Chaskel y Ríos, 1971) o Somos más (Salas y Chaskel, 1985)...

Iván Pinto: Solo un detalle. Gran parte del archivo con el que tú trabajaste fue precisamente casero, de celulares, de baja calidad. La película usa un poco esa materialidad ¿no?

Carlos Araya: Sí, directamente. Y además grabado ya en vertical. La mayor parte de esos archivos venían con ese formato... Lo que me pasó también a mí es toda una crisis del oficio, para qué sirve el cine, estamos acostumbrados a pensarlo desde el 16:9, desde el Full HD. Entonces ¿qué pasa aquí? porque hay un archivo popular que se está subiendo de manera increíble. ¿para qué sirve el cine? ¿sirve ir a grabar? o más bien ¿la pega está en el montaje? Todas esas preguntas se abrieron.

Iván Pinto: Súper, gracias Carlos. A mi derecha está Francina. En tu caso la llegada es totalmente diferente. Nos puedes contar un poquito, de El cielo está rojo (Carbonell, 2020)

Francina Carbonell: Creo que fue un poco distinto. Siempre el caso del incendio me había rondado por muchos años desde que ocurrió en el 2010, yo estaba en el colegio y lo vi en ese contexto. Y claro, había visto las imágenes transmitidas por televisión y me había quedado muy pegada con eso. Después, en el último año de universidad, decidimos hacer este corto al principio. Empezamos desde muy lejos a pensar en animación, en ir a grabar a la cárcel. Al poco tiempo, tuvimos contacto con las familias de las personas fallecidas. Empezamos a hablar con ellos, a generar lazos y a escucharlos, la mayoría de ellos lo que tendían a relatar eran las imágenes que habían visto durante el juicio, más que la noche misma. Y eso me pareció muy interesante por un lado, y por otra parte, sentí de parte de la familia que no tenían ganas de ser filmados. La televisión había llegado de una manera muy violenta, los habían filmado sin su permiso y no tenían ganas de seguir exponiéndose.

Eso fue una primera señal para nosotros. Había algo como de guata, que tampoco nosotros queríamos insistir en ese punto. A partir de estos relatos que nos fueron contando, entendimos que estaba esta carpeta judicial y pedimos la autorización para acceder a ella. Por dos años nos negaron esa autorización por varias cosas: en el fondo porque había sido una investigación muy negligente pero también porque el material era muy sensible. Estoy de acuerdo que también haya filtros para pasarlo. Esos dos años fueron muy extraños porque imaginamos una película a partir de los relatos que nos daban las familias sobre esas imágenes pero no veíamos las imágenes. Había solamente una o dos cámaras de seguridad que habían sido transmitidas por televisión. Entonces después hicimos una estrategia de alianza entre las familias y el equipo realizador para conseguir las imágenes. Ellos para conseguir algo mayor, que era reabrir la causa y nosotros para hacer esta película, que no teníamos ni idea que iba a ser. Después de dos años nos pasaron la carpeta. Y fueron dos meses de estar enfrentados a la oscuridad absoluta. Eran imágenes muy insoportables de ver, muy infernales, muy crudas. Creo que ahí surgió una discusión primero de si era posible hacer imágenes con eso tan

doloroso, pero por otra parte, nos preguntamos ¿qué más íbamos a filmar? ¿por qué iríamos a filmar? El material que estaba ahí revelaba a través de ciertos detalles una violencia estatal que nosotros no tendríamos de ninguna manera acceso a registrar en el fondo. Pienso que ahí había dos cosas: primero, un acceso a lo judicial, que no íbamos a tener de ninguna manera otra vía para ponerlo en discusión y segundo un acceso también a la violencia en la cárcel y a la violencia en términos de investigación. Sentíamos que ahí, que en esos retazos que quedaban, no solamente uno podía observar el caso mismo del incendio, sino también que se revelaban cosas del país: las diferencias entre clases sociales, la violencia leguleya, etc. Entonces pensamos ¿qué más vamos a ir a hacer nosotros? No tiene ningún sentido si justamente está acá. Más bien lo que podíamos hacer era remontar para hacer un punto crítico sobre esas imágenes más que filmar otra cosa. También lo pensamos en relación a las imágenes que se habían transmitido en la televisión. Había habido mucha proliferación de imágenes. Vivimos en un mundo de proliferación de imágenes. Sin embargo, lo que sentíamos que importaba era darle una lectura a esas imágenes y no solamente ofrecerlas para el consumo de una pornografía de la violencia, ¿no? Me parece que entramos por esa reflexión. El material de archivo está construido en base al 80% o 90% de la carpeta judicial del caso, que tiene cámaras de seguridad, reconstitución de escenas, llamadas por teléfono, todo el juicio oral que duró casi nueve meses. Se construye a partir de estos distintos registros que componen la carpeta judicial.

Iván Pinto: En esta primera ronda lo que quiero dar cuenta es un poco del uso, del proceso, de los recursos, de cada uno de ustedes, y después vamos a entrar más en la dimensión del contenido. Le voy a dar el pase a Tana Gilbert porque me parece más fluido en relación a lo que acaba de plantear Francina y después terminamos con Cristóbal.

Tana Gilbert: Gracias. Malqueridas (Gilbert, 2023), como para contextualizar, está construida con imágenes registradas por celulares que datan desde el 2010 más o menos. Ahora se van a cumplir quince años desde la primera fecha que tenemos de registro de materiales que recolectamos. Pero no es que la película haya iniciado en el 2010, sino que en el fondo había imágenes que estaban subidas a ciertos perfiles en redes sociales, sobre todo Facebook, que tenían esa fecha. Es loco compararlo con la película de la Francina porque obviamente son temas muy en común pero también desde donde se construye la relación con el archivo y desde donde se activan los materiales es diferente. En el caso de Malqueridas parte con unos perfiles de personas privadas de libertad. Llego a esas mujeres. Mi algoritmo de Facebook “se abrió” y me empezaron a sugerir distintas personas que estaban privadas de libertad y que registraban su vida cotidiana dentro de la cárcel. Entonces llego al perfil de La Cristal, que es una de las mujeres con las que trabajamos durante todo este tiempo, que después la conocimos en la cárcel. Lo interesante ahí es que se rompió esta cámara de eco de mi perfil personal y de un momento para otro empecé solamente a habitar en perfiles de amigos de mi facebook que estaban privados de libertad.

Hubo varias cosas que me fascinaron y cautivaron de ese registro que tenía que ver en un principio con la relación con el exterior. Desde el inicio hubo una fascinación por querer saber cómo se construía esta relación virtual de las redes sociales con el exterior de la cárcel y con la gente que estaba afuera. Entonces hubo una insistencia desde nuestra parte por querer ir a ver cómo ellas construían este imaginario sobre la relación con los hijos, específicamente sobre la maternidad biológica.

Entonces hubo mucho pensamiento-reflexión en la primera etapa de la investigación respecto a lo virtual, de lo que significan las redes sociales, del vínculo que existe con el exterior, de que hay toda una relación con el ostentar la vida dentro, del mostrar, de lo que hay adentro, de lo que hay afuera. Del deseo, también, porque había algo muy interesante respecto a los vínculos amorosos que podían tener dentro de la cárcel. Todo eso nos hizo llegar a las familias, poniendo el foco en estos hijes que estaban fuera de la cárcel. Empezamos a grabar un montón pero el poder siempre estuvo dentro de estos archivos y de estas imágenes. Cuando cambiamos la lógica de mirar estos archivos es cuando la película aparece, que es en el fondo decir la conexión no está con el exterior, sino que está con el mismo interior. Lo más importante de este registro y de este archivo al mirarlo es que la comunicación tenía que venir desde dentro. Ahí es donde estaba más fuerte la comunicación y esa conexión. Entonces ahí es cuando la película emerge. Cuando empezamos a mirar estas imágenes, lo que nos dimos cuenta era el poder de la autorrepresentación y de todas las posibilidades afectivas que había dentro de la cárcel, de la cotidianidad representada a través de varios años de condena. Recolectamos distintas imágenes de distintos perfiles, más de 40, de distintas mujeres que después

compusieron todo el gran archivo de la película. Obviamente no usamos todas las imágenes tampoco todos los perfiles ni todos los rostros pero sí fueron parte de este ecosistema que creamos digital que se transformó en algo más de autorregistro.

Iván Pinto: Perdón un detalle para entender. En un momento pensé que tú le habías pasado celulares.

Tana: No, jamás les pasamos un celular, porque el valor de la película estaba justamente en ese registro sin que nosotras interviniéramos en esa mirada. En el fondo lo que fuimos haciendo fue funcionar como un archivo. Ellas nos mandaban imágenes cuando registraban cotidianamente, sin que nosotros pidiéramos nada y las empezamos a recopilar durante cinco años. Estuvimos todo ese tiempo recopilando, guardando. Y lo interesante fue que habían imágenes que habíamos guardado desde el inicio de la investigación y que muchas veces ellas las perdían. Entonces, hasta el día de hoy nos vienen a preguntar si tenemos esas imágenes para poder reenviárselas, porque las pierden todo el tiempo, a pesar de estar fuera de la cárcel. Porque es una cuestión de lo digital, de ordenar las contraseñas, de perder los celulares, en fin.

Iván Pinto: Hay otro elemento importante que tiene que ver con la postproducción de la imagen y los procedimientos sobre el material...

Tana Gilbert: Sí, primero obviamente el uso de celulares dentro de la cárcel cuando empezamos la película, era algo que estaba prohibido. No era ilegal, como ahora, pero estaba prohibido. Entonces era solamente un protocolo interno de gendarmería. Esto es lo interesante porque prohibía el uso de dispositivos que registraran la cárcel, los celulares incluidos. Y ahí el registro cotidiano, íntimo, era a través de los celulares. Nos focalizamos en resguardar estas imágenes y frente a la prohibición había una idea de la rebeldía de querer registrar, porque obviamente esas imágenes contenían los afectos y la vida de personas durante, no sé, cinco, seis, ocho años de condena. Entonces, frente a esa idea como de la prohibición y de la posibilidad de que podían ser eliminadas estas imágenes por un allanamiento o porque se perdían las contraseñas o celulares o varias razones, decidimos imprimir frame por frame, todas las imágenes, los videos a 8 frames por segundo y todas las fotografías. Luego las re-escaneamos, o sea, las re-digitalizamos. Entonces la película existe en una forma física también.

Iván Pinto: Cristóbal, te voy a dar el pase a ti. Pensando un poco tanto en Robar a Rodin (Valenzuela, 2017) como en Isla Alien (Valenzuela, 2023), el archivo es sumamente relevante. Obviamente hay otros recursos en tus películas, hay puesta en escena, mucho guión pero centralmente hay una pesquisa en torno a encontrar el archivo y esos materiales detrás del archivo. Como que van buscando y buscando hasta encontrar elementos dentro de esos archivos que puedan ser significativos para un relato, una narración. ¿Cómo te metes en este mundo? ¿Cómo vas pesquisando? ¿Cómo vas definiendo aquello que te sirve un poco para tu trabajo?

Cristobal Valenzuela: Cuando empecé a hacer el guión, hice un diagrama con todas las herramientas narrativas que quería utilizar: entrevistas, recreaciones, archivo. Este último lo utilizamos de diferentes formas. En Robar a Rodin (2017) teníamos una esencia con el collage: múltiples elementos que conviven. También era medio inspirado porque es un documental sobre arte, que eso le daba sentido. También teníamos varios tipos de archivos: de contexto, de prensa y unos que eran del personaje. De hecho, nos conseguimos el computador que al personaje le habían fiscalizado. Nos lo regaló. Estaba malo. Lo arreglé y estaba el archivo adentro. Muchas imágenes de él tomando alcohol, entre otras cosas. Mucha pornografía también. Y también había un tipo de archivo que utilizamos que no tenía nada que ver con la película pero era alucinante: películas de ficción que evocaban situaciones que pasaban en la narración documental. De hecho, hay una escena que ocupamos, una película de cine negro, Kansas City Confidential (Karison, 1952) para evocar el robo, lo que se imaginaba la gente lo que pasó el día del robo. Era una película hermosa, donde hay unos tipos enmascarados que entran a un banco de robo y se escapan a través de unos camiones. Esa la ocupamos para el montaje. Quería que esta línea estuviera como archivo fílmico dentro de la película. Entonces lo que hice fue bajar muchas películas y se las pasé al montajista Juan Eduardo Murillo y con eso fuimos construyendo. Ahí me di cuenta que había un tema legal con cierto tipo de películas, hay muchas en public domain liberadas, por diferentes motivos, algunos muy absurdos. Entonces la experiencia con esta película, Kansas City Confidential (1952), quedé impactado porque era gratis, sin ninguna limitación, me metí a fondo en estas películas de cine negro. Muchas de estas películas son

clase B, están grabadas en 16 milímetros. Por eso el formato 4:3 nació inspirado en estas películas. También, el uso del blanco y negro, la música, los efectos especiales, diferentes tipos de decisiones…

Iván Pinto: Pienso que aunque la operación central de tus películas no es el archivo y el remontaje de archivo del caso, de los personajes, de los audios en Isla Alien o de registros mediáticos o el remontaje de archivos de ficción de los ‘50, el trabajo con estas películas, obviamente es una parte de una cuestión más amplia de las operaciones; sin embargo, a la vez siento que en tus películas hay algo de desarchivar, de escarbar, de buscar esa cuestión puntual que, de algún modo, está justamente archivada. Los dos casos son apasionantes, son historias de personajes absolutamente delirantes, ¿no?

Cristóbal Valenzuela: Creo que las dos películas agarran historias de outsiders, periféricas, pero que tienen significación universal. El caso de Robar a Rodin (2017) era el arte. Y en Isla Alien (2023) siempre fue el mito el eje central de la película. También lo vinculo con la decisión audiovisual que tomamos. Porque el mito, al final, es una construcción de una historia que agarra significación para ciertas comunidades. Una significación existencial, mística. Entonces aplico esa idea a la construcción y a la reconstrucción. Las recreaciones que hicimos son muy artificiosas, no apelaban a ningún realismo. El mito es una construcción, “Isla Friendship” es una construcción, esta película también lo es y no queríamos camuflarlo. Logré conseguir todos los audios de las comunicaciones originales de este grupo de radioaficionados con Friendship, eran diez cintas que lograron sobrevivir al tiempo, que se escuchan pésimas, la mitad era como inescuchable. Pero al final también se convirtieron en un elemento fundamental dentro de la construcción. Y también decidimos reconstruirlo, reconstruir esto. Pero el archivo era medular, la única prueba tangible de que hubo una comunicación con estos alienígenas.

Montaje, ficción, narración

Iván Pinto: Haciendo un juego entre las distintas poéticas, podríamos decir que hay distintas poéticas del montaje y la narración. Creo que lo que aparece acá, justamente, es el problema del montaje y la narración en el documental. Esa es mi sensación y las decisiones que hay al respecto: ya sea por una vía más analítica, o una más afectiva o una más ficcional. Pero en el fondo la decisión de lo que se hace con ese recurso es la que construye las decisiones de la dirección. Entonces como pregunta muy abierta ¿cómo ven esta relación? Hay decisiones súper claras en el caso de El que baila pasa o Isla Alien, que son la variante más ficcional, usar personajes y géneros de ficción muy abiertamente para poder contar. Y en el caso Malqueridas, hay un guión. Es decir, a partir de todos estos archivos tú vas construyendo un personaje, de algún modo, que es coral. Un personaje que es todos los personajes. Y en el caso de El cielo está rojo hay también una vocación donde el montaje tiene que ver más con el silencio a veces y más bien con disponer, llevar al lugar de la espectador que observe. Entonces quería preguntarles por esta relación entre el montaje, el archivo, la narración desde sus trabajos. ¿Cómo lo fueron definiendo? ¿cómo lo visualizan ustedes? ¿Qué rol tiene la narración y la ficción también en el documental mismo? En fin, distintas aristas que podemos sacar de acá para dialogar…

Carlos Araya: Cuando empecé a armar la línea de tiempo pensé en que era imposible entenderlo desde una lógica más racional, desde lo informativo, de los hitos. Había un problema del “desde dónde” poder abrir una rendija para poder dialogar con lo que todos estos materiales estaban disponiendo de alguna manera, en términos de contenido y forma, y para mí fue increíble encontrarme con Cofralandes (2002) de Raúl Ruiz, particularmente una secuencia específica donde el narrador, interpretado por Raúl Ruiz, le habla a un perro durmiendo y le empieza a decir cosas muy susurradas, que son titulares de El Mercurio, y otras cosas muy delirantes. Inmediatamente pensé en el perro Matapaco y algunos registros que yo había estado revisando en jornadas anteriores, y dije, bueno, aquí hay algo, hay una posibilidad de algo y agregué ese narrador y se creó una posibilidad, porque ya aparecía una cuestión de cierto surrealismo, una aparición del sueño, que me cambiaba totalmente la manera en cómo estaba yo viendo esos materiales y cómo lo habíamos procesado también en colectivo. Y me acordé específicamente de un plano que había grabado hace mucho tiempo, de un conserje en el Paseo Ahumada que estaba entre el sueño y la vigilia, un personaje que lucha constantemente por mantenerse despierto, o al revés y ahí también lo uní. Entonces aparece un tono y aparece la posibilidad de la ficción. Hay un personaje que posiblemente sueña todo esto. Y esto también lleva a una cuestión de preguntarse, en términos de ¿estoy dispuesto a ir hacia allá?¿se pueden tratar estos materiales con la ficción? Y ahí me lancé, porque además confío en la ficción no

como algo que se distancia de la realidad sino más bien como un mecanismo que nos permite darle aire fresco para ver esas realidades desde la complejidad. Y de ahí en adelante fue escarbar, trabajar, revisar esas imágenes no solo de la primera capa, si no que aparezcan otros tipos de registro y tono. Aparecía el delirio, había una niña en un TikTok bailando mientras al fondo había una barricada con carabineros. O un caballero que venía saliendo de la pega y queda totalmente impresionado porque se había quemado el perro Matapaco. Entonces había otro registro. Ese material tiene un valor afectivo que me parecía que le daba complicidad también a las visiones que se estaban dando sobre el estallido social que es tan densa que quizás el humor nos permite quizá reconciliarnos con esa experiencia.

Iván: Cristóbal, tus documentales pasan mucho por este acto de narración y ficción, a través del montaje...

Cristóbal: Yo trabajo con Juan Eduardo Murillo que montó Robar a Rodin e Isla Alien donde también fue co-guionista. En nuestro caso nos beneficia el hecho de que trabajamos con el género. Robar a Rodin es un policial e Isla Alien para mí es como una película de ciencia ficción. Estoy en los géneros para entender los códigos y así ayudar a la narrativa.

Iván: En tu caso Tana, y respecto a Malqueridas hay también un claro impulso ficcional al momento de tener que, a partir de una investigación, construir un personaje individual que simboliza un relato coral. Una suerte de dispositivo que organiza el relato y el montaje.

Tana Gilbert: Creo que la misma operación que hicimos con las imágenes la hicimos con los relatos. Dedicamos harto tiempo a la recopilación de testimonios y experiencia, de distintas mujeres, que nos contaron desde que nacieron hasta cómo habían llegado a la cárcel y cuánto tiempo estaban de condena, qué había pasado dentro de su condena, etc. Y todo eso fue sistematizado, igual que las imágenes, entonces empezamos a darnos cuenta que habían muchos hitos que se iban repitiendo en la vida de muchas. Y organizamos esto bajo el paso del tiempo, que nos ayudó a ordenar, y en un momento tuvimos que asumir que la película tenía que ser contada a través de un solo personaje y eso era una operación de ficción. Esa decisión ayuda a comprender la situación desde una mirada más íntima, hay algo ahí del mensaje que era importante. Pero fue un proceso largo.

Iván: Francina, el caso de El cielo está rojo es ligeramente distinto en este aspecto ya que tiene una vocación más analítica. Pero eso también implica un desarrollo, una narrativa, un tono de relato que están operando claramente en la película.

Francina Carbonell: Sí, creo que en mi caso se mezcló un poco todo. Nosotros empezamos teniendo estos archivos de la carpeta judicial y nuestro primer impulso era tratar de entender dónde ocurrían esas operaciones de violencia, en qué detalles eso podía respirar. Lo que hicimos fue ver esas imágenes y tratar de correrlas desde su estatuto de evidencia que tiene el peso de ser algo que ocurrió, que es objetivo y claro. Cuando no lo veíamos a través de ese filtro, el material era muy apremiante. Y un poco inspirados en el trabajo de Farocki y Didi-Huberman, nos preguntamos por la manipulación de las imágenes, y si todas esas imágenes habían sido manipuladas. La pregunta era ¿por qué? ¿para qué fin fueron manipuladas?. Entonces ahí hubo como un montaje mucho más analítico, quizás, de tratar de observar no solo lo que la imagen está mostrando, sino que es lo que está traicionando. Empezamos a observar el pulso de la mano, qué encuadraba, qué no, qué dejaba fuera, qué había en los bordes, qué había atrás. Una mirada arqueológica de la imagen. Al principio sentía que era el único lugar donde podíamos aportar a este caso terrible y también había un miedo a tocar un dolor ajeno, que es el peor de los dolores, que se te muera un hijo. Creo que el tiempo que nos llevó a hacer el documental nos permitió también generar vínculos en donde hubo una transformación de esa relación donde también las familias nos hicieron entender que ese luto podía ser colectivo, de alguna manera. O que nosotros podíamos recoger algo de esos afectos. Eso fue un cambio no solo de la película, sino de nosotros como personas, sentir que había también una responsabilidad respecto a esos afectos y que podíamos montarlo, construirlo. Y ahí apareció una segunda pregunta que tenía que ver con entender que estaban estas imágenes judiciales, pero también podíamos robárselas al enemigo y transformarlas en otra cosa. Pasar de este lugar judicial a uno más poético. Me parece que allí también el sonido tuvo una función muy importante, porque en el fondo teníamos estas imágenes muy frías, muy crudas, que eran muy difícil de trabajar, y de alguna manera el sonido funcionó muchas veces como una línea que volaba un poco. Y podía estar más cerca de los afectos de las personas que estaban adentro. Entonces en medio de esta oscuridad y de este infierno, para nosotros

también fue importante que respirara como a contracorriente un momento de luz, de estar cerca, de sentir ese dolor, ternura en ciertos momentos, y creo que eso fue a partir del sonido. Me parece que en la película están esos dos músculos o esas dos almas: analizar estas evidencias pero al mismo tiempo intentar transformar esas imágenes gélidas en algo más afectivo.

Justicia poética y distancia correcta

Iván Pinto: En el caso tuyo, Francina y en el de Tana creo que uno de los vectores tiene que ver un poco con lo último que señalabas, con la empatía, con la necesidad de construir una suerte de poética de la distancia. Con esto no me refiero a alejarse, sino más bien a medir esa distancia, elegir la correcta. Que no esté ni muy pasada ni muy desafectada. Otra pregunta que quería hacerles, tiene que ver con la justicia representacional. Hay una suerte de búsqueda que me parece es un vector en el caso de las películas de ustedes, aunque efectivamente está cruzado por otros elementos. ¿cómo encontrar esa distancia correcta, donde el documental está lidiando con hechos dolorosos, traumáticos para sus personajes.

Tana Gilbert: Me gustaría comentar que Ante el dolor de los demás de Susan Sontag fue un referente para pensar cuáles son los límites en esa distancia. Sabemos que vamos a representa una película sobre experiencias que son muy dramáticas, que están contadas desde maneras muy distintas, por distintos medios, desde el cine hasta los medios de comunicación, entonces cómo se construye el dolor, cómo se lo representa y cuáles son las imágenes que aparecen directamente en la película y otras se dejan afuera, Susan Sontag me ayudó a poder limitar, quizá, esa representación o repensarla. Y por otro lado, pienso en esto de la violencia, porque en el caso de las instituciones o del rol del Estado con relación a la cárcel, pienso cómo construir o desmitificar ciertos roles que ha tenido, por ejemplo, gendarmería, en este caso. A propósito de El cielo está rojo creo que es interesante esta conversación. El poder institucional de la cárcel, de gendarmería, de esa policía, es un resultado de otras configuraciones, de otras instituciones, que también ejercen violencia contra las personas privadas de libertad desde antes de que estén privadas de libertad.

Para mí había una cuestión importante que era no solamente el poder judicial o el poder de gendarmería, sino que además el poder del sistema público de salud. Y cómo en el fondo, en este caso, por ejemplo, de las mujeres, había una cuestión de estar siempre siendo expuestas a ciertas vulnerabilidades de las instituciones y del Estado. Ser mujer, ser pobre, nacer en un contexto más violento que otros contextos. Estar siempre a disposición de todas estas instituciones y teniendo que enfrentarse cotidianamente a estas instituciones. Entonces había una cuestión que para mí era importante, desde la violencia obstétrica hasta la violencia en los tribunales de familia, hasta la violencia ejercida por la cárcel.

Iván Pinto: En el caso de tu película, efectivamente, transita por todas estas dimensiones buscando hablar desde la propia voz de los protagonistas. Entonces también eso es sumamente interesante, mostrar desde esas condiciones como subjetividad Creo que en ninguna de las películas el tema de la violencia está ausente. En el caso de Carlos de otra manera, son contra archivos, que están hablando desde el otro lado de la violencia policial. Hay toda una pugna por ese archivo en el momento de la Revuelta misma y del Estallido. Tú trabajaste con tu Colectivo Pedro Chaskel y era el gran problema. Me refiero a la necesidad de re observar y contraponer otros archivos. Y también en el caso de la película de Cristóbal tampoco es algo ajeno. Efectivamente el personaje que se descubre en Isla Alien, era alguien que estaba ayudando a la DINA durante la dictadura. Se hace ver que todo esto era un gran encubrimiento, una gran mentira, una gran ficción para esconder la desaparición de personas. Entonces quizás ahí justamente un hecho traumático nuevamente requiere una estructura de ficción para entenderlo.

Cristóbal: Hacia el final de Isla Alien aparece de forma clara este tema, los cómplices civiles de la dictadura, la DINA tenía miles de informantes pagados pero solo hubo un condenado. Entonces al final la idea era hablar de la dictadura. Primero estudié al personaje que ayudaba a trasladar a gente a la isla, y que en muchos casos desaparecía. Y luego llegué al expediente del caso judicial y vi que había colaborado en la detención de dos campesinos que desaparecieron. Todo eso me hizo evidente que el tipo estaba más bien construyendo un pasado digno donde él era una especie de héroe. Entonces la película trata también sobre cómo la gente puede reconfigurar su propia vida, lo que también habla del mito. Toda la película acompaña este relato mítico develando a su vez las operaciones

psicológicas. Parte como película ufológica y termina como una película psicológica. Pero el tema de fondo es la búsqueda de justicia.

Iván: Pero no es que las películas puedan resolver los hechos. Por el contrario, son súper impotentes frente a los hechos, pero sin embargo, atravesarlos por la ficción o la representación, puede ayudarnos a visualizar, comprender...

Cristóbal: No sé si los documentales podrán aportar un cambio de algún tipo, sería increíble. Yo por lo menos quise mostrar la detención de Carlos Maldonado y ya sacarlo a la luz era importante. [1] En su caso se trataba de alguien que no estaba vinculado a la política, y su caso pasó muy desapercibido. No sé cómo lo ven ustedes, si realmente el documental puede hacer algo para que se generen cambios. Yo creo que se pueden plantear los temas con la esperanza que se generen cambios.

Tana Gilbert: Puede servir de herramienta para otras disciplinas, que eso ya es algo.

Cristóbal: A mí me pasó que la comunidad ufológica es bien de ultraderecha. Y en la exhibición se volvieron locos, explotaron, y ese puro hecho me genera satisfacción.

Iván: No es menor, y eso tiene que ver nuevamente con el archivo. En el caso de El cielo está rojo y El que baila pasa se trata de archivos públicos de algún modo, y las películas redirigen los materiales de donde están situados esos problemas. Sacarlos simbólicamente de un lugar. Y esto es un gesto que desclasifica, porque la operación de archivo implica finalmente ese gesto. Y creo que es algo que hace el documental mueve y promueve cosas. Incentivar, generar curiosidad hacia comunidades de espectadores. Ya es mucho eso. Y la cuestión de la justicia, la justicia poética o política, está muy presente en el documental.

Francina: Respecto a esto, y particularmente vinculado a la distancia, una distancia muy distinta al poder judicial real, en el caso de El cielo está rojo fue la pregunta troncal de todo el proceso. La distancia tiene que ver aquí con que uno tiende a cerrar los ojos ante las imágenes dolorosas, tiendes a alejarte de algo demasiado crudo. Y también como hacer para viajar por la historia, los afectos, ver las contradicciones. En ese sentido creo que armar un relato tiene que ver con un proceso de empatía y de sensorialidad, que es un tipo de proceso que pone en relieve otras cosas que la que hace el sistema judicial. En este caso entender que lo que sucedió es parte de una herida de un país.

También me quedé mucho pensando en lo que hablaba Cristóbal sobre la ficción que me parece que en todos los casos de estas películas está siempre presente. Y es imposible construir una narrativa "crononormativa", porque uno tiende a construir con los pedacitos que quedaron, y la ficción pasa por hacer una estructura que los atraviesa y los pone en relación. En mi caso, por ejemplo, nos pasó que también habían ficciones dentro de los materiales, porque se estaba haciendo una reconstitución de escena, que es una gran ficción, pero también la película entera es una ficción, y de eso nos empezamos a dar cuenta mientras montábamos. Los materiales eran de muchos tiempos distintos, y la ficción pasa aquí porque esos materiales dispersos converjan en un solo tiempo. Entonces pasado, presente y futuro están siempre trenzándose. Entonces hay algo relativo al archivo que hace que la ficción entre inevitablemente.

Iván: Bueno, es algo así que dice Foucault en la Arqueología del saber (1969), que en el archivo, por un lado hay silencio, no está todo dicho, más bien hay un afuera. Y que el archivo permite, justamente, una determinada ficción de la historia, una ficción histórica. Y quizás es también lo que está sucediendo aquí respecto a una operación imaginaria que sucede entre la ficción y la historia. ¿Alguien querría agregar algo más al cierre?

Carlos: Pensando un poco esto, y relativo a El que baila pasa acerca de cómo representar o tratar la violencia. Y en el estallido hubo hechos muy violentos, que generaron traumas, y la pregunta de montaje es que dejar fuera que dejar dentro. Incluso en redes sociales, donde hay una suerte de bloqueo de contenidos explícitos, y el juego entre el querer ver y el no querer ver. Y justo ahí respecto a la idea del estallido encapsulado en la idea de "octubrismo", esta película o las de mis colegas, ayuden a desplegar otras posibilidades y otras formas de mirar esas realidades.

Tana: Yo me pregunto a propósito de toda la producción de imágenes que existe hoy y de qué va a pasar en el futuro. Pero con el futuro de las imágenes. Me pregunto si cada vez aparecerán más

películas que estén pensando en los archivos y sus materialidades.

Iván: En concreto, se están haciendo muchas películas que vienen con estas operaciones. Pero además yo le meto el tema de la inteligencia artificial, que ahí va a haber un juego con la forma y la genética, la formación y la deformación de las imágenes. Y ahí también una discusión de lo que entendemos por historia y archivo, con distintas posiciones al respecto. Es la conversación en la que estamos. Les agradezco montón esta conversación.

Notas

1

Carlos Maldonado, detenido en 1|973 en Maipú. Más información: https://memoriaviva.com/nuevaweb/detenidos-desaparecidos/desaparecidos-m/maldonado-torres-carlos-jerman/-

Como citar: Pinto Veas, I. (2024). Poéticas y políticas del archivo en el documental chileno, *laFuga*, 28. [Fecha de consulta: 2026-11-04]
Disponible en: http://2016.lafuga.cl/poeticas-y-politicas-del-archivo-en-el-documental-chileno/1249