

La cárcel en escena. Confrontando memorias del encierro a través de dos documentales chilenos y sus trayectorias sociales.

1985 Valparaíso Cárcel Pública y Arcana

The Prison on Stage: Contrasting Memories of Imprisonment through two Chilean Documentaries and their Social Trajectories. *1985 Valparaíso Cárcel Pública* and *Arcana*

CAMILA VAN DIEST

Université de Strasbourg, Francia

vandiest@unistra.fr

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-5009-6245>

Abstract: Valparaíso's former prison, which was decommissioned in 1999, occupied since then as a cultural space and transformed into a major cultural facility called Parque Cultural de Valparaíso in 2011, constitutes the melting pot of diverse social memories. This article studies the memories of the former prison in the light of the documentary gaze developed by two Chilean films, *1985 Valparaíso Cárcel Pública* (Andrés Brignardello and José Acevedo, 2005) and *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006), which focuses respectively on political detention and common-law convict's worlds. Further, the article explores how the circulation of films participates in the production of prison's memories that are contrasting but intertwined. Thus, this work proposes a cross-reading of memories constitution processes and film's symbolic value construction.

Keywords: Collective memory; Documentary, Prisons, Chile, 20th Century.

| Resumen: La ex cárcel pública de Valparaíso, desafectada en 1999, ocupada desde entonces como espacio cultural y reinaugurada en 2011 como Parque Cultural de Valparaíso, constituye el crisol de memorias sociales contrastantes. Este artículo explora las memorias de la ex cárcel desde el prisma de la mirada documental desarrollada en dos filmes chilenos, *1985 Valparaíso Cárcel Pública* (Andrés Brignardello y José Acevedo, 2005) y *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006), centrados respectivamente en la prisión política y en el mundo carcelario de derecho común. Se discute cómo las dinámicas de circulación de los filmes participan en la elaboración de distintas memorias carcelarias, divergentes pero entrelazadas. El trabajo propone así una lectura cruzada de procesos de construcción de memorias y de producción del valor simbólico de los filmes.

Palabras clave: Memoria colectiva; Documental, Cárceles, Chile, Siglo XXI.

INTRODUCCIÓN

Durante los primeros quince años de la posdictadura en Chile, numerosas ciudades a lo largo del país son escenario del desenclave de las viejas cárceles situadas hasta entonces en los centros urbanos: Santiago, Punta Arenas, La Serena y Rancagua ven así sus antiguos penales desocupados entre 1990 y mediados de los 2000. Desafectada en 1999 a causa del hacinamiento, la insalubridad y la inseguridad de sus vetustas instalaciones, la ex cárcel pública de Valparaíso se inscribe en este contexto, distinguiéndose de otros espacios penitenciarios abandonados durante esos años, en tanto se convierte rápidamente en el objeto de intervenciones públicas, afectos y reivindicaciones ciudadanas. Transformado en una gran infraestructura cultural inaugurada en 2011, el recinto y sus terrenos constituyen el crisol de memorias sociales ligadas a la experiencia de grupos diversos: prisioneros políticos, presos de derecho común, visitantes, vecinos y comerciantes del sector, personal de la cárcel, habitantes de Valparaíso.

Este artículo se propone explorar las memorias de la ex cárcel pública desde el prisma de la mirada documental plasmada en dos filmes –*1985 Valparaíso Cárcel Pública* (2005), de Andrés Brignardello y José Acevedo y *Arcana* (2006), de Cristóbal Vicente– ambos óperas primas de sus realizadores, centrados respectivamente en la prisión política y en el mundo carcelario de derecho común. En vínculo con la exploración del universo fílmico de los documentales, se busca discutir en qué medida los modos de circulación de ambos trabajos se vinculan no solo con la construcción de su valor simbólico (Bourdieu 2003), sino que participan también de la elaboración de distintas memorias carcelarias, contrastantes pero indefectiblemente entrelazadas.

Situándonos principalmente en el campo de la sociología de la memoria, entenderemos esta como la producción social de una relación con el pasado desde las experiencias, conflictos y necesidades del presente (Pollak 1993) y que, como escribe Halbwachs respecto a la memoria colectiva (1994), precisa de marcos sociales –entre ellos espaciales– para su formación y transmisión. De esta forma, la memoria no puede aprehenderse fuera de dichos encuadres, que se encuentran a su vez saturados “de nuestras represen-

taciones y nuestros afectos” (Connerton 2000, 57),¹ y que, fruto de un trabajo de reelaboración constante, constituyen el terreno en que se forjan los recuerdos individuales.

Los relatos, interacciones y prácticas a través de los cuales diversos grupos sociales entretejen su relación con el pasado, negocian al mismo tiempo con los discursos memoriales dominantes u oficiales –alimentándose de ellos y/o contestándolos– a la vez que dialogan, se distinguen o confrontan entre sí. Esta dimensión conflictual ha sido extensamente estudiada poniendo el foco en los emprendimientos memoriales en torno los crímenes de lesa humanidad perpetrados por las dictaduras sudamericanas, particularmente por Elizabeth Jelin en sus análisis de los “trabajos de la memoria” (2012, 14), a partir de los cuales, más allá de una rememoración repetitiva del pasado, este último se convertiría en un fundamento orientador “de acción para el presente” (Todorov 1998, 31), implicando “una voluntad de incidencia política” (Schindel 2009, 67). Asimismo, en el marco de fragilidad democrática que caracteriza los primeros años de la transición chilena, Stern (1998) identifica distintas memorias emblemáticas respecto a la dictadura, que cristalizarían como referentes en los discursos públicos, permitiendo organizar y encauzar los sentidos de las memorias individuales. Dichas memorias emblemáticas pueden concebirse, a su vez, como el reverso de las “memorias subterráneas” a las que se refiere Pollak (1993, 20), que, encontrándose por lo general “confinadas a reducidos espacios privados” (Aguilera 2018, 65) van poco a poco tornándose audibles, abriendo brechas en las narrativas memoriales oficiales. En ese sentido, el campo memorial constituye un terreno movedizo, atravesado por las tensiones dadas por su continua redefinición y en el cual, en función de los intereses, relaciones de dominación y pugnas del presente, las memorias van iluminando aspectos del pasado “que otro día ocultarán” (Lechner 2006, 524).

Pero, ¿desde dónde abordar la relación entre memorias colectivas y cine documental? Sin pretender una exploración exhaustiva de la cuestión, adoptaremos aquí un enfoque sociológico hacia los filmes, considerándolos como un “principio activo de la vida colectiva” (Facuse 2010, 76) que no se restringe a la dimensión del texto fílmico. Así como las memorias no constituyen un espejo del pasado, los documentales, por su parte, tampoco reflejan transparentemente los mundos retratados, ni consisten en simples fuentes informativas sobre un objeto de investigación, sino que nos invitan a “acceder al documento o registro a través de representaciones o interpretaciones” (Bruzzi 2010, 17), afirmando, sin embargo, que “el estado de cosas que nos presentan ocurre en el mundo real” (Plantinga 1997, 18). En ese sentido, este trabajo parte también del presupuesto que si bien las significaciones de las obras no responden exclusivamente a sus condiciones sociales de producción, estas son modeladas, en buena medida, por las limitaciones “a las que se encuentran sometidos los actores sociales que las fabrican y que dependen del espacio social al que pertenecen” (Ethis 2014, 69).

Desde estas claves de lectura, el contexto sudamericano representa un terreno particularmente fecundo para aprehender la articulación entre memorias y representaciones

¹ Todas las traducciones son de la autora.

documentales, en tanto la labor audiovisual participa de la resistencia al olvido de las atrocidades perpetradas por los regímenes dictatoriales. Mientras que en el Chile de la Unidad Popular (1970-1973), “la política fue el tema hegemónico” (Corro *et al.* 2007, 67) y el cine documental adhiere al proceso revolucionario centrándose en “el pueblo y la acción colectiva de grandes masas” (Ramírez 2010, 49), durante los primeros años de la dictadura cívico-militar este se ve golpeado por la brutal desarticulación de la actividad cinematográfica y por los efectos de la persecución y el exilio de numerosos realizadores. Una progresiva recomposición y resurgimiento del medio del cine documental se advierte desde comienzos de los ochenta (Mouesca 2005; Hurtado 1985), reforzada por el desarrollo de la actividad fílmica en el exilio (Pick 1987). Los documentalistas, algunos de ellos retornados al país, se afanan en registrar la convulsionada coyuntura política de esos años, concibiendo su trabajo como una “huella para la posteridad” (Campos Pérez 2019, 28), desafiando la censura y la negación de los crímenes por parte del régimen. Como lo muestran numerosos trabajos dedicados al período, el acento en la memoria del que dan cuenta las nuevas generaciones de documentalistas a partir de inicios del siglo XXI, pasa cada vez más por el prisma de las vivencias biográficas y de las miradas subjetivas, conectando los mundos íntimos y familiares con las experiencias colectivas del pasado nacional (Ramírez 2010; de los Ríos y Donoso Pinto 2016; Mouesca 2005; Salinas *et al.* 2022).

Siguiendo estas aproximaciones, la primera parte del artículo reconstruye las líneas principales del proceso de recalificación de la ex cárcel en espacio cultural. Las dos secciones siguientes exploran el modo en que la memoria carcelaria es modelada en el universo fílmico de cada uno de los documentales, proponiendo, a continuación, una breve lectura comparativa.² La última parte indaga en las trayectorias divergentes de ambos filmes, discutiendo en qué medida estas circulaciones contribuyen a la construcción de su valor simbólico, privilegiando la visibilización de ciertas narrativas memoriales por sobre otras.

1. LA CÁRCEL: ENCRUCIJADA DE MEMORIAS Y REIVINDICACIONES URBANAS

La cárcel de Valparaíso, cuya construcción remonta a 1846, se situaba entonces en una zona poco urbanizada; con el progresivo poblamiento de los cerros el recinto

² Los documentales abordados en este artículo han sido seleccionados en el marco de una investigación sobre la transformación de la ex cárcel pública de Valparaíso, llevada a cabo entre 2007 y 2016 (van Diest 2016). Además de las entrevistas realizadas con Andrés Brignardello y Cristóbal Vicente en 2012, y una entrevista con José Acevedo en 2021, el trabajo de campo consistió en setenta entrevistas semidirectivas con personas involucradas en dicho proceso de transformación. La selección de los filmes se inscribe así en una perspectiva sociológica que no supone una evaluación implícita de su valor artístico, sino que los considera como objetos culturales en circulación, sometidos a apropiaciones sociales cuyas lógicas no se limitan a la percepción estética ni a un campo artístico determinado.

queda inmerso en una zona predominantemente residencial. Este factor, conjugado a los altos niveles de hacinamiento e inseguridad, conduce al cierre del penal en 1999. Luego de la venta del inmueble por parte de la municipalidad porteña al Estado, este queda a cargo de la Secretaría Regional del Ministerio de Bienes Nacionales. La entidad, apoyándose en los discursos oficiales de promoción de la participación ciudadana predominantes en la agenda política nacional desde fines de los noventa (Delamaza 2011), así como en compromisos personales de algunos de sus representantes para con el lugar, convoca a grupos de profesionales ligados al quehacer artístico-cultural local a utilizar los edificios desocupados de la cárcel para sus actividades, mientras que, a nivel de la presidencia, se discutía el destino de los terrenos sin descartar una eventual demolición (van Diest 2020).

Las elucubraciones sobre los usos del espacio se convierten así rápidamente en el foco de controversias: la antigua infraestructura va cobrando cada vez más protagonismo en la escena cultural porteña y se erige como la punta de lanza de reivindicaciones que impugnan las lógicas de gestión centralistas, poco participativas o inspiradas por un enfoque empresarial. En ese marco, a lo largo de una década de ocupación conflictual, el antiguo penal constituye el escenario de prácticas artísticas y trabajo creativo, iniciativas de valorización y mediación patrimonial, eventos culturales colectivos y actividades recreativas. En 2011, en tanto, es inaugurada una nueva infraestructura denominada “parque cultural de Valparaíso”, que preserva la mayoría de las instalaciones históricas.

Ahora bien ¿de qué modo las memorias colectivas en torno a la antigua cárcel se intersectan con este proceso de transformación? Al igual que el conjunto de cárceles públicas chilenas, la de Valparaíso funciona como espacio de prisión política durante la dictadura, inscribiéndose también en un paisaje memorial más amplio, dado por la posición protagónica que encarna la ciudad portuaria respecto al golpe de Estado de 1973. Es en Valparaíso donde se traman, entre los altos mandos de la Armada, las primeras operaciones para derrocar al gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende (Monsálvez Araneda 2004; Castañeda Meneses *et al.* 2020). En esa coyuntura, los marinos leales al gobierno son objeto de encarcelamiento, tortura y ejecuciones por parte de sus propios camaradas golpistas (Magasich-Airola 2008). La represión se despliega tanto en recintos de la Armada como posteriormente en la cárcel pública, impregnando las memorias de la violencia de Estado que se articulan en torno al antiguo penal.

Más ampliamente, el Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura, conocido como Informe Valech (2004), consigna 151 sitios de detención política en la región de Valparaíso durante la dictadura, en su gran mayoría administrados por la Armada. La cárcel de Valparaíso, entonces principal penal de la región, juega un rol represivo de primer plano a nivel territorial, manteniendo al mismo tiempo su condición de recinto carcelario de derecho común.

Los emprendimientos memoriales en torno a la cárcel toman forma sobre todo desde mediados de los 2000. Entre otras acciones, cabe subrayar la conmemoración,

en 2005, de los veinte años del asesinato del militante de las juventudes comunistas Gonzalo Muñoz, estudiante de la Universidad de Playa Ancha y preso político en la cárcel, organizada por el Colectivo 19 de Noviembre, agrupación compuesta por familiares y amigos del joven militante. Esta acción se prolonga a través de la organización periódica de jornadas de homenaje y la instalación de placas conmemorativas. Más recientemente, la inscripción de la ex cárcel de Valparaíso en la memoria pública de la dictadura se concretiza por medio de una acreditación oficial, a través de su declaratoria como monumento histórico por el Consejo de Monumentos Nacionales en 2018, esto si bien, a lo largo de la década anterior, ya la mayor parte de sus instalaciones habían obtenido un resguardo patrimonial a través de categorías sin relación con las violaciones a los derechos humanos que allí se cometieron.³ El decreto de la declaratoria de 2018 no solo hace referencia a dichas violaciones –entre estas el asesinato de Muñoz– sino que también consigna eventos que dejan entrever la progresiva infiltración de memorias subterráneas –ligadas a la acción de los presos políticos– en las narrativas oficiales.⁴ También en 2018, el ya entonces Parque Cultural de Valparaíso forma parte de un proyecto de ruta de la memoria a nivel regional (van Diest 2023) y, en 2021, es incluido en una Red de sitios de memoria, instancia orientada a la recuperación y preservación de sitios que fueron escenario de los crímenes de la dictadura, y que integran al menos quince sitios de memoria a lo largo del país (*El Desconcierto* 2021). Esta serie de iniciativas dan cuenta de los esfuerzos de los emprendedores de la memoria por visibilizar la ex cárcel en tanto nodo principal de la maquinaria de la represión desplegada por la dictadura en la región de Valparaíso, pero también de la constitución del mismo Parque Cultural de Valparaíso como un actor de las “políticas del pasado” (Ruderer 2013, 105) a una escala nacional.

No obstante, es fundamental subrayar que la transformación del antiguo penal en un espacio cultural, sobre todo durante la primera mitad de los años 2000, no es impulsada únicamente por la memorialización de la prisión política y las violaciones a los derechos humanos allí perpetradas. Fuertemente dependientes de la iniciativa institucional en sus comienzos, las lógicas que guían dicha refuncionalización se distinguen de las modalidades de reapropiación de otros sitios marcados por los crímenes de la dictadura, llevadas adelante principalmente por agrupaciones de la sociedad civil (Bustamante Danilo y González Correa 2020; Collins 2011), formadas en su mayoría por “víctimas y activistas” (Elgueta Pinto 2018, 6). De hecho, la transmisión de relatos testimoniales de la experiencia del encierro a través de visitas guiadas y la puesta en valor de los vestigios del universo carcelario de derecho común –perceptibles en las antiguas celdas que son integradas como escenario de espectáculos y performances,

³ Desde 2004, el edificio de la ex cárcel se encuentra protegido por la categoría de “Inmueble de Conservación Histórica”, tras una modificación del plano regulador urbano que responde a la declaratoria de Valparaíso en la lista de patrimonio mundial de la UNESCO, en 2003.

⁴ El decreto se refiere particularmente a las huelgas de hambre de los presos políticos y a la fuga de la cárcel protagonizada por el militante del Frente patriótico Manuel Rodríguez, Sergio Buschman, en 1987. https://www.monumentos.gob.cl/servicios/decretos/3_2020 (5 de noviembre de 2021).

por ejemplo— actúan como los vectores principales de la memorialización de la antigua cárcel desocupada en sus primeros años. Aunque estas formas de mediación y escenificación de la memoria carcelaria pueden haberse visto beneficiadas por la curiosidad turística que despiertan, desde hace algunas décadas, las ruinas de antiguos lugares de sufrimiento y encierro abandonados (Strange y Kempa 2003), hay que destacar que se nutren también del lugar gravitante de la cárcel en la vida urbana de Valparaíso. La disposición topográfica del recinto lo dejaba expuesto a la vista de la población de los cerros, propiciando la inmersión del penal en las dinámicas ciudadanas. Además de la visibilidad recíproca entre el interior y el exterior, esta permeabilidad se traducía en una omnipresencia sonora de los ritmos de la cárcel en la cotidianidad barrial, en partidos de fútbol entre presos y clubes deportivos locales, en transacciones comerciales y —en una clave más negativa— en sentimientos de inseguridad asociados a los recurrentes motines y fugas, situaciones que hasta hoy forman parte de las memorias de los habitantes de larga data en torno al lugar (van Diest 2019).

2. 1985 VALPARAÍSO CÁRCEL PÚBLICA: ESPACIALIDADES Y EXPERIENCIAS DE LA PRISIÓN POLÍTICA

1985 Valparaíso Cárcel Pública (2005), de una duración de 44 minutos, rodado en formato digital (color), se centra en un grupo de cinco ex prisioneros políticos, militantes o ex militantes de distintas organizaciones de izquierda, y en el relato de sus recuerdos de la reclusión vivida hacia los últimos años de la dictadura. El documental se inscribe en un horizonte conmemorativo ya anunciado en su título: 1985 es el año del asesinato de Gonzalo Muñoz en la cárcel, contemporáneo de los protagonistas del documental, quienes compartieron con el joven militante sus últimos momentos, a veinte años del estreno de este trabajo.

Como hemos dicho, los films se encuentran condicionados por las limitaciones y la posición social de sus realizadores. La relación de Andrés Brignardello con la cárcel no comienza con este primer trabajo, sino que remonta a su historia familiar. Su padre había sido preso político en la cárcel hacia finales de los años setenta, donde el realizador lo visita durante su infancia. Esta experiencia moldea su percepción de la antigua infraestructura como “un espacio de dolor”,⁵ que persiste más allá de los usos culturales que se le dan al edificio tras su desocupación. José Acevedo, por su parte, egresado de Artes de la Universidad de Playa Ancha —donde establece contactos con Brignardello— no tiene un vínculo personal precedente con la cárcel ni con la prisión política y es invitado por este último a participar en su proyecto de documental.⁶

Retomando la temática de los presos políticos, de importante presencia en el documental chileno posdictadura (Barroso 2017), el filme es concebido como una contri-

⁵ Entrevista con Andrés Brignardello, Valparaíso, 11 de mayo de 2012.

⁶ Entrevista con José Acevedo, videoconferencia, 13 de junio de 2021.

bución a las actividades conmemorativas organizadas por el Colectivo 19 de Noviembre en torno a la figura de Gonzalo Muñoz, del cual el mismo Brignardello formaba parte en ese momento.

Apoyándose en numerosos intertítulos y extractos de notas de prensa, *1985...* sugiere al espectador que la historia que se le presenta sobrepasa el antiguo penal, y que debe enmarcarse en un creciente movimiento por hacer caer la dictadura, en el cual sobresalen las cada vez más masivas jornadas de protesta nacional que reocupan el espacio público desde inicios de los ochenta, como también las tentativas de lucha armada y su fuerte represión por parte del régimen. Al mismo tiempo, los testimonios de los cinco ex presos políticos conforman el hilo narrativo conductor del documental, que se va articulando principalmente en torno a una visita grupal a la ex cárcel, donde recorren sus dependencias. El filme parece así posicionarse a medio camino entre una mirada expositiva, que propone directamente al espectador una postura sobre la realidad registrada, y una mirada participativa, según la cual la narración se va construyendo a partir de diálogos informales entre los personajes y fragmentos de entrevistas. A través del montaje, estos materiales son acompañados intensivamente de música extra diegética y de “imágenes de archivo para examinar aspectos históricos” (Nichols 2001, 34), que a su vez “refuerzan el contenido referencial del testimonio” (Salinas *et al.* 2022, 107).

Ciertos elementos que nos permitan “historizar la memoria” (Jelin 2012, 69) de la figura de Gonzalo Muñoz resultan aquí necesarios. El joven militante de las juventudes comunistas cursaba una licenciatura de Pedagogía en Historia en la Universidad de Playa Ancha cuando es detenido por la Central Nacional de Informaciones (CNI) en una localidad de La Calera, en febrero de 1985, y acusado de presunta infracción a la ley de control de armas (Vicaría de la solidaridad 1985). En noviembre de ese año, cuarenta presos del penal inician una huelga de hambre exigiendo un reconocimiento oficial de su condición de prisioneros políticos —el régimen los categorizaba como “delincuentes subversivos”— y su separación física de los reos comunes, con quienes debían compartir espacios. El 19 de noviembre, una vez depuesta la huelga, estalla una riña que involucra presos comunes y políticos: los archivos evidencian las aprensiones de organizaciones de defensa de los derechos humanos de la región respecto a la injerencia de agentes de la dictadura en estos episodios de violencia al interior de la cárcel, percepción compartida por miembros de la familia de Muñoz (Aravena Vivar 2007). Durante el altercado, Muñoz es asesinado y tres otros presos políticos resultan heridos. Pocos días después, los presos políticos son separados de los reos comunes (*La Estrella de Valparaíso*, 28 de noviembre de 1985), aunque, según lo consignan los archivos de la Vicaría de la solidaridad, su situación no mejora sustantivamente (Vicaría de la solidaridad 1985).

El asesinato de Gonzalo Muñoz no solo impacta en su círculo cercano, sino que también deja una huella en las memorias generacionales de la juventud de izquierda de Valparaíso durante los ochenta, principalmente aquella ligada al mundo universitario de la región. Esto puede vincularse tanto a la preocupación de las federaciones estudiantiles y de las autoridades académicas respecto a la prisión política sufrida por

estudiantes o ex alumnos de las distintas casas de estudio –particularmente la Universidad Católica, la Universidad de Valparaíso y la Universidad de Playa Ancha– y por otra parte al denso entramado de lazos de interconocimiento existentes entre los mismos estudiantes y jóvenes militantes de la región. Así lo deja ver la prensa de la época (*La Estrella de Valparaíso*, 27 de noviembre de 1985), como también las experiencias de los actores que toman parte en proceso de transformación de la ex cárcel de Valparaíso, universitarios durante esos años (van Diest 2016), y que remiten explícitamente a esta “conexión generacional” (Galeas *et al.* 2015, 100).

Pero regresemos ahora al documental, en que seguimos a los cinco personajes visitando la cárcel, describiendo sus diferentes instalaciones tal como las recuerdan, notando sus cambios y permanencias: en este recorrido, que para algunos de ellos constituye su primer retorno al lugar desde su detención,⁷ el cuerpo, sus desplazamientos y sensibilidades juegan un rol clave.

El viaje o visita a antiguos lugares de reclusión, detención y tortura, constituye una figura frecuente en la construcción fílmica documental de la memoria de las dictaduras sudamericanas (Salinas *et al.* 2022): estos espacios llevan a “evocar recuerdos y activar los relatos de aquellos que exponen sus testimonios” (Barroso 2017, 268). En ese sentido, en 1985... vemos que la evocación de elementos sensoriales como el “olor y la bulla” (00:03:52-00:03:55) del universo carcelario, van operando el bricolaje de una memoria compartida entre los personajes.

La escenificación de este itinerario se intercala con una presentación individual de cada uno de los protagonistas en lugares representativos de la ciudad –en un muelle, en cafés, en un cerro, en una plaza pública– donde se refieren a su situación y convicciones personales hacia las postrimerías de la dictadura, particularmente focalizándose en el año 1985. Los entrevistados rememoran así su disposición a la lucha en pos de la recuperación de la democracia, en la cual la identificación con un “nosotros” generacional emerge como elemento unificador. Estas secuencias alternan con breves registros de archivo de las movilizaciones del mundo universitario, las protestas, barricadas y persecución policial de los estudiantes en Valparaíso de fines de los ochenta, a partir de las que se introduce la figura de Gonzalo Muñoz, en la que se concentra la segunda mitad del documental.

La memoria de la cárcel es elaborada de esta manera a través de un ir y venir entre, por un lado, las condiciones de reclusión vividas por los ex presos políticos y, por otro lado, el esbozo de un retrato de Muñoz desde una “reconstitución de [los] acontecimientos” (Niney 2009, 49) que llevan a su muerte por parte de quienes fueron sus testigos directos. Sin embargo, la reconstitución de estas circunstancias violentas parece dar cuenta no solamente de un intento por esclarecer los hechos pasados tal y como se produjeron,⁸

⁷ Entrevista con Andrés Brignardello, Valparaíso, 11 de mayo de 2012.

⁸ La muerte de Muñoz concita diferentes hipótesis. Por un lado, la familia y el círculo más cercano denuncia un ataque instigado directamente por agentes de la dictadura al interior de la cárcel, sospechas de las que hacen eco los boletines de la Vicaría de la solidaridad. Por otro lado, los discursos mediáticos dan cuenta de un suceso ligado a las deficitarias condiciones del encierro y a la difícil convivencia entre presos políticos y comunes.

sino sobre todo de un afán por inscribir la figura del joven militante en un encuadre histórico que sobrepase su singularidad y su anclaje local. Vale la pena retomar aquí la noción de “nudos convocadores de la memoria”, que, de acuerdo a Steve Stern, consisten en coyunturas históricas, hechos dramáticos, lugares o grupos, que “interrumpen los flujos y ritmos normales” (1998, 22), y que nos conducen a reposicionar los recuerdos individuales, conectándolos con los relatos colectivos. La búsqueda de un reconocimiento público que amarre la figura local e identificadora en términos generacionales que representa Muñoz –pero al mismo tiempo de escasa notoriedad a nivel nacional– al imaginario más amplio de víctimas de la prisión política durante la dictadura, podría entenderse así como una operación de “des-singularización” de una víctima individual, enlazando su situación a una causa colectiva “constituida y reconocida” (Boltanski *et al.* 1984, 22). De esta forma, el acontecimiento violento que representa el asesinato del estudiante, permitiría establecer un puente entre las memorias carcelarias “sueltas” (Stern 1998, 21) y una memoria colectiva relativa a la resistencia a la dictadura y a su represión durante los ochenta. Las memorias individuales a las que nos referimos aquí pueden también entenderse desde la noción de “memorias subterráneas” (Pollak 1993, 20), cuyo componente conflictivo residiría en la conjugación de “dos representaciones e identidades hasta ahora escindidas: las de militantes y víctimas de la represión” (Tello Weiss 2010, 162). Las memorias de las luchas armadas emprendidas por diversos grupos de izquierda para combatir las dictaduras sudamericanas son en este sentido particularmente ilustrativas, en la medida que se desajustan del paradigma dominante de los derechos humanos y de la centralidad de la figura de la víctima (Jelin 2014; Aguilera 2018).

Los últimos minutos del documental, en tanto, nos presentan una secuencia relativamente intimista que nos da pistas sobre el modo en que, a la luz del presente, las memorias individuales de los protagonistas se relacionan con este relato más amplio de compromiso y resistencia democrática. Uno a uno, sentados a proximidad unos de otros, contra el muro perimetral de la cárcel, los ex prisioneros van respondiendo a la pregunta de si su lucha y sus experiencias en la cárcel valieron la pena.⁹ Mientras que en un primer momento se suceden las alusiones a los aprendizajes y logros desprendidos de sus vivencias de encarcelamiento –evocando, por ejemplo, la satisfacción de ver que sus hijas no deben enfrentarse a un régimen dictatorial o el modo en que la cárcel permitió una transmisión de conocimientos entre militantes más y menos experimentados, pertenecientes a variadas organizaciones políticas– un último testimonio tiende a matizar la tónica de estas declaraciones:

Yo los conozco a ellos como presos, no como personas libres. Tenemos diferentes labores, yo creo que me costaría un poco a lo mejor relacionarme con ellos en la calle ahora. Porque ¿qué nos vamos a contar? ¿Cómo lo pasaste? ¿Cómo estay? ¿Te acordai de tal cosa, del preso tanto? Cosas de ese tipo. A lo mejor no. A lo mejor estoy equivocado, vamos a hablar de

⁹ Se trata de una pregunta fuera de campo, que deducimos en la medida que cada uno de ellos retoma esta última frase al comenzar sus declaraciones.

otras cosas, vamos a proyectarnos un poco más allá. Eso es lo que siempre me ha inquietado porque si... vamos a juntarnos “puta, digo yo, pero me junto con ellos y tengo la mentalidad de que estamos aún presos” (00:39:18-00:40:12).

Estas impresiones parecen sugerir así que las memorias individuales del encierro no solamente encuentran en la cárcel su marco social y espacial (Halbwachs 1994, 289), sino también en las interacciones y vínculos sociales. La reactivación de estos últimos –por medio de un encuentro fortuito, de una reunión– da paso a un tenso ejercicio mnemónico en que, retomando los términos de Todorov (1998, 31), resulta difícil avanzar hacia una memoria “ejemplar”, susceptible de inscribirse en la esfera pública, y en que persiste más bien una memoria “literal”, que no encuentra su finalidad fuera de ella misma, resultando perturbadora e incluso desprovista de sentido para el presente (“Porque, ¿qué nos vamos a contar?”). La relación al pasado resulta así dolorosa en tanto supone revivir la experiencia del encierro –y no necesariamente reelaborarla– llevándonos a interrogar “la manera en que ese pasado dialoga con el presente” (Draper 2014, 124).

Finalmente, cabe subrayar que las memorias carcelarias de derecho común son sugeridas de manera más bien marginal en 1985... Los testimonios de los protagonistas dan cuenta principalmente de sus reclamaciones y esfuerzos, durante sus años de cautiverio, por ser separados de la población de los presos comunes, la que aparece como responsable material directa de la muerte de Muñoz, pero también como amenaza física y como potencial ejecutora de la represión al interior del penal.

3. *ARCANA*: PRESERVAR LAS POSTRIMERÍAS DEL HABITAR CARCELARIO

Como hemos subrayado en un inicio, las memorias solo existen “en plural”, y las memorias carcelarias no son la excepción. En la medida que los lugares adquieren “diferentes significados según las experiencias de los grupos que los habitan o habitaron” (Tello Weiss 2010, 146), este itinerario por las representaciones documentales de la cárcel de Valparaíso nos lleva también a concentrarnos en el trabajo fílmico sobre la experiencia del encierro de derecho común.

Arcana (16 mm, blanco y negro, 85 minutos) fue rodado durante los dos años precedentes a la desocupación de la cárcel, entre 1998 y 1999, por Cristóbal Vicente. El documental, que da también origen a un libro homónimo (Vicente 2011) en el cual el autor incluye distintos materiales recopilados a lo largo del proceso de realización del documental, se focaliza en las actividades cotidianas que marcan el ritmo de la vida de los presos, sin proponer una narración que dirija la interpretación del espectador. Se trata así esta organización rutinaria y sus precarias condiciones materiales (persistencia de ruidos estridentes, cañerías colapsadas, promiscuidad, insalubridad), como también distintas instancias de sociabilidad entre los mismos reclusos, y de encuentro entre

estos y sus visitantes. Lejos de un punto de vista expositivo, la importancia dada a la estética y a la composición formal de los planos, así como a la iluminación –en que los fuertes contrastes acentúan el dramatismo de las imágenes– configuran una perspectiva más bien poética y subjetiva en torno a la realidad carcelaria, que insiste sobre todo en sus “cualidades sensoriales y formales” (Plantinga 1997, 173). Asimismo, son frecuentes las miradas que los presos dirigen a la cámara, y se incluyen varias secuencias en que un detenido se nos presenta en plano medio, a la manera de una entrevista frontal, tornando flagrantes los efectos de la presencia del director en la cárcel.

El punto de partida de *Arcana*, realizado siete años antes que *1985...*, se distingue, de hecho, en varios aspectos del trabajo de Brignardello y Acevedo. Por una parte, Vicente, estudiante de arquitectura en ese entonces, carecía de toda experiencia personal que lo conectara al mundo de la cárcel, y es una conjunción de factores –su proximidad residencial con el recinto, su avidez por experimentar los conocimientos sobre el cine y fotografía adquiridos durante su formación universitaria¹⁰ y su disposición de recursos personales para ello– que lo conduce a emprender su proyecto ante la noticia de la pronta desocupación del antiguo penal. Luego de obtener las autorizaciones institucionales, el rodaje se extiende por alrededor de un año, durante el cual el director logra, por medio de diferentes estrategias,¹¹ que su presencia y la de su reducido equipo sea aceptada por los detenidos (Vicente 2011).

Por otra parte, *Arcana* no reconstruye eventos pasados desde el relato de sus testigos sino que busca más bien dejar un rastro sensible de un presente pronto a desaparecer. El lugar de la memoria en los films documentales no se limita, como hemos visto en la introducción, solamente a un “acto de retrospectión” sino que se expresa también en tanto “representación visible de lo que fue hecho y dicho” (Nichols 2001, 58-59), que a su vez admite que “ningún registro no ficcional puede contener toda la verdad” (Bruzzi 2010, 46), lo que bien se expresa en el empeño de los documentalistas del Chile de los ochenta por registrar la coyuntura social y política. Si bien el trabajo de Vicente se inscribe en un contexto distinto, el afán por documentar las dinámicas de la vida carcelaria aparece nítidamente como su primer móvil. El traslado de los presos hacia un nuevo recinto –en abril de 1999– constituye el horizonte temporal según el cual el film prefigura una memoria de los últimos años de la cárcel porteña, buscando incluir el histórico penal, sus habitantes y la organización cotidiana del encierro en un futuro “campo de lo memorable” (Candau 2001, 147). En ese sentido, ambas películas se encuentran definidas por las divergentes temporalidades sociales de su producción: mientras que *Arcana* no puede entenderse sin considerar esta expectativa del cierre y busca elaborar una memoria por venir, *1985...* se inscribe en el horizonte conmemo-

¹⁰ Particularmente a través de los cursos seguidos con Héctor Ríos en la Universidad Católica de Valparaíso. Entrevista con Cristóbal Vicente, Valparaíso, 4 de abril de 2012.

¹¹ Entre otras, Vicente pacta con los presos la restricción de la difusión del filme luego del estreno a fin de preservar su anonimato, y gestiona la realización de un concierto del célebre grupo Los Jaivas al interior de la cárcel.

rativo en torno a la figura de Gonzalo Muñoz y en ese sentido la mirada retrospectiva es primordial.

En *Arcana* no son tanto los relatos testimoniales orales ni los archivos sino sobre todo el uso de la luz y de la banda de sonido lo que constituye la materia fílmica fundamental para retratar la vida carcelaria. Los presos aparecen de manera predominante como un sujeto indiferenciado, sin identificaciones individuales, por una parte afanados en un sinnúmero de actividades cotidianas y, por otra, encarnados desde una dimensión sonora, a través de un entramado de elucubraciones orales que refieren principalmente a la singular gestión y percepción del tiempo durante el cumplimiento de la pena. Estas últimas, se nos presentan de manera entrecortada y fugaz, a veces expresadas por voces distorsionadas que resguardan el anonimato del hablante, confundándose con el universo acústico de la institución. En este último, los repetitivos llamados por altoparlantes a los detenidos, la cacofonía de pitidos y portazos, se superponen a la música ranchera y a las voces de mujeres y niños que evocan, por su parte, el ambiente agitado de los días de visita. El uso del sonido, advierte Sorlin, permite “mostrar al espectador lo que no podemos ver” (2015, 65) y, de esa manera, “referirnos a un más allá superpuesto a la evidencia de la imagen, creando un área de incertidumbre” (65). En *Arcana*, esto favorece una aprehensión sensible e inmersiva de los distintos mundos sociales que cohabitan y se confrontan en el contexto carcelario, exponiendo al espectador sus cadencias, imperceptibles por medio de las imágenes.

Si, por una parte, la representación de la cárcel y el modo en que su memoria es prefigurada en el documental se apoya en esta banda sonora singular, en que, en general, “el efecto acústico no coincide con la causa que se muestra” (Saitta 2015, 192), por otra, ella es también eco del proceso mismo de rodaje. De hecho, esta referencia a la experiencia del transcurso del tiempo atraviesa tanto las condiciones de realización del documental como la vida cotidiana de los presos. Como hemos dicho, la introducción fragmentaria de la palabra hablada de los detenidos, por momentos ininteligible, remite a dicha percepción temporal, determinada por una reiteración de rutinas que parecen configurar un eterno presente. Este “control del tiempo social de los individuos, arrancados de sus ritmos profesionales, familiares e íntimos para ser sometidos al ritmo carcelario” (Bouagga 2014, 89), repercute también en el modo en que el propio realizador da cuenta del desarrollo del rodaje, recordando así la imprevisibilidad sobre “cuánto tiempo iba a durar”,¹² y agregando que “pensaba que iba a durar algunos meses y al final duró un año”,¹³ lo que lo lleva a suspender sus estudios universitarios.

La insistencia en estos tiempos del encierro puede ser comprendida también a través de algunas de las aproximaciones hacia la institución carcelaria por las ciencias sociales. Por un lado, según la noción de “heterocronía” propuesta por Foucault –en vínculo con su indagación de las instituciones disciplinarias– una temporalidad “aparte” emerge toda vez que los individuos “se encuentran en una suerte de ruptura absoluta

¹² Entrevista con Cristóbal Vicente, 4 de abril de 2012.

¹³ Ídem.

con su tiempo tradicional” (2004, 15). Esta idea de “heterocronía” constituiría la contraparte temporal de la “heterotopía”, a la cual el autor asocia de manera paradigmática los espacios disciplinarios “en que son puestos los individuos cuyo comportamiento se desvía respecto a la media o a la norma exigida” (2004, 16), tales como clínicas psiquiátricas y cárceles. Por otro lado, la dimensión temporal sobresale también en la noción de “institución total” acuñada por Goffman, quien la define como “un lugar de residencia o trabajo, donde un gran número de individuos en igual situación, aislados de la sociedad por un periodo apreciable de tiempo, comparten en su encierro una rutina diaria, administrada formalmente” (Goffman 2001, 13).

Estas aproximaciones nos dan pistas para aprehender el imaginario de la cárcel elaborado en *Arcana*, que se esboza como un “entre paréntesis” definido por una “discontinuidad en relación al presente y al futuro” (Da Cunha 2005, 33). Pero el antiguo penal no solo es puesto en escena a través de las fronteras espacio-temporales permeables que lo separan de su entorno –el muro perimetral custodiado por un gendarme, desde el cual vemos los cerros de Valparaíso, es en ese sentido ejemplar– sino también del hermetismo de sus lógicas internas, a las que el director, por su parte, se ve confrontado durante sus primeros contactos con la cárcel.

Tanto el título del documental como las elucubraciones del detenido que se nos presentan bajo la forma de una entrevista individual filmada subrayan los obstáculos que encuentra Vicente para acceder al mundo de los presos.¹⁴ El detenido –de edad relativamente avanzada– interpela al realizador cuestionando elípticamente la veracidad de los testimonios que ha recogido entre la población penal: “a ti no te han dicho nada, nada de nada. De mentiras esta cana ha podido llenarte la mente, nada más” (00:16:59-00:17:07), “ni un propio cura que estuviera preso aquí, comprendís, te va a decir lo que sucede adentro. Es la ley de uno” (00:17:40-00:17:48). Estas advertencias introducen un principio de reflexividad y de distanciamiento respecto al proceso de producción del filme, sugiriendo al espectador que las fronteras carcelarias son también “cognitivas” para toda persona externa a este universo, particularmente aquí para el propio realizador.

4. REPRESENTAR LA RECLUSIÓN: ENTRE LA PALABRA Y LA CIUDAD

La memoria colectiva “no es nunca una memoria unívoca” (Candau 2005, 72): esta comporta lagunas, zonas de sombra, de divergencia y de disputa. Si, como apuntan Salinas *et al.* “el documental es un tipo de filme privilegiado para reflexionar sobre el pasado [] por su capacidad para incorporar diferentes niveles y tipos de testimonios

¹⁴ Al respecto, Vicente escribe en el libro que acompaña el documental: “me di cuenta muy lentamente de ese sistema de protecciones que a la postre es lo más importante del filme. Me costó mucho entenderlo en ese momento. Pero ahora soy consciente de la magnitud del secreto y de la enseñanza que ellos me confiaron” (Vicente 2011, xix).

memorialísticos” (2022, 93), esta multivocidad de memorias en torno a la cárcel resulta particularmente perceptible al considerar el uso fílmico del material testimonial. En efecto, la palabra hablada constituye una herramienta narrativa movilizadora de manera prácticamente opuesta en cada uno de los documentales. En *Arcana*, las reflexiones orales de los presos funcionan como una materia prima que se integra a una trama visual y auditiva más vasta, girando principalmente –aunque no exclusivamente– en torno a la vivencia afectiva del tiempo entre los muros carcelarios. En el documental de Brignardello y Acevedo, en tanto, los testimonios y diálogos de los protagonistas remiten predominantemente a experiencias comunes de cautiverio y de resistencia a la dictadura, a partir de la visita a una cárcel ya entonces reutilizada como espacio cultural. Contraponiéndose al ejercicio de atención hacia el presente puesto en marcha en *Arcana*, estos testimonios se inscriben en un discurso histórico asumido por los realizadores, que da cuenta de un “planteamiento sobre el pasado que se pretende documentado, cohesionado, justificado” (Salinas *et al.* 2022, 113).

Este recurso a la palabra, ya sea como testimonio o como huella, va de la mano con las estrategias a través de las cuales los realizadores representan a los ausentes. Mientras que el filme de Vicente anticipa y constata una ausencia colectiva –aquella de los presos– que se expresa durante los primeros y últimos minutos del documental, a través de silenciosos planos de objetos cotidianos abandonados en las celdas y patios ya deshabitados, en *1985...* la ausencia cristaliza en la figura individual de Gonzalo Muñoz, víctima-militante que se busca inscribir, desde archivos y rememoraciones, en un relato memorial colectivo.

Por otro lado, el énfasis común en la opaca inteligibilidad de las dinámicas internas del antiguo penal permite establecer otro nexo significativo entre ambos filmes. En *Arcana*, la figura del “secreto” se esboza como un límite trazado por los propios presos (“es la ley de uno”, como expresa el personaje citado más arriba). Si consideramos que, en este contexto, la “finalidad del secreto es la protección” (Simmel 1991, 64), podemos suponer que dicha clausura constituye una táctica de escapatoria ante la vigilancia del aparataje institucional y, en cierta medida, también respecto a la mirada del documentalista. En *1985...* esta cerrazón puede asociarse al afán por develar los móviles del asesinato de Gonzalo Muñoz: el caso del joven estudiante, que concita explicaciones discrepantes, nos remite más explícitamente a las zonas oscuras en torno a los crímenes de la dictadura que persisten hasta hoy.

No obstante, estas diferentes formas de puesta en intriga de la cárcel –ya sea de su presente con fecha de término inminente o de su pasado doloroso y conflictivo– son tensionadas desde la manera en que ambos documentales emplazan el antiguo penal en el paisaje urbano de Valparaíso. Mientras que en *1985...* las calles del puerto son el convulsionado teatro de protestas, particularmente de movilizaciones estudiantiles y concentraciones militantes en torno al funeral de Muñoz, en *Arcana* entran en escena los flujos entre uno y otro lado de los muros carcelarios. Se nos muestra así la preparación de una salida que conduce los presos a tribunales, y seguimos de cerca, en su trayecto hacia el plan de Valparaíso, al furgón institucional que cumple este cometido;

en otra secuencia, vemos, y sobre todo escuchamos, la algarabía de un día de visita, desde las filas de familiares frente a la entrada del recinto, hasta las comidas y juegos compartidos con los presos en el patio central del penal.

Las narrativas de los documentales parecen sugerir, de esta forma, que las memorias de la cárcel, aunque atravesadas por distintas formas de impenetrabilidad, solo pueden ser comprendidas teniendo en cuenta sus interacciones con la vida de la ciudad, sus actores sociales y habitantes. Las representaciones de la permeabilidad entre la urbe y la cárcel tienden a desafiar, en ese sentido, las concepciones de esta última como un sistema clausurado y replegado sobre sí mismo vehiculadas por la figura de un secreto o un crimen inaclorado. El establecimiento penitenciario y los modos en que es habitado son así retratados según la figura de un “dispositivo espacial contradictorio” (Milhaud 2017, 12) que conjuga continuidades y discontinuidades respecto a su entorno.

5. CIRCULACIONES CONTRASTANTES

Hemos propuesto entender los documentales como artefactos culturales que participan de la construcción de las memorias colectivas de la cárcel a partir de sus universos fílmicos, pero que al mismo tiempo dependen de los espacios sociales por los que transitan sus realizadores, sin constituir su reflejo exacto. Como observa Bourdieu (1998), los lugares de exposición de las obras las marcan recíprocamente, incidiendo en su posicionamiento en el campo cultural del que participan o aspiran a participar. Sin buscar desplegar un catastro exhaustivo, esta última sección explora las principales instancias de circulación de *1985...* y *Arcana*, preguntándose, además, si estas juegan un papel en la visibilización y legitimación de ciertas narrativas memoriales-carcelarias, privilegiando algunas de ellas por sobre otras.

Mientras que los dos trabajos comparten su condición de óperas primas autofinanciadas, estos abren posteriormente el camino a trayectorias disímiles. Por su parte, el estreno y la circulación de *1985...* son indisociables de su ligazón inicial con los emprendimientos conmemorativos en torno a la figura de Gonzalo Muñoz. Tras su estreno en un salón de eventos situado en el muelle Barón, zona del borde costero de Valparaíso, el documental es programado en una segunda jornada de homenaje al joven estudiante, organizada en el entonces parque cultural ex cárcel, como también en un ciclo de cine realizado en la Universidad de Playa Ancha, en 2006. El establecimiento universitario constituye, en efecto, un referente importante del paisaje memorial porteño, en el que se entrecruzan formación de redes colaborativas e identificaciones políticas y generacionales. Es allí que Brignardello y Acevedo habían entablado contacto, mismo lugar donde estudiaba Muñoz y otros miembros de su círculo cercano, que fundan luego el Colectivo 19 de Noviembre.

También en 2006, el documental es presentado en un ciclo de cine titulado “La memoria de Chile”, realizado en el centro cultural “casa abierta”, ligado a la Empresa Nacional de Petróleo (ENAP), ubicada en Concón, y en el cual el presidente del men-

cionado colectivo se desempeñaba como director. Al mismo tiempo, es programado en la selección oficial de la Décima versión del Festival Internacional de Cine de Valparaíso, plataforma que, a pesar de tener actualmente una posición más bien periférica respecto al circuito de festivales de cine más renombrados a escala nacional (Peirano 2016, 118), contribuye a dar notoriedad a este primer trabajo, favoreciendo la circulación de los posteriores filmes de Brignardello (dos de ellos en colaboración con Acevedo),¹⁵ sobre todo a una escala local. Estos últimos son programados, por una parte, en certámenes situados en la región de Valparaíso, por ejemplo, en el mismo Festival Internacional de Cine de Valparaíso y del Festival Internacional de Cine de Viña del Mar, como también en ciclos más puntuales y enfocados en temáticas memoriales y políticas.¹⁶

En tanto, a diez años del estreno de *1985...*, el 19 de noviembre de 2015, una nueva versión ampliada del documental, editada en formato DVD, es estrenada en el ya entonces Parque Cultural de Valparaíso, espacio que a su vez declara noviembre como “mes de la memoria” en referencia al hito simbólico que constituye el asesinato de Muñoz. En ese sentido, aunque la circulación del filme tiende a acotarse a un ámbito local –más reducido que aquél de los documentales posteriores de sus realizadores– podemos notar que, ya a varios años después de su estreno, las trayectorias del filme alimentan aún los trabajos de la memoria en torno a las experiencias de la prisión política.

Mientras que en el caso de *1985...* el horizonte conmemorativo parece explicar el hecho que una gran parte de su circuito guarda proximidad ya sea con la figura de Muñoz, ya sea con el Colectivo 19 de Noviembre, en *Arcana*, tras una primera presentación en 2006 en la nueva cárcel de Valparaíso, ante los mismos reclusos que protagonizaron el documental, la difusión se torna más bien hacia festivales internacionales. En la medida que estos se erigen como nodos centrales de un “campo con aspiraciones cosmopolitas, construidas en torno a la idea de cine de autor” (Peirano 2018, 65-66), la positiva recepción del documental en estas instancias fortalece directamente la construcción de su valor simbólico. En su estreno oficial en 2006, en el marco de la décima versión del Festival Internacional de Documentales de Santiago, FIDOCS –fundado y a esa fecha dirigido por el consagrado documentalista Patricio Guzmán– *Arcana* recibe el gran premio “Embajada de Francia”. Este reconocimiento tiene como consecuencia su estreno internacional en el festival Cinéma du Réel, realizado en el centro Georges Pompidou en París, ese mismo año, momento a partir del cual *Arcana* es programado en alrededor de cincuenta festivales internacionales, siendo premiado en al menos diez de ellos.¹⁷

¹⁵ Acevedo es director de fotografía del documental *Valparaíso anarquista* (2006) y codirector de *Una vida verdadera, el sacrificio de Miguel Woodward* (2007), este último galardonado en el Festival Internacional de Cine de Viña del Mar en 2008.

¹⁶ Por ejemplo, el ciclo de cine “Imágenes de la memoria”, organizado en septiembre de 2013 en la Biblioteca Nacional (Santiago).

¹⁷ En 2006, el filme es premiado en Bruselas (Filmer à tout prix), Barcelona (Docupolis), Múnich (Dokfest), en el Festival de cine de La Habana, entre otros.

Por otro lado, la favorable acogida del filme por parte de Patricio Guzmán viene a reforzar la “empresa de alquimia simbólica” (Bourdieu 1998, 284) en que se cimienta su valoración. Canonizado en el campo del cine documental contemporáneo, la figura tutelar de Guzmán remite a la indagación de las memorias conflictivas del Chile de la dictadura y posdictadura, a través del lente de la memoria individual. En ese sentido, el documentalista encarna el peso creciente que, como hemos observado en la introducción, cobra la experiencia subjetiva en la producción documental de comienzos del siglo XXI, y de la cual, como sostiene Seliprandy refiriéndose más precisamente a los documentales realizados por hijos de víctimas de las dictaduras del Cono Sur, los festivales serían hoy “vectores históricos” (2018, 120) a una escala global. Mientras que, por una parte, Vicente se desempeña como asistente de dirección y coproductor del documental *Nostalgia de la luz*, de Guzmán (2010), el consagrado realizador constituye el principal promotor de *Arcana*: vale mencionar que el documental es programado en ciclos de cine parisinos llevados a cabo en salas del así llamado circuito “arte y ensayo”,¹⁸ como también, en 2000, en el ciclo “Chili, cinéma obstiné” organizado en el Centro Georges Pompidou en París, en el cual Guzmán es también homenajeado. En fin, además de inscribirse en esta escena internacional, y de captar el interés de la crítica especializada,¹⁹ *Arcana* es readaptado para formatos de difusión alternativos que suponen un acercamiento hacia otros campos culturales, pero que tienden, al mismo tiempo, a reafirmar la cualidad experimental y artística del filme: en 2009, por ejemplo, es exhibido en el Parque Cultural Ex Cárcel en el marco de un concierto de Lee Ranaldo, guitarrista de la icónica banda de rock independiente Sonic Youth.

Así, los itinerarios de ambos documentales dan cuenta de un trabajo colectivo en el que confluyen distintos agentes y, aunque en ocasiones se entrecruzan,²⁰ en términos más generales se trata de caminos que bifurcan. Resulta relevante detenernos, por último, en la conexión entre estas divergencias y los principios de valorización de las narrativas memoriales en el campo del cine documental. En su estudio sobre los festivales de documentales de “hijos”, Seliprandy advierte que estas instancias tenderían a privilegiar aquellos trabajos caracterizados por una inclinación “íntima y familiar de la memoria” (2018, 120), representativos del giro afectivo y subjetivo de comienzos de siglo al que nos hemos referido antes. Esto conllevaría, no obstante, una cierta relegación de los filmes realizados por “hijos” que no necesariamente asumen este tipo de estilísticas, lo que Seliprandy ejemplifica, entre otros, a través de *El memorial* (Brignardello 2009), documental que se concentra en el memorial en honor a los

¹⁸ Por ejemplo, en las salas “Le Latina” (en 2009) y “La Clef” (2012), en el marco de ciclos dedicados a Patricio Guzmán.

¹⁹ En su libro *América Latina en 130 documentales*, el crítico uruguayo Jorge Ruffinelli califica *Arcana* como un “documental enigmático y atractivo, que muestra a los presos, pero se detiene ante el misterio de la intimidad puertas adentro” (2012, 186).

²⁰ Ambos documentales son programados en el marco del “día del patrimonio” en mayo de 2012, en el actual Parque Cultural de Valparaíso. <https://parquecultural.cl/2012/05/28/lloviendo-200-personas-visitaron-el-parque-en-dia-del-patrimonio/> (10 de noviembre de 2021).

detenidos desaparecidos y ejecutados políticos de la región de Valparaíso, instalado en una zona concurrida de la ciudad portuaria. A pesar de tratarse objetivamente de un “documental de hijos” —es el caso de Brignardello— la subjetividad del realizador y su estrecha conexión familiar con el tema del filme resultaría poco perceptible en el relato fílmico, lo que, según Seliprandy, explicaría su magro reconocimiento en el circuito de festivales. Estas reflexiones podrían extrapolarse, aun de manera preliminar, a la localizada circulación de *1985...*, toda vez que, al igual que en *El Memorial*, la relación biográfica del principal realizador con la cárcel no se transparenta en las narrativas testimoniales del filme.

Por otra parte, aunque *Arcana* ciertamente no se adscribe a la categoría de “documental de hijos” parece pertinente suponer que la prolongada implicación personal de Vicente con su proyecto —como destaca una nota de prensa de la época, según la cual la decisión del jurado de FIDOCES en 2006 respondería al “profundo compromiso del autor con su película y el mundo en que habitan sus personajes” (*El Mercurio*, 20 de noviembre de 2006)— el recurso a modalidades más experimentales, junto a las alianzas y patrocinios antes referidos, favorecen su integración en el campo del documental “de autor”, que se despliega a una escala transnacional.

CONCLUSIONES

Hoy transformada en el Parque Cultural de Valparaíso, la ex cárcel pública constituye un crisol de memorias sociales que, desde su desocupación en 1999, ha despertado reivindicaciones urbanas y ciudadanas, instalándose tempranamente como un lugar controversial en la escena pública y distinguiéndose de otras cárceles desocupadas durante la posdictadura en Chile. Los debates sobre los nuevos usos sociales del penal y sus terrenos, así como su progresiva recalificación cultural, han sido encauzados en buena medida por un trabajo colectivo de patrimonialización y memorialización, si bien la puesta en valor de estas múltiples memorias a lo largo de la reconversión de la cárcel es desigual. Concentrándose en este último aspecto, y partiendo del supuesto que la producción cultural, aquí el cine, participa de los “procesos de construcción de memorias”, dejando entrever los “conflictos entre diferentes interpretaciones y sentidos del pasado” (Jelin 2004, 142), este artículo ha interrogado cómo las memorias de la prisión política y de la cárcel de derecho común en torno a la ex cárcel de Valparaíso son elaboradas en los documentales *1985 Valparaíso Cárcel Pública* y *Arcana*. Desde la intersección de la sociología de la memoria y de la cultura, aprehender y confrontar las representaciones mnemónicas que los documentales elaboran, supone conectar sus narrativas fílmicas con sus carreras sociales: este trabajo reconstituye así las condiciones en que los filmes fueron realizados, las interacciones situadas que definen su vida social, así como su difusión a través de escenas de proximidad variable respecto a las instancias dominantes de legitimación del cine documental.

Las memorias carcelarias estudiadas se enmarcan en distintas temporalidades. Por una parte, la puesta en escena de los modos de habitar la cárcel en *Arcana*, desprovista de relato argumentativo, pone el foco en la cotidianeidad y los ritmos carcelarios, marcados por el horizonte de su desocupación y prefigurando así una memoria por venir. Por otra, en *1985...* la memoria es compuesta desde una mirada retrospectiva entrelazada principalmente desde los relatos de la prisión política vivida por los protagonistas, apuntando, a su vez, a posicionar la figura de Gonzalo Muñoz en una “memoria emblemática” (Stern 1998, 16) de resistencia a la dictadura. Así, mientras que el espacio carcelario es revisitado a partir del recorrido de los ex presos políticos en *1985...*, en que los testimonios y archivos cimientan el esfuerzo expositivo de conectar el caso de Muñoz y el cuadro social colectivo, en *Arcana*, este es habitado, atravesado por múltiples fronteras y marcado por una experiencia singular de la temporalidad ligada al encierro, explotando para ello particularmente la dimensión sonora.

Hemos observado que el hincapié en la opacidad de las lógicas internas de los mundos carcelarios define un hilo común a los dos documentales estudiados. Sin embargo, esta cerrazón es desafiada, en ambos casos, desde la articulación entre vida carcelaria y ciudadina: este entrelazamiento lleva a pensar que, en las memorias del encierro, reverberan también las memorias barriales (*Arcana*) así como las memorias generacionales de la juventud contestataria del Valparaíso de los ochenta, y su irrupción en el espacio público (*1985...*). Al mismo tiempo, las representaciones ambivalentes de las memorias de la cárcel, se intersectan con los imaginarios sociales que se tejen en torno al recinto una vez desocupado, en los cuales este se erige como un espacio “abierto” hacia la ciudad (van Diest 2019).

La circulación de los documentales revela, por su parte, lógicas contrapuestas que oscilan entre lo local —o incluso lo microlocal— lo nacional y lo global; entre, por una parte, formas de producción y recepción cultural asociadas al mundo de la promoción de los derechos humanos y, por otra parte, instancias más o menos legitimadas —y más o menos “legitimadoras”— propias del campo del cine documental contemporáneo. La exploración de estos circuitos permite interrogar la visibilización dispar de las memorias carcelarias de derecho común y las memorias de la prisión política de la ex cárcel, en función de las características de las narrativas fílmicas de los documentales y de los criterios de los que depende la producción del valor simbólico de estos últimos.

Estudiar las memorias sociales híbridas, patrimonios difíciles de los que cárceles públicas desafectadas constituyen marcos espaciales ejemplares, nos obliga a preguntarnos cómo elaborar y transmitir los legados de estos lugares que se desvían del “paradigma de los derechos humanos” (Jelin 2014, 229) desde el cual se han producido de manera predominante las políticas del pasado en la región. La aproximación desde los documentales aquí emprendida busca dar luces sobre la articulación de experiencias sociales heterogéneas del encierro, frecuentemente disociadas aunque contemporáneas y cohabitantes, para lo cual se ha propuesto una lectura cruzada de procesos de

construcción de memorias y de construcción del valor de los filmes en tanto objetos culturales.

FILMOGRAFÍA

- 1985, *Valparaíso Cárcel Pública*. Dirigida por Andrés Brignardello y José Acevedo. Valparaíso: Andrés Brignardello, 2005. 45 min.
Arcana. Dirigida por Cristóbal Vicente. Chile: Cristóbal Vicente, 2006. 96 min.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilera, Carolina. 2018. “La memoria está llena de ciudad: renovación urbana y memorias subterráneas en la demolición de la cárcel pública en la postdictadura chilena”. *Límite. Revista Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología* 13, n.º 41: 60-69.
- Aravena Vivar, Gladys. 2007. “Gonzalo Rodrigo Muñoz Aravena”. En *Del y va a caer al no. La juventud de Valparaíso durante los 80s*, editado por Colectivo 19 de Noviembre, 77-87. Valparaíso: Ediciones Colectivo 19 de Noviembre.
- Barroso, Gonzalo. 2017. *La dictadura de Pinochet a través del cine documental, 1973-2014*. Sevilla: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Boltanski, Luc, Yann Darré y Marie-Ange Schiltz. 1984. “La dénonciation”. *Actes de la recherche en sciences sociales* 51: 3-40.
- Bouagga, Yasmine. 2014. “Le temps de punir. Gérer l’attente en maison d’arrêt”. *Terrain*, n.º 63: 86-101.
- Bourdieu, Pierre. 1998. *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Editions du Seuil.
- 2003. *Creencia artística y bienes simbólicos*. Traducido por Alicia Gutiérrez. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Bruzzi, Stella. 2010. *New Documentary*. Second Edition. New York: Routledge.
- Bustamante Danilo, Javiera y Danae González Correa. 2020. “Tramas patrimoniales y políticas de memoria en Chile. Apuntes etnográficos de los monumentos Patio 29 y Villa San Luis de la ciudad de Santiago”. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria* 7, n.º 13: 32-53.
- Campos Pérez, Marcy. 2019. “Para una historización de la relación entre cine y memoria. Las producciones sobre la dictadura de Pinochet (fines de los 70 e inicios de los 80)”. *Amnis* n.º 18: s.p. <https://doi.org/10.4000/amnis.4553>.
- Candau, Joël. 2001. *Memoria e identidad*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- 2005. *Anthropologie de la mémoire*. Paris: Armand Colin.
- Castañeda Meneses, Patricia, Ketty Cazorla Becerra y Katherine Cuevas Lang. 2020. “Polis en conflicto: memoria urbana del golpe de Estado de Septiembre de 1973 en Valparaíso, Chile”. *Estudios Socioterritoriales. Revista de Geografía* 27: 1-12. <https://doi.org/10.37838/unicen/est.27-047>.
- Collins, Cath. 2011. “The Moral Economy of Memory. Public and Private Commemorative Space in Post-Pinochet Chile”. En *Accounting for Violence. Marketing Memory in Latin America*, editado por Bilbija Ksenija y Leigh Payne, 235-63. Durham: Duke University Press.

- Connerton, Paul. 2000. "Lieux de mémoire, lieux d'oubli". En *Passions du passé. Recyclages de la mémoire et usage de l'oubli*, editado por Marie-Pascale Huglo, Éric Méchoulan y Walter Moser, 51-92. Paris/Montréal: L'Harmattan.
- Corro, Pablo, Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila van Diest. 2007. *Teorías del cine documental chileno 1957-1973*. Santiago de Chile: Frasis.
- Da Cunha, Manuela. 2005. "El tiempo que no cesa. La erosión de la frontera carcelaria". *Ren-glones* 58-59: 32-41.
- Delamaza, Gonzalo. 2011. "Espacio público y participación ciudadana en la gestión pública en Chile: límites y posibilidades". *Polis* 10, n.º 30: 45-75.
- De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso Pinto. 2016. "Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo". *Revista Nuestra América* 10: 207-19.
- Draper, Susana. 2014. "Victimes du souvenir et de l'oubli". *Témoigner. Entre histoire et mémoire* 118: 121-127.
- El Desconcierto*. 2021. "Parque Cultural de Valparaíso se incorpora a la Red de Sitios de Memoria tras una década de funcionamiento". 31 de agosto. <https://www.eldesconcierto.cl/tipos-moviles/escena/2021/08/31/parque-cultural-de-valparaiso-se-incorpora-a-la-red-de-sitios-de-memoria.html> (10 septiembre de 2021).
- Elgueta Pinto, Gloria. 2018. "Institucionalización y patrimonialización de sitios de memoria en Chile. Una lectura desde la experiencia de Londres 38". *Aletheia* 8, n.º 16: s. p. <https://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/article/view/ATHv8n16a11>.
- El Mercurio*. 2006. "Documental 'Arcana', de Cristóbal Vicente, Ganó Fidocs 2006". 30 de noviembre. <https://www.emol.com/noticias/magazine/2006/11/30/237653/documental-arcana-de-cristobal-vicente-gano-fidocs-2006.html> (5 de septiembre de 2021).
- Ethis, Emmanuel. 2014. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Armand Colin.
- Facuse, Marisol. 2010. "Sociología del arte en América Latina: notas para un encuentro posible". *Revista Universum* 1, n.º 25: 74-82.
- Foucault, Michel. 2004. "Des espaces autres". *Empan* 2, n.º 54: 12-19.
- Galeas, Mauricio, Andrea Sepúlveda, Isabel Piper y Lelya Troncoso. 2015. "Lugares de memoria y agenciamientos generacionales: lugar, espacio y experiencia". *Última década* 42: 93-113.
- Goffman, Erving. 2001. *Internados. Ensayos sobre la situación social de los enfermos mentales*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Hallwachs, Maurice. 1994. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris: Albin Michel.
- Hurtado, María de la Luz. 1985. *La industria cinematográfica en Chile: límites y posibilidades de su democratización*. Santiago de Chile: CENECA.
- Jelin, Elizabeth. 2004. "Fechas en la memoria social. Las conmemoraciones en perspectiva comparada". *Íconos* 18: 141-151.
- 2012. *Los trabajos de la memoria*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- 2014. "Memoria y democracia. Una relación incierta". *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales* 221: 225-241.
- La Estrella de Valparaíso*. 1985. "Colegio de Ingenieros pide libertad para un detenido". 27 de noviembre.
- La Estrella de Valparaíso*. 1985. "Se estudian trabajos de refacción en la cárcel". 28 de noviembre.
- Lechner, Norbert. 2006. *Obras Escogidas I*. Santiago de Chile: LOM.
- Magasich-Airola, Jorge. 2008. *Los que dijeron "No": historia del movimiento de los marinos antigolpistas de 1973*. Santiago de Chile: LOM.

- Milhaud, Olivier. 2017. *Séparer et punir. Une géographie des prisons françaises*. Paris: CNRS.
- Ministerio del Interior, Gobierno de Chile. 2004. *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura (Informe Valech)*. Santiago de Chile: s.e.
- Monsálvez Aranedo, Danny. 2004. "Agosto 1973: proa al Golpe en la Armada. Los marineros anti Golpe". *Tiempo y Espacio* 14: 203-233.
- Mouesca, Jacqueline. 2005. *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
- Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck.
- Peirano, María Paz. 2016. "Pursuing, Resembling, and Contesting the Global: The Emergence of Chilean Film Festivals". *New Review of Film and Television Studies* 14, n.º 1: 112-131.
- Peirano, María Paz. 2018. "FIDOCs y la formación de un campo de cine documental en Chile en la década de 1990". *Cine Documental* 18: 62-89.
- Pick, Zuzana. 1987. "Chilean Cinema: Ten Years of Exile (1973-83)". *Jump Cut* 32: 66-70.
- Plantinga, Carl. 1997. *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. Cambridge/New York: Cambridge University Press.
- Pollak, Michael. 1993. *Une identité blessée. Études de sociologie et d'histoire*. Paris: Métailié.
- Ramírez, Elizabeth. 2010. "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura". *Aisthesis* 47: 45-63.
- Ruderer, Stephan. 2013. "La 'eternización' de una memoria traumática. El Patio 29 y la política del pasado en Chile". *Iberoamericana* XIII, n.º 51: 105-117.
- Ruffinelli, Jorge. 2013. *América Latina en 130 documentales*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Saitta, Carmelo. 2012. "La banda sonora, su unidad de sentido". *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos* 41: 183-201.
- Salinas, Claudio, Hans Stange e Ignacio del Valle Dávila. 2022. "Estrategias de verosimilitud histórica en los documentales chilenos, 1970-2020". *História: Questões & Debates* 70, n.º 1: 92-117.
- Schindel, Estela. 2009. "Inscribir el pasado en el presente: memoria y espacio urbano". *Política y Cultura* 31: 65-87.
- Seliprandy, Fernando. 2018. "El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos". *Cine Documental* 18, 117-143.
- Simmel, Georg. 1991. *Secret et sociétés secrètes*. Strasbourg: Circé.
- Stern, Steve. 2002. "De la memoria suelta a la memoria emblemática: hacia el recordar y el olvidar como proceso histórico (Chile, 1973-1998)". En *Las conmemoraciones: las disputas en las fechas "in-felices"*, editado por Elizabeth Jelin, 11-33. Madrid: Siglo XXI.
- Strange, Carolyn y Michael Kempa. 2003. "Shades of Dark Tourism: Alcatraz and Robben Island". *Annals of Tourism Research* 30, n.º 2: 386-405.
- Tello Weiss, Mariana. 2010. "La ex cárcel del Buen Pastor en Córdoba: un territorio de memorias en disputa". *Iberoamericana* 10, n.º 40: 145-165.
- Todorov, Tzvetan. 1998. *Les abus de la mémoire*. Paris: Arléa.
- van Diest, Camila. 2016. "De monde carcéral à espace culturel: mémoire collective, patrimonialisation et réappropriations. Le cas de l'Ex cárcel de Valparaíso". Tesis de doctorado, Université Sorbonne Nouvelle.
- 2019. "Habiter l'environnement de la prison, s'approprier sa requalification culturelle. Mémoires habitantes à l'épreuve des transformations urbaines à Valparaíso (Chili)". *Cahiers de Géographie du Québec* 63, n.º 178: 9-19.
- 2020. "Citizen Participation, Associations, and Conflict: The Transformation of Valparaíso's Former Prison". *Latin American Research Review* 55, n.º 4: 790-803.

- 2023. “Reivindicando memorias, recomponiendo itinerarios: experiencias, fricciones y expectativas en la construcción de una ruta de la memoria en la región de Valparaíso, Chile”. *Revista Cuhso* 33, n 2: 462-495.
- Vicaría de la solidaridad. 1985. *Informe mensual*. Noviembre, Santiago de Chile.
- Vicente, Cristóbal. 2011. *Arcana*. Santiago de Chile: Flandes Indiano.

Fecha de recepción: 15.10.2021

Versión reelaborada: 14.12.2023

Fecha de aceptación: 26.01.2024