


Please cite the Published Version

Herrero, Maria Del Carmen  (2024) Redes de memoria (femenina) contra el olvido y otras formas de resistencia en Hoy y no mañana (Josefina Morandé 2018) y Me duele la memoria (Iara Heredia Lozar y Bastien Genoux 2018). A Contracorriente, 21 (2). pp. 85-104. ISSN 1548-7083

Publisher: North Carolina State University

Version: Published Version

Downloaded from: <https://e-space.mmu.ac.uk/633961/>

Usage rights:  In Copyright

Additional Information: This article appears here with permission of the publisher. The article text is in Spanish.

Enquiries:

If you have questions about this document, contact openresearch@mmu.ac.uk. Please include the URL of the record in e-space. If you believe that your, or a third party's rights have been compromised through this document please see our Take Down policy (available from <https://www.mmu.ac.uk/library/using-the-library/policies-and-guidelines>)

**Redes de memoria (femenina) contra el olvido y otras formas de
resistencia en *Hoy y no mañana* (Josefina Morandé 2018) y *Me duele la
memoria* (Iara Heredia Lozar y Bastien Genoux 2018)**

Carmen Herrero

Manchester Metropolitan University

Introducción

Dominick LaCapra, uno de los historiadores que mejor ha estudiado la conexión entre historia y memoria y su relación con la teoría del trauma, sostiene que la memoria ayuda a identificar problemas del pasado no resueltos que siguen afectando al presente y a posibles experiencias futuras (2004). Los estudios de la memoria en torno a los crímenes y atrocidades cometidos durante los años de terror dictatorial en los países del Cono Sur van ligados al deseo de no olvidar lo ocurrido. En Chile, como en otros países latinoamericanos, todavía hoy en día se sigue debatiendo cómo rememorar a las víctimas de las dictaduras militares, cómo transmitir sus testimonios a las nuevas generaciones y cómo continuar con las denuncias y las demandas de justicia interpuestas por aquellos que se vieron afectados directa o indirectamente por las políticas represivas de regímenes dictatoriales. Se trata de un proceso que debe abordarse atendiendo a las condiciones históricas, políticas y sociales en las que se producen las violaciones de los derechos humanos (Todorov 2000). La complejidad de los factores y circunstancias en las que germinan una pluralidad de memorias da lugar a una polarización política de los discursos de memoria (Tocornal 2008). Además, no existe un acuerdo sobre la definición de los conceptos clave, sobre los límites entre las diversas disciplinas o sobre

cómo resolver la división que persiste entre las investigaciones científicas y los movimientos cívicos (Radstone 2008; Jelin 2002, 2014, 2017). Como señala Elizabeth Jelin, las “tensiones entre la urgencia de recordar y recordar hechos dolorosos y los huecos traumáticos y heridas abiertas constituyen a la vez el tema de investigación y uno de los mayores obstáculos para su propio estudio” (2003, 14).

Dada la diversidad de discursos, escenarios y líneas de trabajo, una perspectiva meramente historiográfica resulta insuficiente a la hora de estudiar los relatos de la memoria. Como apuntan Villa Gómez et al., las investigaciones en el campo de la memoria deben ser multidisciplinares, interdisciplinares o transdisciplinares, y ligadas “siempre a las luchas de los grupos subalternos y oprimidos para reivindicar su propia historia y sus procesos de lucha contra la dominación, la opresión, la explotación, la exclusión y la violencia” (2018, 316). Asimismo, un buen número de académicos ha puesto de manifiesto cómo la memoria no es solo un proceso individual sino también social, colectivo y cultural (Halbwachs 1992; Nora 1996). Partiendo de la idea de la memoria como una manifestación cultural, se observa un nutrido interés por examinar cómo algunos individuos pueden participar en la reconstrucción de la memoria como agentes activos (Vásquez 2001; Jelin 2002; Blair, 2011). Jelin les denomina “emprendedores de la memoria” (2002, 49).

En un reciente ensayo titulado “Arte de memoria pública en el hemisferio sur”, Andreas Huyssen mantiene que algunos de los discursos anteriores sobre la memoria ya no tienen tanta transcendencia o han perdido protagonismo porque ya han sido estudiados exhaustivamente. Al mismo tiempo, Huyssen enumera otras tendencias en auge. En primer lugar, identifica algunos movimientos sociales “que se enfocan en las políticas de la memoria en nuestro presente” (2021). Otra línea de investigación tiene que ver con el resurgir de formas de populismo de extrema derecha. Asimismo, señala que existe una importante laguna en los estudios de memoria en torno a la relación de las políticas de la memoria con la historia del colonialismo europeo en África, Asia y América Latina que podría ayudar a iluminar ciertas cuestiones relacionadas con las actuales formas de migración y los intentos políticos de limitar de forma radical estos movimientos migratorios. Otra corriente gira en torno a temas relacionados con historia, memoria y género. Huyssen comenta varios ejemplos que se adscriben a esta línea en los que a través del papel de las artes confluyen el activismo y el feminismo desde una perspectiva nacional e internacional. En este mismo ensayo, defiende el papel de las artes visuales y literarias para facilitar la comprensión sobre el funcionamiento de la memoria “con la urgencia y sutileza necesarias” (2021).

Los medios de comunicación han desempeñado siempre un papel fundamental para captar y recrear eventos acaecidos en el pasado que forman parte de la memoria colectiva (Grainge 2003). De ahí que en los últimos años se advierte un creciente interés en el campo de los estudios de la memoria por incorporar nuevas líneas de análisis en torno a la representación visual del pasado histórico. Dada la omnipresencia de las imágenes en el siglo XXI, resulta imperativo abordar la “memoria mediática” como objeto de estudio interdisciplinar (Neiger et al. 2011). Se trata de un campo de investigación que evalúa cómo los medios de comunicación re-escriben o recuperan diversas versiones del pasado; analiza cómo y por qué se emplean ciertos géneros cinematográficos y televisivos para presentar diferentes tipos de relatos históricos; y profundiza en los contextos sociopolíticos y culturales en los que se gestan los procesos de re-mediación de la memoria. El cine constituye un vehículo para transmitir la memoria y a la vez es un producto de esta. Es decir, las películas de ficción y los documentales no son solo un reflejo de lo acaecido en el pasado, sino que remiten al presente y a cuestiones éticas que no se pueden eludir. Como destaca Sánchez-Biosca, la memoria “es una actualización del pasado para que permanezca ante nuestros ojos como presente, con su fuerza de enseñanza moral, en lugar de transigir a un acomodo con su lejanía” (2006, 13). La capacidad del cine para retratar la realidad histórica de forma significativa es especialmente relevante cuando se aparta de los puntos de vista convencionales y ofrece perspectivas alternativas a los discursos hegemónicos (Rosentone 2006).

Los documentales pueden sensibilizar a las audiencias sobre el impacto que tuvieron ciertos procesos históricos que han sido invisibilizados y, además, pueden movilizar a los espectadores para que emprendan acciones políticas. En el caso de la cinematografía chilena han servido para mostrar la experiencia de los que sufrieron la represión durante la dictadura militar en Chile, la de aquellos que tuvieron que vivir en el exilio y la de los que retornaron a su tierra natal una vez que se inició el proceso democrático (Mouesca 2005; Lazzara 2006; Traverso 2010; Palacios 2015; Donoso y de los Ríos 2016; Reyes et al. 2016; Ramírez Soto 2019; Palacios y Ramírez Soto 2020). El objetivo de este artículo es analizar cómo se articula el emprendimiento de la memoria en dos recientes documentales que reflexionan sobre las redes de la memoria y su relación con el presente: *Hoy y no mañana* (2018a) de María Josefina Morandé y la producción suiza *Me duele la memoria* (2018) dirigido por Iara Heredia Lozar y Bastien Genoux. A través del análisis de los modos de narración, la estructura organizativa y los recursos formales empleados en estos documentales, se examina cómo presentan a

sujetos que realizan “trabajos de la memoria” (Jelin 2002, 2) con una clara perspectiva de género. Además, se estudia cómo estos filmes son “actos de memoria” (Huyssen 2021) en los que confluyen una postura ética y política que saca a flote emociones que propician una participación emotiva y cognitiva por parte de los espectadores. Finalmente, se considerará la dimensión pedagógica de estas producciones culturales que reconectan con otras reivindicaciones actuales como las demandas por la igualdad de género y la defensa de los derechos humanos. Son trabajos, como veremos, que ensalzan el valor que tiene la memoria cuando, desde principios “ejemplificadores”, permite “utilizar el pasado con vistas al presente aprovechando las lecciones de las injusticias para luchar contra las que se producen hoy en día” (Todorov 2000, 32).

Visibilizar la memoria femenina de Chile: “Hoy y no mañana”

El cine, como indica Fernando Canet (2019), es una de las principales fuentes narrativas para la construcción de las memorias colectivas de una nación. A esta labor contribuye el primer documental que ha dirigido Josefina Morandé: *Hoy y no mañana*.¹ Este trabajo narra cómo surgió en Chile el movimiento Mujeres por la Vida, sus objetivos y las acciones más significativas que realizaron. El movimiento se originó en 1983 como respuesta indignada a la inmolación de Sebastián Acevedo, padre de dos jóvenes detenidos por la Central Nacional de Inteligencia. Esta organización fue creada por dieciséis mujeres representantes de un amplio abanico político y paulatinamente aglutinó a miles de mujeres opuestas a los abusos perpetrados por la dictadura de Pinochet para reivindicar una sociedad más justa. Este colectivo se convertiría en una de las más emblemáticas organizaciones de la lucha femenina en Chile (Ríos Tobar et al. 2003, 50).

El documental destaca el hecho que la defensa de la dignidad de las personas durante este periodo fue llevada a cabo principalmente por las mujeres. Fueron ellas las que tuvieron que hacerse cargo de responsabilidades y puestos que normalmente habían realizado los hombres, lo que significó un cambio del sistema de género. Como apunta la socióloga Elizabeth Jelin, la represión de las dictaduras del Cono Sur “tuvo

¹ Josefina Morandé es directora de cine, licenciada en cine con mención cine documental de la Universidad Academia de Humanismo Cristiano de Santiago. Ha realizado estudios de cine y montaje digital en el FX ANIMATION Barcelona 3D&Film School y trabajos para la Fundación Fotocolectania en Barcelona y la Fundación Henri Cartier-Bresson en París. Posteriormente estudió video arte en la Escuela de Arte de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente está realizando su segundo documental: *Un hombre en llamas*. Se puede encontrar más información sobre su trabajo en su página web: <https://www.josefinamorande.cl>.

especificidades de género” (2002, 100) y afectó a los roles tradicionales que las mujeres habían tenido hasta ese momento. A raíz de los cambios en las estructuras familiares, las mujeres se ocuparon de dos tareas principales: “en la escena pública, la creación de organizaciones de derechos humanos ancladas en el parentesco con las víctimas directas; en el ámbito privado, la lucha por la subsistencia familiar y la adaptación o cambio en función de las nuevas circunstancias” (Jelin 2002, 104). *Hoy y no mañana* contribuye a dar visibilidad al testimonio de las mujeres ofreciendo una pluralidad de perspectivas y de ese modo otorga legitimidad a otras narrativas de la historia y de la memoria, “las centradas en la militancia política, en el sufrimiento de la represión, o las basadas en sentimientos y en subjetividades” (Jelin 2002, 111).

Hoy y no mañana tiene como objetivo ser la plataforma para que las propias mujeres cuenten la historia de Mujeres por la Vida. La historia de este movimiento se construye a partir de los testimonios de algunas de las fundadoras e integrantes de este colectivo, cuyas voces ofrecen un relato coral por medio de ocho mujeres integrantes del mismo. Fanny Pollarolo, además de ser médica psiquiatra y parlamentaria, ha sido una destacada activista en favor de la democracia y los derechos de las mujeres y fue una de las fundadoras del movimiento Mujeres por la Vida. Teresa Valdés es socióloga y Coordinadora del Observatorio de Género e Identidad en Chile. María Olivia Mönckeberg es una reconocida periodista, ensayista y académica chilena. Mirentxu Busto es psicóloga clínica. Estela Ortiz fue invitada a unirse al grupo tras la desaparición de su padre, Fernando Ortiz Letelier, y el asesinato de su compañero, José Manuel Parada, ambos víctimas de la dictadura cívico-militar que encabezó Augusto Pinochet. Lotty Rosenfeld fue una notoria artista visual chilena, sobresalió como una de las pioneras del arte conceptual y performático y fue miembro fundador del Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en la década de los 70. Kena Lorenzini es psicóloga y trabajó como reportera gráfica. Mónica Echeverría Yáñez (1920-2020), a la que el filme rinde un especial homenaje, fue profesora, escritora, actriz, directora, dramaturga y una de las fundadoras del Teatro ICTUS y el Centro Cultural Estación Mapocho.² Precisamente el documental arranca con las palabras de Echeverría, una de las más ardientes defensoras de los derechos humanos y representante del feminismo en Chile. El tono de sus reflexiones recalca el carácter político y humanístico de la labor de este grupo:

² Otra de las hijas de Mónica Echeverría, la documentalista Carmen Castillo, que tuvo que exiliarse tras participar en la resistencia contra la dictadura chilena, es la asesora del guion. Mónica Echeverría y Carmen Castillo escribieron una novela testimonio en 2002 titulada *El vuelo de la memoria*.

“Nosotras, en una época muy oscura de este país, tratamos de mantener la poesía, la humanidad, la dignidad de las personas” (*Hoy y no mañana*: 0:02:20-0:02:35).

Jelin denomina “emprendedores de la memoria” a aquellos actores sociales “que pretenden el reconocimiento social y de legitimidad política de *una* (su) versión o narrativa del pasado” y que mantienen de forma activa “la atención social y política sobre su emprendimiento” (2002, 49). Se trata de sujetos que tienen la capacidad de elaborar e incorporar sus memorias y de intervenir en cómo se interpreta el pasado, en qué se recuerda y en sacar a la luz aquellos otros relatos a los que no se les ha dado visibilidad o que no se han incorporado a las narrativas históricas. Jelin postula que el cine y otras manifestaciones artísticas son artefactos culturales que recogen la memoria de los afectados por la represión y la transforman en prácticas públicas. Esta labor se asocia con los “trabajos de la memoria” que requiere individuos que incorporen y trabajen sobre “ese pasado y su legado” dedicando tiempo y recursos (2002, 2). En el documental *Hoy y no mañana* las activistas entrevistadas se convierten en agentes activos que con su trabajo de memoria transforman el mundo social al “promover el debate y la reflexión activa sobre ese pasado y su sentido para el presente/futuro” (Jelin 2002, 16). Al mismo tiempo, la propia cineasta se convierte también en una “emprendedora de la memoria” al construir un relato que da sentido a esas memorias.

Jorge Mendoza sostiene que los “artefactos: son objetos que han sido hechos para salvaguardar la memoria o con el tiempo han adquirido la capacidad de evocar el pasado. Son “una especie de almacenes de acontecimientos significativos que permiten comunicar *a posteriori* lo acontecido en tiempos pretéritos” (Mendoza 2015, 79). Entre los artefactos que posibilitan la memoria colectiva incluye las imágenes, fotografías, pinturas, cine, literatura, arte e incluso los cuerpos de las víctimas desaparecidas. *Hoy y no mañana* combina elementos de historia oral y documentos de archivo para visualizar uno de los itinerarios de la historia de resistencia de las mujeres chilenas. Se utilizan materiales de archivo y se superponen imágenes del pasado con otras del presente para crear una cierta ambigüedad temporal, es decir, “alargar el tiempo de un no saber para que se genera una vivencia” (Morandé 2018b, 13). También se usan fotografías en blanco y negro de Kena Lorenzini, una de las activistas entrevistadas, que sirven para recalcar la fuerza opresiva y misógina asociada a la masculinidad hegemónica de las fuerzas militares. Asimismo, se incluye textos de prensa sobre los que se aplicó un tratamiento gráfico para resaltar ciertos elementos y, como apunta Josefina Morandé, “generar una continuidad con el trazo de las acciones animadas” (Morandé 2018b, 13).

Otros artefactos son las imágenes de las acciones “relámpago” que realizó el movimiento Mujeres por la Vida, que se caracterizaban por el humor y la creatividad. Dada la falta de registro visual de algunas de las acciones de protesta de las mujeres, se recurre a varios recursos narrativos para recrear estas intervenciones e inscribir las experiencias significativas de la memoria. En primer lugar, Morandé crea animaciones que sirven para cubrir la carencia de los archivos fotográficos o de videos de algunas de estas acciones y que, además, constituyen una de las estrategias empleadas en el montaje del documental. Por ejemplo, la primera acción que se recrea en *Hoy y no mañana* es la “Operación Chanco”, ideada por Mónica Echeverría, que consistió en soltar por las calles de Santiago un cerdo que llevaba una gorra como la del general Pinochet. Esas animaciones se utilizan también para acompañar la narración de las manifestaciones de protesta de las mujeres y el alcance y la magnitud de estas intervenciones públicas, como el despliegue del lema NO + en el Estadio de fútbol de Santa Laura el 8 de marzo de 1989 o la acción que tuvo como objetivo apagar la “Llama de la libertad”, el fuego ceremonial que formaba parte del Altar de la Patria en Santiago de Chile, en 1990. En segundo lugar, ante la ausencia de imágenes de archivo se recurrió a puestas en escena para recrear algunas de las *performances* en los lugares donde ocurrieron, como la protesta por la corrupción judicial en los Tribunales de Justicia donde arrojaron conchas y pescado podrido.

El documental vincula claramente el activismo político de Mujeres por la Vida con la lucha feminista al recordar la genealogía de las oleadas feministas que se han producido en Chile desde los años 30 a partir del movimiento sufragista universal que reclamaba los derechos jurídicos de las mujeres, incluido el derecho al voto, liderado por Elena Caffarena.³ Resulta particularmente significativo que el compromiso del movimiento con la igualdad de derechos se alinee con el mundo de los afectos, como se desprende de uno de los textos de archivo incluidos en el documental que contiene una entrevista a Mirentxu Bustos:

Nosotras no queremos que llegue la democracia y nos manden a casa. Queremos tener igualdad de derechos, pero no en el sentido feminista de ser iguales a los hombres, sino *que se reconozca que la percepción afectiva, la sensibilidad, es tan importante como la racional*, y que sólo al unir ambas visiones, hombres y mujeres podrán mejorar el mundo. (*Hoy y no mañana* 0:31:34-0:31:42, nuestro propio énfasis)⁴

³ Elena Caffarena (1903-2003) fue una de las figuras más emblemáticas del feminismo en Chile. Como abogada y jurista luchó por los derechos de las mujeres y apoyó las reivindicaciones feministas durante la dictadura de Pinochet.

⁴ El artículo, publicado en *Fortín Mapocho* el 3 de marzo de 1986, se puede consultar en el siguiente enlace:

La emergencia de las políticas del afecto responde al denominado “giro afectivo”. Dentro de este campo que investiga las nociones de afecto y emoción hay dos grandes tendencias. Por una parte, las propuestas que siguen la línea encabezada por Brian Massumi (2015) argumentan que el afecto se sitúa en la dimensión biológica corporal, sensorial e inconsciente, en tanto que las emociones emergen del afecto y lo articulan de acuerdo con las normas culturales. En cambio, otros autores cuestionan esta división antagónica entre afectos y las emociones. Sara Ahmed (2004), por ejemplo, defiende la idea de que la afectividad forma parte de los discursos y prácticas sociales en contextos culturales específicos y ello implica que tiene tanto la capacidad de normalizar las relaciones de poder como de desestabilizarlas. Desde un planteamiento similar, Margaret Wetherell considera que los afectos y las emociones se complementan, ya que el afecto, que incluye el sentido y la sensibilidad, es práctico, comunicativo y organizado. Esta investigadora propone el concepto de “prácticas afectivas”, que son “situadas y conectadas”, donde intervienen, “junto a sentimientos y pensamientos”, otros modelos de interacción y narrativas, historias personales y sociales (2012, 13-14). El compromiso y las intervenciones de Mujeres por la Vida se pueden calificar como “prácticas afectivas”. Sirvan como ejemplo las reflexiones de Mirentxu Busto: “No me hizo trabajar en contra de la dictadura una formación predominantemente política, ideológica, sino [...] los afectos. Yo me muevo por los afectos [...] Vivo en el dolor humano” (*Hoy y no mañana* 0:31:08-0:31:30). Justamente esa dimensión afectiva se convierte en una de las estrategias elegidas para estructurar el documental a través de la lectura a cargo de las protagonistas de los documentos reivindicativos del movimiento Mujeres por la Vida (“Somos +”, “La libertad tiene nombre de mujer”, “Hoy y no mañana”). Con ello se aspira a “despertar la memoria del cuerpo” (Morandé 2018b, 8), es decir, la memoria afectiva. De ahí que la cámara se vuelva hacia las entrevistadas para recoger en sus rostros la emoción que sienten al revivir las reuniones, ver las fotos de las marchas y sobre todo al recordar a las compañeras del movimiento. Este efecto se refuerza con la canción que cierra el documental, “Para que no me olvides”, interpretada por Catalina Clara y basada en el poema de Oscar Castro, que sirve para ensalzar la fuerza de sus recuerdos al recordar a las mujeres que formaron parte de Mujeres por la Vida, de las que están y de las ausentes.

Según Rigney (2018), los estudios de memoria deben desarrollar herramientas analíticas para captar la transmisión cultural de la positividad y el compromiso con

determinados valores. Como una “estructura del sentimiento”, la esperanza informa las acciones cívicas para lograr una vida mejor, aunque solo sea a través de pequeños actos de resistencia en lugar de transformaciones revolucionarias (Rigney 2018, 370-1). El emprendimiento de la memoria que se muestra en *Hoy y no mañana* está aliado con el optimismo. Como destaca la fotógrafa Kena Lorenzini en el documental, las mujeres que participaron en Mujeres por la Vida nunca se sintieron víctimas y en el grupo “siempre hubo un espíritu feliz” (*Hoy y no mañana* 0:59:18-0:59:20). Las entrevistas y reflexiones de las entrevistadas dejan entrever resquicios del trauma social y personal, pero sobre todo proyectan los sentimientos positivos vividos durante aquellas movilizaciones: orgullo, felicidad, fortaleza y la esperanza de un cambio democrático.

La supresión del pasado en Chile ha formado parte de un esquema orientado a avalar y legitimar el mercado libre y estrategias neocapitalistas levantados durante la dictadura de Pinochet. Como apunta Avelar, se trata de un proceso de “comodificación que niega la memoria” porque “el mercado requiere que lo nuevo reemplace lo viejo sin dejar restos” (1990, 2). Los sucesivos estados de excepción que se han ido declarando en Chile desde el 2020, primero con el Gobierno de Sebastián Piñera y más recientemente con el presidente Gabriel Boric, han reavivado el debate sobre la relación entre la *normalización* de la suspensión de los derechos fundamentales de los ciudadanos y los ecos de los abusos cometidos por las fuerzas del Estado en tiempos anteriores (Silva Flores 2022, 176-7). Resulta particularmente significativa la voluntad por parte de Josefina Morandé de establecer un vínculo entre el pasado y el presente: “retratar la memoria [...] con las preguntas del presente” y con las estrategias que emplearon entonces (“el entusiasmo y una denuncia creativa”) para generar un cambio positivo en la sociedad chilena actual y “nutrir el pensamiento de hoy” (Morandé 2018b, 8).

En palabras de Taylor, las “*performances* operan como actos vitales de transferencia, transmitiendo el saber social, la memoria y el sentido de identidad a partir de acciones reiteradas” (2015, 22). Como destaca la artista visual Lotty Rosenfeld, en todas las movilizaciones llevadas a cabo por este grupo “se jugó por crear nuevas formas de lucha y no repetir las antiguas [...] [Mujeres por la Vida] cambiaron esa manera de rebelarse con la visualidad de la calle” (*Hoy y no mañana* 0:56:01-0:56:16). Sus acciones se convirtieron en arte visual político llevado a la calle; a los espacios públicos. Uno de los ejemplos más significativos fue la intervención “No me olvides”, llevada a cabo en agosto de 1988, cuando se desplegaron por todo Santiago de Chile mil figuras negras hechas en cartón que simbolizaban el duelo por los ausentes (los detenidos, torturados y muertos). Olga Lobo subraya con acierto como el documental de Morandé muestra

la conexión “entre arte y contestación” que da lugar a “nuevas *visibilidades* de un espacio urbano transformado en símbolo de la construcción de una sociedad democrática e igualitaria (democrática *porque* igualitaria)” (2022, 69). Como señala Silva Flores, algunas de las acciones de protesta realizadas en Chile recientemente retoman el espíritu de denuncia de artistas que “reactualizan y reviven” intervenciones artísticas anteriores (2022, 181). En definitiva, Mujeres por la Vida es un movimiento que sigue activo y su legado constituye un ejemplo para las nuevas generaciones de mujeres chilenas. De ahí que resulte particularmente significativo que se cierre el documental con imágenes de la marcha feminista llevada a cabo en Santiago de Chile en junio de 2018. Este movimiento social rechazaba la “Agenda Mujer” propuesta por el gobierno y demandaba una educación no sexista, la equidad de género y poner fin a la violencia machista.

Hilar remembranzas: “Me duele la memoria”

En la última década, las prácticas de memoria de las nuevas generaciones han atraído la atención de numerosos investigadores (Reyes et al. 2012; Achugar 2016; Jara 2016; Levey 2016). Se ha examinado cómo la creación artística recurre a los afectos para realizar un proceso de reflexión de índole personal y familiar que logre un alcance más universal (Bello 2011; Ros 2012). En particular, las creaciones documentales se han convertido en un espacio para que hijos y nietos reflexionen sobre las heridas que siguen abiertas e indaguen en los secretos y enigmas familiares a fin de favorecer un diálogo franco sobre los abusos de los derechos humanos en Chile (Blejmar y Fortuny 2013; Estay Stange y Uribe Otaíza 2022). *Me duele la memoria* (2018), dirigido por Iara Heredia Lozar y Bastien Genoux forma parte de esta tendencia desde una perspectiva transnacional.⁵ Esta creación audiovisual presenta a un grupo de activistas exiliados en Suiza tras el golpe de estado de 1973 contra el gobierno democráticamente elegido de Salvador Allende.

Con imágenes de archivo y testimonios de primera mano, el documental tiene una marcada dimensión personal ya que el proyecto arranca con la historia del padre de

⁵ La escritora y cineasta Iara Heredia Lozar nació en Lausana, Suiza. Estudió lengua, literatura española y ciencias sociales en la Universidad de Lausana y posteriormente realizó un magister en educación secundaria en la Haute École Pédagogique. Compagina la enseñanza de la cultura y la lengua hispánicas con proyectos artísticos. Es coautora del guion del cortometraje *Le barque n'est pas pleine*, dirigido por Daniel Wyss. En 2018 dirigió el documental *Me duele la memoria* con Bastien Genoux, cineasta y director de fotografía suizo que ha participado en numerosos proyectos de artes escénicas.

la cineasta Heredia Lozar. João era un joven brasileño de izquierdas que, tras haber tenido que abandonar su país natal, tuvo que exiliarse por segunda vez para escapar de la represión desencadenada por el golpe de estado del general Augusto Pinochet el 11 de septiembre de 1973. Joao Heredia llegó a Suiza en la primera oleada de refugiados chilenos. Para abordar la transmisión de esa memoria, junto a la voz en *off* de la codirectora, el principal recurso narrativo es el testimonio directo de otros militantes de izquierdas: Héctor Antonio Antezana Jérez, militante comunista, y Óscar Ramón Cariaga Castro entraron en Suiza clandestinamente en 1974; Teresa Estrella Veloso Bermejo fue expulsada de Chile en 1977; Liliana Morán, militante de las Juventudes Comunistas, huyó a Suiza en 1974 por una ruta clandestina; y Alberto Pérez Yáñez, también miembro de las Juventudes Comunistas, llegó en 1973.

Jelin apunta la estrecha relación que existe entre identidad y memoria, que vincula al individuo con los “otros”—o le diferencia de “otros”—mediante la selección de determinados eventos y memorias. Para Jelin, estos parámetros, que “se convierten en marcos sociales para encuadrar las memorias”, pueden ser acontecimientos, lugares y personas; y sustentan la coherencia y continuidad necesaria para mantener el sentimiento de identidad (2002: 25). Los relatos y testimonios recogidos en *Me duele la memoria* siguen de forma cronológica algunos de los hitos que ilustran el compromiso político de este grupo de militantes desde la presidencia de Salvador Allende hasta el periodo de resistencia y clandestinidad tras el golpe de estado de la junta militar. Sus relatos de memoria aparecen caracterizados como formas de “resistencia” (*Me duele la memoria* 0:24:49). El exilio resulta un proceso doloroso que les convierten en apátridas; donde viven otras formas de exclusión. Las actitudes xenófobas que perciben les lleva a sentir que llevan “grabado el pasaporte latinoamericano” en la cara, como recuerda Liliana Morán (*Me duele la memoria* 0:57:20-0:57:23). Además, el retorno a Chile, como señala Héctor Antonio Antezana Jérez, resulta igualmente un proceso identitario complejo tras años de ausencia. En buena medida, la cuestión de la identidad aparece también proyectada en la lengua en la que estos individuos reflexionan sobre sus testimonios. Algunos lo hacen en su lengua materna (Héctor y Teresa, que han regresado a Chile), otros en uno de los idiomas oficiales del país que les acogió; francés (João, Liliana y Alberto) e italiano (Óscar Ramón). En ocasiones, en las narraciones se emplean frases y canciones en español que remiten a su experiencia y compromiso político-social.

En su análisis de las formas de “política cultural”, Sara Ahmed propone examinar la política del dolor para estudiar el papel de las emociones como respuesta a

la injusticia. Asimismo señala que el trabajo cognitivo de las emociones se pone en funcionamiento “by identifying those that can be loved, those that can be grieved, that is, by constituting some others as the objects of emotion” (2004, 191). Además resulta importante considerar que las emociones asociadas con el trauma pueden dar lugar a “comunidades afectivas” que tienen la capacidad de movilizar a comunidades más allá de las fronteras de la nación (Hutchinson 2016, xii, 300). Como reflexiona João Arnoud Heredia, todos ellos son supervivientes y sus vivencias y recuerdos de aquellos acontecimientos no deben ser olvidados ya que son un “legado” de gran riqueza que deben guardar y llevar consigo (*Me duele la memoria* 0:56:33). Sus testimonios, entre el dolor y la esperanza, constituyen “trabajos de la memoria” que crean un espacio de carácter político y contribuyen a la formación de una memoria colectiva alternativa a menudo silenciada. Estos sujetos son “emprendedores de la memoria” que reviven y dan sentido a su proceso de lucha y su compromiso político por la democracia, porque “cuando el olvido es política, la memoria es resistencia” (Iara Heredia, en *Me duele la memoria* 0:24:45-0:24:49).

Me duele la memoria se inscribe en la tradición de documentales latinoamericanos que parten del relato íntimo narrados en primera persona (Ramírez-Soto 2019) y utilizan el modo performativo para articular “la historia personal y la nacional” (Vergara Reyes 2021, 6).⁶ En *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory* (2012), Marianne Hirsch elabora la noción de “posmemoria” en relación con la fotografía y los álbumes familiares.⁷ Para Hirsch las imágenes construyen y refuerzan lazos sobre los que se articulan las memorias personales. *Me duele la memoria* comienza con la voz en *off* de Iara Heredia y serán sus recuerdos ilustrados por fotografías de la familia, los que le impulsen a reconstruir su historia personal, familiar y nacional:

⁶ Entre los documentales chilenos que en los últimos quince años relatan en primera persona los recuerdos familiares a través de relatos autobiográficos se pueden citar los siguientes: *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009); *La quemadura* (René Ballesteros, 2009); *El edificio de los chilenos* (Macareno Aguiló y Susan Foxley, 2010); *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010); *Hija* (María Paz González, 2011); *Genoveva* (Paola Castillo, 2014); *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015); *Atrapados en Japón* (Vivienne Barry, 2015); *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017); y *Venían a buscarme* (Álvaro de la Barra, 2017).

⁷ El concepto de postmemoria se emplea para describir cómo se transmiten traumas colectivos a las nuevas generaciones que lo sienten como una memoria propia: “*Postmemory* describes the relationship that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they ‘remember’ only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to *seem* to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection and creation” (Hirsch 2008, 106-107).

De niña junté los fragmentos de esa historia chilena, enlazando palabras pilladas al vuelo, como encajando las piezas del puzle. Hoy voy en busca de militantes que sobrevivieron a aquella época para escucharlos. Inicio el camino de la memoria y tejo una crónica colectiva sobre el exilio: de Chile a Suiza. (*Me duele la memoria* 0:02:37-0:03:02)⁸

Junto a las fotografías, las canciones y otros documentos sonoros, uno de los principales “artefactos de la memoria” (Mendoza 2015) son las arpilleras, bordados de hilo o de lana sobre un tejido rústico en que se van dibujando imágenes.⁹ Las fotos fijas de las arpilleras constituyen un recurso central para ilustrar los eventos históricos y apoyar visualmente la narración de Iara. Como sostiene Héctor Antonio Antezana, las arpilleras eran la expresión popular de las mujeres “para protestar y para participar” (*Me duele la memoria* 0:09:24-0:9:28). Aunque la mayoría de las arpilleras eran creaciones anónimas, la labor de las arpilleristas está representada en el documental por dos figuras icónicas, María Madariaga y Patricia Hidalgo, ambas distinguidas con la categoría de Tesoro Humano Vivo de la UNESCO. Como relatan estas artistas textiles, las arpilleras retrataban las experiencias cotidianas de los barrios y otras poblaciones como, por ejemplo, las ollas comunes o las campañas de alfabetización. Además, servían para narrar los abusos cometidos durante la dictadura (las detenciones, torturas y asesinatos). La venta clandestina de las arpilleras fuera del país ayudaba a subsanar en parte las carencias económicas de las mujeres y de los familiares de las víctimas de la represión. Las arpilleras son el soporte visual y discursivo de una cultura disidente y su fuerza emotiva va vinculada a las connotaciones semánticas relacionadas con la vulneración de los derechos humanos (Verdugo Acevedo 2017, 16). A través de las arpilleras, las mujeres se convierten en mediadoras de la memoria y en “sujetos de la resistencia política” (Verdugo Acevedo 2017, 39) durante la dictadura militar chilena, como se desprende de la reflexión poética de Iara Heredia:

En el reino de las grandes mujeres las voces enmudecen, pero las manos tejían y las telas gritaban. El dolor mata, las mujeres recuerdan. Cansadas de secar las lágrimas, tejían historias con sus manos, bordaban denuncias y ausencias. Frente al silencio lúgubre, el arte colorido relata las tristes historias cotidiana y la resistencia. (*Me duele la memoria* 0:10:28-0:10:52)

El documental apela a la impresión palpable que producen las imágenes de las arpilleras. Laura Marks (2000; 2002) habla de la experiencia sensorial táctil, o “visualidad

⁸ En francés en el documental. El resto de las citas del documental, independientemente de la lengua original, se harán en español.

⁹ Los orígenes de esta tradición se remontan a la artista y folclorista Violeta Parra y las bordadoras de la Isla Negra (Sastre 2011).

háptica”, donde se juega con la impresión sensorial de las imágenes. Esa visualidad táctil es uno de los recursos que se emplean en *Me duele la memoria* para provocar emociones a través de las imágenes, las texturas, los colores, la técnica de aplicación, el diseño y la composición de cada arpillera. Para Iara Heredia, las arpilleras hablan, sugieren y, sobre todo, dan testimonio de aquello que no se puede expresar con palabras. Son también una metáfora del proceso fílmico; del montaje creativo del propio documental (Deonna 2019).

Las mujeres fueron agentes activos dentro y fuera del espacio doméstico. *Me duele la memoria* hace evidente el “género” de la memoria (Jelin 2002) a través del testimonio de María Madariaga y Patricia Hidalgo y de las arpilleras que visibilizan el trabajo de memoria que hicieron las mujeres de forma individual y colectiva. Liliana Morán y Teresa Veloso dan voz a las mujeres que, en diferente medida, se comprometieron con el activismo político. Su participación en esta área también está marcada por la perspectiva de género, como reconoce esta última: “En política éramos pocas las mujeres. [...] esta postura militar machista no veía que había mujeres que podían ser dirigentes. Nos las visibilizaba porque éramos invisibles y por lo tanto me permitía hacer más cosas” (*Me duele la memoria* 0:08).

Las emociones pueden movilizar y convertirse en recipientes de agencia política y pueden producir cambios políticos en el presente y en el futuro (Huchison 2016, xiii). Como se indica en la introducción al libro *Memory and the Future*, una de las tendencias en los estudios de memoria es el uso político de la memoria a través del tiempo y el espacio, lo que forma la base para abordar la perspectiva transnacional y la orientación hacia el futuro (Gutman et al. 2010, 7-9). Gutman define “memory activism” como “the strategic commemoration of a contested past outside state channels to influence public debate and policy” (2017, 1-2). El trabajo de Gutman concluye que los “activistas de la memoria” usan las prácticas de memoria y los repertorios culturales con una intención política al servicio de la reconciliación y la política democrática, a menudo desde un paradigma transnacional de justicia histórica (2017, 2). El documental *Me duele la memoria* se sitúa entre las producciones culturales transnacionales que ofrece un referente positivo de la memoria empleando las estrategias de resistencia para construir un futuro mejor. La representación de un pasado traumático va encaminada a transmitir un mensaje positivo al reconocer el valor de la militancia de aquellos que lucharon por una sociedad más justa y también de aquellos que apoyaron a los refugiados, representados en el documental por Jean Ziegler, un militante socialista comprometido con la acogida de los chilenos en Suiza.

En el mismo país, otro modelo de lucha contra la injusticia fue el de los ciudadanos suizos que realizaron un movimiento de desobediencia civil para organizar una ruta clandestina que permitió acoger a más refugiados.¹⁰ Como en *Hoy y no mañana*, se recurre a unas imágenes contemporáneas para concluir el documental. Se trata de una manifestación contra el racismo y en apoyo de los refugiados que discurre por las calles de Lausana y en la que participa la propia Iara Heredia. Como se desprende de las palabras que cierran *Me duele la memoria*, las nuevas generaciones están construyendo los relatos del presente y del futuro a partir del ejemplo de compromiso ético y político que dieron los activistas del pasado, recogiendo el legado de memoria que estos han dejado:

El experimento chileno diseñó la perspectiva de una sociedad nueva [...] Querían cambiar el mundo, dejándose llevar por promesas de justicia e igualdad. En Chile, en Suiza y en todas partes, las utopías del ayer han alentado las de hoy para hilar nuevas historias. *El placer de actuar juntos, de emanciparse, de participar en la historia, todo eso se traspasa a las nuevas generaciones.* Allí donde hay injusticia, siempre habrá resistencia. Como dijo el poeta Pablo Neruda: ‘Podrán cortar todas las flores, pero no podrán detener la primavera’. (*Me duele la memoria* 1:08:25-1:09:14, nuestro propio énfasis)

A modo de conclusión

Los ejercicios de memoria que presentan *Hoy y no mañana* y *Me duele la memoria* se erigen como un homenaje a aquellos que levantaron sus voces y actuaron consecuentemente en defensa de los derechos humanos en Chile ante los abusos de la dictadura de Pinochet. Sobre todo, son ejercicios de memoria y activismo donde la temporalidad de la emoción no se queda anclada en el pasado, sino que se retoma en el presente y se proyecta hacia el futuro, hacia los otros. Estos ejemplos de memoria cultural engarzan con otros movimientos y procesos políticos actuales encaminados a la construcción de una cultura democrática basada en la igualdad. Es más, los elementos conceptuales, narrativos y estéticos de ambas obras ensalzan el valor que tiene la memoria cuando se interpreta desde los principios “ejemplificadores” de la misma, como los califica Todorov (2000), que permiten usar el pasado para afrontar nuevas injusticias y construir un mundo mejor.

Desde nuestro punto de vista, los dos documentales recurren al arte como marco y herramienta analítica, bien sea a través de la poesía, la música, las creaciones textiles (arpilleras) o las *performances* artísticas llevadas a cabo por las integrantes de

¹⁰ El tema de la acogida de refugiados chilenos en Suiza y la acción del comité *Places gratuites* fue tratado en el documental *La barque n'est pas pleine. Solidarité et désobéissance civile* (2014), dirigido por Daniel Wyss, en el que Iara Heredia trabajó como coguionista y codirectora y Bastien Genoux se encargó de la fotografía.

Mujeres por la Vida. Sostengo que abordar estos textos cinematográficos a través de la lente de las intervenciones artísticas realizadas por las mujeres nos ayuda a leer las estrategias individuales y colectivas llevadas a cabo por las mujeres. La memoria del pasado informa nuevos ejemplos de intervenciones de activismo feminista. De ahí se desprende el sentido pedagógico y educativo que portan *Hoy y no mañana* y *Me duele la memoria*.

Obras citadas

- Achugar, Mariana. 2016. *Discursive Processes of Intergenerational Transmission of Recent History: (Re)making our Past*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Ahmed, Sarah. 2004. *The Cultural Politics of Emotion*. Londres: Routledge.
- Altınay, Ayşe Gül, María José Contreras, Marianne Hirsch, Jean Howard, Banu Karaca y Alisa Solomon, eds. 2019. *Women Mobilizing Memory*. Nueva York: Columbia University Press.
- Avelar, Idelber. 1999. *The Untimely Present: Postdictatorial Latin American Fiction and the Task of Mourning*. Durham: Duke University Press.
- Bello, María José. 2011. “Documentales sobre la memoria chilena aproximaciones desde lo íntimo”. *Cinemas d’Amérique latine* 19, 77-79.
- Blair, Elsa. 2011. “Memoria y poder: (des)estatalizar las memorias y (des)centrar el poder del Estado”. *Universitas humanística* 72, 63-87.
- Blejmar, Jordana y Natalia Fortuny. 2013. “Introduction”. *Journal of Romance Studies* 13, issue 3, 1-5.
- Canet, Fernando. 2019. “Documenting the Legacies of the Chilean Dictatorship: Questioning the Family Relationship in the Documentary Films *El pacto de Adriana* and *El color del camaleón*”. *International Journal of Media and Cultural Politics* 15, issue 2, 125–42.
- Deonna, Emmanuele. 2019. “Libérer la parole, transmettre la mémoire de l’exil chilien”. *JetDencre*. <https://www.jetdencre.ch/liberer-la-parole-transmettre-la-memoire-de-l'exil-chilien>.
- Espinoza Petermann, Camila. 2020. *Colectivas: Gráfica, Feminismo y Resistencia*, serie documental.

<https://www.youtube.com/channel/UCAYmQFJQKCrQFSS7W7I6kBw/about>.

- Estay Stange, Verónica y Rodrigo Uribe Otaíza. 2022. "(Po)ética de la desobediencia. Hijos de perpetradores por memoria, verdad y justicia". *Journal of Iberian and Latin American Research* 28, issue 1, 38-52.
- Grainge, Paul. 2003. "Introduction: Memory and Popular Film." En *Memory and Popular Film*, editado por Paul Grainge. Manchester: Manchester University Press, 1-20.
- Gutman, Yifat. 2017. *Memory Activism: Reimagining the Past for the Future in Israel-Palestine*. Nashville: Vanderbilt University Press.
- Gutman, Yifat, Adam D. Brown y Amy Sodaro. 2010. "Introduction. Memory and the Future: Why a Change of Focus is Necessary". En *Memory and the Future: Transnational Politics, Ethics and Society*, editado por Gutman, Brown y Amy Sodaro. Nueva York: Palgrave. 1-11.
- Halbwachs, Maurice. 1992. *On Collected Memory*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Heredia Lozar, Iara y Bastien Genoux. 2018. *Me duele la memoria*. Suiza: Detours Films.
- Hirsch, Marianne. 2008. "The Generation of Postmemory". *Poetics Today* 29, issue 1, 103-128.
- _____. 2012. *Family Frames. Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hutchison, Emma. 2016. *Affective Communities in World Politics: Collective Emotions after Trauma*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Huyssen, Andreas. 2001. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- _____. 2021. "Arte de memoria pública en el hemisferio sur". *Fragmentos. Espacio de Arte y Memoria*. <https://www.fragmentos.gov.co/revista/andreas-huyssen/Paginas/conferencia.aspx>,
- Jara, Daniela. 2016. *Children and the Afterlife of State Violence Memories of Dictatorship*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Jelin, Elizabeth. 2002. *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires y Madrid: Siglo XXI Editores.
- _____. 2003. "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales". *Cuadernos del IDES* 2, 1-27.

- _____. 2014. "Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes". *Clepsidra* 1, 140-163.
- _____. 2017. *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- LaCapra, Dominick. 2004. *History in Transit. Experience, Identity, Critical Theory*. Ithaca: Cornell University Press.
- Lazzara, Michael J. 2006. *Chile in Transition: The Poetics and Politics of Memory*. Gainesville: University Press of Florida.
- Levey, Cara. 2014. "Of Hijos and Niños: Revisiting Postmemory in Post-Dictatorship Uruguay". *History & Memory* 26, no. 2, 5-39.
- Lobo Carballo, Olga. 2022. "Ganar la calle: imágenes de la(s) resistencia(s) en Chile. A propósito de *Hoy y no mañana* (Josefina Morandé, 2018)". *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía* 24, 63-83.
- Margulis, Paola, ed. 2020. *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería.
- Marks, Laura. 2000. *The Skin of the Film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham: Duke University Press.
- _____. 2002. *Touch: Sensuous Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Massumi, Brian. 2015. *The Politics of Affect*. Cambridge: Polity Press.
- Mendoza García, Jorge. 2015. *Sobre memoria colectiva. Marcos sociales, artefactos e historia*. Ciudad de México: Universidad Pedagógica Nacional.
- Morandé, Josefina. 2018a. *Hoy y no mañana*. Fondo Audiovisual.
- _____. 2018b. "Hoy y no mañana". Tesis de licenciatura, Universidad Academia del Humanismo Cristiano.
- Mouesca, Jacqueline. 2005. *El documental chileno*. Santiago: Ediciones LOM.
- Neiger, Motti, Oren Meyers y Eyal Zandberg, eds. 2011. *On Media Memory: Collective Memory in a New Media Age*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Nora, Pierre. 1996. *Realms of Memory: Rethinking the French Past*. Nueva York: Columbia University Press.
- Palacios, José Miguel. 2015. "Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries". En *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema*, editado por Rebecca Prime. Nueva York: Bloomsbury Academic, 147-168.
- Radstone, Susannah, ed. 2008. *Memory and Methodology*. Oxford: Berge.

- Ramírez-Soto, Elizabeth. 2020. *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Cambridge: Legenda.
- Ramírez Soto, Elizabeth y José Manuel Palacios. 2020. “El eterno retorno de Raúl Ruiz: *A TV Dante (Cantos IX-XIV)* y *La telenovela errante*.” En *Transiciones de lo real: transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*, editado por Paola Margulis. Buenos Aires: Librería, 129-160.
- Reyes, María José, María Cruz y Félix Aguirre. 2016. “Places of Memory and the New Generations: Some Political Effects of The Transmission of Memories of Chile’s Recent Past”. *Revista Española de Ciencia Política* 41, 93-114.
- Rigney, Ann. 2018. “Remembering Hope: Transnational Activism beyond the Traumatic”. *Memory Studies* 11, issue 3, 368-380.
- Ríos Tobar, Marecela, Lorena Godoy y Elizabeth Guerrero Caviedes. 2003. *¿Un nuevo silencio feminista?: la transformación de un movimiento social en el Chile posdictadura*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Ros, Ana. 2012. *The Post-Dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Rosenstone, Robert A. 2006. *History on Film, Film on History*. Londres: Pearson-Longman.
- Sánchez-Biosca, Vicente. 2006. *Cine de historia, cine de memoria. La presentación y sus límites*. Madrid: Cátedra.
- Sastre, Camila. 2011. “Reflexiones sobre la politización de las arpilleristas chilenas (1973-1990)”. *Revista Sociedad y Equidad* 2, 364-77.
- Tocornal, Ximena. 2008. “The Chilean Memory Debate: Mapping the Language of Polarisation”. Tesis doctoral, Loughborough University.
- Todorov, Tzvetan. 2000. *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Traverso, Antonio. 2010. “Dictatorship Memories: Working through Trauma in Chilean Post-dictatorship Documentary.” En *Interrogating Trauma: Collective Suffering in Global Arts and Media*, editado por Mick Broderick y Antonio Traverso. Londres: Routledge, 179-191.
- Vásquez, Félix. 2001. *La memoria como acción social: relaciones, significados e imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Vega, Alicia. 2006. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Centro EAC, Universidad Alberto Hurtado.
- Vergara Reyes, María Constanza. 2021. “Documentales en primera persona en el Chile actual”. Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona.

- Verdugo Acevedo, Lorena. 2017. "Puntadas prohibidas: estudio analítico basado en los principios de la semiótica de tradición filosófica de la representación visual dada en arpilleras urbanas desarrolladas durante la dictadura militar chilena (1973-1990)". Tesis de pregrado, Universidad de Chile.
- Villa Gómez, Juan David, Manuela Avendaño y María Camila Agudelo. 2018. "La memoria como objeto de estudio en las ciencias sociales". *ECA: Estudios Centroamericanos* 73, núm. 754, 301-326.
- Wetherell, Margaret. 2012. *Affect and Emotion. A New Social Science Understanding*. Londres: Sage Publications.