

Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo

VALERIA DE LOS RÍOS Y CATALINA DONOSO PINTO¹

RESUMEN

En este artículo nos proponemos hacer una revisión histórica del origen del documental chileno contemporáneo y una reflexión crítica acerca de las producciones más actuales, en las que predomina una clara impronta autobiográfica. Estos documentales reivindican la relevancia de esa voz propia, íntima, que construye y resignifica el espacio público y la narrativa histórica predominante. Así, el documental deja de ser visto como un registro transparente u objetivo de la realidad, para convertirse en un acto performativo cuya verdad deviene en el momento de filmar, mostrando el proceso documental y el encuentro con sus sujetos (Bruzzi). En el género documental estamos invitados a acceder al documento o registro a través de la representación o la interpretación, de modo que el archivo deviene mutable y no un punto fijo de referencia.

PALABRAS CLAVES

Historia documental; nuevo documental chileno; documental autobiográfico; esfera privada.

ABSTRACT

In this article we propose to make a historic revision of the origins of contemporary Chilean documentary and a critical reflection of recent productions, in which an autobiographical blueprint clearly predominates. These documentaries claim the importance of an intimate voice that builds and resignifies public space and the dominant historical narrative of the recent past. Thereby, the documentary stops being a transparent or

1 Valeria de los Ríos es Profesora Asociada del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en las relaciones entre tecnologías visuales y literatura, específicamente a partir del cine y la fotografía. Es investigadora en el campo de la cultura visual y en el área del cine chileno. Es autora de *Espectros de luz: Tecnologías visuales* en la literatura latinoamericana (Cuarto Propio, 2011) y coeditora de *El cine de Raúl Ruiz. Fantasmas, simulacros y artificios* (Uqbar, 2010). Sus artículos han sido publicados en libros y revistas nacionales e internacionales. Contactos: edelo@uc.cl

Catalina Donoso Pinto es académica del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Ha publicado artículos en revistas chilenas y extranjeras sobre cine latinoamericano, televisión y teatro. Es autora del libro *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* y co-autora de *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel*. Actualmente se encuentra trabajando en un proyecto Fondecyt acerca de la representación de la infancia en el cine y la literatura chilenos contemporáneos. Contactos: catalina.donosopinto@u.uchile.cl



objective record of reality and turns into a performative act where truth arises in the moment of filming, showing the process of documenting and the encounter with the subjects (Bruzzi). In the documentary genre we are invited to access the document or the registry through representation or interpretation, thus the archive is changeable and not a fixed reference.

KEYWORDS

Documentary history; new Chilean documentary; autobiographic documentary; private sphere.

El documental chileno contemporáneo, tal como lo indica Jacqueline Mouesca, se inicia en la década de los '50 con la creación del Instituto Fílmico de la Universidad Católica y el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile. Estos inicios marcan de alguna manera el futuro de la realización documental: universitaria y experimental. Estos centros, ligados a instituciones de educación superior, perseguían fines modestos ligados a la investigación, a la formación y a la producción de cortometrajes documentales de interés universitario. Según Pablo Corro, Carolina Larraín, Maite Alberdi y Camila Van Diest, entre 1957 y 1973 el documental se preocupó principalmente de registrar procesos o situaciones de orden político, económico, sanitario o habitacional² (30). La "cuestión social" era el centro de las preocupaciones de los documentalistas. Este interés histórico y contingente tiene un claro correlato tecnológico: a medida que se fue acentuando la ligereza de las cámaras de 16 mm, éstas permitieron un acercamiento tangible a las realidades representadas, ya ofrecían un mayor margen de acción e improvisación (Corro y colaboradoras, 33).

En los años '70 el documental comienza a enfatizar el aspecto político, influenciado como toda la producción cultural latinoamericana de esos años, por la

² Entre otras actividades, los documentalistas de este periodo se internaron "en poblaciones callampa, viajaron con la Armada hasta zonas australes, actuaron como reporteros, penetraron los piques mineros; se infiltraron en las marchas callejeras, registraron las sesiones del senado; asistieron a complicadas cirugías en los quirófanos de hospitales universitarios; acompañaron en sus itinerarios diarios, fatigosos y miserables a organilleros y artesanos diversos; se incorporaron a las aulas y talleres de la universidad, de las escuelas técnicas y artísticas; en los campos filmaron el interior de las chozas, el dinamismo de las trillas, el largo proceso de construcción de herramientas de labranza y transporte. (Corro, Larraín, Alberdi y Van Diest 30-31). Algunos de los realizadores que trabajaron al alero de estos centros son Sergio Bravo, Rafael Sánchez, Pedro Chaskel y Héctor Ríos.



Revolución Cubana. En 1967 se realizó en Viña del Mar el Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano y en 1969, el segundo, con la presencia de Glauber Rocha, Fernando Birri, Fernando Solanas, Osvaldo Getino y el grupo boliviano Ukamau. Allí comienzan a difundirse más ampliamente las nociones de la estética del hambre, estética de la violencia, la idea de un cine combatiente, la intención de documentar el subdesarrollo, o delinear el camino hacia un tercer cine (Mouesca 73). Así lo reconoce también Zuzana Pick en “Chilean Documentary: Continuity and Disjunction”, al destacar la influencia de John Grierson o el neorrealismo italiano en las producciones de la época, pero enfatizando que un marcado dinamismo político llevará a buscar elementos autóctonos o propios de la realidad contemporánea del país que fueran parte fundamental de sus conflictos sociales y políticos (111).

A pesar de que durante los años de la Unidad Popular la producción de documentales vivió un auge, su difusión pública fue precaria, porque estos films no eran exhibidos en salas comerciales y eran desconocidos para un sector amplio de la población (Mouesca 78). En 1971 el documentalista Patricio Guzmán vuelve a Chile desde España -donde se encontraba realizando estudios en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid- y comienza a filmar los acontecimientos que se estaban viviendo. Ese año realiza un cortometraje de diez minutos titulado *Chile: elecciones municipales* (1971), que más tarde será desmontado e incorporado a su obra magna *La batalla de Chile* (1972-1979). Esta obra -una trilogía que inició su filmación durante el gobierno de Salvador Allende y culminó su montaje en el exilio- constituye un punto de referencia para realizadores y estudiosos del documental.

El Golpe de Estado de 1973 significó un quiebre radical en la vida social, política, económica y cultural de Chile. En el campo cinematográfico, el mismo 11 de septiembre se realiza un asalto y quema de películas en los estudios de Chile Films. Así comienza el desmantelamiento del cine chileno, y prosigue con el traspaso de Chile Films al Canal Nacional de Televisión (órgano privilegiado por el nuevo régimen), el cierre de los departamentos de cine en la universidades, el establecimiento de la censura a través de Consejo de Calificación Cinematográfica y la derogación de la ley de cine, que promovía la protección de la producción cinematográfica nacional y que fue dictada durante el gobierno de Eduardo Frei.



Durante la dictadura la producción documental sigue tanto en Chile como en el extranjero, con los realizadores y realizadoras en el exilio. En Chile aparece una nueva generación de realizadores y realizadoras que utilizan principalmente el video como medio de representación y que ante la inexistencia de centros de estudio que impartan la carrera de cine, provienen mayoritariamente del periodismo³. Su propósito está fuertemente ligado a la denuncia de los crímenes cometidos por el régimen militar. Un ejemplo paradigmático del documental de denuncia es *No olvidar* (1982) de Ignacio Agüero, un director formado en la última generación de la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica (EAC), antes de que fuera clausurada. La película relata el hallazgo del paradero de familiares desaparecidos, que habían sido asesinados y enterrados en una mina de cal en Lonquén. Fue realizada en la clandestinidad, ya que Agüero trabajaba en publicidad, hecho que da cuenta de la esquizofrenia que se vivía por esos años. Los hornos de Lonquén fueron dinamitados por los militares, con el objetivo de borrar topográficamente el acontecimiento, mientras que Agüero como documentalista declara, tal como el título de la película lo señala, que había hecho la cinta para que el acontecimiento no se olvidara: “Era la guerra de la memoria”, relata el propio Agüero (Mouesca 97).

En el exilio las temáticas recurrentes son el golpe militar y sus secuelas, tentativas de reconstrucción del pasado o de figuras importantes del contexto cultural chileno (Mouesca 100-101). Es interesante detenerse en la producción de algunas directoras en el exilio como Angelina Vázquez, Valeria Sarmiento y Marilú Mallet, radicadas en Finlandia, Francia y Canadá respectivamente, prácticamente las únicas mujeres realizadoras que se encontraban activas durante la Unidad Popular, y que de alguna manera prefiguran las narrativas que estarán presentes en el documental chileno contemporáneo. Sus trabajos -no suficientemente reconocidos y valorados por la crítica a causa de la dificultad para acceder al material- son innovadores en el sentido de replantear las categorías de lo íntimo y lo público, aproximándose a sus experiencias de exilio a través de la experimentación en el lenguaje y la narrativa cinematográfica. Refiriéndose al proyecto nunca concluido de cartas visuales entre Mallet y Sarmiento, José

³ También se forman grupos de artistas visuales que comienzan a usar el video como registro y como forma de experimentación visual. Entre ellos se ubican el Colectivo de Acciones de Arte (CADA) y dentro de ellos, pero con una producción propia que se extiende en el tiempo, Lotty Rosenfeld.



Miguel Palacios señala: “Lo epistolar, género y medio de comunicación por excelencia del exilio, se funde aquí con la primera persona que se expresa como en un diario de vida, cuestionando esa triple condición de mujer, exiliada, y cineasta” (WEB). De este proyecto fílmico nunca llevado a cabo, surge *Journal Ináchevé* (!982), de Marilú Mallet, al cual nos referiremos más adelante.

Con la llegada de la democracia se inicia un proceso de reconstrucción de la producción cultural. En 1990 se realiza el Tercer Festival Internacional Latinoamericano de Cine en Viña del Mar, se crea Cine-Chile para otorgar créditos a la realización cinematográfica nacional, el Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes (FONDART), el 2002 la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) crea CHILEDOCS, una empresa para el desarrollo de la comercialización de documentales chilenos en el extranjero. El año 2004 se logra la aprobación de una ley del cine. Paralelamente, en 1997 se realiza el primer Festival de Documentales (FIDOCS), presidido por Patricio Guzmán, y el año 2000 los documentalistas chilenos se reúnen y crean la Asociación de Documentalistas de Chile (ADOC).

Por estos años surge lo que Mouesca denomina el “Nuevo documental chileno” (129), caracterizado porque la subjetividad tiene mayor preeminencia que los contenidos o temáticas escogidos por el autor y por la presencia de una visión crítica desde y frente a la cultura (en palabras del director Cristián Leighton, citado en Mouesca 129). Cabría señalar que esta nueva producción documental -como la de ficción agrupada en el llamado “Novísimo cine chileno”- tiene su asidero tecnológico en el formato digital, más accesible a los jóvenes realizadores por su menor costo. A pesar de que durante esta época se siguen realizando documentales de temática política⁴ -*Estadio Nacional* (2001) de Carmen Luz Parrot, *I love Pinochet* de Marcela Said (2001) por citar algunos ejemplos- la perspectiva que adoptan estos documentales varía, situándose desde una mirada más personal, centrada en los sujetos⁵, que en algunos casos da lugar a lo que se ha denominado el “giro autobiográfico”, documentado por autores como Leonor

4 También surge el video indígena, realizado por indígenas (el caso de la directora mapuche Jeanette Paillán) o de temática indígena (como *Mapuche Kutran: medicina tradicional araucana* de Manuel Gedda y Gilberto Ortiz, *Aymara* de Sebastián Moreno, *Mikwa ni Selk'nam* todas del 2002)

5 Una perspectiva subjetiva, centrada en los sujetos, pero no necesariamente autobiográfica es la que están desarrollando documentalistas como Bettina Perut e Iván Osnovikoff (con *Chi Chi Chi, le le le, Martín Vargas de Chile* del 2000, *Un hombre aparte* del 2002, *El astuto mono Pinochet contra la moneda de*



Arfuch. En este último grupo de películas se incluyen *La hija de O'Higgins* (2001) de Pamela Pequeño, *En algún lugar del cielo* (2003) de Alejandra Carmona, *Dear Nonna: a Film Letter* (2004) de Tiziana Panizza, *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) de Lorena Giachino, *Calle Santa fe* (2007) de Carmen Castillo, *Mi vida con Carlos* (2008) de Germán Berger, *Remitente: una carta visual* (2008) de Tiziana Panizza, *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló, *La Quemadura* de René Ballesteros, *El eco de las canciones* (2010) de Antonia Rossi y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger (2010).

En 2010, Constanza Vergara y Michelle Bossy publicaron de manera virtual *Documentales autobiográficos chilenos*, trabajo de investigación que puede considerarse el primer catastro analítico más exhaustivo acerca de una tendencia que ya se veía clara en el circuito documental nacional: la revisión audiovisual del periodo dictatorial desde una voz personal. Además de los filmes ya mencionados, el trabajo de Vergara y Bossy incluye *Perspeplejia* (2005) de David Adbala, *Héroes frágiles* (2006) de Emilio Pacull, *La promesa de mi madre* (2007) de Marianne Hougen-Moraga y *¿Habrán esperanzas?* (2008) de Felipe Monsalve. Las obras están agrupadas en “relatos del presente”, “retratos familiares” y “trabajos de memoria”. Las autoras afirman que la selección que organiza el corpus, así como la motivación para poner en marcha esta investigación, deriva de la siguiente premisa: “una lectura genérica (es decir, desde el género) era productiva y necesaria. Nos parecía que muchas de las investigaciones y de los libros publicados eran de carácter monográfico o histórico. Nosotras queríamos hacer una lectura que considerara el contexto y que situara la producción, pero también que se interrogara sobre el repertorio formal de un género en particular. (...) De esta manera, nuestra indagación se ha planteado como un intento por describir ciertas tendencias en la producción autobiográfica nacional y, desde allí, analizar y discutir una creciente serie de documentales”. (Vergara y Bossy, “Documentales autobiográficos chilenos”).

Como resulta evidente, de las últimas realizaciones documentales chilenas hay un número no despreciable que se ha constituido como territorio propicio para albergar la tensión entre lo íntimo y lo colectivo, desestabilizando así también

los cerdos del 2004, *La muerte de Pinochet* del 2010), Marcela Said (con *El Mocito*, 2010) y Maite Alberdi (con *El salvavidas*, 2013)



los límites del propio documental en cuanto discurso de la verdad o la objetividad. A pesar de que estas obras constituyen un número considerable, estamos conscientes de que no son las únicas formas en que se manifiesta el documental chileno contemporáneo. Sin embargo, nos parece necesario detenernos en ellas para los propósitos de este número de la revista, puesto que estas obras realizan una interesante articulación de la memoria. Estos documentales dialogan con el pasado reciente desde la experiencia personal, al mismo tiempo que revisan los cruces e intercambios que la ficción y el documento. “La palabra yo es tan fundamental y primordial, tan llena de la realidad más palpable y por tanto la más honesta, tan infalible como guía y tan severa como criterio, que en lugar de despreciarla deberíamos caer ante ella de rodillas” (56) escribe Andrés Di Tella en su artículo “El documental y yo”, citando a Witold Gombrowicz. En dicho texto, Di Tella reflexiona, en primer lugar, en torno a la presencia del realizador en su propia obra, a la vez que revisa de qué manera la ficción ha estado ligada a la producción documental desde sus inicios.

En su artículo “Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura” Elizabeth Ramírez analiza dos filmes que pueden catalogarse como pertenecientes a este grupo: *La quemadura* (2009) de René Ballesteros y *Remitente: una carta visual* (2008) de Tiziana Panizza. Señala Ramírez: “lejos de la grandilocuencia y de los discursos militantes, adopta, desde la esfera privada, diversas estrategias audiovisuales para reflexionar sobre la memoria y su fragilidad y evocar el trauma cultural de la dictadura”. En su artículo -uno de los primeros de la crítica nacional que aborda este asunto- puede asumirse el reconocimiento de una tendencia, una búsqueda que no es aislada por validar la memoria individual como clave legítima desde donde leer el pasado: “cuando los documentales buscan problematizar los límites entre las esferas públicas y privadas, cuando buscan vincular lo íntimo con lo social, poniendo en práctica el recurrente lema feminista de que ‘lo personal es político’, se acercan más a lo que la crítica cultural Annette Kuhn (2002) ha denominado autobiografías revisionistas (revisionist autobiographies). Este tipo de narración, en el cual podemos localizar los documentales de Panizza y Ballesteros, se opone a la autobiografía tradicional ya que no solo se centra en la vida de un individuo en particular, sino que, al contrario, busca recorrer las interconexiones entre lo personal y lo público (51), escribe Ramírez, enfatizando este cruce entre lo íntimo y lo colectivo, que además permite pensar lo político desde un



marco menos rígido, y por el contrario, analizar la historia política del país, en su dimensión más cotidiana y omnipresente.

Hay una discusión teórica que acompaña a este desarrollo del documental autobiográfico contemporáneo, que nos parece necesario consignar. El documental, a diferencia de lo que comúnmente se cree, no es un registro transparente u objetivo de la realidad. Esto no equivale en ningún caso a afirmar que la realidad no exista, sino que la relación que se establece con ella no es nunca directa. Según Stella Bruzzi el documental es una dialéctica entre aspiración y potencial; una negociación por un lado entre la realidad y la imagen, y por otro entre la interpretación y la inclinación del director (4). En otras palabras, los documentales son actos performativos cuya verdad deviene en el momento de filmar, mostrando el proceso documental y el encuentro con sus sujetos (7). Según Bruzzi la clásica tipología de Bill Nichols -que distingue entre documental expositivo, observacional, interactivo, reflexivo y performático- fue erróneamente leída como una progresión hacia la introspección y la interiorización, dejando atrás el documental expositivo como meramente primitivo (2). En la actualidad el documental performativo se ha convertido no en la muerte del documental, sino en la forma en que éste afirma su credibilidad. Parece tratarse aquí de una nueva definición de autenticidad, que cambia la idea Baziniana de transparencia y la reemplaza por intercambios performativos entre sujetos, realizadores, aparato cinematográfico y espectadores (6). Tomándose de la definición de “teatro documental” del dramaturgo alemán Peter Weiss, Bruzzi afirma que el documental toma material auténtico y lo pone en escena, no alterado en contenido, pero editado en su forma. Además, presenta los hechos para que sean examinados y toma partido. Así, el documental está enraizado en una análisis dialéctico. El material auténtico tomado de la realidad no puede de por sí articular una verdad, motivos o causas, por lo que queda como tarea del escritor o del documentalista extraer este marco general (9).

Según uno de los pioneros del documental experimental, Dziga Vertov, la disputa entre el cine como registro y como representación está en la relación entre el ojo humano y el ojo de la cámara. Para Vertov la función primaria del cine es mostrar aquello que el ojo humano puede ver pero no registrar (aquí la teoría de Vertov es solidaria con la noción Benjaminiana de “inconsciente óptico”). El ojo mecánico -según Vertov- es capaz de mostrar y clarificar a su audiencia lo



que está frente al ojo desnudo. El acto de filmar -en el caso de Vertov este proceso incluye el proceso de montaje- concretiza, no distorsiona, y es una forma de comprender el mundo. Uno de los aspectos fundamentales del cine documental según Bruzzi, es que en él estamos invitados a acceder al documento o registro a través de la representación o la interpretación, hasta el punto que el fragmento de material de archivo -entendido como el registro referencial- deviene mutable y no un punto fijo de referencia (12).

Alisa Lebow en su introducción a la colección de artículos *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary* señala que la designación “film en primera persona” es un modo discursivo: estas películas “hablan” desde el punto de vista articulado del realizador, quien ya reconoce su posición subjetiva (1). Esta “primera persona” puede ser singular o plural. De hecho, muchas veces estas no son películas del “yo”, sino sobre alguien cercano, querido, amado o alguien fascinante, pero incluso en estos casos estas películas nos informan sobre la noción que el realizador tiene de sí mismo. Lebow toma de Jean Luc Nancy la formulación de “singular plural”, en la que el yo individual no existe nunca solo, siempre está acompañado de otro, lo que equivale a decir que ser uno no es nunca ser singular sino plural: el “yo” es siempre social, siempre está puesto en relación, y cuando habla -como lo hacen los directores de estos films en primera persona- el “yo” de la primera persona singular es siempre ontológicamente una primera persona plural, un “nosotros” (3).

Así, los documentales chilenos autobiográficos de la última década, sin duda reivindican la relevancia de esa voz propia, íntima, que construye y resignifica el espacio de lo público y de la historia escrita con mayúsculas. Discursos audiovisuales que, más bien, instalan la importancia de pensar lo colectivo como un tejido inseparable de la experiencia personal. Es en ese sentido que documentales como los de Tizziana Panizza y Antonia Rossi adquieren un especial relevancia, ya que a través de la utilización de metraje encontrado (*found footage*) re-significan fragmentos visuales, apropiándose los al incluirlos en sus producciones con una narración en primera persona y con una banda sonora particular, revelando de este modo el estatus de “documento” en el contexto contemporáneo. Aquí el registro ingresa al film como un archivo, personal o colectivo, que debe ser interpretado para formar parte de una narración particular. “La película de Antonia Rossi se plantea mucho más radicalmente desde



lo fragmentario, lo laberíntico y lo indeterminado. Nada en el filme nos sugiere la aspiración por llegar a una conclusión o a un lugar definitivo. El acto de recuerdo se regocija en su propia imprecisión. Además del uso reiterado de un lenguaje poético y metafórico (tanto en el sonido como en la imagen), sus recursos fundamentales son el trabajo de recopilación y recomposición de un archivo múltiple, que no le pertenece en sentido estricto, pero que constituye la materia prima de una textura de la memoria” (Donoso 27). En *Remitente* “Es, precisamente, a través de esta memoria postiza, como construimos y transformamos nuestras propias identidades en la actualidad y es así también como las nuevas generaciones pueden identificarse y recordar los hechos de un pasado cultural que no se ha vivido, como el de la dictadura. Por eso, el acto de rescatar la memoria de “otros” de Panizza puede interpretarse como un acto político. El ‘uso’ del material pasa de ser uno comercial a uno evocativo, poético: las fotos son releídas y reconfiguradas en un presente-pasado que las revaloriza (intentando convertirlas –en vano, claro está– otra vez en *promesa* de un *pasado luminoso*, aunque ahora desde la nostalgia) como huellas de un historia que nos pertenece a todos” (Ramírez, 59).

Así, es en este cruce entre lo personal y lo colectivo, donde la memoria articula los fragmentos y surge a nuestro juicio, el espacio de lo político: este giro autobiográfico produce una mirada intimista a la política y a la historia oficial, pero al mismo tiempo, produce una politización de lo personal, lo íntimo y lo privado: en esta articulación de la memoria estas esferas no están separadas, sino que forman parte de la construcción de la subjetividad.

El edificio de los chilenos (2010) es un film paradigmático en ese sentido, puesto que articula los fragmentos visuales y sonoros, el material de archivo fílmico y las fotografías bajo una narración particular donde la historia personal es también la historia de otros y donde no existe una única experiencia a relatar. A diferencia de *Los rubios* (2003) el documental de la argentina Albertina Carri, donde la memoria de los hijos se presenta como una dura crítica a la generación de los padres desde una perspectiva única (aunque desdoblada en múltiples niveles), *El edificio de los chilenos* incorpora la experiencia de distintos hijos de militantes del MIR durante la dictadura. Para algunos hay una valoración de la experiencia de los padres, férreos luchadores por la liberación del yugo de la dictadura, e incluso la experiencia de ser puestos en un hogar con padres so-



ciales en Cuba es valorada como una experiencia enriquecedora. Lo interesante del documental es situar la pregunta en el presente, en el contexto del regreso de la democracia, una democracia de los acuerdos donde los ideales de los antiguos revolucionarios fue en cierta medida abandonada. La pregunta política que el documental se hace en el presente es ¿valió la pena?, ¿para qué?. De este modo, el documental se aleja de relatos simplificadores y nostálgicos, monumentalistas o puramente intimistas. En la experiencia de la maternidad de la propia protagonista y directora del documental, que se introduce en las primeras secuencias de la película, se da cuenta de que el territorio de los afectos y los lazos familiares también es territorio donde se libera la batalla de lo político.

Sin embargo, lo que queremos destacar aquí, no es solo una suerte de tendencia o “generación” (lo que ha sido llamado “documentales de segunda generación”, haciendo referencia a los hijos de aquellos supuestos protagonistas de las violaciones a los derechos humanos ocurridas en dictadura⁶), sino una propuesta mucho más amplia y por ello más relevante, que supera cualquier categorización y se instala en la reflexión misma en torno a la realización audiovisual. Así, estos documentales dialogan, por ejemplo, con el tono anti épico de lo que podría considerarse un antecedente: el documental *Actores Secundarios* (2004) de Pachi Bustos y Jorge Leiva, que a su modo, revisa también el estatuto de lo que catalogamos como político y establece conexiones con la pequeña historia personal, sin grandilocuencias. Antecedentes de este tipo de perspectivas también están presentes en la historia del documental chileno. Después de *No olvidar* Ignacio Agüero filmó el documental *Como me da la gana* (1986), en el que intenta alejarse de los requerimientos del documental de denuncia y centrarse más bien en las ganas de hacer cine en un contexto adverso, como el de la dic-

6 El término postmemoria, acuñado por Marianne Hirsch para referirse a la experiencia de memoria reconstruida por aquellos descendientes de las víctimas del holocausto judío, dentro del contexto del cine latinoamericano fue primero usado para caracterizar una tendencia en el cine documental argentino (Ramírez 48), en el que las voces de los “hijos de” las víctimas de la dictadura tomaban protagonismo. La crítica ha recogido también el término para referirse a esta serie de documentales chilenos autobiográficos que revisan el pasado reciente, y que se ubican problemáticamente entre “la filiación y el desarraigo” (84) como puntualiza Laia Quílez en “Sutiles pretéritos. (Post)memoria(s) y (auto)biografía(s) en el documental contemporáneo”. Según Ramírez, “Resulta útil, por lo tanto, recurrir a esta categoría en tanto enfatiza la dimensión ética de recordar, mientras ilumina las diferencias del trabajo de la memoria (la memoria como acto, como trabajo productivo) entre los documentalistas que vivieron directamente la tiranía de Pinochet y hoy la recuerdan (como por ejemplo, Patricio Guzmán, Patricio Henríquez o Gastón Ancelovici) y aquellos que no la vivieron directamente pero que han crecido bajo su sombra durante la post-dictadura” (48).



tadura militar. El documental es un mediometraje en el que interroga a algunos de sus colegas (Juan Francisco Vargas, Patricio y Juan Carlos Bustamante, Tatiana Gaviola, Joaquín Eyzaguirre, Luis Vera, Cristián Vera y Andrés Raczy) y les pregunta sobre lo que están filmando. El documental adopta la perspectiva del director, quien aparece en escena ante la cámara (a diferencia de lo que ocurrió en *No olvidar*, donde las huellas autorales son borradas ex profeso) y se convierte en una reflexión metacinematográfica en la que un yo -o más bien un “nosotros”- afirma(n) el deseo y el amor por hacer cine en las condiciones que sean, sin importar el contenido explícito de estos films.

Poner atención en esto, es hacerse cargo del diálogo entre el documental chileno de los últimos años y una tradición que lo antecede, en un mapa vivo donde los cruces son los que constituyen este territorio fílmico y su historia. Así, por ejemplo, es necesario volver a mencionar *Journal Inachavé* de Marilú Mallet, como una de las piezas cinematográficas pioneras en el ejercicio de poner en tensión la violencia política (encarnada en el exilio), y la experiencia cotidiana (encarnada en la pequeña historia doméstica y emocional de la directora y su familia). Así, también, es crucial volver a Agüero⁷, para hacer referencia a su documental *Cien niños esperando un tren* (1989), como un hito que subraya la reflexión audiovisual en torno al contexto social y político, pero desde una anécdota que no lo muestra de manera evidente, sino que revela, poco a poco, de qué manera ese contexto habita y es habitado por las experiencias mínimas de sus personajes. En el mismo sentido, e intentando bosquejar ese mapa fílmico que sigue trazándose, realizaciones más recientes, como *Naomi Campbell* (2013) de Nicolás Videla y Camila José Donoso, que cuestionan los límites de la ficción y el documental, tienen en común con esta así llamada “generación” sus reflexiones en torno a la construcción del yo en el cine, y a la puesta en escena de esa voz personal, siempre construida desde lo social, sus tensiones y conflictos.

Hemos querido trazar aquí un panorama amplio del documental chileno, revisando hitos importantes desde sus inicios hasta la escena actual, con la

7 Dentro de esta tendencia a la autobiografía en el documental chileno contemporáneo podemos citar una producción reciente del propio Agüero, quien en su documental *El otro día* (2012), filmado en su casa y relatado por él mismo en primera persona, cuenta fragmentos de su historia personal cruzada por acontecimientos de la historia reciente de Chile.



intención de reconocer rupturas y continuidades en las realizaciones más contemporáneas, en relación a su historia y antecedentes. Nos interesaba sobre todo poner atención en la indagación que estas piezas fílmicas recientes realizan respecto de las tensiones entre lo íntimo y lo colectivo, el estatuto de lo político, la presencia del yo como articulador de un discurso y los cruces productivos entre ficción y documento.

Bibliografía

BRUZZI, STELLA. *New Documentary: A Critical Introduction*. London and New York: Routledge, (2000).

CORRO, PABLO, CAROLINA LARRAÍN, MAITE ALBERDI y CAMILA VAN DIEST. *Teorías del documental chileno 1957-1973*. Santiago: PUC. Facultad de Filosofía, Instituto de Estética, (2007).

DI TELLA, ANDRÉS. “El documental y yo”. *El cine de lo real*. Labaki, Amir y María DORA MOURÃO (comps.). Buenos Aires: Colihue, (2011).

DONOSO, CATALINA. “Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental”. *Comunicación y medios* N°26. Santiago: 2012.

LEBOW, ALISA. (Ed.) *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. London and New York: Wallflower Press, (2012).

MOUESCA, JACQUELINE. *El documental chileno*. Santiago: Lom Ediciones, 2005. Palacios, José Miguel. “Valeria Sarmiento y Marilú Mallet. Dos cineastas, dos mujeres”. *lafuga.cl*. <http://www.lafuga.cl/valeria-sarmiento-y-marilu-mallet/632>. 26 de marzo de 2014.

PICK, ZUZANA. “Chilean Documentary: Continuity and Disjunction”. *The Social Documentary in Latin America*. Julianne Burton (ed.). Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, (1990).

QUILEZ, LAIA. “Sutiles pretéritos. (Post)memoria y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo”. *Cineastas frente al espejo*. Gregorio Martín Gutiérrez (editor). Madrid: T&B, (2008).

RAMÍREZ, ELIZABETH. “Estrategias para (no) olvidar”. *Aiethesis* N°47. Santiago: (2010).

VERGARA, CONSTANZA y MICHELLE BOSSY. “Documentales autobiográficos chilenos”. Web. <http://www.documentalesautobiograficos.cl/>. 26 de marzo de 2014.

