

Formas expandidas

Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016

Por Iván Pinto Veas

Resumen

El artículo establece un recorrido por el cine documental chileno de los últimos años poniendo énfasis en las exploraciones materiales y formales, visibilizando un corpus aún no lo suficientemente analizado de más de veinte películas que establecen juegos en el límite con la ficción y la experimentalidad.

Palabras clave

Documental chileno, experimental, visualidad

Abstract

The article focuses on recent Chilean documentary films with an emphasis on material and formal explorations making visible a body of work which has yet to be fully analyzed, including more than twenty films that play with limits between fiction and formal experimentation.

Keywords

Chilean documentary, experimental, visuality

Resumo

O artigo fornece uma excursão dos documentários chilenos dos últimos anos, destacando as explorações materiais e formais e tornando visível um corpo ainda não suficientemente analisado de mais de vinte filmes que definem os jogos de limite com ficção e experimental

Palavras-chave

Documentario chileno, experimental, visualidade

Datos del autor

Doctorado © Estudios Latinoamericanos Universidad de Chile. Becario CONICYT.

Introducción

El presente artículo tiene por objetivo analizar el cine documental chileno de los últimos años poniendo énfasis en la transformación de sus materiales expresivos y en el surgimiento de nuevas formas que han renovado por completo el panorama reciente. Aunque existe una discusión bibliográfica en aumento y en curso respecto al documental chileno,¹ los acercamientos por lo general sitúan lo expresivo-documental en términos subsidiarios de una modalidad específica de representación (autobiográfico, subjetivo, expositivo, testimonial, argumentativo) o una temática (memoria, política, afecto, identidad), dejando en un segundo grado una pregunta acuciante formulada por estas obras vinculadas a la exploración formal de los recursos. Este grupo de documentales se caracteriza por la exploración de los límites discursivos del formato, la apertura hacia zonas liminares del documental y la incorporación de procesos creativos abriendo la pregunta sobre el estatuto problemático del cine documental en su vocación exploratoria de lo real.

Si bien existe una tradición documental bajo nombres relevantísimos como Patricio Guzmán, Angelina Vásquez, Marilú Mallet, Raúl Ruiz, Sergio Bravo, Sergio Navarro, Pedro Chaskel, Carlos Flores, entre otros, el panorama actual parece haber diversificado y ahondado algunos interrogantes ya presentes en el campo del documental chileno y parece ir a su vez más allá de algunas distinciones establecidas históricamente sobre sus límites. Algunos ejemplos de esta renovación son las obras de Ignacio Agüero (aunque con trabajos procedentes de la década del ochenta), Cristián Leighton, la dupla de Bettina Perut e Iván Osnovikoff, José Luis Torres Leiva, Maite Alberdi, Tevo Díaz, María Paz González, Tiziana Panizza, la dupla de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, Antonia Rossi, Cristóbal Vicente, Camila Donoso, Fernando Lavanderos, Jerónimo Rodríguez, Colectivo MAFI, más al-



Cine Documental



gunos nombres no lo suficientemente difundidos como los de Pablo Leighton y Edgar Endress, entre otros realizadores, algunos de ellos con más de siete largometrajes en su haber.

Esta renovación ha conjurado múltiples elementos, como la marcada presencia de la subjetividad, que ha sido analizada en diversos textos desde una perspectiva autobiográfica. A ello podemos agregar la indeterminación entre ficción/documental; los juegos con el control y el descontrol de la puesta en escena; la proliferación e indagación analítica de los recursos expresivos y materiales (sonoros, visuales); la materialidad y pesantez de los cuerpos; el remontaje experimental del archivo; la densificación de la exploración perceptual y afectiva; la problematización contingente de lo político, etc., todas cuestiones que establecen un panorama variado pero que a su vez tensionan los presupuestos aún vigentes del documental como discurso de sobriedad sobre lo real.

Las categorías que lidian con las transformaciones en curso del documental chileno tienden a quedarse algo estancas frente a un panorama móvil y expansivo que desafía los nombres algo consensuados dentro de los últimos años.² Como una categoría provisoria y flexible, nos acercamos a la idea de un "documental experimental", abarcando aquí tanto la dimensión exploratoria de la materialidad expresiva como la tensión "expandida" de los marcos habituales de producción y circulación. Se trata de exploraciones marcadas por la hibridez, la performatividad y la autorreflexividad.



Ningún lugar en ninguna parte (José Luis Torres Leiva, 2004)

Quizás un buen ejemplo para comenzar la discusión sea el documental *Ningún lugar en ninguna parte* (2004) el primer largometraje del realizador José Luis Torres Leiva.³ El documental acentúa un desacomodo respecto de algunas características canónicas del documental, situando un referente claro de un giro estético y exploratorio.

El filme en cuestión se presenta como apuntes en torno al barrio "La Matriz" de Valparaíso. Se registran, a modo de inventario, rostros, texturas, calles y situaciones cotidianas, compuestas en una estructura interválica que explora distintas entradas sin un orden aparente.

El documental comienza con una cita directa de *La llegada del tren a la estación de La Ciotat* (1895) de Louis y Auguste Lumière, sin aclarar explicativamente ello más que el subtítulo que hemos visto en el plano anterior —"apuntes para un documental sobre la ficción"—. Lo siguiente es el registro de un grupo de cuerdas que compone la música del propio documental, para luego empezar un recorrido en tren con esta música de fondo y los re-

gistros de la ciudad, lo que pasa a un juego con la "trastienda" de la composición de la música, mostrando el proceso de producción. Aunque la estrategia podría ser llamada "reflexiva", el modelo de denuncia de la "cuarta pared" no parece ser el énfasis del documental, sino más bien explorar la relación entre los materiales, retardando la transitividad enunciativa y el significado literal. Dicha operación ha sido leída como una *puesta en abismo* (Donoso, 2007). Nosotros agregaríamos a esto la cuestión de la des-composición material que abre el filme hacia una zona de indeterminación y apertura exploratoria, debilitando y jugando con el efecto de impresión de realidad ("la llegada del tren..." opera como cita histórica sobre este efecto). El juego posee el efecto de la visibilización del hecho estructural del filme, como si se quisiera acentuar el hecho crucial de su enunciación, retardando la transitividad del sentido narrativo y creando una trama discursiva de capas y niveles.

El documental de Torres Leiva abre la pregunta por la *situación* documental, estableciendo un hiato entre lo ficcional, lo experimental y lo discursivo que no busca definirse sino ensayarse en una contingencia *provisoria*, desnudando sus recursos y exponiéndolos como mediación. Lo que está en juego es el documental como punto de intersección problemática respecto de la imagen y un modo de conocimiento a través de ella; una *episteme escópica* para ponerlo en palabras de José Luis Brea (2007). En ese sentido, habilita una zona de interrogantes desde la cual aborda esta confluencia en el documental chileno contemporáneo, sentando una base que desarticula las nociones más naturalizadas del formato.

Documental/Ficción/Documental

Zig-zag en la pantalla mental. Se trata a la vez de suspender y recomenzar con ese sueño contradictorio que liga el espectador al filme. Creer, no creer, volver a creer. Otra vez la figura mayor del vaivén. Ese movimiento oscilatorio parece regular toda gravitación cinematográfica: proximidad y distancia, plenitud y vacío, luz y sombra, pare-

Cine Documental

jas malditas todas ellas que no pueden evitar participar del conflicto puesto que es precisamente él quien establece el contacto en el cine. De marcar a borrar, de tomar a perder conciencia, zigzag entre las modas antagónicas de la participación del espectador ante el filme (Jean-Louis Comolli, 2007).

Desde hace algunas décadas, tanto la industria cinematográfica como la televisión se apropiaron de las estrategias del *directo documental*, construyeron un nuevo tipo de espectáculo realista desde cierta veracidad del "hecho documental". Estas operaciones discursivas levantaron un manto de sospecha que, durante las décadas del ochenta y noventa, fue formulado a través de la noción de simulacro que el filósofo Jean Baudrillard (1993) identifica como síntoma contemporáneo -"la verdad que oculta que no hay verdad"- . A este enunciado, podemos sumar el surgimiento del "falso documental" como género que situó un marco de duda plausible sobre la cuestión de la dimensión ficcional y artificial del cine documental, formulando precisamente un nuevo género de ficción. Sin embargo, situada esta sospecha sobre sus estrategias retóricas de manipulación, uno podría agregar que "lo documental" no ha hecho más que volver como una pregunta que desarticula los límites discursivos a favor de su exploración.⁴ Tal como ha reflexionado Stella Bruzzi, en el documental siempre se trata de una "intrusión" donde están puestos en juego los elementos de la performance, la dramatización y la actuación para la cámara (2000: 155), evadiendo cualquier zona "neutral" respecto a lo real.

Una serie de películas locales se sitúan en este territorio a través de la construcción artificial, la ficcionalización, la puesta en escena y el hecho documental, estableciendo un juego de capas discursivas. Tenemos, así, filmes que trabajan *lo documental* con claras estrategias de guionización, control y puesta en escena; y filmes que, por otro lado, se sustentan en el re-

gistro directo para crear un "entre-lugar" entre lo ficcional y lo documental.

La ficción en el documental: guión y puesta en escena

Ya en su segundo filme *–Un hombre aparte (2002)–*, los cineastas Bettina Perut e Iván Osnovikoff introducían este juego en su retrato del manager de boxeo Ricardo Liaño, quien permanentemente interviene en la puesta en escena del documental. A lo largo del filme en tanto dispositivo argumental, está presente la idea de un posible largometraje de ficción llamado por el propio Liaño, precisamente, "Un hombre aparte", para lo cual se contrata (y se paga) a un guionista.⁵ A partir de aquí, se establece el retrato de Liaño como una especie de "Quijote falto de épica(...), sujeto desublimado, función de la representación social cuya comparecencia en la visibilidad de la sociedad es contraparte necesaria para la instauración de un sistema excluyente" (García: 2007), que a su vez jugaba con su doble ficcional, una fantasía megalómana que los documentalistas registran.



El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2004)



Cine Documental



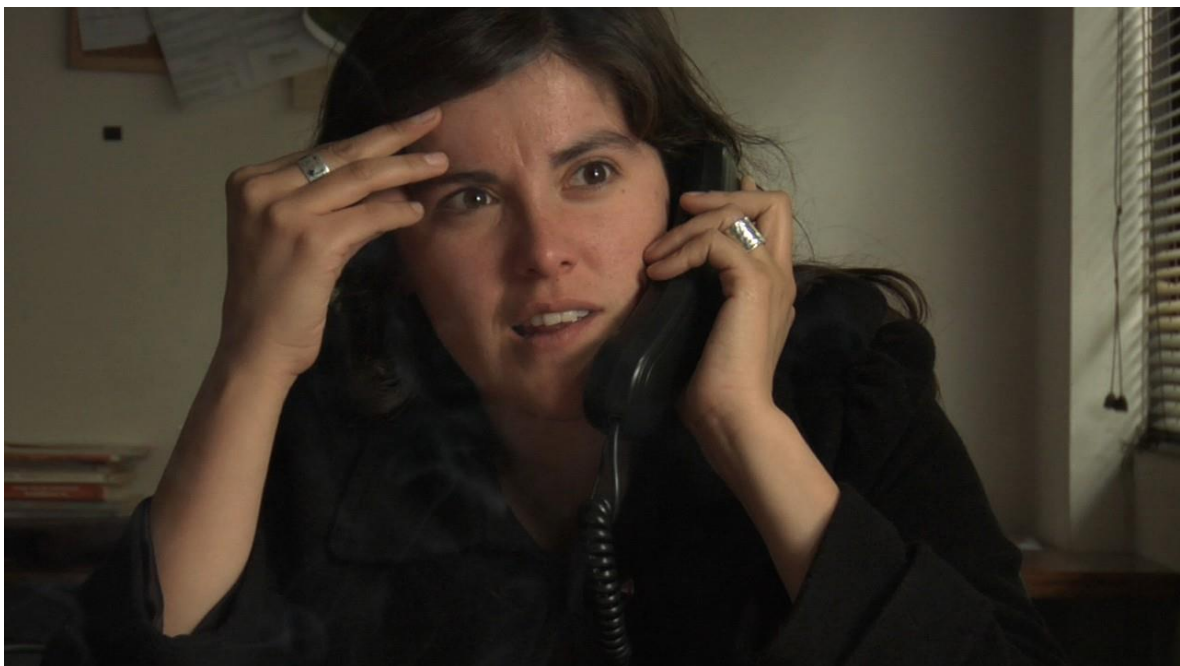
Su siguiente documental, *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), es un paso al costado al discurso testimonial de la memoria proponiendo una fisionomía nueva para el debate local, y acrecentando el lugar del dispositivo argumental. Desde una agudización de las estrategias interactivas situadas en su obra anterior, aquí las cuestiones vinculadas a la dramaturgia, la actuación y la *performance* son dispositivos de creación documental. En este documental se sigue a varios grupos de jóvenes y niños nacidos con posterioridad al golpe militar de 1973, a quienes invitan a representar libremente el golpe. Aquí, la película sigue fragmentariamente los distintos relatos y puestas en escena creadas por los jóvenes, las que varían entre el juego lúdico y el drama trágico, en distintas *performance* de Allende y Pinochet. Desde una visión polifónica y ruidosa, la apropiación de los "signos históricos" juegan con una idea anti-monumental, proponiendo a su vez la idea del relato ficcional como configurador de experiencia social, en lo que podríamos llamar una lectura *indiciaria* de la Historia como síntoma en los cuerpos y el imaginario.⁶

Pero estos no han sido los únicos lugares donde se encuentra presente el juego con el control y la ficción. Documentales como *El Salvavidas* (2011) y *La Once* (2015), ambos de Maite Alberdi; *Hija* (2011) de María Paz González; o *Pena de muerte* (Tevo Díaz, 2012) enfatizan la pregunta del documental en la creación de universos autónomos y cargados diegéticamente, desde el ángulo de la primacía del control de la puesta en escena.

Cine Documental



El salvavidas (Maite Alberdi, 2011)



Hija (María Paz González, 2011)

El Salvavidas cuenta la historia de Mauricio, un salvavidas en la playa popular de El Tabo obsesionado con el orden y el cumplimiento de reglas, que debe lidiar con el libre albedrío de los bañistas. En el caso de *La Once*, Alberdi retrata a un grupo de señoras de la tercera edad que se juntan a tomar el té como un ritual que celebra la amistad a lo largo de años. Enfatizando en ambos la dimensión constructiva de la puesta en escena y, de

Cine Documental

paso, realizando frescos sociales sobre la "chilenidad", la puesta en escena se sustenta en encontrar lugares desde donde asentar el control, llevando a cabo una investigación amplia que hace posible dar con el personaje peculiar de *El salvavidas*, en el primer caso, o sostener la filmación a lo largo de muchos meses, como en las tomas y retomas de las reuniones que dan cuerpo a *La Once*. A partir del conocimiento de las condiciones del universo que se está abordando, producto del cual se asegura un cuidado tratamiento en el orden visual y sonoro, la obra de Alberdi nos habla de la *performance* cotidiana teatralizando y estilizando su ritualidad.⁷ Por otro lado, el dispositivo argumental está a la espera del acontecimiento documental, el imprevisto, ya sea éste un accidente —en el caso de *El Salvavidas*— o la desaparición de las ancianas —en *La Once*—. Se encajona, así, la dimensión artificial del registro manteniendo estos acontecimientos como aquella huella documental que habla de su especificidad. En última instancia, se trata de cuerpos y sujetos donde lo imprevisible sitúa su pacto último con lo real.

Desde otro ángulo, aunque se ha discutido bastante sobre el cine documental autobiográfico como modo discursivo, se ha reflexionado poco aún sobre la auto-puesta en escena y el control de los recursos narrativos. *Hija*, de María Paz González, parece hacer frente al género autobiográfico desde la perspectiva de la apropiación irónica del género melodramático⁸ y la *road movie*, enfatizando estas operaciones por vía de estrategias de distanciamiento dentro de un drama familiar de la búsqueda de un padre y el descubrimiento de una relación madre-hija, contada desde la perspectiva de la segunda. A partir de aquí, González juega con el espectador, realizando con un constante guiño al proceso productivo del filme (autoconsciencia), y una obsesión por el relato y su puesta en escena. Por otro lado, el personaje de la madre parece ayudar a la distancia con el melodrama desdramatización, para llevar el filme a cierto tono de comedia donde se potencia su dimensión fabuladora. Así, en el filme aparece la decisión de cómo hacerse cargo de la historia biográfica y de cómo construirse desde ahí, meditando sobre los "cuentos de ha-

Cine Documental

das" y otros mitos que determinan el "relato" de la familia y las fantasías de la propia protagonista. Al mismo tiempo, la película de-construye esas ficciones y propone una salida vital por el lado de "hacerse ficción", incluyendo una dimensión de género pero no siendo determinada por él. Todo el filme se sustenta en la búsqueda que María Paz, la protagonista, realiza para saber quién es su padre; el encuentro no tiene lugar nunca, y un llamado telefónico funciona como catarsis o más bien como des-encubrimiento desmitificador. María Paz debe decidir qué hacer, desde ahí, en términos de su propia fantasía, lo que incluye a su vez el propio filme: el filme se transforma en el lugar y la excusa que materializa la ficción sobre la propia identidad. *Hija* es, en ese sentido, un documental sobre el sitio de la ficción y el relato en la propia vida, sacando el documental autobiográfico del tópico trágico, político o testimonial para llevarlo a un lugar donde importa el juego y la puesta en escena.



Pena de muerte (Tevo Díaz, 2012)

Desde el ángulo de una radicalización de la puesta en escena y el control, abordamos el documental *Pena de muerte*, el segundo de Tevo Díaz, luego del retrato experimental del poeta Juan Luis Martínez que ofrece *Señales de ruta* (2000). *Pena de muerte* abor-

Cine Documental

da el caso de los llamados "crímenes de los psicópatas de Viña del Mar" ocurridos durante la década del ochenta en plena dictadura, una serie de asesinatos de gran repercusión mediática. Lo que en otras manos quizás se habría transformado en apenas un reportaje (con el habitual *talking head* testimonial e *insert* probatorio), aquí avanza hacia lo que podríamos llamar el "documental de montaje" vía el uso combinado del archivo, el testimonio y la ficcionalización. Es el caso, por ejemplo, del material de prensa y los archivos televisivos y radiales usados para construir el relato, y la voz *over* del narrador central que le otorga al filme cierto aire impostado de un tipo de periodismo que emula la crónica roja y la precariedad del imaginario televisivo local y radial de esos años, en el contexto del clima opresivo de la dictadura. A través de los testimonios y los sujetos entrevistados —entre ellos, familiares de las víctimas, periodistas, policías y médicos forenses— Díaz capta la puesta en escena "teatral" de los casos policiales. La misma idea de una "galería" de testigos configura aquí un bloque de voces testimoniales que son válidas tanto por el habla y el discurso que otorgan, como por el lugar que poseen en la "trama" (el periodista, el detective). Se registra, así, cierto tono discursivo "técnico" de los peritos que se suma a la impostación del narrador central. Díaz recoge el carácter "ficcional" y "performativo" de la experticia, teatralizando sus discursos de forma diversa (por ejemplo, en la discusión "perita" entre el psiquiatra y el detective, que operan como contrapunto y se dirigen con cierto guiño al espectador). Todo esto da cuenta de cierto juego del documental con el hecho de que es la propia enunciación la que construye el sentido y el verosímil.

Un nuevo nivel de esta "ficción documental" se manifiesta en la construcción de escenas ficcionales con actores, las cuales recrean los casos desde una estética del *thriller* de asesinos seriales. El juego aquí pasa menos por la "acción" que por la cuestión del clima y el espacio en que se mueven o se habrían movido estos personajes, utilizando de forma ajustada las locaciones originales —los barrios residenciales de Viña, los cami-

nos en las afueras, los estacionamientos— sumado al tratamiento de la imagen —en cine— que le otorga a esta una materialidad añeja, rancia, casi vencida.

Estos tres niveles —la cita e impostación, la teatralización y la ficcionalización— se conjugan en un montaje que superpone los fragmentos como un puzzle, construyendo en distintos niveles reflexiones que se deslizan desde un inicio: el clima opresivo del período de dictadura; la materialidad y espesor del archivo como mediaciones; cierta teatralización social de las instituciones y la jerga técnica de los peritos (sean narradores, sean expertos o técnicos); y una estructura que enfatiza la manipulación, el montaje y la artificialidad del relato policial.

Los documentales que señalamos instalan la pregunta por el control enfatizando sus estrategias de puesta en escena, ficción y dramatización, explorando formas discursivas y dispositivos argumentales. Estos elementos no son ajenos a muchos otros documentales chilenos contemporáneos, quizás a estas alturas más conocidos o incluidos en otros análisis. Lo que aquí resulta relevante es que estos trabajos plantean el núcleo problemático de lo documental como lo específico, enfatizando la dimensión constructiva de su puesta en escena. Queremos abordar ahora dos ejes más, en esta misma línea, que sostienen un punto de indeterminación entre los niveles de la ficción y el documento, para señalar desde ahí un nuevo punto de roce entre ambos niveles.

Dislocaciones documentales en la ficción

Desde el lado de la ficción industrial, decíamos, el elemento documental se ha vuelto un recurso retórico y un hecho instalado a escala social amplia (películas como *The Blair Witch Project*, o *Rec*, filmes de terror que juegan con el falso documental). Por otro lado la cuestión del registro contingente, el acontecimiento y el archivo han establecido en algunos filmes contemporáneos zonas donde esta indeterminación de niveles propone preguntas para el cine actual chileno; me refiero a *No* (2012), de Pablo Larraín; *El pejesapo* (2007) y *Mitómana* (2011) de José Luis Se-

Cine Documental

púlveda y Carolina Adriazola; y *Naomi Campbel* (2013) de Camila Donoso y Nicolás Videla. No se trata de ejemplos al azar: No, por ejemplo, siendo una ficción argumental, causó una airada discusión sobre la representación de lo histórico y fue leída con no poca frecuencia como un "documental de época".⁹ El elemento documental del filme pasa por la apropiación de material de archivo consistente en la campaña televisiva del plebiscito de 1988, estableciendo un juego permanente entre estos niveles, donde el tratamiento cinematográfico emula las condiciones técnicas de la cinta U-matic, como ha señalado Bongers (2016): "El juego con los diferentes niveles temporales entre 1988 y 2012, entre las imágenes de los programas televisivos y las filmadas con cámaras de la época de los ochenta, pero en la actualidad, perturba la orientación y percepción en varias secuencias de la película". En algunas entrevistas, el propio Larraín ha declarado que el filme es también un documental sobre el cuerpo. Esto es puesto en el filme cuando en una escena se pasa del archivo de 1988 al set televisivo -ficcional-, al cuerpo actual del locutor, en este caso, Patricio Bañados, transformando el cuerpo en el índice referencial; el pivote sobre el cual gira una interrogación de estos niveles discursivos desde el sobresalto temporal. Tal como ha señalado Palacios (2014), detrás de ello se encuentra una interrogante sobre un "realismo" que hace pasar la película por los cuerpos¹⁰.

Cine Documental



Mitómana (José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, 2011)



Naomi Campbel (Nicolás Videla y Camila Donoso, 2013)

En los casos de *Mitómana*, *El Pejesapo* y *Naomi Campbel*, desde otro ángulo y con distintas preocupaciones, es el registro del cuerpo el que se vuelve el elemento de indistinción crucial. Estos tres filmes se sitúan como ficciones argumentales pero con elementos documentales disruptivos que encuentran en el entrelugar una instancia exploratoria. *El Pejesapo* es el primer largometraje de José Luis Sepúlveda, quien después firma *Mitómana* en conjunto con Carolina Adriazola. En ambas películas los directores utilizan un dispositivo argumental para realizar una serie de intervenciones documentales en las cuales los filmes se

abren a lo contingente. En *El pejesapo*¹¹ se trata de Daniel SS, protagonizado por Héctor Silva, un personaje que es rescatado de un suicidio en los bordes de la ciudad quien luego empieza un recorrido de búsqueda de inserción social siendo rechazado por su condición marginal.

Acá el tratamiento conjuga la confrontación entre Hector Silva y los espacios reales, como es la búsqueda laboral o la relación que establece con unos habitantes del margen del río, en el cual el juego permanente se presenta entre la consciencia de Silva del aparato cámara y la ambigua consciencia de los personajes en los escenarios reales; o el juego con la contingencia al hacer su aparición Luisa Durán, la esposa del mandatario de turno en un acto político.

En el caso de *Mitómana*, se trata de una actriz interpretándose a sí misma. Más precisamente, el filme puede comprenderse como un documental sobre un rodaje donde ella es puesta a prueba por los propios directores, estableciendo un grado de mayor reflexividad sobre el proceso de registro. En ambos filmes, lo que se está documentando es la puesta a prueba de un cuerpo, accediendo a espacios y zonas de experiencia habilitadas por el propio filme, desde lo que podría ya llamarse una estética de la *transgresión*.¹² El caso de *Mitómana* se trata de una prueba que la primera actriz no logra pasar, lo que a los veinte minutos hace que la película cambie de protagonista, ingresando la actriz Paola Lattus quien está decidida a "tomarse el papel", lo que ocurre en una confrontación entre ambas actrices. Los realizadores constantemente la ponen a prueba frente a la cámara, en una estrategia donde los límites de la "máscara" y la vida cotidiana están puestos como ámbitos a explorar. En una escena la actriz se disfraza de enfermera para entrar a un hospital, lo que es registrado incluso sin autorización de la institución. En otro momento, la actriz debe cortarse el pelo a modo de prueba frente a la cámara. Este juego de poder y estrategia, de límite ético y sometimiento, es parte de un juego dual entre documental y ficción. Esto tiene, sin embargo, un punto de quiebre en el que el

Cine Documental

filme "cede" su estructura: hacia los tres cuartos de la película, el encuentro amistoso de Paola con Rocío —una niña de la población—, pone en marcha un extrañamiento afectivo. El filme toma el rumbo de explorar esta aparición hacia otro lugar, esto es, una pregunta sobre la condición del encuentro y la alteridad en el plano de la experiencia, bifurcando el relato hacia una especie de ensayo subjetivo donde la voz de esta niña se enuncia. La actriz y la propia película se fracturan, abriéndose hacia un acontecimiento que supera, incluso, la dualidad con el que estaba siendo abordado, realizando una especie de "psico-geografía" del Santiago suburbial, que establece la relación con lo imprevisible como hecho específico documental, al igual que en la obra de Alberdi.¹³ Esta capacidad elástica de absorber y reconfigurar redirecciona la pregunta por el directo y los dispositivos de acercamiento llevándolo a una zona donde el montaje y la subjetividad exploran en el ensayo audiovisual.

Naomi Campbel también se trata de una ficción-documental cuyo dispositivo central es el cuerpo de su protagonista. Paula "Yermén" Dinamarca es una transexual que busca operarse el cuerpo, para lo cual concursa en un programa de televisión donde el premio es una cirugía plástica. Durante el recorrido, conoce a una mujer inmigrante de nacionalidad colombiana que busca operarse para ser igual que la modelo Naomi Campbell. Ambientada en la población La Victoria, el filme incorpora grabaciones de video casero realizadas por "Yermén" que fueron parte del proceso de investigación documental del filme que luego se incorporaron en el montaje. Junto con ello, el nombre e identidad sexual de la protagonista se mantienen en la ficción, teniendo como punto límite del cruce entre ambos niveles (ficción/documento) el cuerpo, situado como límite y partición, en la dimensión que este se transforma en un lugar de indistinción genérica. Es desde aquí que el filme es un laboratorio entre ficción y documental tejiendo *performativamente* el género discursivo con el sexual.

Muchos filmes han jugado en los últimos años incorporando el hecho documental a la ficción en términos de estrategia explorato-

ria, otros filmes que debiesen ser mencionados con más atención posiblemente sean: *Y las vacas vuelan* (2004), *Las cosas como son* (2012) y *Sin norte* (2015) de Fernando Lavanderos, quien ha establecido en cada película un juego de cajas chinas entre niveles de reflexividad fílmica y dispositivos documentales utilizados en argumentos dramáticos con actores; también es el caso de *La sagrada familia* (2004) de Sebastián Lelio que registra un drama familiar con varios elementos amparados en la improvisación y el registro y desde el ángulo del falso documental (ficción con retórica documental), *Los dibujos de Bruno Kulczewski* (2004) de Pedro Peirano y Alvaro Díaz.

Dispositivos de exploración

Los filmes que hemos abordado hasta ahora enfatizan, en primer término, una pregunta por el control de la puesta en escena documental, y en segundo, el problema del uso de la estrategia documental en la ficción argumental. Queremos abordar ahora algunos filmes que piensan el documental como un lugar para explorar relaciones de control/ descontrol que podría pensarse bajo la idea de un ensayo documental exploratorio, que rozan pero a la vez abren el juego hacia otros niveles y entre-lugares de la ficción y el documental.



Cofralandes (Raúl Ruiz, 2003)

Un buen ejemplo de ello es el documental de Raúl Ruiz *Cofralandes* (2003), una película en cuatro partes que ahonda en aspectos de la cultura chilena realizada durante los inicios de la década del dos mil y que configura parte de la obra chilena tardía del realizador. En palabras del propio director, se trata de una especie de "miscelánea" donde "se mezclan evocaciones infantiles de la historia, extrapolaciones a Europa y otras cosas con algunas normas morales, como no hacer entrevistas frontales a modo de TV, todo en cámara subjetiva y donde se mezclen imágenes de todo tipo, a veces filmadas como turista, a veces profesionalmente" (Cuneo, 2013). A decir verdad, la película puede ser comprendida como el ensayo definitivo de Ruiz sobre sus inquietudes respecto a la búsqueda de un "Chile permanente"., retomando aspectos de lo que en la década del setenta llamó "cine de indagación". Esto lo realiza desde la búsqueda de un imaginario de que aborda con una mirada caleidoscópica y de bricolaje, combinando reflexiones históricas, recuerdos, sueños, situaciones de humor,

Cine Documental

representaciones literarias, indagaciones etnográficas. Este "bricolaje" es un método de asociación libre; un montaje aleatorio que propone el encuentro y la memoria espontánea como formas de exploración. El documental explora múltiples entradas jugando con dispositivos y niveles de representación. Por ejemplo, utiliza personajes de ficción para establecer reflexiones sobre el paisaje o la relación con la literatura; o recrea escenas de novelas republicanas con recuerdos de la escuela rural de la década del cuarenta; escenifica sueños, filma archivos, documentos, lugares, y utiliza el sonido con referencias, registros y citas. El "tema" del documental, como vemos, podría ser comprendido como el imaginario local, o el inconsciente histórico, pasando por niveles que van de lo social a lo personal. Aunque no podemos insertarnos de lleno en la discusión sobre la totalidad de la obra del cineasta, lo cierto es que su documental abre una zona de interrogaciones donde la idea del "tratamiento creativo de la realidad" no desdice la dualidad ficción/documental, sino que establece un ensayismo exploratorio que permite examinar otros filmes chilenos.



El otro día (Ignacio Agüero, 2012)

Cine Documental



El viento sabe que vuelvo a casa (José Luis Torres Leiva, 2016)

Pensemos en el más reciente filme de Ignacio Agüero, *El otro día* (2012), donde el realizador toma elementos de su obra anterior como el lugar de la ficción presente en documentales anteriores (*Sueños de hielo*, 1993); la reflexión sobre la mirada documental y el lugar del otro (*Cien niños esperando un tren*, 1988; *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela*, 2004); o la observación atenta del espacio (*Aquí se construye*, 2000), ahondando ahora en la dimensión subjetiva del relato y formulando una pregunta desde la trastienda de su hogar como origen y punto de partida para la exploración de la multiplicidad de ficciones, lugares y personajes. En el primer nivel, se encuentra una suerte de "impulso" de ficción (la voz del propio Agüero que busca situar una enunciación en primera persona y un relato biográfico) que se ve interrumpido por la llegada del otro. El documental utiliza el encuentro como premisa del relato. Agüero se interesa por la vida de quienes tocan a su puerta, asumiendo el derecho que él tiene de ir tocar la puerta de quien toca la suya. Al estar situada en una zona de gran circulación, resulta que a la casa de Agüero llega mucha gente por diversas inquietudes: desde una estudiante que busca trabajo, a un mendigo que pide limosna, pasando por un conocido que tiene un problema de estacionamiento. Todo ello lo

lleva a varias casas y lugares en otras zonas de Santiago indagando en la vida cotidiana de cada uno de los personajes. En esta línea se comprende el documental como "lectura de un espacio" (Donoso, *De los Ríos*: 2015) estableciendo una cartografía de desplazamientos y transformaciones de la ciudad desde una "temporalización" de la espacialidad.

Recientemente, *El rastreador de estatuas* (2015) de Jerónimo Rodríguez ha desarrollado un acercamiento en un diálogo profundo con esta temporalización de la espacialidad, a partir de una forma-ensayo y la búsqueda de una estatua en diversas plazas públicas de la ciudad de Santiago, Rodríguez nos lleva a la historia errática de un republicanismo local borrado por la amnesia social, desde un montaje elíptico que va de Estados Unidos a Chile. El filme puede comprenderse también como una carta a su padre presente a lo largo del relato.

Por su parte, Ignacio Agüero últimamente, ha sido también actor, apareciendo en algunos filmes de Raúl Ruiz (el mismo *Cofralandes*) pero sobre todo en los recientes trabajos de José Luis Torres Leiva quien, además, le dedicó un filme completo llamado *Qué historia es esta y cuál es su final* (2013) donde el mismo Agüero realiza un recorrido personal sobre su cine en conversación con Sophie França, su montajista. Es, además, protagonista del último largometraje documental de Torres Leiva *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016) donde "ficcionaliza" a un director de cine documental que realiza una película. En ella, interactúa con espacios reales —un poblado en la isla de Chiloé, por ejemplo—, mientras la cámara de Torres Leiva registra estas interacciones creando un documental sobre una filmación falsa, que obliga a una observación atenta a los niveles narrativos puestos en juego. Estas interacciones componen varios niveles de autorreflexividad donde el espacio y lo real se filtran, generando un retrato de los pobladores de la isla de Chiloé. En este filme, el dispositivo ficcional es utilizado en provecho de la exploración documental, ya que es comprendido como una zona de profundización en universos sociales y espacios concretos, desde

una mirada que abre o re-dispone una zona cualitativa de lo sensible para el espectador.

Dos ejemplos de ello (además de *El viento sabe que vuelvo a casa*) son *Tres semanas después* (2010) y *Ver y escuchar* (2013) del mismo director. El primero consiste en un registro del paisaje del epicentro del terremoto del año 2010, tres semanas después del acontecimiento. En algunas de las entrevistas al respecto del documental Torres Leiva ha insistido en el hecho de realizar una respuesta al tratamiento de los medios frente a la catástrofe, sobre todo vinculado al periodismo en búsqueda de una clara explotación mediática de la víctima, una especie de miserabilismo, donde la retórica del primer plano y la utilización de música sentimental articula una sensación de reparo y alivio del televidente frente a la buena conciencia de un periodismo cívico.¹⁴ El documental puede leerse desde lo que el filósofo Jacques Rancière (2009) ha llamado un "reparto de lo sensible", como la configuración de otros órdenes y sentidos para la experiencia. Dejando de lado todo primer plano, la utilización del sonido en bajas frecuencias trabaja el estruendo y la destrucción del paisaje en los puntos neurálgicos del terremoto (Talca, Curepto, La Pesca, Rancura, Ilosa, Duao, Constitución, Cobquecura, Pelluhue, Dichato, Talcahuano y Lota), el filme asemeja un estudio reflexivo sobre la destrucción que funciona desde la omisión, poniendo en primer plano visual la materialidad de la destrucción, compenetrándose en ella a partir de la duración y la temporalidad.

Ver y escuchar, por su parte, es un documental más bien testimonial y algo más clásico en su factura, que ingresa al mundo de la sordera y la ceguera acompañando a un grupo de personajes que testimonian frente a cámara. Y aunque *Ver y escuchar* es un documental en torno de la discapacidad física, ello parece un punto de partida para empujar a pensar las dimensiones vinculadas al lenguaje, la percepción y la conciencia de mundos que ignoramos. Esta segunda capa, vinculada al sentido, es la dimensión más palpable, física y cuestionadora de cómo hacemos mundo y es en



Cine Documental

donde el documental piensa su propio silencio y su límite como "medio", abriendo el trabajo a lo sinestésico, la vocación de expresar un sentido con otro.

En la primera escena ambientada en una orilla del mar en Punta Arenas, dos personajes que padecen de ceguera (Alejandro y Mónica) generan una conversación con Hans (con dificultades de sordera), mediados por dos traductores de señas. La dificultad pero a la vez el deseo de patente de compartir sus experiencias nos hacen prestar atención a aquello que media entre ellos, en principio lo que los separa (la vista, el oído) luego lo que los une (sus experiencias, el lenguaje, la dimensión de lo palpable, la percepción). El filme intercala escenas filmadas en video con una intervención sobre la imagen, ahora devenida materialidad del soporte. En ellas distinguimos pasos descalzos, naturaleza, flores y se enfatiza el hecho del contacto con la piel. Sin más detalle que ese, el documental invita a pensar en la fragilidad del código. Las acciones del "ver" y el "escuchar" aparecen entonces como las dimensiones excluyentes del sentido por vía de la palabra, el discurso y la identidad, fundamentado en lo que se ha dado a llamar "ocularcentrismo" (Jay, 2003), el régimen del poder que demanda presencia, visibilidad y legibilidad. A cambio de eso, el documental construye figuras de una hospitalidad hacia un otro por venir, a partir de una idea de escucha simbólica que resquebraja el sentido de "captura" e "identificación" de la obra, y apuntan a una dimensión de lo tangible (un detalle no menor es la comunicación vía código táctil con un personaje que padece sordera y ceguera conjuntas).

Estos elementos presentes en estos trabajos de Torres Leiva obligan a reflexionar sobre el estatuto del documental desde sus "a priori" vinculados a la certificación visual y el acontecimiento. Cuestionando la idea de una "ventana transparente", abrimos acá, la pregunta por los procesos y las materialidades, sentando la base para otros recorridos de corte más bien experimental y exploratorio.¹⁵

Experimentación

Cine Documental

Como punto nodal hemos realizado un recorrido donde la ficción y el documental se cruzan y desencajan, explorando una zona de indeterminación.. Nuestra última estación es la cuestión de los procedimientos formales, las materialidades y procesos, desde un documental experimental, que podríamos decir que tiende a renunciar al dispositivo argumental, a la exposición, y a trabajar desde el soporte, el archivo y la exploración de lo sensible/perceptual.



Mimbre (Sergio Bravo, 1957)



El corredor (Cristián Leighton, 2004)

Dos antecedentes, en este sentido, son, por un lado, *Mimbre* (1957) de Sergio Bravo y *El corredor* (2004) de Cristián Leighton. El primero sitúa en el documental poético un temprano acercamiento a las formas, materialidades y temporalidades del trabajo artesanal, renunciando a la argumentación expositiva y lineal. En el caso de *El corredor* si bien tiene un dispositivo argumental claro- la vida "mínima" de Erwin Valdebenito (oficinista anónimo y maratonista independiente), el filme promueve una aproximación física al esfuerzo físico y existencial de Valdebenito en una verdadera *ascesis* que la cámara, el sonido y el montaje buscan ajustar en términos temporales y perceptivos. Pablo Corro (2005), escribe:

No es trivial esta observación, el desayuno y la comida ligera que el protagonista consume con serenidad, mascando lento, dan pruebas de que el documentalista tiene sensibilidad para lo lento, que la lentitud, el reposo, son comprendidos como dimensiones del movimiento. Concurren el ritmo vital del personaje y del registro en esa y en otras ac-

Cine Documental

ciones para elevarlas a rituales, y confirmar que no se representan en el modo convencional, que alcanzan otro estatuto (2014: 199).

Bajo la idea de Noël Burch de "estructuras de agresión", Corro (2014) vincula el documental de Leighton con el documental *Arcana* (2006) de Cristóbal Vicente, en términos de estructuras "exasperantes" que buscan "romper la hipnosis" mediante

cercanías desfiguradoras del objeto, pero paradójicamente, motivadoras de la experimentación sensorial, táctil o mediante duraciones largas, planos sostenidos, encuadres obsesivos, que corresponden a una insistencia de la composición y el registro a través de una inmovilidad tan obcecada que rarifica el objeto y que también literaliza la existencia de la cámara, la existencia del realizador (2014:188).



Arcana (Cristóbal Vicente, 2006)

Cine Documental

Filmada en blanco y negro y en fílmico (16 mm), *Arcana* registra el último año de existencia de la Cárcel de Valparaíso, un espacio histórico construido en 1843 que luego pasó a ser un centro cultural. El documental puede comprenderse como un registro exploratorio que busca transmitir la experiencia sensorial de la vida al interior de la cárcel; un documento que busca registrar el sistema carcelario evitando el paternalismo y la miseria, como así también el testimonio a cámara o la denuncia. En palabras de su director "se trata de un filme sensorial, porque la cautela y respeto hacia los personajes muestra que hay un descubrimiento íntimo de las relaciones humanas...el factor sensorial se manifiesta con la observación pura, no con las explicaciones" (2011: XX).

Uno de los aspectos cruciales de *Arcana* pasa por el aspecto sonoro. El registro sonoro se realizó de forma paralela al registro visual, componiendo una trama investigativa autónoma. La composición de los planos recurre a secuencias temáticas, a la par que el sonido acompaña desde un registro que incluye testimonios, sonidos del lugar y música experimental, una trama polifónica y de capas auditivas. El filme cierra con un plano que se eleva cenitalmente sin corte hasta el cielo, hasta ver la cárcel al centro de la ciudad como si fuese el punto nodal de un laberinto urbano. *Arcana* compromete la exploración formal y material desde una pregunta por los procesos de indagación documental, recuperando la experimentación desde lo sensible, articulando desde ahí una pregunta sobre la cárcel como institución y el umbral humano de su experiencia cotidiana.

Desde otro ángulo, la experimentación en los métodos de investigación y en la forma documental se ha encontrado presente en la obra tardía de los realizadores Perut-Osnovikoff, a quienes ya hemos mencionado en el artículo, pero establecemos aquí una distinción en una segunda etapa de su trabajo. Podríamos arriesgar la idea que un segundo momento de su obra tiene relación con un giro visual y constructivo. Aquí se ha pasado del registro de la acción gestual en términos de un tiempo del directo (una función

aún vinculada al registro de una acción), a la dimensión abiertamente "teatralizante" de la propia visualidad que pasa por la exploración del propio soporte visual como dispositivo técnico y lumínico, la valoración del espacio bidimensional de la pantalla, avanzando hacia una estilización de la que ya se tenía claridad en *Welcome to New York* (2006), que se problematiza en *Noticias* (2009) y encuentra recientemente en *Surire* (2015) un claro punto de llegada.

Al respecto de *Noticias* se trata de un documental que parece de múltiples entradas: aquí se sigue a un grupo de peregrinos que realizan un recorrido a la virgen de Lo Vásquez, indistintamente a un reportero de crónica roja en un pueblo o un grupo de primates en el zoológico. Frente al lente, las relaciones entre lo primario -el evento- y lo secundario -lo nimio, la microhistoria, el detalle- se deforman y vuelven a poner en relación, siendo un documental donde el tratamiento y la puesta en cámara *sobredeterminan* lo observado, multiplicando en términos dispersivos el "tema central" del filme.¹⁶ Pablo Corro (2014), por su parte, ha asentado la idea de una "mirada clínica" en su obra:

Lo clínico en la mirada de Perut y Osnovikoff se reconoce en la práctica del distanciamiento, pero no con la intención epistemológica de descubrir causalidades, sino en el sentido de restituir la vitalidad a los fenómenos, examinando su virtualidad morfológica que, hay que aceptar, contiene la del anodamiento, la de la disformidad. A través de la mirada clínica era previsible que los documentalistas enmudecieran, descubrieran a los muertos y a los enfermos, tal como era necesario que pasaran por la Historia, por los contadores de historias, y por las noticias.

Su más reciente filme a la fecha *Surire* (2015) continúa este camino vinculado a la mirada clínica, la multiplicidad narrativa y la estilización visual, centrándose ahora en un solo espacio. Se trata del salar *Surire*, zona altiplánica ubicada casi al llegar

Cine Documental

a la frontera con Bolivia a 4.300 metros de altura. Desde el inicio el filme se sitúa en torno a la exploración de las posibilidades estéticas y técnicas que les permite el registro en una geografía hostil y los mundos animales, humanos y naturales que se encuentran ahí.

En sus primeras imágenes el documental comienza con lo que será una especie de *leitmotiv*: planos detalle registrados con mucha definición de formas burbujeantes que emergen desde la tierra, burbujas que afloran a la superficie, milimétricas, proliferantes, efímeras, pequeñas atmósferas provisorias que nacen, crecen, desaparecen. A continuación, se presentan ejes que pueden ser comprendidos como capas temporales que confluyen en este espacio: por un lado la vida de una anciana aymara en la mitad de este paisaje, a quien podemos considerar su protagonista, por otro, la violenta extracción minera de Boro, mineral que se encuentra en el salar; por último, la vida natural presente en este lugar incluyendo especies animales. Sin orden consecutivo o lineal, la narrativa de Perut-Osnovikoff es también burbujeante: pasa de lo diminuto a lo grande, del movimiento a lo estático, de la narración a la descripción abordando esto como si de una textura policromática se tratase.



Surire (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2015)

Cine Documental

Si en sus primeras obras trabajaban con la negociación de puntos de vista y una cámara que se establecía fuertemente en el directo, los documentalistas cristalizaron con *Surire* un tratamiento pictoricista, matérico, donde la superficie del cuadro, la composición y el encuadre son fundamento para generar una potencia que pasa de lo monumental a lo microfísico. Se trata de una película que es un punto de llegada metodológico, de ajuste y concentración de recursos expresivos. El montaje muestra la capacidad de una mirada que pueda ir de lo más pequeño, lo insignificante a lo mayúsculo, del movimiento a lo estático, de lo narrativo a lo descriptivo, en un tratamiento que fusiona y propone como determinante documental la construcción visual y cinematográfica, explorando los límites perceptuales y sensoriales del. *Surire* es un claro desacomodo con los llamados "discursos de sobriedad" y "grado cero objetivo".

Insistiendo, y ya casi cerrando nuestro recorrido, con la formación de un corpus vinculado a un documental experimental, podemos hablar de una suerte de "crisis" del estatuto referencial del archivo y una política del remontaje: ahí donde faltan imágenes el documental ha creado archivos; o los ha resemantizado en operaciones de resignificación; o ha explorado en la densa capa matérica de una ruina tecnológica; o los ha reutilizado para dar cuenta de un cierto piso histórico de la mirada; todos temas ampliamente abordados en la discusión local y global (Bongers, 2016; Weinrichter, 2009; Barril, 2014) en los que podríamos incluir películas como *Dear Nonna* (2005), *Remitente una carta visual* (2008) y *Al final: la última carta* (2012) de Tiziana Panizza, *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010); *Retrato de Kusak* (2004) y *Faramak* (2001) de Pablo Leighton; *Fernández-Gutiérrez, Ohio 1994* (Rodrigo Marín y Felipe Gálvez, 2012), *Muerte blanca* (Roberto Collío, 2014) y *Mencer ñi Pewma* (2011) del artista visual Francisco Huichaqueo, en variantes que atraviesan los campos del cine ensayo subjetivo, la forma epistolar, la representación onírica y la animación experimental.

Experimentación política

Cine Documental

A modo de clausura queremos señalar dos filmes recientes que interrogan abiertamente la zona de *lo político* pero desde un giro exploratorio, subjetivo y experimental. Se trata de dos obras que han abordado el clima social después de 2011 desde diferentes ángulos que registran y amplían en sus búsquedas expresivas las posibilidades del documental.



Propaganda (Colectivo MAFI, 2004)

El Colectivo MAFI ha innovado en la producción y circulación del documental desarrollando cortometrajes documentales que ponen a circular en su página web (<http://www.mafi.tv>) y que ellos proponen como el desarrollo de un "mapa fílmico" del país (Girardi: 2013). Estas obras-filmadas rigurosamente con un plano fijo sin corte- pueden verse indistintamente en la web, o en festivales e incluso en galerías de arte, tal como ha promovido su trabajo a lo largo de los últimos años, lo que podríamos decir que se trata de un tipo de producción que incluye la propia circulación, expandiendo los límites habituales del documental. *Propaganda* (2014) es su primer largometraje y se trató primeramente del registro de las elecciones presidenciales de 2013. El documental registra con un claro sello estético en el tratamiento el plano inmóvil fijo que unifica conceptualmente la imagen, el montaje ideológico y la pluralidad coral de un registro, incluyendo va-

riables como: la diferencia de clases entre las candidaturas, la relación entre política y medios periodísticos, el elevado gasto publicitario, el clima social de malestar. En parte, puede entenderse como un documental sobre "la trastienda" de la política oficial: *Propaganda* registra movimientos del cuerpo, entonaciones, gestos, palabras, vestimenta, es decir la identidad simbólica de los candidatos políticos, bajo un cuidado marketing, ahí donde la apariencia esconde o trasluce un fondo donde los contenidos -en más de una ocasión- parecen en segundo plano ante tanto ofertón de turno. ¿Qué tipo de política se está construyendo? ¿Estamos ante una política que promueva un discernimiento ciudadano? Desde otro costado *Propaganda* filma también la dimensión simbólica de la política desde los movimientos sociales, las protestas y el uso de la calle, en una tensión permanente entre la política "oficial" y la de los movimientos. Una política simbólica "sin parte" que eleva estrategias como la intervención pública, la parodia y la consigna reutilizada en el plano del discurso. El documental propone abiertamente una lectura *performativa* de la política en el espacio público, comprendida en su dimensión de lenguaje y construcción de realidad, contraponiendo partes, analizando ideologías, desmontando y mostrando discursos iconográficos.

Por su parte, el documental ganador de Fidocs 2014 (Festival Internacional de Documentales de Santiago) *Crónica de un comité* (2014) de José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola, sigue desde dentro (en una abierta interactiva y de auto-registro de sus participantes) la trayectoria de un comité político formado a partir de la muerte del estudiante Manuel Gutiérrez, ocurrida durante las protestas del 2011. Dos son los personajes centrales: Gerson, el hermano, quien se encuentra prostrado en una silla de ruedas y Miguel Fonseca, trabajador social y promotor central del comité. Radiografía social y rabiosa desde "dentro" pareciera ser que el realismo documental de los directores se encuentre en la transgresión de los límites entre lo público y lo íntimo, ahí donde la familia, la religión, la convivencia poblacional e incluso las situaciones personales de los protago-

nistas, sus dudas, inquietudes e incertidumbres, entran a formar parte de un montaje cinematográfico que pasa de lo ideológico a una dimensión deconstructiva y subjetiva, apoyando la intensidad que podríamos denominar como el de una inmediatez del registro y el una velocidad de relaciones posibles entre las partes. Más que la distancia objetiva, *Crónica de un comité* se sitúa al medio de un vector polémico entre lo privado y lo público buscando la contradicción humana inherente a todo movimiento social, haciéndose cargo de una zona subjetiva vinculada a la rabia y la frustración, una denuncia que se toma en nombre y como parte de unas vidas concretas y reales que subyacen ignoradas y sin visibilidad en el ámbito público y social.

Se trata, en definitiva, de un documental expandido que enfatiza la pregunta por la dimensión analítica de la imagen (*Propaganda*) y otra que enfatiza la dimensión subjetiva y contingente, abriendo el montaje a la interrupción lineal (*Crónica de un comité*), realizando una pregunta que cruza tanto el experimento cinematográfico, explorando los dispositivos de aproximación así como las condiciones subjetivas y existentes de la política.

La cinta de Moebius

Hemos querido desarrollar en este artículo una revisión de las transformaciones que el documental chileno ha mostrado en los últimos años, orientando sobre todo una condición problemática de lo documental. Es evidente que la taxonomía llana o la cronología lineal no orientan una pregunta que con insistencia se viene dando desde películas que en los últimos años que exploran alrededor de instancias llamadas "documentales", pero que sin duda lo exceden como categoría pura, llegando a áreas que podemos denominar "ficción", "experimental" y que redundan en lo que se ha llamado "no-ficción". Por la dimensión claramente expansiva, heterogénea y de cada vez más amplio alcance, formulamos este recorrido bajo la idea de un "documental expandido" que busca dejar abierto el camino hacia nuevas formas, soportes y lugares en que esto pueda aparecer y extenderse.



Cine Documental

De acuerdo a Yamila Volnovich es necesario comprender la inscripción del cine documental como un "acto de ver" y desarrollar antes que definiciones ontológicas un acercamiento a:

estrategias textuales que inscriben la materialidad del cuerpo de la obra en su propio proceso constructivo, una posición reflexiva sobre el dispositivo técnico de producción de imágenes (2012: 332).

Ello se inserta en la comprensión, entonces, de la especificidad de las imágenes como "actos" y la transformación en el ámbito de las relaciones conocimiento/experiencia, el lugar de la imagen en el conocimiento social, a través de sus estrategias reflexivas, materiales y técnicas.

En ese sentido hemos optado por una estrategia exploratoria que establece relaciones entre distintos materiales y busca definir en estos recorridos áreas que interrogan la naturaleza problemática de la imagen documental. Esta cinta de Moebius entre ficción y documental, recuerda a lo que llamó la atención de los primeros teóricos del cine- la llamada "impresión de realidad"- y la propuesta Baziniana del cine neorrealista desde una estética de la "amalgama", la obsesión del crítico francés por la duplicación de lo real, y la posterior sospecha en la crítica de la década del setenta respecto de la "ventana transparente del cuadro". Entre ambos niveles, como nos recuerda Jean Louis- Comolli, se juega el espectador y el efecto de creencia, un "deseo de ficción" o un "tipo específico de ficción" que se pone en juego en lo documental. Aceptar este hecho aboga por la aceptación de un límite *indeterminado* (el documental) en un universo (sobre) determinado, el de las imágenes, aquello que definiría según Campo (2011) lo "real" en el "cine de lo real" y el lugar donde, para nosotros, comienza un trabajo de investigación.

Bibliografía

Barril, Claudia (2014), *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*, Cuarto Propio, Santiago.

Baudrillard, Jean (1993), *Cultura y simulacro*, Kairós, Buenos Aires.

Bongers, Wolfgang (2010), "Archivo, cine, política: imágenes latentes, restos y espectros en films argentinos y chilenos", *Aisthesis*, 48, 66-89.

Bongers, Wolfgang (2014), "La estética del (an) archivo en el cine de Pablo Larraín", *A Contracorriente*, 12(1), 191-212.

Bossy, Michelle /Vergara, Constanza (2010), *Documentales autobiográficos: memoria y autorrepresentación*, Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo de la Cultura y las Artes, Santiago.

Brea, José Luis (2007), "Cambio de régimen escópico: del inconsciente óptico a la e-image", *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 4, 145, Ediciones Cendeac, Murcia.

Bruzzi, Stella (2006), *New documentary*. Routledge, Londres.

Campo, Javier (2011), "Los estudios de cine documental y la cuestión de lo real" *Comunicación y Medios*, 24. Consultado 05-06-2016 en <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/view/19909>

Comolli, Jean-Louis (2007), *Ver y poder: la inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*, Aurelia Rivera, Buenos Aires.

Corro, Pablo (2004), "El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos". Recuperado 26-05-2016 en http://perutosnovikoff.com/wp/wp-content/uploads/2009/01/unavuelta_pablocorro.pdf

Cine Documental

Corro, Pablo (2009), "Axiografía o el espacio ético en el documental. El caso de Noticias". Recuperado 1-06-2016 en <http://perutosnovikoff.com/2013/09/24/axiografia/>

Corro, Pablo (2012), *Retóricas del cine chileno. Ensayos con el realismo*, Cuarto Propio, Santiago.

Cuneo, Bruno (2013), *Ruiz: entrevistas escogidas, filmografía comentada*, Ediciones Universidad Diego Portales, Santiago.

De los Ríos, Valeria; Donoso, Catalina (2015), *El cine de Ignacio Agüero. El documental como lectura de un espacio*, Cuato Propio, Santiago.

Depetris Chauvin, Irene (2005), "Una comunidad de melancólicos: Cartografías afectivas en dos documentales de Raúl Ruiz y Patricio Guzmán", *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* [En línea], 30, Publicado el 20 enero 2016, consultado el 5 junio de 2016. Disponible en <http://alhim.revues.org/5314>

Donoso, Catalina (2007), *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* (Vol. 21), Corregidor, Buenos Aires.

García, Álvaro (2007), "Un hombre aparte", *laFuga*, 4. [Fecha de consulta: 2016-05-27] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/un-hombre-aparte/339>

García, Cynthia (2011), "Maite Alberdi. Entrevista a directora de El Salvavidas". Recuperado 26-05-2016 en: <http://www.latacinema.com/entrevistas/maite-alberdi-directora-de-el-salvavidas/>

Girardi, Antonia (2013), "Cartografías digitales", *laFuga*, 15. [Fecha de consulta: 2016-05-26] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/cartografias-digitales/645>

Jacobsen, Udo; Lorenzo, Sebastian (2010), *La imagen quebrada/palabras cruzadas. Apuntes sobre el ensayo fílmico*, Autoedición, Santiago.

Cine Documental

Jay, Martin (2003), "Devolver la mirada. La respuesta americana a la crítica francesa al ocularcentrismo", *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (1), 60-81, Cendeac, Murcia.

Mouesca, Jacqueline (2005), *El documental chileno*, Lom, Santiago.

Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Paidós, Barcelona

Palacios, José Miguel (2014), "Realismo, recreación y tiempo político en No de Pablo Larraín", Ponencia presentada en el *IV Encuentro de Investigación sobre Cine Chileno y Latinoamericano*, Cineteca Nacional, Santiago de Chile, 26 de abril de 2014.

Pinto Veas, Ivan (2012), "Entrevista a María Paz González", *laFuga*, 13. [Fecha de consulta: 2016-05-27] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/entrevista-a-maria-paz-gonzalez/521>.

Pinto Veas, Ivan (2012), "José Luis Sepúlveda, co-director de Mitómana", *laFuga*, 14. [Fecha de consulta: 2016-05-27] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda-co-director-de-mitomana/607>.

Plantinga, Carl (2011), "Documental", *Revista Cine Documental*, 3. Consultado 05-06-2016 en: <http://www.revista.cinedocumental.com.ar/3/traducciones.html>.

Ramírez, Elizabeth (2010), "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura", *Aisthesis*, 47, 45-63.

Renov, Michael (1993), *Theorizing documentary*, Routledge, Londres.

Renov, Michael (2004), *The subject of documentary* (Vol. 16), University of Minnesota Press, Minneapolis.

Richard, Nelly (2014), "Memoria contemplativa y memoria crítico-transformadora", *laFuga*, 16. [Fecha de consulta: 2016-05-27]

Cine Documental

Disponible en <http://2016.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>.

Ríos, Mónica; Espinosa Hernández; Patricia, Valenzuela, Luis (2010), *Cine de mujeres en postdictadura*, Ediciones Consejo de la cultura, Valparaíso.

Torres Leiva, Jose Luis (2010), "Y la vida continua", *Mabuse*. Recuperado 26-06-2016. Disponible en http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=86466

Traverso, Antonio y Crowder-Taraborrelli Tomás (2015), *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay, de los años cincuenta a la década del dos mil*, Lom, Santiago.

Vicente, Cristóbal (2011), *Arcana*, Van Dieren, París.

Volnovich, Yamila (2012), "Actos de ver", en *Territorios Audiovisuales: cine, video, televisión, instalación, documental, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Libralia, Buenos Aires.

Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*, T & B Editores, Madrid.

Weinrichter, Antonio (2007), *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*, Gobierno de Navarra, Navarra.

Weinrichter, Antonio (2009), *Metraje encontrado: la apropiación en el cine documental y experimental*, Gobierno de Navarra, Navarra

Winston, Brian (2011), "La maldición de lo periodístico en la era digital", en Amir Labaki y Maria Dora Mourao (eds.), *El cine de lo real*, Colihue, Buenos Aires.

Notas

¹ Dentro de las que destaco los acercamientos de Mouesca (2005), Bossy y Vergara (2010), Barril (2014), Traverso, A. Crowder-Taraborrelli (2015). Espinosa, Ríos, Valenzuela et al (2010), así como diversos artículos de los últimos años por Donoso, Catalina (2014-2015), Palacios, José M (2010-2015), Ramírez (2010-2015), Bongers (2011-2015), Veres (2015) y Pablo Corro (2014).

² Modalidades llamadas "reflexivas" (Nichols:), "performativas" (Nichols, Bruzzi), "auto-representativas", "post-verité" (Renov), categorías como "film-ensayo" (Machado, Jacobsen-Lorenzo, Weinrichter), "No-ficción" (Plantinga, Weinrichter)" o características discursivas como la "hibridez" e indeterminación" en el documental contemporáneo- teniendo cada una de ellas virtudes, pero insuficientes para dar cuenta de un fenómeno con lógicas propias y raigambres específicas. Por otro lado, habrá que poner entre comillas el estatuto absoluto de una novedad en una historia de las formas experimentales-documentales situadas en una genealogía que encuentra al documental universitario del sesenta (Cine Experimental Universidad de Chile, Escuela EAC UC), el cine del exilio (particularmente los diarios fílmicos de Marilu Mallet y Angelina Vásquez) y el video de la década del ochenta (en sus facetas comunitarias, políticas y video-artísticas) claros antecedentes de un terreno fértil.

³ Torres Leiva hasta la fecha compone un corpus de 8 largometrajes que se mueven entre largometrajes de ficción y documental, además de una serie de ejercicios exploratorios que podemos definir en una vasta gama desde la video-danza al clip musical..

⁴ Documentales como *El Charles Bronson chileno (o idénticamente igual)* (1976) de Carlos Flores, *Diario inconcluso* (Marilu Mallet, 1983) o *En busca del videasta perdido o Mister Off y el caso de las papas locas* (Rodrigo Maturana, 1987), *Nostalgias del Far west* (Colectivo cabo Astica, 1987), *Sueños de hielo* (Ignacio Agüero, 1993) por no mencionar los video-ensayos de Juan Downey, Diamela Eltit, Gloria Camiruaga, o los documentales de Sergio Navarro, sitúan antecedentes claros de estas exploraciones entre documental, puesta en escena y ficción.

⁵ El documental causó cierto revuelto hacia el año 2004, en el marco de una mesa de debate. Esta mesa fue realizada en el marco de FIDOCs y participaron en ella la Asociación de Documentalistas; el crítico y programador del festival Jorge Morales, vinculado a la revista digital de crítica de cine MABUSE; y Pedro Chaskel, documentalista de la gene-

ración anterior a los realizadores. Los documentalistas llevaron a la mesa a Ricardo Liaño, protagonista del filme, quien a su vez se tomó varias veces la escena. Iván Osnovikoff, por su parte, cuestionó en aquella ocasión a los puristas del documental. Luego de ello los realizadores han tenido un claro distanciamiento con el festival. Esta anécdota sitúa un antecedente importante respecto a varios incidentes posteriores al respecto de los límites éticos del documental cuyo fondo basal sostiene una ideología del medio transparente y el deber social del documentalista.

⁶ Pablo Corro (2004) ha propuesto leer este filme desde la retórica de la polifonía y el desajuste: "Los diversos sentires ante el tema y su trato se legitiman y repelen sistemáticamente; las estrategias de la presentación y representación se afirman ambas como posibles pero las dos como parciales. Lo único que se impone de modo unánime es el ruido, el desacuerdo, el gesto, que conforme a la coherencia puntual de las propuestas, dicen más de una urgente necesidad de la expresión que de una eventual locura colectiva. Se trata de una polifonía que señala una simultaneidad de voces que nunca llega a articularse como coro, y que por lo tanto no puede realizar la perspectiva ética trascendental que tienen todos los coros trágicos. Ninguna de las verdades particulares se impone como La Verdad." Luego agrega: "Desajustados en el tiempo histórico, desajustados respecto de la convención representativa, desajustados entre la gravedad del asunto y el protagonismo infantil y la estrategia del tratamiento subjetivo, el desajuste de los materiales dramáticos y de la retórica audiovisual sólo puede ser considerado como a propósito" Texto recuperado en http://perutosnovikoff.com/wp/wp-content/uploads/2009/01/unavuelta_pablocorro.pdf.

⁷ "Me interesa el valor de lo real, pero al mismo tiempo, me preocupa que tenga potencia cinematográfica, que exista libertad total en el montaje, narrativa y una forma audiovisual que realmente represente a los personajes y que genere contenido. Esos intereses claramente me acercaban a la ficción, a un control que esta fuera de la tradición del documental. Mis intereses son en esta y mis futuras películas desarrollar un camino en el cual cuando el espectador se enfrente a mis trabajos no importe si son ficción o documental, lo que importe es el contenido, la historia y su forma, desde un realismo estilizado." Maite Alberdi En : <http://www.latamcinema.com/entrevistas/maite-alberdi-directora-de-el-salvavidas/>.

⁸ "Para mí el melodrama era una referencia súper importante, el melodrama latinoamericano, la idea de la teleserie y también un poco los cuentos de hadas. En ese sentido yo sentía que esta película tenía muchos de esos elementos: tenía el padre perdido, la hermana desconocida, el secreto, los nombres cambiados. Cuando contaba la historia la gente me decía que era como una teleserie, pero yo no me sentía dentro de una teleserie. Entonces mi intención era trabajar una especie de metamelodrama, de tomar esos elementos estéticos de los cuentos de hadas, el tema con un puente y los cisnes, hay una búsqueda de la estética de esos referentes, y ese era el desafío, no que hubiera una primera persona que hablara desde el drama o melodrama intrínseco, sino que lo mirara con cierta distancia y esa distancia fue planteada para ser construida en el guión y en el montaje" <http://www.lafuga.cl/entrevista-a-maria-paz-gonzalez/521>.

⁹ Para una discusión política a fondo, ver Memoria contemplativa, memoria crítico-transformadora (Richard: 2014) <http://www.lafuga.cl/memoria-contemplativa-y-memoria-critico-transformadora/675>. Ver también: BONGERS, Wolfgang. La estética del (an)archivo en el cine de Pablo Larraín. A Contracorriente, [S.l.], v. 12, n. 1, p. 191-212, oct. 2014. ISSN 1548-7083. Disponible en: <http://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/1311>. Fecha de consulta: 24 de mayo de 2016.

¹⁰ Escribe Palacios (2014): "Además de ser una película acerca de los dispositivos que median nuestra relación con lo real y con la historia política, NO irrumpe cual instalación museística o performance que viene a perturbar las confianzas de los discursos que sostienen nuestro presente, y a incomodarnos, siguiendo el verbo que usa Bongers, incomodarnos con su ambigüedad ideológica y su absoluto desinterés en cualquier juicio político."

¹¹ Para Pablo Corro, el realismo del filme "vuelve ociosa a estas alturas la querrela sobre los límites entre ficción y no ficción" (2014:197), aduciendo que el filme "se ajusta con reparos al cine de ficción, pero a un tipo de ficción interpretada por sujetos reales, que en su mayoría se interpretan a sí mismos, siempre en exteriores e interiores reales, y realizando efectivamente, sin simulaciones, todos los actos que constituyen el filme" (2014:192).

¹² Corro (2014) ha analizado este filme desde la idea de una "estructura de agresión" de Noel Burch; desde la incorporación de procesos de corporeidad que por lo general son omitidos, objeto de elipsis y fuera

de campo en los cines de ficción y no ficción, pero sobre todo desde la ruptura con el ilusionismo y la ruptura de los límites entre ficción y no ficción.

¹³ "Nosotros habíamos estado en esa misma población desde que era toma de terreno, entonces conocíamos a toda la gente. Y en ese marco apareció Rocío, y uno la sintió y la película empezó a irse por otro lado. No se podía hacer nada más. Y era un contexto bien pesado, entre la muerte del niño, el Opus Dei metido entre medio, la manipulación constante de la municipalidad... nos fue difícil encontrar un ritmo. Fue el ritmo que nos fue permitiendo integrar..." Ver entrevista a José Luis Sepúlveda (2011) <http://www.lafuga.cl/jose-luis-sepulveda-co-director-de-mitomana/607>.

¹⁴ Ver texto de Brian Winston: "La maldición de lo periodístico en la era digital" (Colihue, 2011). Torres Leiva por su parte escribe en un texto que acompañó la obra: "Pero no me interesé en grabar los testimonios de las personas. Tampoco sabía mucho lo que iba a hacer, pero sí sabía que quería hacer algo con el paisaje. Mostrar cómo estos lugares cambian violentamente, y en qué se van a transformar después. Era una reacción en contra de lo que se estaba mostrando en la tele. Además que, de alguna manera, para mí era más importante tratar de reflejar lo ocurrido a través de los paisajes." La vida continua en: http://www.mabuse.cl/cine_chileno.php?id=86466.

¹⁵ Hay varias entradas aquí, algunos acercamientos (Depetris: 2015, Girardi: 2014, De Los Ríos y Donoso: 2015) han señalado un giro "cartográfico" y "afectivo" a partir de las obras de Agüero, Guzmán y Torres Leiva; otros el énfasis en la subjetividad, lo biográfico y la narratividad en los procesos de memoria (Ramírez: 2010, Barril: 2014) en películas como *El eco de las canciones* (Antonia Rossi. 2010), *Calle Santa Fe* (Carmen Castillo, 2007), *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012), ambas líneas podrían coincidir en un giro hacia lo sensible en el plano de lo documental, elemento que creemos opera en el plano narrativo pero también en las cuestiones del "medio", "el soporte" y "la materialidad".

¹⁶ Bettina Perut declaró en su momento: "No es una crítica a los medios, no es una crítica al periodismo no va por ahí nuestra intención. Tampoco es denunciar la situación de los hospitales chilenos, ni a los penitentes que van a la virgen. Nosotros con lo estético hemos querido alejarnos de la formalidad periodística y del documental de denuncia, la intención primaria es acercarse de otra forma a la realidad. Se



Cine Documental



puede convertir el sufrimiento en algo estético, se puede redefinir el dolor" (2009). <http://www.elmostrador.cl/variados/2010/08/26/perut-osnovikoff-y-su-nueva-pelicula-ser-documentalista-es-un-lujo/>.