

ESTRATEGIAS DE VEROSIMILITUD HISTÓRICA EN LOS DOCUMENTALES CHILENOS, 1970-2020

Strategies of historical verisimilitude in Chilean documentaries, 1970-2020¹

Claudio Salinas²

Hans Stange³

Ignacio del Valle-Dávila⁴

RESUMEN

El artículo describe las estrategias estéticas utilizadas para dar una forma sensible a la historia y la memoria en los documentales históricos chilenos realizados en el período 1970-2020. Para ello, hemos seleccionado y analizado un corpus de 32 documentales de ese país. Dentro de ese corpus nos ha interesado investigar dos aspectos fundamentales. En primer lugar, cuáles son las principales estrategias formales a partir de las cuales se han construido narraciones sobre el pasado nacional (en particular la dictadura de Augusto Pinochet, 1973-1990). En segundo lugar, cómo estas formas se articulan con los regímenes discursivos de la historia y la memoria.

Palabras clave: Documental chileno, Historia, Memoria.

1 Artículo realizado en el marco del proyecto CNCA N° 506701 y del Proyecto Fondecyt Regular, N° 1210153, etapa 2021, cuyo título es “La construcción del pasado en el documental chileno, 1970-2020”.

2 Claudio Salinas Muñoz. Profesor Asociado e investigador del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la U. de Chile. Doctor en Estudios Latinoamericanos, magister en Comunicación Política, periodista y licenciado en Historia. Sus campos de investigación son la comunicación política, el cine chileno y latinoamericano. Ha publicado numerosos libros y artículos sobre el campo de estudios del cine (la relación historia y cine, el cine melodramático contemporáneo y la historia del cine chileno), la sociología de los medios de comunicación (rutinas periodísticas) y la epistemología de la comunicación. E-mail: claudiorsm@u.uchile.cl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8332-9431>.

3 Hans Stange M. es escritor, periodista y profesor de la Universidad de Chile. Editor de la revista de cine Primer Plano. Es coautor o coeditor de los libros *La impostura crítica* (Comunicación Social, 2019), *La mirada obediente* (Universitaria, 2017), *La butaca de los comunes* (Cuarto Propio, 2013), *Sordina* (Puerto Alegre, 2009), *Historia del Cine Experimental de la U. de Chile* (Uqbar, 2008) y *Los amigos del “Dr.” Schäfer* (Debate, 2006). E-mail: hstange@uchile.cl.

4 Ignacio del Valle-Dávila. Profesor del curso de Cine y Audiovisual de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana (UNILA) y del posgrado en Multimedia de la Universidad de Campinas (UNICAMP). Actualmente actúa como profesor invitado en el Instituto de Altos Estudios sobre América Latina (IHEAL) de la Universidad Sorbonne Nouvelle. Ha realizado posdoctorados en historia (Universidad de São Paulo) y multimedia (Unicamp) y detenta un doctorado en cine (Universidad Toulouse – Jean Jaurès). Sus libros y demás trabajos versan sobre los cines latinoamericanos. E-mail: elvalledeignacio@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8174-0582>.

ABSTRACT

The article describes the aesthetic strategies used to give a sensitive form to history and memory in Chilean historical documentaries made in the period 1970-2020. For this purpose, we have selected and analyzed a corpus of 32 documentaries from that country. Within this corpus we have been interested in investigating two fundamental aspects. First, what are the main formal strategies from which narratives about the national past (in particular the dictatorship of Augusto Pinochet, 1973-1990) have been constructed. Second, how these forms are articulated with the discursive regimes of history and memory.

Keywords: Chilean documentary, History, Memory.

Introducción

La producción documental tiene una importancia fundamental para el estudio de las relaciones entre discursos históricos y narrativas audiovisuales en todo el mundo. Si bien las relaciones entre la historia y la ficción cinematográfica son particularmente fecundas, el documental es un tipo de filme privilegiado para reflexionar sobre el pasado por, al menos, tres razones. En primer lugar, debido a su enorme capacidad para integrar materiales de archivo en el flujo de imágenes en movimiento e incluso para crear narrativas construidas esencialmente a partir de ese tipo de material, por medio del montaje. En segundo lugar, por su potencialidad testimonial, es decir, por su capacidad para incorporar diferentes niveles y tipos de testimonios memorialísticos: el testimonio individual del director o la directora; los testimonios individuales o a veces colectivos de los entrevistados; pero también, de forma más general, la memoria colectiva de un grupo social, de una generación, de una comunidad específica; la memoria institucionalizada o reconstruida a partir de sus huellas en un territorio específico, en la oralidad, en los objetos visuales. En tercer lugar, por su vocación explícita para captar la realidad, lo que implica que tradicionalmente se le haya asignado un alto grado de veracidad. Esta asignación ha corrido tanto por cuenta de los propios cineastas como de la crítica especializada y de los públicos en general que valoran esa vocación. En ese sentido, vehicular sentidos históricos o captar la historicidad de acontecimientos, procesos sociales y personajes históricos –grandes o pequeños, víctimas o victimarios,

vencedores o vencidos, etc.— sería una posibilidad cierta y tradicionalmente reconocida para el documental.

Este artículo se centra en el papel que han jugado los documentales en el caso específico de Chile a lo largo de los últimos cincuenta años para activar y movilizar los discursos históricos. Dos aspectos nos han interesado particularmente: primeramente, cómo los documentales chilenos le han dado una *forma sensible* al pasado; y, en segundo lugar, cómo estas formas se articulan con los regímenes discursivos de la historia y la memoria en ese país. A continuación, revisaremos brevemente estos dos asuntos.

Contexto teórico

En la literatura sobre el tema es común referirse a las dos cuestiones anteriormente mencionadas en términos de representación: cómo representa el cine los episodios, personajes o procesos históricos y también los imaginarios sociales de una época y las relaciones de esa representación del pasado con motivaciones relacionadas con el presente de la producción. Desde diferentes perspectivas, las contribuciones de Ferro (1997), Sorlin (1985) y Rosenstone (1997) han hecho hincapié en esa cuestión; lo mismo sucede en el campo específico del documental con el trabajo de Morettin, Napolitano y Kornis (2012). Ahora bien, esta misma literatura, al igual que otros trabajos (SALINAS y STANGE, 2017), puntualiza algunos malentendidos a los que puede llevar una comprensión superficial de la representación cinematográfica. En primer lugar, pese a que se nos recuerda constantemente que el cine no *refleja* la realidad, es común que el juicio general sobre las películas históricas en publicaciones no especializadas — desgraciadamente también en algunas revistas académicas— exija que estas se correspondan con las ideas que los públicos tienen sobre “cómo fueron los hechos”, o al menos que las cintas “revelen” una supuesta identidad con la realidad, como si las películas pudiesen revelar una verdad objetiva. En segundo lugar, existe el peligro de reducir el análisis de la representación cinematográfica concentrando la atención únicamente en los “contenidos” y/o en lo expresamente mostrado por la película: los personajes omitidos o deformados por la narración, los cambios en las cronologías de los

acontecimientos, la amplitud o el sesgo de los puntos de vista narrativos, etc. Esa concepción lleva a que los aspectos estéticos de los filmes sean, en algunos casos, subordinados o invisibilizados por las descripciones contenidistas, a pesar de ser esenciales en la producción audiovisual del pasado. Tras esta idea se percibe la creencia de que existiría “una” historia que los filmes podrían o no calcar.

Contra el riesgo de este tipo de análisis advertía ya en los años setenta del siglo XX, Marc Ferro, quien dedicó la tercera parte de su clásico libro *Cine e Historia* ([1977], 1997) a analizar “Los modos de acción del lenguaje cinematográfico”, es decir, el estudio de procedimientos técnicos y estéticos en la elaboración de visiones específicas del pasado⁵. En lo sucesivo, buena parte de los teóricos que han abordado cuestiones relacionadas con la representación cinematográfica de la historia han destacado la importancia del análisis que supere lo exclusivamente temático para interesarse por cuestiones formales o estructurales de las obras. Este es, sin duda alguna, uno de los pocos aspectos en los que coinciden la inmensa mayoría de los autores que han escrito sobre las relaciones entre cine e historia, incluso a pesar de asumir perspectivas teóricas disimiles o abiertamente antagónicas.

Un breve recuento, que no pretende ser exhaustivo, resulta suficientemente ilustrativo de ese consenso. La necesidad del análisis de las formas cinematográficas es reivindicada por la tradición de la Escuela de los Anales francesa, particularmente los trabajos de Marc Ferro –como ya hemos visto– interesado especialmente en el estudio de una historia de las mentalidades a través del cine. También es el caso de Pierre Sorlin (1985) y Michèlle Lagny (1992), quienes se enfocaron inicialmente en las conexiones entre el análisis semiótico, la historia y la sociología.

Autores como Ferro manifiestan explícitamente que el trabajo del historiador con las fuentes audiovisuales es diferente al de los estetas, los historiadores del arte, los críticos y los cinéfilos, pues utiliza los filmes para estudiar cuestiones que exceden el campo cinematográfico. Sin embargo, no por ello estamos habilitados a dejar de lado las especificidades del lenguaje

5 Así por ejemplo, Ferro analizaba cómo la utilización del fundido encadenado en la película *El judío Suss* (Veit Harlan, 1940), era una de las estrategias utilizadas para construir una visión antisemita. Ferro señalaba: “Nos gustaría confirmar aquí este juicio analizando un único aspecto de la realización, un problema de escritura cinematográfica, para mostrar con un ejemplo concreto que existe una ideología de la escritura, de la utilización de la cámara con respecto a la pura técnica: aquí, el empleo de la figura llamada fundido encadenado, ejercicio bastante sutil de paso de un plano a otro, y qué es un efecto buscado, pues está situado entre el montaje y la filmación, y precisa de una manipulación particular” (FERRO 1997).

filmico. El historiador, al acercarse al cine, está ante “la elaboración de un modo de expresión no escrita” en la que “las modalidades de organización de la imagen y de su estatuto” tienen un “papel esencial para la producción de sentidos, más allá del texto, del ‘guion’ o de la historia presentada” (LAGNY 2009, p. 116). En otras palabras, lo propiamente estético en las relaciones de la historia con el cine (y el audiovisual) no puede dejarse de lado a riesgo reducir los análisis solo a los contenidos.

En Estados Unidos, la centralidad del lenguaje cinematográfico para la investigación histórica vuelve a aparecer desde la óptica de la llamada historiografía posmoderna, con Robert Rosenstone (1997). El autor se acerca al cine desde una perspectiva heredera de Hayden White, que lo lleva a relativizar la importancia de los “hechos” y atribuirle un papel central a la narración en la disciplina histórica⁶. Según Rosenstone:

El poder de la historia en la pantalla emana de las cualidades singulares de ese medio, de su capacidad de comunicar algo no sólo de manera literal (cómo si alguna comunicación histórica fuese este totalmente literal) y realista (como si pudiésemos definir realistamente el realismo), sino que también, en palabras de Lerner, “de manera poética y metafórica”. (ROSENSTONE 1997)

En América del Sur la misma reivindicación también aparece en los textos del argentino Fabio Nigra (2016). Si bien la perspectiva de Nigra se aleja del posmodernismo, para reivindicar la pertinencia del concepto del hecho histórico, como también su posibilidad de representación. Sin embargo, el análisis del lenguaje cinematográfico vuelve a ser defendido como la metodología más apropiada. Nigra recuerda al lector, casi a modo de advertencia que: “La manera de llevar un acontecimiento histórico al celuloide no es simplemente la de juntar una cantidad determinada de información y ponerla en línea cronológica, sino que la elección del

⁶ Escapa a los fines de este artículo un análisis detallado de las polémicas que envuelven los posicionamientos de White respecto de la historiografía. Pero, ante los desafíos que imponen para el historiador podríamos decir, parafraseando a Marcos Napolitano (2018), que aunque la escritura no tenga una relación transparente con lo real, el historiador no puede abandonar su compromiso con la realidad, pues el referente del discurso funciona como la zanahoria inalcanzable, que hace moverse al conejo de laboratorio.

vestuario, el lenguaje o mismo la locación y/o decorado determinan su verosimilitud y realismo”. (NIGRA 2016, p. 229).

Finalmente, no pueden olvidarse las aportaciones de la historia cultural brasileña, que en los últimos veinte años ha demostrado bastante interés por el estudio de las relaciones entre cine e historia. Sus autores, también se hacen eco de esa necesidad de incorporar el análisis formal. Eduardo Morettin (2003) es enfático al respecto: “Para que podamos recuperar el significado de una obra cinematográfica las cuestiones que presiden su examen deben emerger de su propio análisis”. Por su parte, Marcos Napolitano (2006) explica las interrelaciones entre estética y contenido con detención, haciendo énfasis en la: “(...) necesidad de articular el lenguaje técnico-estético de las fuentes audiovisuales y musicales (o sea, sus códigos internos de funcionamiento) y las representaciones de la realidad histórica y social en ella contenidas (o sea, su ‘contenido’ narrativo propiamente dicho)” (NAPOLITANO 2006, p 237).

Podría decirse, por lo tanto, que el análisis estético de los filmes es uno de los fundamentos epistemológicos de este campo de estudios. Eso no resulta sorprendente si tenemos en cuenta que lo que subyace en todos los trabajos citados es la defensa de la pertinencia de las fuentes audiovisuales para el estudio de la Historia y, en consecuencia, la necesidad de desarrollar metodologías de investigación que den cuenta de las especificidades de esas fuentes, alejándose de modelos heredados del análisis de textos escritos.

En efecto, algunos estudios chilenos (STANGE, SALINAS, SANTA CRUZ y KUHLMANN 2019; STANGE y SALINAS 2020) enfatizan que el trabajo del cine respecto de los discursos históricos trata de construir un *verosímil histórico*, es decir, de darle al pasado una forma sensible. La expresividad del gesto del personaje, el dramatismo de la acción, la emotividad de la música, lo pintoresco o extraño de la ambientación y de los artefactos, se conjugan con las fórmulas narrativas del lenguaje audiovisual para permitirnos ver al pasado en movimiento. A diferencia de la historiografía, el cine no explica conceptualmente los procesos históricos, sino que ofrece una imagen perceptible, emotiva, reconocible y memorable de lo que *parece ser* el pasado.

Esto quiere decir que el procedimiento del cine es eminentemente estético (con articulación, eso sí, entre formas sensibles y lo narrativo). En nuestro caso, en estudios previos sobre las relaciones entre cine e historia en los filmes chilenos de ficción (1970-2018), en primer término, hemos visto que esta producción estética no constituye un género cinematográfico –reconocible a partir de consensos tácitos entre diferentes agentes como

productores, distribuidores, críticos y espectadores— sino que se despliega a través de estrategias en las que el verosímil histórico le da forma sensible a ciertas preocupaciones contemporáneas (como en el filme *Bombal*, de Marcelo Ferrari, 2012); a la identidad o la memoria de ciertos grupos sociales específicos (como en la película *Allende en su laberinto*, de Miguel Littín, 2014); a las necesidades del espectáculo cinematográfico (como en la cinta *Monvoisin*, de Mario Velasco, 2009), por mencionar solo algunas maneras de construcción de los discursos históricos.

En el caso de las series televisivas de ficción histórica, en segundo término, lo que hemos visto es que dadas las características de los formatos televisivos, la forma sensible del pasado se conecta con lo que hemos llamado un *sentido común audiovisual*: un fondo imaginario, incoherente y heterogéneo, conformado a partir de archivos visuales fragmentarios (pinturas, fotografías, viejas películas, iconografías publicitarias, religiosas o estatales, etc.) cuyos esquematismos se vuelven significantes de las formas televisivas del pasado, y que los espectadores despliegan cuando ven (procesos de reconocimiento en la pantalla pequeña), por ejemplo, alguna serie respecto de un proceso o hecho del pasado.

En el caso de los filmes documentales históricos, sin embargo, ciertos matices deben tenerse en cuenta, y que provienen de su tipo de relación con la realidad, lo que hace que difiera la forma en que construyen tanto un *verosímil histórico* como un *sentido común audiovisual*. En primer lugar, como señala Odin (2012), el régimen de veridicción documental se basa en el principio de que el “mundo narrado” en la película pertenece a la misma realidad en la que se inserta el “mundo del espectador”, por lo que los modos de reconocimiento e implicación con las formas sensibles del pasado ocurrirían de manera diferente. El “modo documental” es uno de los nueve modos de lectura que Roger Odin distingue para referirse a la relación que establece el público con una obra audiovisual⁷. Según Odin (2012), el modo documental consistiría en ver una película para conseguir información sobre la realidad del mundo. De acuerdo con la perspectiva semiopragmática postulada por Odin, eso significa que, al ver un filme siguiendo ese modo, el espectador construye un enunciador al que le atribuye una existencia real. Ese enunciador produce enunciados sobre

7 Los otros modos son: espectacular, ficcionalizante, fabulizante, argumentativo/persuasivo, artístico, estético, energético, privado. Para Odin el público puede combinar varias de esas lecturas a la vez o a lo largo del mismo filme (ODIN 2012).

el mundo real que pueden ser evaluados en términos de verdad. En otras palabras, el documental le muestra al espectador *su propio mundo*, por lo que su “efecto de realidad” (BARTHES 1970) es epistemológicamente diferente.

En ese sentido, de acuerdo con autores como Noël Carroll (2004) y Fernão Ramos (2013, p. 22-23), la diferencia fundamental entre el documental y la ficción es que el primero establece tanto afirmaciones como proposiciones sobre el mundo histórico, lo que incluye que tanto el enunciador como las diferentes voces que se reúnen en el documental puedan hablar de sí mismas, pues obviamente forman parte de ese mundo. En la ficción también es perfectamente posible formular proposiciones sobre la realidad, pero son construidas a partir del principio de la imaginación, es decir, sobre la base de un universo ficcional que establece relaciones libres, de los más diversos grados e índoles, con el mundo real (CARROLL 2004). Como puede verse, la relación entre el documental y el mundo histórico es directa, lo que hace que este género sea particularmente proclive para la elaboración de discursos sobre el pasado.

Ahora bien, nuestra propuesta es que los documentales chilenos históricos despliegan estrategias estéticas que le dan una forma sensible a dos maneras de experimentar el pasado, desde dos perspectivas que asumen explícitamente un carácter no ficcional con relación al referente real: la *memoria* y la *historia*. Ambas constituirían modos o regímenes con los que el pasado se integra en nuestra subjetividad –internalizados como parte de nuestras experiencias individuales, afectivas y racionales, de la realidad social.

La historia, por una parte, constituye una subjetivación “objetivada” del pasado, una narrativa aglutinante con pretensión de verdad y en la que se expresan los marcos epistemológicos de la época, los intereses de los grupos políticos y culturales hegemónicos, y que propende a una visualidad oficial o dominante (o a la interpelación de dichos componentes en los ejercicios históricos contrahegemónicos) (HARTOG 2007, GUTIÉRREZ AGUILAR 2013). En la memoria, en cambio, el pasado es subjetivado en vínculo directo con las experiencias individuales y colectivas de los sujetos, apela a sus recuerdos afectivos, enlaza los procesos históricos con sus trayectorias vitales y los significa a partir de una visualidad anclada en lo cotidiano: fotos familiares, objetos de uso diario, relatos orales, etc. (HALBWACHS 2004, MUDROVIC 2005, NORA 2008).

Método

De esta forma, nuestro objetivo es describir las estrategias con las que los documentales históricos chilenos le dan forma sensible al pasado en estos dos regímenes, la historia y la memoria. Para ello, concentramos nuestro análisis en dos aspectos centrales:

1) Los procedimientos narrativos, que pretenden identificar los roles enunciativos a los que recurren los filmes documentales. Para nuestro análisis hemos distinguido siete procedimientos narrativos tradicionalmente presentes en los documentales chilenos (MOUESCA 2005, BRESCHAND 2002, DEL VALLE-DÁVILA 2019). Son ellos: 1. el testimonio en forma de entrevista; 2. las imágenes de archivo; 3. la elaboración de la narración a partir de una “voz de Dios”; 4. el relato estructurado a partir las cabezas parlantes; 5. el relato en primera persona; 6. la enunciación epistolar; 7. la narración como viaje de descubrimiento o retorno al lugar de los hechos.

2) Los procedimientos formales que le dan imagen, sonido y movimiento a la narración documental. Estos procedimientos pueden ser tan diversos —desde el empleo de la música a ruidos y efectos de sonido específicos, de la aparición en pantalla de segmentos televisivos al uso de fotografías, pasando por recreaciones, animaciones, movimientos de cámara, etc.— que hemos optado por no categorizarlos previamente. En su lugar, los hemos inferido directamente del visionado de las películas y, luego, los hemos reducido según su similitud estilística, su función narrativa y su recurrencia.

El análisis fue aplicado sobre un corpus de 32 filmes seleccionados a partir del universo total documentales chilenos producidos entre 1970 y 2020, descartando obras realizadas para la televisión, como reportajes, series documentales y cortometrajes⁸. Siguiendo una tradición historiográfica ampliamente aceptada y asentada en la academia chilena, hemos considerado también como documentales “chilenos” obras realizadas en el exilio por cineastas de nacionalidad chilena, a pesar de que el equipo de producción y el capital invertido puedan ser extranjeros.

El segundo criterio de selección fue que las películas ofreciesen reflexiones sobre procesos del pasado y sus reverberaciones en el presente,

⁸ Los documentales fueron seleccionados durante las dos investigaciones que dieron origen a este artículo. Todos fueron visionados y analizados por los autores de este texto en el marco de ambos proyectos.

o tuviesen la intención manifiesta de documentar audiovisualmente diferentes acontecimientos de la historia del tiempo presente relacionados con el país o su cultura (como por ejemplo aquellas piezas documentales que se refieren al golpe militar de septiembre de 1973, los detenidos desaparecidos por la dictadura militar de Augusto Pinochet, las protestas callejeras en la misma época, o el exilio, por mencionar algunos hechos o procesos sociopolíticos particularmente relevantes). Finalmente, escogimos aquellas películas que, por sus procedimientos, su reconocimiento en el medio a lo largo del tiempo y su recepción crítica se han considerado más relevantes. De esta forma, el corpus ha quedado constituido de la siguiente manera (Tabla 1):

Tabla 1. Documentos Chilenos analizados (1970 - 2020)

La batalla de Chile, parte I: La insurrección de la burguesía, 1975, Patricio Guzmán.
La Batalla de Chile, parte II: El golpe de Estado, 1976, Patricio Guzmán.
Chile y su verdad, 1977, Aliro Rojas Beals.
La batalla de Chile, parte III: El poder popular, 1979, Patricio Guzmán.
No olvidar, 1982, Ignacio Agüero.
El Charles Bronson chileno (o idénticamente igual), 1985, Carlos Flores.
Por la vida, 1987, Pedro Chaskel.
Cien niños esperando un tren, 1988, Ignacio Agüero.
Correcto, o el alma en tiempos de guerra, 1992, Orlando Lübbert.
La flaca Alejandra, 1994, Carmen Castillo, Guy Girard.
La memoria obstinada, 1997, Patricio Guzmán.
Fernando ha vuelto, 1998, Silvio Caiozzi.
El derecho de vivir en paz, 1999, Carmen Luz Parot.
La última huella, 2001, Paola Castillo.
Estadio nacional, 2002, Carmen Luz Parot.
Salvador Allende, 2004, Patricio Guzmán.
El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos, 2004, Bettina Perut e Iván Osnovikoff.
Actores secundarios, 2004, Pachi Bustos y Jorge Leiva.
La ciudad de los fotógrafos, 2006, Sebastián Moreno.
Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, 2006, Lorena Giachino Torrén.
Calle Santa Fe, 2007, Carmen Castillo.
El diario de Agustín, 2008, Ignacio Agüero.
Mi vida con Carlos, 2009, Germán Berger-Hertz.
El edificio de los chilenos, 2010, Macarena Aguiló y Susana Foxley.
Nostalgia de la Luz, 2010, Patricio Guzmán.
El Mocito, 2010, Marcela Said.
El botón de nácar, 2015, Patricio Guzmán.
Allende mi abuelo Allende, 2015, Marcia Tambutti.
Habeas Corpus, 2015, Claudia Barril, Sebastián Moreno.
Chicago Boys, 2015, Carola Fuentes y Rafael Valdeavellano.
El Paño, 2016, Elvira Díaz.
El pacto de Adriana, 2017, Lisette Orozco.

Antes de dar paso al análisis de los resultados, y con el objetivo de reducir la polisemia que cargan algunos de los términos empleados en esta sección, nos ha parecido necesario ofrecer las definiciones conceptuales de los procedimientos narrativos que hemos enumerado anteriormente, esto es, el testimonio, las cabezas hablantes, la “voz de Dios”, la primera persona, la enunciación epistolar, el viaje al lugar de los hechos y el archivo. Finalmente, también resulta pertinente explicar lo que entendemos por “historia del tiempo presente”.

Entenderemos por *testimonio* las declaraciones de individuos sobre eventos de su propia vida o acontecimientos de la vida de personas cercanas a ellos, que tuvieron incidencia en su existencia. Es por lo tanto la experiencia subjetiva lo que resulta central en este tipo de declaraciones. El concepto de testimonio no está directamente relacionado con un tipo de encuadre o de toma en particular, ni tampoco con una localización. El testimonio bien puede concederse en el interior de una vivienda, en una calle, en una cafetería, en un parque, en el interior de una institución, en un lugar de memoria y sin importar el tipo de plano o su duración, como puede apreciarse, por ejemplo, en el famoso documental *Shoah* (1985) de Claude Lanzmann.

En el caso de las cabezas hablantes o bustos parlantes, nos referimos a un tipo de encuadre, en plano medio al pecho o en primer plano, generalmente filmado en un interior y con fondo neutro. Ese tipo de encuadre está presente en buena parte de las entrevistas que aparecen en programas de televisión, reportajes y, por supuesto, en los mismos documentales. El procedimiento de las cabezas hablantes ha sido tradicionalmente utilizado en las entrevistas con “especialistas” y es el plano por excelencia de la aparición en cámara de periodistas. A pesar de ello, está lejos de tratarse de un plano destinado exclusivamente a darle un carácter “objetivista” a unas declaraciones, ni tampoco a atribuirle necesariamente un estatus de autoridad al individuo que las profiere. Por el contrario, la mayoría de los directores de cine documental opta también por las cabezas hablantes para filmar testimonios subjetivos con el objetivo principal de aproximar al interlocutor de modo de producir una complicidad ética, que escamotee un efecto de tergiversación del habla. En su análisis sobre el uso de este encuadre en los testimonios audiovisuales sobre el Holocausto, Michael Renov (2015) sostiene que la amplia utilización del primer plano facial se debe, en gran medida, a su potencia para captar y condensar las emociones humanas. Como recuerda Renov, Béla Bálazs fue uno de los primeros en

interesarse por el primer plano, en el que veía un procedimiento privilegiado que conseguía captar simultáneamente una “polifonía” expresiva, más rica que la palabra. A partir de Bálazs, Renov afirma: “el primer plano puede ofrecer algo más que el mero espectáculo del sufrimiento. Puede permitir una cierta “proximidad” al otro, un vehículo visceral y duradero (si se lo archiva) para un encuentro ético y comprensivo” (RENOV 2015, p. 9).

Utilizamos el concepto de “voz de Dios” en un sentido amplio, inspirado en los trabajos de Fernão Ramos (2013) y Bill Nichols (2004), como un tipo de locución omnisciente, situada en un nivel externo a aquel en el que se desarrollan las acciones, las entrevistas y los testimonios y externa, también, a los archivos movilizados por el filme. Esa voz posee un saber sobre el mundo presentado que no debe ponerse (por norma general) en duda dentro del documental. Ese tipo de voz, junto con el montaje juega un papel fundamental para estructurar el discurso del documental, pues les atribuye jerarquías a los entrevistados, valida o rechaza sus testimonios, sutura vacíos, legitima archivos, etc. Este tipo de voz, típica del documental clásico, ha venido perdiendo progresivamente espacio desde los años sesenta del siglo XX y, en el caso chileno, desde mediados de los años noventa, particularmente a partir de filmes como *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, Guy Girard, 1994) y *La memoria obstinada* (Patricio Guzmán 1997). Sin embargo, continúa siendo una estrategia discursiva bastante presente en la producción documental contemporánea.

Frente a la “voz de Dios” más tradicional, una cantidad considerable de documentales chilenos contemporáneos asumen la narración en primera persona. El abandono de la omnisciencia significa una reivindicación explícita de la propia subjetividad del realizador, que permite un mayor espacio para la hesitación, el punto de vista personal, las contradicciones y el espacio biográfico. En ese sentido, cabe resaltar que los deícticos de la primera persona permiten toda una zona de confluencia entre el cine en primera persona y géneros literarios asociados a la memoria personal como el diario de vida, el diario de viajes y la epístola (SELIPRANDY, 2017, DEL VALLE-DÁVILA, 2019). A través del concepto de *enunciación epistolar* hemos designado las hibridaciones en el cine documental con esos géneros literarios⁹.

9 Para un estudio de la “enunciación epistolar” en el cine –de ficción y no ficción– ver los trabajos organizados y escritos por Lourdes Monterrubio, particularmente: Monterrubio, Lourdes (org.). La enunciación epistolar en el cine contemporáneo / Epistolary Enunciation in Contemporary Cinema. Monographic issue. Área Abierta, 19(3) (2019).

La primera persona suele ir acompañada de una mayor performatividad por parte del director. Muchas veces aparece éste en cámara interactuando con otras personas, visitando archivos, viajando, etc. En otras, el objetivo de la cámara se equipara, metafóricamente, con su mirada y vemos fragmentos de su cuerpo –generalmente sus manos y sus pies– mientras filma. En muchas ocasiones esa performatividad, sobre todo en filmes que abordan algún tipo de memoria traumática, se manifiesta en forma de un *viaje* al lugar de los hechos, es decir, un desplazamiento hacia las regiones, las localidades o los recintos que sirvieron de escenario del trauma.

Pese a lo anterior, es necesario establecer que tanto la aparición de elementos epistolares, como los viajes hacia “lugares de memoria” (NORA 2008), no dependen necesariamente de la utilización de la primera persona en los filmes chilenos analizados. En documentales que asumen otro tipo de locución, como la voz de Dios o que evitan la presencia de cualquier tipo de locutor, ese tipo de procedimientos narrativos también pueden aparecer, aunque estarán menos asociados a la subjetividad del realizador o a su espacio biográfico.

Por archivo entenderemos, de manera amplia, todo tipo de fuentes primarias visuales, audiovisuales, sonoras y escritas, así como el lugar en el que se conservan. Por imagen de archivo comprenderemos cualquier imagen fija o en movimiento que haya sido retirada de su contexto original e insertada dentro del flujo de imágenes que componen una película, para la que no fue originalmente concebida. Evidentemente, los usos de la imagen de archivo pueden ser profundamente diferentes. Como se encarga de recordar Henri Gervaiseau (2012, p. 213), el archivo puede ser usado simplemente en función de la información visible que contiene, pero se esperaría –como de hecho acontece en buena parte de los documentales chilenos contemporáneos del corpus– una preocupación con respecto al “acontecimiento visual” que constituye esa imagen, es decir, un estudio del punto de vista de la imagen sobre la situación documentada, una observación de sus condiciones de producción, de configuración formal, etc. (GERVAISEAU 2012, p. 213).

Por último, hemos comprendido la noción de historia del tiempo presente, a partir del principio de coetaneidad entre la reflexión y el tiempo sobre el que se reflexiona, lo que significa que no es un período histórico determinado, sino una categoría dinámica identificada con el momento cronológico del historiador (ALLIER MONTAÑO 2018). En ese

sentido, a partir de los trabajos sobre la noción de *historia vivida* de Julio Arostegui, Eugenia Allier Montaño ofrece una definición particularmente pertinente: “(...) se trata de una historia de lo inacabado, de lo que carece de perspectiva temporal (de una historia de los procesos sociales que todavía están en desarrollo), y una historia que se liga con la coetaneidad del propio historiador” (ALLIER MONTAÑO 2018, p. 103).

Aproximaciones

Debido al tamaño de la muestra con la que hemos trabajado, el análisis filmico que expondremos a continuación no se detendrá en el estudio minucioso de escenas o secuencias en particular. Por el contrario, nuestro objetivo es presentar un análisis global que haga posible establecer lineamientos generales de la producción del período seleccionado. Sin embargo, como es evidente, esos resultados generales han sido elaborados sobre la base de análisis específicos de cada película y de análisis comparados, que por limitaciones de espacio no podemos presentar en detalle en estas páginas.

Uno de los aspectos que inmediatamente se destaca en el *corpus* analizado es la casi absoluta predominancia de la dictadura de Pinochet y el exilio como tópicos centrales en el documental chileno del período que comprende nuestra pesquisa. Esa predominancia se explica por la centralidad de ambos procesos en la historia del tiempo presente de Chile, y por sus consecuencias (en todas las dimensiones de lo social) perceptibles aún hoy, tanto en los imaginarios sociales como en los debates públicos. Los filmes analizados, a partir de la posdictadura, una y otra vez dan cuenta de que esas heridas abiertas no pueden sanar por un insuficiente trabajo de reparación desde el establishment político, más movido por el olvido o por una lógica de “pensar en el futuro” que en la ponderación o confrontación con un pasado traumático y que divide a las chilenas y chilenos. Esto permite, con cierta fortuna, comparar las derivas estéticas y narrativas de la “historia” y la “memoria” en los documentales chilenos con base en un único gran tema.

En este enmarcamiento, podemos señalar que las formas de abordar ese pasado no son unívocas, sino que adoptan diferentes perspectivas y matices. Así, encontramos, sobre todo en los años setenta y ochenta del siglo pasado documentales que elaboran visiones globalizantes tanto del gobierno de la Unidad Popular (1970-1973) como de la dictadura (1973-1990). Los ejemplos más claros de ello son la trilogía de *La batalla de Chile* (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979) y, desde una visión oficialista y favorable a la dictadura, *Chile y su verdad* (Aliro Rojas Beals, 1977). En esas visiones globalizantes de la historia reciente tiene un papel central el establecimiento de un relato ordenado de algunos de los principales eventos de la vida pública chilena. Ese relato busca establecer una lógica de causa y efecto que legitima una visión política o un proyecto ideológico. En el primer caso, ese ordenamiento tiene como finalidad reivindicar la experiencia de la Unidad Popular y denunciar internacionalmente los crímenes de la dictadura. En el segundo caso, que corresponde a una labor propagandística afín a los intereses de la dictadura, se busca “reestablecer” una “verdad” que habría sido manipulada por los medios de comunicación, llevando a cabo un ejercicio de revisionismo histórico donde la manipulación juega un papel nada secundario. Al mismo tiempo, en ese impulso revisionista la noción de veracidad –que coincide con la historia oficial del régimen– termina siendo uno de los conceptos que estructuran todo el documental de Rojas Beals, a comenzar por el título.

En contrapartida, en la primera y la segunda década del siglo XXI se abren un progresivo espacio las narraciones en primera persona que buscan indagar en las consecuencias personales y subjetivas de esos procesos en el “espacio biográfico” (ARFUCH 2002) de los cineastas, en aquella dimensión de la vida que desempolva o despliega recuerdos y memorias fragmentarias y, por momentos, contradictorias (RAMÍREZ 2010, BARRIL 2013). Por otro lado, también varían los aspectos específicos de la dictadura que se abordan en esos documentales, sin que por ello abandonen la primera persona. Podemos encontrar filmes sobre las violaciones de los derechos humanos desde la óptica de las víctimas, de los perpetradores o de los familiares de ambos; sobre el papel jugado por instituciones como la Iglesia Católica; sobre el modelo económico impuesto y, también, sobre las consecuencias de esos procesos en los pueblos originarios, en las mujeres o en la infancia.

Entre la visión globalizante de comienzos del periodo y la reivindicación de la subjetividad y la memoria íntima de comienzos del

siglo XXI ha habido, evidentemente, una amplia gama de posiciones intermedias que quedan de manifiesto a partir del estudio pormenorizado de los procedimientos narrativos y los procedimientos formales que explicamos en la sección anterior.

El testimonio es utilizado en todo el corpus, de forma recurrente (18 de las 32 películas, a lo largo de todo el periodo 1970-2020). Aunque no todos los filmes necesariamente muestren los testimonios utilizando la técnica tradicional de los bustos parlantes, hay una correlación evidente entre ambas cuestiones, puesto que ese tipo de encuadre aparece también en 18 de 32 películas¹⁰. Sin embargo, las entrevistas cumplen diversas funciones estructurantes en los documentales visionados. Hasta finales de los años noventa del siglo XX en muchos de los casos estudiados se suceden las entrevistas con diversos tipos de especialistas (médicos, abogados, psicólogos), autoridades civiles, militares o religiosas destinadas a *verificar* o sustentar las tesis del documental. Si bien, también hay un espacio variable para el testimonio de víctimas de la represión, sus declaraciones sirven para ejemplificar la tesis central del filme o, en otras palabras, para ponerle un rostro individual a los atropellos colectivos cometidos por el terrorismo de Estado en el pasado inmediato. Es ese sentido el testimonio sirve como materialización individual de una memoria colectiva de las víctimas o de la resistencia. La entrevista en cámara puede ir apoyada por materiales de archivo que refuerzan el contenido referencial del testimonio y un uso moderado de recursos musicales o dramáticos. Un ejemplo acabado de esta tipo de estrategia narrativa es el documental *Correcto, o el alma en tiempos de guerra* (Orlando Lübbert 1992), compuesto casi exclusivamente por entrevistas con especialistas –psicólogos, periodistas e incluso militares–, autoridades religiosas, víctimas, expolicías y pobladores de barrios marginales. Las entrevistas se intercalan con imágenes de la represión policial durante la dictadura. Ese material es diferenciado explícitamente del resto por medio de la palabra “Archivo” impresa en la esquina superior izquierda de la pantalla.

Desde los años 2000, en cambio, el sentido de las formas sensibles se reorienta en mayor medida a *recuperar* el testimonio en su dimensión

10 Como ha destacado Seliprandy (2017) el uso de entrevistas es una constante en prácticamente todos los documentales sobre memoria de la dictadura realizados en el Cono Sur, incluyendo los documentales en primera persona realizados por familiares de víctimas de las dictaduras.

subjetiva e irreplicable, es decir, en su carácter de memoria individual: se incrementa el tiempo que se le destina al entrevistado, así como los recursos dramáticos, los énfasis en el rostro y la interpolación de metáforas visuales y hay una multiplicación de los espacios en los que se filma el testimonio. Esto puede explicarse por la predominancia desde los años 2000 de lo que se ha denominado como el “giro subjetivo” (SARLO 2005), más anclado en reverberaciones personales, memorias fragmentarias y contradictorias de los propios realizadores o realizadoras, pero también de otras subjetividades convocadas al documental, como es el caso de las víctimas de las violaciones contra los Derechos Humanos. Es la experiencia intersubjetiva, la vida recordada y vuelta al presente una de las claves de lectura de esos documentales. Por ello mismo, disminuye la presencia de “especialistas” un tipo de entrevistado bastante presente hasta entonces. Con todo, la preeminencia de la función de *recuperación* no significa que deje de existir la función de *verificación*, se trata de una cuestión de énfasis y no de sustituciones. De igual manera, en algunos casos puntuales de fines del siglo XX, como por ejemplo *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo, Guy Girard, 1994) ya es perceptible una función de *recuperación* con una fuerza análoga a la que alcanzará en el documental chileno del siglo XXI.

También es posible distinguir un cambio en torno a la mitad de la década de los noventa respecto del uso de entrevistas. Los documentales de las primeras tres décadas (1970-2000) enfatizan las funciones informativas y explicativas de las entrevistas: encuadres limpios, cortes directos, sonido sincrónico, etc. Los de las últimas décadas (2000-2020), en cambio, preservan estas funciones informativas, pero con un tratamiento estilístico subjetivado: la alternancia de la voz testimonial con primeros planos de objetos o fotos, la construcción de secuencias en las que el personaje desarrolla acciones cotidianas y en las que se le muestra inserto en un espacio biográfico, e incluso íntimo, o detenido en un tiempo “intemporal”. Se trata de formas de reivindicar la subjetividad y la especificidad de la experiencia –tal como ha sido vivida en lo posible– que está siendo narrada, así como de otorgarle no solo un rostro, sino también una corporalidad a la memoria individual, antes que colectiva. Esta estrategia suele verse complementada por la visita –muchas veces con el entrevistado– a los *lugares de memoria* donde tuvieron lugar los eventos a los que hace referencia el documental, en general, o el testimonio, en particular. La última trilogía de Patricio Guzmán, compuesta por *Nostalgia de la Luz* (2010), *El botón de nácar* (2015) y *La cordillera de los sueños* (2019) ofrece abundantes ejemplos de

ese tipo de desplazamientos, en especial las visitas a campos de prisioneros, lugares de detención y desaparecimiento en los dos primeros filmes.

El recurso a los archivos (documentales, visuales, audiovisuales) emerge también como un eje narrativo y expositivo fundamental: 12 de las 32 películas lo utilizan de manera relevante a lo largo de las cinco décadas del corpus. Los archivos son polimorfos. El uso sobrio del blanco y negro de los viejos recortes de periódico y las imágenes de archivo, la textura de las filmaciones de época –16 mm en los años setenta, videos en súper 8, UMATIC y VHS en los ochenta– o el énfasis esmerado en las tomas frontales de los rostros de detenidos desaparecidos, por ejemplo, parecieran la forma más eficaz de comunicar y expresar, si es que eso es posible, el horror de la dictadura en cada momento.

El material de archivo cumple también la función de rastro, de vestigio y de indicio del pasado. Sirve, en ese sentido, como una forma de resistencia frente a las operaciones de olvido puestas en práctica durante la dictadura y, en ocasiones, particularmente a comienzos de la transición democrática, por la maquinaria estatal, como una recusa a las políticas de memoria pública sustentadas sobre la lógica de la reconciliación (tan aludida en el gobierno del demócratacristiano Patricio Aylwin, a comienzos de los años noventa del siglo pasado). Al respecto, se destacan estas estrategias en películas tan señeras para la historiografía del cine chileno como *Chile, la memoria obstinada* (Patricio Guzmán, 1997) y *Fernando ha vuelto* (Silvio Caiozzi, 1998). A comienzos del siglo XXI el archivo vuelve a estar presente, como una estrategia narrativa central, en *Salvador Allende* (Patricio Guzmán, 2004). En el caso de los dos filmes de Guzmán, cabría destacar que el director incorporó como material de archivo su propia obra *La batalla de Chile*, realizando con ello un ejercicio de autocita, autorreferencialidad, reelaboración y resemantización único en el cine chileno. En esos filmes el archivo sirve como un detonante y, a la vez, como depósito de la memoria de diversos tipos de colectivos –generacionales, ideológicos, de clase, etc.–, por lo cual, tiene un fuerte componente identitario. Es más, en muchos casos ese material se erige como sustento de una memoria colectiva alternativa frente a la memoria colectiva oficial¹¹.

11 Nuevamente llama la atención el caso de *La batalla de Chile*, pues Guzmán utiliza la trilogía como archivo de su memoria personal y, también, como archivo de una memoria colectiva de resistencia contra la dictadura y contra las políticas de memoria de la posdictadura.

El archivo también está presente en filmes de la llamada “segunda generación” –compuesta por hijos, sobrinos o nietos de víctimas de la dictadura–, pero en su caso hay un interés evidente por poner de relieve el archivo íntimo: cartas escritas en la infancia, casetes con grabaciones familiares, vídeos o filmes familiares, álbumes de fotos, etc. El material de archivo funciona, en estos casos, como depósito de la memoria privada e incluso íntima, como frágil sustento físico que permitiría la conservación y la transmisión de la memoria familiar. De esta forma, gana peso la acepción de la memoria como capacidad de almacenamiento y conservación, pero también se pone de relieve el riesgo de destrucción al que constantemente se ve sometido el archivo.

Si el testimonio y el archivo son dos procedimientos narrativos ampliamente empleados en los documentales del período analizado, no ocurre lo mismo con la “voz de Dios”. Este tipo de locución característica del documental clásico se utiliza muy acotadamente en Chile y es probable que se encuentre sobredimensionada en el análisis por su presencia en las tres partes de la internacionalmente conocida *La batalla de Chile* de Patricio Guzmán. Sus procedimientos estéticos, en el caso de la trilogía, apuntan a ofrecer un discurso omnisciente y sin fisuras que sirve a la vez como crónica y análisis político de un período. El relato ordenado según una lógica causal de ese tipo de voz va acompañado de “pruebas” que sirven para corroborarlo: evidencias visuales por medio de fotos, filmaciones *in loco*, entrevistas, con un uso muy acotado de recursos musicales. El rasgo más destacado de este tratamiento es el tono “periodístico” del relato, informativo, casi siempre cronológico y objetivista. El propósito es documentar el golpe militar, sus consecuencias, la realidad cruda del alzamiento de las Fuerzas Armadas y sus ramificaciones inmediata y mediatamente posteriores.

Desde mediados de los años noventa, y con más intensidad desde el 2000, varios documentales privilegiarán los procedimientos de la primera persona. Como ya ha sido indicado, ese tipo de narración pone de relieve, en la gran mayoría de los casos, el espacio biográfico y la subjetividad y la memoria personal. Además, cabe destacar que, en muchas ocasiones la primera persona es utilizada en documentales que se proponen emprender un “retorno al lugar de los hechos” o simplemente un “desplazamiento” identitario. Patricio Guzmán asume la narración en primera persona –y la locución de sus propios filmes– desde mediados de los años noventa, a partir del filme *Pueblo en vilo* (1995), documental

realizado en México y que se encuentra fuera de nuestro *corpus*. El cambio mayor vendrá en su siguiente filme, *Chile, la memoria obstinada* (1997), donde incorporará a la narración componentes autobiográficos. La obra de Carmen Castillo también asume un carácter subjetivo y con rasgos autobiográficos, reconocibles en filmes como *La flaca Alejandra* (1994) y *Calle Santa Fe* (2007). Existen otros casos que no pueden pasarse por alto, ya en los años ochenta, como el filme *Diario Inacabado* (1983) de Marilú Mallet donde la esfera de la intimidad, la subjetividad, la primera persona y la autoconsciencia filmica constituyen los pilares narrativos de un filme pautado por las travesías y desplazamientos en el país del exilio¹².

La utilización de la primera persona no es una tendencia exclusiva del documental chileno, sino que resulta fácilmente apreciable a escala latinoamericana, principalmente en el cine realizado por hijos o familiares de víctimas de la dictadura (AMADO 2003, PIEDRAS 2014, SELIPRANDY 2017, DEL VALLE-DÁVILA 2019). Fernando Seliprandy (2017) ha indicado, con razón, el carácter equívocamente repentino que puede encerrar la noción de “giro subjetivo”, pues la reivindicación de relatos abiertamente subjetivos sobre la propia intimidad o sobre el espacio biográfico de otras personas no es un fenómeno que surja de un momento para otro. Ahora bien, aunque haya estado presente a lo largo de todo el período estudiado, la proliferación de documentales en primera persona de carácter autobiográfico se produce a partir del nuevo siglo y tiene como principales promotores a una nueva generación de cineastas nacidos en los años setenta y ochenta. En ese tipo de producción se caracteriza, también, por su marcada intermedialidad, a través de hibridaciones con géneros literarios asociados a la primera persona, como el diario y la carta. Este último es el caso, por ejemplo, de *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2009) y *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010). En ese sentido, como explica Pablo Piedras (2014), la literatura y el cine documental han encontrado zonas de confluencia en las narrativas del yo.

La forma sensible de estas películas puede sintetizarse en la idea de una fuerte autoconsciencia narrativa, que pone en escena la propia realización y al cuerpo de realizador o la realizadora, pero también sus

12 Sobre esta cuestión ver los trabajos de José Miguel Palacios, Brenda Longfellow y Paola Margulis en: Elizabeth Ramírez Soto y Catalina Donoso Pinto (org), *Nomadias el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (2016).

recuerdos. Son producciones que exhiben una alta reflexividad, pues precisamente sus estéticas y narrativas se sustentan en la exhibición de los procedimientos de realización; en los mecanismos que propician el recuerdo y las cavilaciones del autor y de las personas convocadas a la cinta. Algunos ejemplos destacados de ello son *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti, *El pacto de Adriana* (2017) de Lisette Orozco y los ya citados *Mi vida con Carlos* y *El edificio de los chilenos*. Estos documentales exhiben el vínculo entre el acto de la realización cinematográfica y la materialidad audiovisual expuesta: son las fotos familiares del cineasta, sus propias memorias, su casa, sus parientes, los que conforman la manifestación de un testimonio “incuestionable”: el del propio autor.

Como puede verse, el documental autobiográfico chileno no se aleja de las características de autorreferencialidad y performatividad que autores como Piedras (2014) y María Luisa Ortega (2005) atribuyen al documental en primera persona contemporáneo. Ahora bien, como recuerda Ortega (2005), a diferencia del cine experimental, aquellos documentales que continúan queriendo hablar sobre la realidad social utilizan la subjetividad como instrumento de comunicación y conocimiento de la realidad. Con ello “limitan el solipsismo y el relativismo epistemológico, transitando más allá de la mera expresión personal o del ejercicio de autoconocimiento característicos de prácticas no-ficcionales experimentales” (ORTEGA 2005, p. 204).

La reflexión de Ortega puede servir para entender por qué la autoconsciencia narrativa no entra en conflicto con la búsqueda por representar la realidad social en el documental chileno contemporáneo. También ofrece una explicación para un hecho aparentemente anómalo: a pesar de la autorreferencialidad del documental en primera persona, los filmes del corpus que experimentan de forma más radical con ella ni son autobiográficos ni tampoco utilizan la primera persona. Se trata de *El Charles Bronson chileno* (o idénticamente igual) (1985) de Carlos Flores y *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos*, (2004) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff. A pesar de estar separados por más de veinte años ambos reúnen algunas características similares, como la construcción en abismo, la fabulación emprendida por los personajes y un pacto ambiguo de lectura que sitúa su enunciación entre la ficción y la no ficción. Sin embargo, se trata de caminos poco transitados por el documental chileno de los últimos cincuenta años, al menos en formatos de medio y largometraje.

Reflexiones finales

En virtud de lo dicho, respecto de los procedimientos narrativos y estéticos, nuestro análisis confirma el cariz biográfico –asociado al llamado “giro subjetivo” y a la importancia asumida por el “espacio biográfico”– de los documentales chilenos referidos en estudios previos (BARROSO 2015, SAAVEDRA 2013), en consonancia con una tendencia global de la época.

En el arco temporal que aquí abordamos, y en una suerte de síntesis, podemos ver claramente cómo hasta mediados de los años noventa del siglo XX el modo de enunciación predominante de los documentales chilenos está en el registro de la “historia” comprendida como un planteamiento sobre el pasado que se pretende documentado, cohesionado, justificado e incluso dotado de cierta pretensión de objetividad: la cosas pasaron por los motivos expuestos en pantalla, por los procedimientos empleados (un epítome de esta estrategia es, ciertamente, *La Batalla de Chile*). En cambio, desde el 2000 en adelante es evidente que el registro de la “memoria” es el predominante, pues lo que se exhibe, y lo que recepcionamos, es explícitamente reivindicado como los recuerdos del realizador o la realizadora. Sus dudas, vacíos en la rememoración, sus relaciones conflictivas y hasta contradictorias con sus cercanos (*El pacto de Adriana* es ejemplar en esto). No hay por qué buscar una pretensión de objetividad en la mirada y en los elementos de la historia. Por el contrario, la virtud está aquí en la expresión de las emociones, en el desarrollo libre de la subjetividad.

Ambos registros, sin embargo, confluyen en lo que podemos llamar una *estética de la verdad* documental, es decir, el conjunto de procedimientos y tratamientos visuales y sonoros que le dan una forma sensible a lo real del documental. Lo interesante, para el caso del corpus analizado, es que los mismos conceptos formales, en contextos diferentes y con funciones divergentes, les dan forma a dos modos diferentes de *verdad documental*: una “objetiva”, testimonial, probatoria, informativa, predominante hasta los años noventa, y otra autobiográfica, metafórica, elíptica, episódica, predominante en la actualidad.

Referencias bibliográficas

ALLIER MONTAÑO, Eugenia. Balance de la historia del tiempo presente. Creación y consolidación de un campo historiográfico. *Revista de Estudios Sociales* 65, p. 100-112, 2018.

AMADO, Ana. Herencias: generaciones y duelo en las políticas de la memoria. *Revista Iberoamericana*, 202 (69), p. 137-153, 2003.

ARFUCH, Leonor. *El espacio biográfico: dilemas de la subjetivade contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

BARRIL, Claudia. *Las imágenes que no me olvidan*. Santiago: Cuarto Propio, 2013.

BARROSO, Gonzalo. La representación de la dictadura de Pinochet en el cine documental chileno entre 1973 y 2013. De la imagen testimonial al relato memorístico. *Filmhistoria online*, 25 (1): 19-34, 2015.

BARTHES, Roland. El efecto de realidad. *Lo verosímil*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1970, p. 95-101.

BRESCHAND, Jean. *El documental*. La otra cara del cine. Barcelona: Paidós, 2002.

CARROLL, Noel. Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: uma análise conceitual. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 69-104.

DEL VALLE-DÁVILA, Ignacio. La carta como elemento de la construcción de una memoria sobre la dictadura en el documental latinoamericano contemporáneo. *Área abierta*. 19 (3): 327-346, 2019.

FERRO, Marc. *Cinéma et historie*. París: Gallimard, 1997.

GERVAISEAU, Henri Arraes. Imagens do passado: noções e usos contemporâneos. In: MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos y KORNIS, Mônica (org.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012, p. 211-236.

GUTIÉRREZ AGUILAR, Ricardo. *El historiador en su gabinete*. El juicio histórico y la filosofía de la historia. Madrid: Plaza y Valdés, 2013.

HALBWACHS, Maurice. *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensa Universitaria de Zaragoza, 2004.

HARTOG, François. *Regímenes de historicidad: Presentismo y experiencias del tiempo*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2007.

LAGNY, Michèle. *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. París: A. Collin, 1992.

LAGNY, Michelle. O cinema como fonte de História. In: Novoa, Jorge (Org.) *Cinematógrafo*. São Paulo: UNESP, 2009, p. 99- 132.

MONTERRUBIO, Lourdes (Org.) *La enunciación epistolar en el cine contemporáneo. Área abierta*. 19 (3), 2019.

MORETTIN, Eduardo, NAPOLITANO, Marcos y KORNIS, Mônica (org.) *História e documentário*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012.

MORETTIN, Eduardo. O cinema como fonte histórica na obra de Marc Ferro. *História. Questões e debates*, 38, 11-42, 2003.

MOUESCA, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: LOM, 2005.

MUDROVIC, María Inés. *Historia, narración y memoria. Los debates actuales en filosofía de la historia*. Madrid: Akal, 2005.

NAPOLITANO, Marcos. A história depois do papel. In: PINSKY, Carla (org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 235-289.

NAPOLITANO, Marcos. Aporias de uma dupla crise: história e memória diante de novos enquadramentos teóricos. *Saeculum*, v. 39, p. 205-218, 2018.

NICHOLS, Bill. A voz do documentário. In: RAMOS, Fernão (org.). *Teoria contemporânea do cinema*. São Paulo: Senac, 2004, p. 47-68.

NIGRA, Fabio. *El cine y la historia de la sociedad: memoria, narración y representación*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2016.

NORA, Pierre. Entre memoria e historia. La problemática de los lugares. *Pierre Nora en Les lieux de mémoire*. Montevideo: Trilce, 2008.

ODIN, Roger. Filme documentário, leitura documentarizante. *Significação*, (37), p 10-30, 2012.

- ORTEGA, María Luisa. Documental, vanguardia y sociedad: los límites de la experimentación. In: CERDÁN DE LOS ARCOS, Josetxo, TORREIRO, Miroto (org.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005, p. 185-217
- PIEDRAS, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- RAMÍREZ, Elizabeth, DONOSO PINTO, Catalina (org.). *Nomadías el cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados, 2016.
- RAMÍREZ, Elizabeth. Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. *Aisthesis*: 45-63, 2010.
- RAMOS, Fernão. *Mas afinal... o que é mesmo documentário?* São Paulo: Senac, 2013.
- RENOV, Michael. El primer plano facial en el testimonio audiovisual. *Imagofagia* 11, p. 1-13, 2015.
- ROSENSTONE, Robert. *El pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel, 1997.
- SAAVEDRA, Carlos. *Intimididades desencantadas*. La poética cinematográfica del dos mil. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2013.
- SALINAS, Claudio y STANGE, Hans (org.). *La mirada obediente: historia nacional en el cine chileno de ficción*. Santiago: Universitaria, 2017.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- SELIPRANDY, Fernando. *Documentário e memória intergeracional das ditaduras do Cone Sul*. Universidad de São Paulo – Tesis de doctorado, 2017.
- SORLIN, Pierre. *Sociología del cine: la apertura para historia del mañana*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- STANGE, Hans y SALINAS Claudio La historia en tiempo presente. Fascinaciones televisivas con el pasado de Chile. DEL VALLE, Carlos y VALDIVIA, Pablo Valdivia (org.). *Leyendo el tejido social*. Análisis discursivo y retórica cultural en el sur global. Groninga: U. de Groningen-U. de la Frontera, 2020, p. 213-237.

STANGE, Hans, SALINAS, Claudio, SANTA CRUZ, Eduardo, KUHLMANN, Carolina (2019). La historia en el cine de ficción chilena. *Comunicación y medios*, 39, p. 160-173.

ENVIADO EM: 09/09/2021
APROVADO EM: 30/11/2021