

Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental

*Transitions of the Chilean documentary (2000-2018):
Towards an epistemology of the documentary image*

Iván Pinto Veas
Universidad de Chile

María Paz Peirano Olate
Universidad de Chile

Referencia de este artículo

Pinto Veas, Iván; Peirano Olate, María Paz (2020). Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (19), 103-122. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.7>.

Palabras clave

Documental; cine chileno; performatividad; auto-reflexividad; epistemología de la imagen; modos de representación.

Keywords

Chilean cinema; Documentary film; Performativity; Self-reflexivity; Epistemology of the image; Representation modes.

Resumen

El artículo busca definir e interrogar las transformaciones epistémicas y estéticas del documental chileno entre los años 2000 y 2018. A lo largo del texto se desglosan una serie de interrogantes vinculadas a la función representacional del cine documental contemporáneo chileno, que habría pasado de la analogía y el registro

hacia distintos tipos de búsquedas del dispositivo cinematográfico. Así, desde la observación de un campo en movimiento, podemos decir que los límites clásicos del documental han tendido a ser borrados y expandidos hacia una exploración que problematiza las relaciones entre documento e imaginación ficcional. Creemos que los documentales chilenos recientes nos permiten discutir los alcances epistemológicos y estéticos del documental más allá del realismo formal. Con ello, abren la pregunta por el carácter eminentemente performativo del cine documental, por fuera de las categorías binarias con las que se lo ha pensado históricamente, abriendo así a un debate sobre nomenclaturas y formas de organizar sus sistemas de expresión.

Abstract

This article seeks to define and interrogate the epistemic and aesthetic transformations of Chilean documentary film between 2000 and 2018. The article raises a series of questions related to the representational function of Chilean contemporary documentary cinema, which has moved from analogy and registry towards different explorations of the filming device. Based on the observation of a field in motion, the article discusses how the classic limits of the documentary film have been increasingly being blurred as well as expanded towards new explorations, problematizing the relationships between social document and fictional imagination. The article argues that recent Chilean documentaries allow us to discuss the epistemological and aesthetic reach of the documentary form, beyond the aesthetics of realism. Thus, films open the question about the performative nature of documentary cinema, outside of the binary categories with which it has historically been thought.

Autores

Iván Pinto Veas es doctor en Estudios Latinoamericanos y académico de la Universidad de Chile. Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Ha publicado diversos artículos especializados y libros sobre cine chileno contemporáneo. Editor general del sitio <http://lafuga.cl> y director de <http://elagentecine.cl>, sitios dedicados al cine contemporáneo.

María Paz Peirano Olate es doctora en Antropología Social (Universidad de Kent, Reino Unido) y académica del Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile. Se especializa en Antropología del cine y los medios, Cine documental y Cine chileno, sobre lo cual ha publicado en diversos libros y revistas especializadas. Actualmente su investigación (FONDECYT 11160735) analiza el desarrollo de la cultura cinematográfica en Chile.

1. Introducción: objetos en tránsito

Durante los últimos veinte años el documental chileno vive una transformación profunda en varios niveles. Por un lado, se observa una cristalización en términos institucionales del cine documental en el ámbito público, ligado al aumento de la producción, la expansión de la institucionalidad cultural y los fondos públicos para su desarrollo¹, así como la creciente profesionalización del campo, como resultado del establecimiento de centros de enseñanza de carácter de pre y post grado. Por otro lado, se observa, actualmente la existencia de redes de producción y canales de exhibición y circulación de documental cada vez más consolidadas, tanto en Chile como en el extranjero, asociada a una constante participación del cine chileno en el circuito de festivales y mercados internacionales para el documental (Peirano, 2018)². Así, vemos que no sólo la cantidad de documentales ha ido aumentando desde principios de los 2000 hasta nuestros días, sino que se ha observado una importante expansión del campo ligada a su creciente profesionalización e internacionalización.

Estas transformaciones han ido de la mano, a su vez, con transformaciones estéticas y epistémicas en la producción nacional. Si bien hay excepciones, el documental chileno se había caracterizado, hasta la década de los noventa, de manera predominante por su formato clásico y modelos narrativos objetivizantes. Las películas generalmente buscaban acercar directamente al espectador a la «realidad social», con el fin de develar mundos invisibilizados por otros medios (cine de ficción o televisión), en una búsqueda de producción de conocimiento alternativo al instalado en los discursos hegemónicos del momento. Esto resulta más claro respecto a los múltiples documentales militantes o con un claro foco político-social producidos en Chile desde los años 1960 en adelante, sobretudo durante los años de la Unidad Popular (1970-1973), la Dictadura cívico-militar (1973-1990), y la post-dictadura (los noventa). A partir del año 2000, sin embargo, una serie de documentales chilenos se mueve respecto a su vocación tradicional, y parece ahondar en la pregunta por los límites del cine documental como un territorio de representación situando una zona borrosa y a la vez productiva donde, parece haber consenso en que metodologías vinculadas a la ficción —puesta en escena, dramaturgia, fábula, narrativa— se utilizan en el documental y a su vez, elementos que provienen del documental —improvisación, técnicas del directo, personajes de

1 CORFO, Fondo de Fomento Audiovisual del CAIA, y fondos del Consejo Nacional de Televisión CNTV.

2 Los últimos 20 años han visto la creación en Chile de redes profesionales de cine documental (Chiledoc), organizaciones políticas (ADOC), nuevas plataformas de distribución (Miradoc) y diversas iniciativas de exhibición local, particularmente en múltiples festivales de cine especializado como FIDOCs, desde 1997. En particular Chiledoc, creada en 2010 ha tenido un papel importante en la promoción del documental chileno en diversos niveles y en su creciente profesionalización por medio de seminarios, talleres y conexiones con redes profesionales internacionales en festivales y mercados de documental en todo el mundo. Junto con ello se ha creado Miradoc, que entre 2013 y 2018 ha lanzado simultáneamente en varias ciudades chilenas diversos documentales chilenos recientes, colaborando con exhibidores regionales y programando Q & As con los directores, con el fin de acercarse a las audiencias. Además organiza, desde 2016, Conecta, un encuentro internacional de industria documental (ver Chiledoc, 2019).

«la vida real», discursos sociales— parecieran estar cada vez más presentes en la ficción argumental, generando un «entre-lugar» entre ambos formatos discursivos, anteriormente divididos y comprendidos como «géneros» diferentes.

Con esta pregunta por los límites hemos desarrollado en el pasado un texto (Pinto, 2016) que buscó interrogar el cine documental chileno contemporáneo situado en un entre-lugar, un espacio intersticial que a partir de su indeterminación, proponía una serie de exploraciones productivas que ahondaban desde un horizonte problemático el estatuto epistémico y estético de la imagen documental, realizando una clasificación que pasaba desde el documental construido a partir de un guión a las irrupciones documentales de la ficción, para pasar a la exploración ensayística del dispositivo en los casos de directores como Tiziana Panizza, José Luis Torres Leiva, Bettina Perut e Iván Osnovikoff, Maite Alberdi, María Paz González, Camila José Donoso o Raúl Ruiz, entre otros autores analizados en ese texto.

Al observar el panorama de los años 2000, creemos que el binomio «Documental» y «Ficción», resuelve demasiado rápido una categorización en términos de regímenes de sentido y exploración con lo real, acomodando modelos retóricos al servicio del mercado audiovisual, y olvidando el juego de pactos posibles de suceder en los intersticios, los huecos, pues tal como ha señalado Comolli:

El lugar del espectador está evidentemente definido por un código inicial (esto es una ficción, esto es un documental), pero la operación cinematográfica va, en todos los casos, a separar, perturbar y a veces modificar lo que podría haber de tranquilizador en este pacto inicial, puesto que no hay ninguna ficción ni ningún documental que no deje de jugar, en la pantalla, con lo «verdadero» y lo «falso», la verdad y la mentira, uno y otro imbricados (2009: 91).

O como ha señalado Josep M. Català «El nuevo documental se interesa por el significado de la realidad y problematiza lo real desde lo ficticio y lo ficticio desde lo real» (2010: 54).

En el presente artículo presentamos un panorama general de las transformaciones de este eje en la producción audiovisual chilena entre 2000-2018. Organizamos la producción del período proponiendo una taxonomía de diversas películas chilenas que problematizan la imagen documental y ponen en tensión la dicotomía documental-ficción. Proponemos que este mismo panorama puede llevarnos a cuestionar incluso la pertinencia de esta distinción, abriendo el paso para nuevas formas de nombrar y pensar la imagen documental. Buscamos ahondar ahora en la problemática propuesta por esta transformación del documental chileno reciente, a la luz de las interrogantes vinculadas a las relaciones entre lo epistémico y lo estético, que creemos obliga a pensar la cuestión del documental con problemáticas arraigadas históricamente en la teoría del cine. De esta manera, consideramos que la pregunta por lo documental interroga una epistemología de la imagen cinematográfica, en tanto nos lleva a poner en discusión las formas en que se construye el conocimiento sobre, desde y con lo real.

Nuestra hipótesis de trabajo es que es en estos desvíos, mutaciones o «tránsitos» del documental de los últimos años, donde reside el trabajo mismo del cine documental por movilizar y correr las categorías de comprensión de lo real. Es entonces la propia práctica documental la que determina sus condiciones, estableciéndose como un área de producción y discusión cultural en curso, históricamente situada en la producción chilena reciente.

2. Discusión teórica

La distinción entre cine documental y cine de ficción debe situarse históricamente como una distinción que no antecede, sino que precede el gesto documental. Tiene su origen justamente en la necesidad de situar y legitimar la función del cine como documento socio-histórico, como extensión del aparato científico de «captar» la realidad para poder conocerla de manera válida. Ello implicaría una relación de distancia supuestamente objetiva sobre el objeto y un compromiso con el curso natural de lo representado, que implican la minimización de la intervención sobre el objeto que la imagen busca aprehender. Esta es una de las razones por las cuales el cine que busca afirmarse como una herramienta de generación de conocimiento, como el documental etnográfico por ejemplo, se ha legitimado históricamente mediante una estética de observación distanciada, que apela a la construcción de imágenes totalizantes sobre el orden de la vida social. En dicho caso, la vocación científica del cine llevó a determinar, en su momento, que ciertas películas de ambición etnográfica podían comprenderse como más documentales que otras. Así, los historiadores empezaron a posicionar al primer «documental etnográfico» como uno que pareciera cumplir con dichas formas (*Nanook of the North* de Robert Flaherty, 1922), desechando la calidad documental de películas narrativas anteriores, pero ambiguas, como la etno-ficción *En la Tierra de los cazadores de cabezas* (*In The Land of the Head Hunters*, Edward S. Curtis, 1914), basándose en su carácter performativo³.

Esta aspiración científica no sólo se circunscribe al documental etnográfico, sino que se extiende al resto de la producción históricamente situada como «documental», asumiendo no sólo aquella distinción entre sujeto realizador y objeto representado, sino también en la validación del documental como la obra del testigo presencial, quien reporta el devenir de lo real cuidándose de respetar un orden aparentemente externo de los hechos. Un documental, al igual que un texto etnográfico, tal como sugeriría Clifford Geertz (1989), supone que alguien «ha estado allí» —un observador externo, atento, comunicante— y que representa lo más fiel-

3 En esta película los indígenas de la Costa Noroeste de América del Norte se representan a sí mismos, en una historia ideada por su director y desarrollada en colaboración con los actores. Diversos elementos tradicionales de la comunidad, como bailes y ceremonias, se representan para la cámara con una función lúdica, ficcionalizándose para contribuir al desarrollo narrativo. Esta representación, sin embargo, es uno de los pocos registros audiovisuales que existen sobre la actividad social del período, considerado ahora como más o menos fidedigno a la misma (ver Evans y Glass, 2014).

mente posible los hechos y los objetos que han estado, alguna vez, ahí junto con él. Las películas consagradas como documentales se han construido entonces mediante la impresión de la réplica isomórfica de un momento espacio-temporal. Esta «actitud documentalizante» (Gaudreault y Jost, 1995: 39) se basa en la legitimidad de esas formas como contenedoras de lo real, a juicio de la lectura de un espectador que ha aprendido a comprender los códigos con que se indica esa pertenencia.

Podríamos decir que la relación directa y distanciada del documental sobre la que se basa esta distinción, sin embargo, es en sí misma ficcional, y eminentemente problemática. La utilización de recursos de la ficción en obras paradigmáticas del cine documental ya es bastante familiares para los investigadores del formato, como es el caso de la referida *Nanook*, donde la puesta en escena y el montaje permitieron crear una ilusión realista, mediante la creación del aparente continuo espacio-temporal de la vida social (Piault, 2002: 89). El mismo documental de corte etnográfico cada vez fue cuestionando más la exclusión de lo performativo y la imaginación en la producción de conocimiento mediante la imagen, de la mano de Jean Rouch (notablemente, en *Moi, un Noir* de 1958), abriendo así el espectro de lo real, de sus posibilidades de representación, y de lo que puede considerarse como conocimiento en la producción documental (ver Renov, 2004).

La división entre ambos géneros como mito creado en la estética del cine tiene un correlato también de larga data, en parte por el libro de Siegfried Kracauer *La redención de la realidad física* (1960), donde dividía el cine en los caminos del formalismo y el realismo, división de la que también participará André Bazin (1958), al dividir el camino del cine moderno entre los cineastas que creen en la imagen y aquellos que creen en la realidad. Ambas posiciones realistas se encuentran en la base de los planteamientos desarrollados por Bill Nichols (1997), a lo que nos referimos más adelante. Sin ir más lejos (o más bien, yendo bien lejos), es conocida también la distinción que realizó André Bazin en su fundacional *Ontología de la imagen fotográfica* entre realismo analógico y estético, el primero situado en el origen del doble y la mimesis, el segundo en la dimensión traumática de la muerte y la huella, lo que dejaba el camino cimentado para un realismo de la ilusión y otro de la exploración (1966: 26-27). O más cerca, la distinción que realizó Quintana (2003) entre un realismo de la representación y un realismo de lo representado, ahí donde el primero buscaría la analogía y el formalismo, el segundo, la huella del registro y el lugar del observador, todos temas que nos llevan de las dimensiones más objetivantes de la representación documental a las más problemáticas y epistémicas.

Esta historización de la distinción documental-ficción nos permite desestabilizarla, y preguntarnos por otras formas en que podemos comprender la imagen documental y su relación con lo real, más allá de los supuestos engrazados de esta dicotomía. Nos permite enfocarnos, por lo tanto, en aquellos espacios de exploración y tensión que revelan sus transformaciones, abriendo el paso a nuevas categorías de análisis.

Instalada desde hace algunas décadas en el debate del cine documental a nivel europeo y norteamericano, la categoría de «documental performativo» permite situar una serie de tensiones y debates al interior de las tradiciones del cine documental. Disputando terreno a las lecturas que subrayan la dimensión sustancialista, informativa y comunicativa del documental, dicha noción hace énfasis en las estrategias contingentes del género y en la consciencia explícita de su artificio discursivo (Nichols, 1994; Bruzzi, 2006). La emergencia del concepto responde al debate que suscitaron los planteamientos de Bill Nichols al emparentar al cine documental con los «discursos de sobriedad», estableciendo una línea divisoria entre aquellos registros que buscan representar la realidad desde una lógica argumentativa —tales como los discursos científicos, jurídicos e institucionales, que suponen una estrecha o inmediata relación con lo real—, y aquellos que buscan traer a escena el mundo de la subjetividad. Nichols establece, así, el polo discursivo del documental como un territorio escindido de la ficción, concibiendo un cine que apela a enunciados claros y persuasivos para construir un discurso —institucional— sobre la realidad (Nichols, 1997).

Tal como ha sido señalado en diversos lugares (Piedras, 2013; Català, 2010; Renov, 2012; Bruzzi 2006), esta teoría posee varias limitantes. Para efectos de nuestra discusión, la objeción central es que la división entre documental y ficción posee consecuencias en el orden de la retórica y la verdad, que entran en crisis al introducir al análisis la noción del performativo. En tanto crítica a toda constitución ontológica —aquí la realidad, allá la fantasía—, la posibilidad de vislumbrar la dimensión performativa de los «actos de habla» desestabiliza los regímenes de sentido previamente demarcados, y advierte el poder instituyente de la ejecución reiterada de los discursos en el campo social (Butler 2004; 2007). Dicha crítica llevó a Nichols a acuñar dicha categoría de «documental performativo», definiéndola desde una situación corporeizante y vinculada a sus cualidades evocativas (Nichols, 1997; Piedras, 2013), pero aún desde una posición logocéntrica.

Stella Bruzzi (2006) critica la estructura de realidad que propone Nichols, basándose en un corpus documental anglófono, donde la realidad es siempre algo voluble y depende de contratos provisorios, como en los documentales interactivos (destacando su negociación entre la cámara y la realidad), y a los «de puesta en escena» (con énfasis en la teatralización). Bruzzi reflexiona entonces sobre el cine documental como «acto performativo» que constituye una doble situación de mostración y activación (2006: 224-228), puesto que cada documental es un acto situado, en el que se lleva a cabo una permanente negociación con una realidad inestable y una posición provisoriosa del sujeto. Michael Renov (2012) coincide con la crítica de Bruzzi. Sugiere que situar un hipotético discurso de sobriedad del documental, necesita dividir los registros: así, mientras el acto ficcional queda confinado al ámbito de la subjetividad, el documental debe desenvolverse en el universo de la verdad y la objetividad. Renov se sitúa en cambio en la «posición

de sujeto», ya sea para indagar las marcas de subjetividad presentes en el documental, como para insistir en la dimensión inestable y contingente de toda forma documental.

En esta línea, vemos que lo performativo, trastoca los regímenes de representación y sus cimientos epistémicos, revisitando las preguntas basales de la verdad documental⁴. De esta manera, suponemos que la situación performativa del documental no es un estadio en su género discursivo, como tampoco un tipo de subgénero, es, sobre todo, una pregunta que sitúa, una oscilación entre géneros discursivos que se mueve entre lo oral y lo escrito, lo verdadero y lo falso, más allá de la mera narración o descripción (Rodowick, 1997). En otras palabras, sitúa un entre-lugar que redispone la dicotomía en virtud de una exploración productiva.

Esto se vincula, a su vez, a la discusión contemporánea sobre el estatuto de la imagen como hecho productivo y no un mero registro pasivo, lo que adquiere fuerza a partir de categorías como «acto de ver» (Didi-Huberman, 2013; Brea, 2005; Volnovich, 2012); la imagen como «forma acontecimiento» (Schefer, 2017), «imagen agencia» (Brenez, 2012) o «acto icónico» (Bredenkamp, 2017). Tienen en común estos planteamientos el pensar la imagen por sobre su mero registro, representación o duplicación de lo real, movilizándose hacia la dimensión específica de su impacto, efecto y poder. Se trata aquí de tener en cuenta, en definitiva, la especificidad del «acto» de la imagen, entendida esta como artefacto y artificio, como régimen distintivo de la palabra y su potencia como efecto⁵.

Interrogado así, sugerimos que en el documental chileno contemporáneo lo performativo está vinculado a su oscilación discursiva entre géneros, a partir de una exploración productiva. La especificidad del documental chileno en este aspecto da cuenta de una genealogía que se inaugura con el documental universitario de la década de 1950, evoluciona hacia el documental militante del 1970 y se entronca con el corpus del documental de exilio durante la dictadura. El documental chileno contemporáneo toma como base estas inscripciones configuradoras de un «campo» histórico del documental, para incorporar nuevas líneas de trabajo,

4 No se trata pues de eludir aquí «lo social» y aquello que Nichols (1997) nuevamente, no demora en llamar el «campo social-histórico», en el cual sería posible organizar esquemáticamente modelos de verdad, acercamientos a la realidad social desde un «grado cero discursivo», donde el cine documental siempre es visto como forma intermedia y no desde un carácter eminentemente constructivo y performativo, que se encuentra co-creando y aún más, desestabilizando los órdenes discursivos lo real. Se trata, por el contrario, de qué tipo de comprensión de lo real puede darnos la imagen documental, invirtiendo la pregunta desde la «construcción social de lo visual» hacia la «construcción visual de lo social» (Brea, 2005). Es en ese sentido, que aquello que se abre es la pregunta por la dimensión de un conocimiento social a través de y por la imagen.

5 Bredenkamp señala, por ejemplo, el rol que tuvieron los teléfonos móviles en los disturbios iraníes del 2009 en producir determinado efecto político. Hoy, quizás a diferencia de otras épocas, señala, las imágenes no sólo buscan «representar al poder» o ser aliadas con él, sino que «también pueden traicionarlo» (2017: 8). Además, la dimensión discursiva de la imagen, en tanto estatuto diferenciado del decir, produce otro punto de conflicto, debido a las dimensiones paradójicas, contradictorias y definitivamente ambivalentes de su régimen de especificidad (su discutida «impresión de realidad», su efecto de presencia/ausencia, su anacronismo, etc.). Es este estatuto el que produce un efecto performativo, pues ellas «circulan, actúan, engañan, gustan o convencen» (Bartholeyns y Golsenne, 2010: 16).

vinculadas a una mayor consciencia del registro, el punto de vista y la imagen en sí misma como «efecto»: una epistemología de la imagen entendida como régimen siempre productivo. A diferencia de otros países y tendencias, estos «índices» encuentran una genealogía particular en formas no predominantes del documental de los setenta y ochenta (el cine de exilio de Mallet, Vázquez, Sarmiento y Ruiz), obtienen desarrollos parciales en el cine documental de la post-dictadura (las películas de Ignacio Agüero y Sergio Navarro en los noventa), pero termina definitivamente explotando desde la década del dos mil en adelante, a lo que nos referimos aquí.

3. Metodología de investigación

Nuestra propuesta se basa en una revisión teórica de la epistemología de la imagen documental, que hemos querido poner en diálogo con las tendencias observadas en la producción chilena reciente, con el objetivo de problematizar las definiciones estético-epistemológicas de lo documental. Este enfoque descansa en la observación del panorama de producción documental chilena entre los años 2000 y 2018. Hemos considerado el siglo XXI como el punto de partida para esta discusión en función del contexto de las transformaciones del campo cinematográfico chileno señaladas anteriormente, en particular el nuevo posicionamiento del documental chileno en la esfera local así como su diversidad temática y estética respecto a periodos anteriores.

Dentro del universo de la producción del período observamos la proliferación de películas documentales (y en algunos casos, películas catalogadas como ficciones) que llaman la atención reflexivamente sobre su propia condición documental, así como que problematizan su relación con lo real. Estas películas constituyen la base para el análisis. En este corpus consideramos películas chilenas realizadas entre 2000 y 2018 cuya construcción estética y narrativa evidencia el carácter performático del cine documental. Más allá de sus temáticas u objetos de representación, hemos identificado películas donde lo representado tiende a perder centralidad, siendo desplazado por las operaciones formales y la atención sobre dispositivos que cuestionan los límites estéticos y epistemológicos del cine documental.

A partir de este muestreo cualitativo intencionado, hemos agrupado estas películas según tendencias observadas cada vez más frecuentemente en el campo, las cuales nos permiten considerar que éstas no se tratan de casos aislados, sino de ejemplos paradigmáticos de estrategias reflexivas de la producción nacional. Hemos, pues, desarrollado una taxonomía que nos permita sugerir las particularidades y los puntos en común de distintos tipos de películas del campo nacional, que abren las preguntas propuestas en la discusión teórica. Ésta no pretende ser una clasificación cerrada, sino una forma organizar posibilidades, fracturas y espacios que nos llevan a repensar lo documental, a partir del caso chileno.

4. Resultados de la Investigación

4.1. Transformación de un objeto de estudio: modos de pensar el documental chileno reciente

Evitando una cronología lineal de avance progresivo y evitando a la vez ponernos en un lugar eminentemente taxonómico/descriptivo⁶, intentamos pensar en múltiples prácticas emergentes que han abierto un campo histórico y conceptual de la imagen documental en Chile. El documental chileno contemporáneo ha ido explorando los límites del documental, cuestionando sus usos más analógico-descriptivos, lo que podríamos situar en el eje mimético de la representación, hacia una posición problemática donde la cámara y el montaje son considerados ya como artefactos productivos y que abiertamente intervienen sobre una realidad representada. En ese sentido, podemos decir que una serie de documentales al interior de la tradición histórica local, han profundizado en la pregunta por esta función productiva del documental, ya sea desde el corpus político-militante (Patricio Guzmán, Pedro Chaskel), como en sus variables más exploratorias (Carlos Flores Del Pino, Sergio Navarro, Ignacio Agüero, Marilú Mallet), estableciendo una especie de verdadera polémica al interior del campo documental entre sus usos más objetivistas y aquellos que confrontaron desde sus inicios el problema del propio dispositivo en la puesta en escena documental. En otras palabras, la ingenuidad del documental como registro inocente ha venido siendo cuestionado por la tradición local desde, al menos, la década del sesenta.

Sin buscar establecer una lógica evolutiva, creemos que el cine documental chileno reciente radicaliza estas operaciones, buscando desde distintas posiciones la exploración problemática de su propio dispositivo y junto con él, la de la relación entre la imagen documental y la realidad, apuntando a lo que Català ha llamado como una estética de la complejidad, un dispositivo epistémico y de representación que ha cuestionado las dimensiones más miméticas y transparentes de la imagen como «ventana», en relación a su vez, con los cuestionamientos epistémicos de una realidad mediada, compleja y reflexiva (2005, 2015).

En específico, alrededor desde el año 2000 vemos surgir un grupo de documentales que señalaron un auge del cine documental y se situaron como antecedentes claros de búsquedas formales y diversificación del campo (Pinto, 2016), tales son el caso de: *Ningún lugar en ninguna parte* (José Luis Torres Leiva, 2004); *Dear nonna* (Tiziana Panizza, 2004); *Aquí se construye* (Ignacio Agüero, 2000), *Un hombre aparte* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2002); *El corredor* (Cristián Leighton, 2004) y *Señales de ruta* (Tevó Díaz, 2000), *Cofralandes* (Raúl Ruiz, 2004). Estos filmes son a su vez una muestra que excede las categorías con que se han tendido a analizar los materiales documentales desde distintas áreas socioculturales, ya sea el de la visión etnográfica, el imaginario histórico y las representaciones de la

⁶ Stella Bruzzi ha hablado del «darwinismo» histórico de las teleologías del documental en la teoría de los modos de representación de Bill Nichols (Ver Pinto, 2013).

memoria o el discurso subjetivo en primera persona, aunque puedan ser incluidos en tal o cual línea de investigación.

Lo que estas películas enfatizan es una pregunta por los recursos materiales, una cierta dimensión reflexiva y/o complejidad estructural, y una pregunta por el estatuto de la imagen documental desde una perspectiva no descriptiva o reproductora si no productora de sentido. No es un azar, por tanto, dicha selección ni tampoco su periodo histórico: como hemos mencionado, junto a una crisis del punto de vista estrictamente descriptivo y de «campo», el cine documental chileno cambió el rostro que tenía en las décadas anteriores. Ha aumentado en cantidad de producción, diversidad temática y formal, y ha comenzado a evidenciarse una nueva legitimidad social del formato, por ejemplo, mediante su circulación en festivales de «no-ficción» o en su incorporación en los de «ficción». Las obras documentales están pues entramadas en prácticas sociales y culturales mayores, que han transformado en su creación y sus modos de recepción. Tanto las obras como sus marcos de comprensión tienen como fondo la transformación de aquello que comprendemos hoy por una «imagen documental» separada de la ficción, es decir, una idea de documental que cuestiona su carácter como documento social o histórico, como dispositivo de representación y como modelo discursivo de verdad. Notamos entonces que el horizonte de sentido del cine documental sufre una transformación frente al surgimiento de búsquedas expresivas y materiales de diverso tipo⁷.

Encontramos gran diversidad de «performatividades» documentales chilenas que se encuentran en tensión productiva con su contexto, tensionando sus propios límites de auto-comprensión y ahondando en la inestabilidad y contingencia del formato, liberadas de las exigencias normativas sobre la representación de lo real a las que históricamente se había debido el documental nacional. El creciente corpus de documentales chilenos que cuestiona la imagen documental solamente como descriptiva, ilustrativa y objetivista (excluyendo otros usos, sistemas de representación y destinos de la imagen) motiva a resituar su problematización. Suscita a pensar el cine documental chileno como un área heterogénea de discusión que explora y amplía nuestros conceptos de realidad y del conocimiento sobre lo real. Nuestra intención es incorporar la dimensión problemática de aquello que hoy puede comprenderse como una imagen documental, centrándose en la pregunta fundamental por el medio, los procedimientos y los materiales por los que los documentales producen y construyen lo real, más allá de su funcionalidad social o su texto narrativo. Queremos evitar ver en estas operaciones mera reflexividad, autoconciencia o cierto «lujo estético», donde el lenguaje es considerado un epifenómeno, un elemento exterior al objeto, sino que lo asumimos como su condición de realidad y una forma más compleja de acceder a ella.

7 De forma creciente, estos materiales han incorporado una discusión sobre el propio estatuto del documental, abriendo a su vez un grado importante de exploración, estableciendo un verdadero «laboratorio social» de la imagen documental creciente año tras año.

Este gran corpus de documentales que de alguna manera suponen una comprensión «expandida» sobre lo documental y que tensionan el carácter de la imagen documental, nos lleva a comprenderlos en su conjunto. Para ello, como nos recuerda Yamila Volnovich (2012), es necesario pensar 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, y del lugar de la imagen en el conocimiento social, a través de sus estrategias reflexivas, materiales y técnicas. En palabras de Bredekamp (2017) se trataría de comprender la especificidad de estos «actos de imagen» en su propia diferencia respecto de la palabra y el discurso.

Observamos en los años 2000 unos tránsitos del campo documental chileno, una serie de transformaciones que se vinculan a cambios de forma y fondo. Tránsito: movimiento, pasaje, transformación. Documentales que se encuentran trabajando en espacios «entre» o intersticiales: el documental y la poesía, el texto histórico y el literario, la narración y la descomposición formal. Materiales polifónicos, situados en una pregunta insistente por el carácter experiencial de las formas documentales. Ellos desdibujan nociones pre-concebidas y estáticas de la realidad para ponerlas en movimiento, transformarlas poéticamente, dinamizando los flujos simbólicos y las representaciones sociales, un primado de la relación que se abre a un proceso sin objeto desestabilizando las organizaciones estables del sujeto y el objeto, del observador y lo observado. Queremos poner en relieve esta dinamización desde las operaciones que son caras al texto poético, es decir, la transfiguración y metamorfosis del lenguaje, la torsión discursiva elaborada desde una forma poética que discute o acelera el grado cero comunicativo de la imagen. Si ello es relevante es porque abre el área de la imagen documental a un campo de conocimiento, que acompaña la pregunta realizada por los propios objetos documentales, y donde reside el valor de sus prácticas, así como su especificidad.

4.2. Entre-lugares: Dispositivos documentales en el chileno reciente

Los acercamientos a documental chileno contemporáneo han tendido a situar 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. Acercamientos como los de Traverso y Crowder-Taraborrelli (2015); Bossy y Vergara (2010); Ramírez (2010); Barril (2013), sitúan siempre una duplicidad entre el contenido y la forma de representación en ejes que van de lo

político a lo autobiográfico. Así propuesto, el análisis tiende a contener una duplicidad propuesta entre «forma» y «contenido», o entre «realidad» y «representación», más que en su dimensión contingente y performativa.

La proliferación de nuevos métodos y exploraciones desde los 2000 han renovado y diversificado el formato conjurando múltiples elementos, como la marcada presencia de la subjetividad, que ha sido analizada en diversos textos desde una perspectiva autobiográfica. Si bien el área del documental autobiográfico abre un área vinculada a la experiencia y la subjetividad, des-rigidizando las nociones más «duras» y «objetivas» del cine documental con modelos textualistas, creemos que esa línea no es suficiente para considerar un ámbito más complejo de exploración poética y cinematográfica⁸. A ello podemos agregar además 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.

Buscamos, desde aquí, realizar un breve recorrido por algunas aproximaciones y ejemplos que puedan ayudar a dar cuenta de estas transformaciones. Optamos por incluir aquí otras categorías que permiten abrir la discusión a las búsquedas de radicalización formal, exploración de dispositivos y vinculadas a la imagen como acto en sí mismo. Como idea general, proponemos la categoría provisoria de un «documental expandido» o «experimental», donde lo experimental está entendido como ampliación de marcos discursivos, diversificación de metodologías, énfasis en la exploración de recursos y en la búsqueda del extremo, el alejamiento narrativas centradas, y el des-dibujamiento límites entre modalidades documentales, que incluyen el cuestionamiento al binomio documental/ficción, y búsqueda de interactividad y performatividad. Específicamente, podemos encontrar:

4.2.1. Juegos en el límite de la ficción

Se trataría de documentales que combinan la construcción dramática, la puesta en escena y el hecho documental, estableciendo un juego de capas discursivas. Se trataría de un contrato móvil que utiliza el guión como una estructura abierta, generando un lugar intermedio entre la ficción y el documental. Ejemplos de ello los

⁸ Por otro lado, creemos que el fenómeno no es totalmente nuevo, sino que es la profundización o continuación de tensiones históricas al interior del cine documental chileno, el cual encuentra antecedentes claros en la obra de realizadores como Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Marilú Mallet, Angelina Vásquez, Sergio Navarro, Sergio Bravo y Carlos Flores, por situar algunos materiales documentales donde la pregunta por este conocimiento complejo de lo real, por vía de la imagen documental, ha estado presente. Aún más allá, es posible afirmar que, a pesar de su proliferación contemporánea, el «contrato» documental desde sus inicios ha situado de alguna manera la pregunta reflexiva por su sistema de representación.

encontramos en documentales como *El viento sabe que vuelvo a casa* (José Luis Torres Leiva, 2015) que se mueve entre el dispositivo ficcional y el ensayo; combinación de elementos de puesta en escena y registro documental, o en documentales como *Un hombre aparte* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2002) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (Bettina Perut e Iván Osnovikoff, 2004), donde a la presencia clara del punto de vista de la cámara y el punto de vista de los autores. En las películas de Perut y Osnovokoff la mirada observacional, casi etnográfica, se mezcla con la evidencia de la manipulación de los personajes, negociando con ellos en cámara, como sucede en *Un hombre aparte*, documental que sigue la vida de un ex-empresario del boxeo ya jubilado. El caso de *El astuto mono*, combina elementos del directo, pero para observar una realidad mediada por el encargo de los propios directores: la orden para un grupo de niños de actuar sketches donde representen el golpe militar de 1973.

Quizás uno de los casos más llamativos en esta línea es la serie de documentales que ha realizado Maite Alberdi, particularmente *El Salvavidas* (Maite Alberdi, 2011), *La Once* (Maite Alberdi, 2015) y *Los niños* (2016). Son películas de observación que apuestan por la inmersión del espectador en «mundos» aparentemente auto-contenidos (unos salvavidas de una playa del litoral central de Chile; unas amigas de tercera edad que se juntan a tomar té desde su juventud; y unos adultos con Síndrome de Down de una escuela especial), que en principio parecen someterse a los lineamientos de un documental etnográfico clásico. Siguiendo en parte la escuela de Perut y Osnovikoff, las películas mantienen la distancia respecto de los personajes observados, a la vez que la cercanía a su vida cotidiana. Son obras donde se aplican las reglas del género argumental al documental, construyendo universos diegéticos cerrados sobre sí mismos y una controlada puesta en escena cuyo elemento documental central será la espera de un acontecimiento inesperado que irrumpa en la vida de sus protagonistas y el propio documental.

Esta última línea de vinculación con géneros argumentales específicos ha sido utilizado abiertamente por varias otros realizadores, quizás dos casos llamativos son los de *Hija* (María Paz González, 2011) y *Pena de muerte* (Tevó Díaz, 2012). En el primer caso se establece un cruce con el melodrama, a partir de un documental autobiográfico sobre la búsqueda de un padre ausente y de los orígenes familiares de la realizadora y de su madre, respectivamente. En el segundo caso la narración reconstruye un hecho delictual y se dialoga con el género policial. Ambas películas tensionan el registro neutral del documental, evidenciando la puesta en escena con una abierta tendencia hacia la teatralización y el montaje.

4.2.2. Dislocaciones documentales en la ficción

El polo inverso del caso anterior se trataría de un «entre-lugar», donde la estructura general está guiada por una ficción argumental, pero en esta interviene un juego

con el azar y la contingencia donde el hecho documental irrumpe en escena. En otras palabras, lo documental desencaja la ficción. Casos ejemplares de esta ficción acontecimental pueden ser tanto *Y las vacas vuelan* (Fernando Lavanderos, 2004) como *Sin Norte* (Fernando Lavanderos, 2004), donde a partir de un determinado relato argumental, el juego con la máscara del actor y el control y descontrol del acontecimiento, construyen un segundo filme de carácter documental, el que juega constantemente con los límites de la verdad y la mentira.

Otros juegos interesantes los encontramos en *No* (2012), de Pablo Larraín, película que reconstruye la historia de la campaña publicitaria que ayudaría a ganar el plebiscito de 1988, terminando institucionalmente con la dictadura cívico-militar chilena. La película es abiertamente una ficción argumental que utiliza, confunde y superpone tratamiento de imagen con archivo «real». Por su parte, el mismo Larraín define su film como un «documental sobre el cuerpo» al utilizar a un no-actor Patricio Bañados haciendo de sí mismo como locutor de noticias en un desplazamiento entre el archivo y el cuerpo real. Por último, la dupla José Luis Sepúlveda y Carolina Adriaola viene construyendo un corpus sólido donde estas relaciones y juegos son puestos a trabajar. Tanto en sus filmes catalogados en el circuito de exhibición como «ficción», *El pejesapo* (2007) y *Mitómana* (2011), como en su «documental» *Il Siciliano* (2018) los juegos con el límite del actor y los juegos con la verdad, se sitúan en distintos lugares. Las dos primeras pueden ser vistas como ficciones con tratamientos documentalizantes donde se interactúa con lo real y la segunda como documental de personaje, donde la relación entre cámara y personaje deviene una situación creativa de auto-ficción.

4.2.3. Laboratorios documentales

Se trataría de un cine de dispositivos mixtos, una escritura no lineal de imágenes donde se establecen relaciones abiertas entre planos discursivos para una exploración productiva de lo real desde una argumentación semi-estructurada que varía en tonos y géneros discursivos. Casos como *Cofralandes* (2003), serie de Raúl Ruiz que busca retratar diversos aspectos de la idiosincrasia chilena, combinan dispositivos de ficción argumental, con registro documental de la cámara desde una libre asociatividad donde se representan sueños y registros en torno a temáticas de cultura chilena. Se trata de un verdadero bricolaje ruiciano que da pistas de unas posibilidades epistémicas y creativas del documental en su línea más ensayística.

La obra de Ignacio Agüero, por su parte, ha constituido un estilo desde la observación poética. En películas como *Aquí se construye* (2000) sobre las demoliciones bajo la expansión del mercado inmobiliario en Santiago, *El otro día* (2014), que narra historias del mundo interior de su propia casa y *Como me da la gana II* (2016), donde interroga a realizadores chilenos sobre la naturaleza del cine, Agüero

ro establece diversos dispositivos de abordaje donde se combinan libremente lo biográfico, lo especulativo, el ludismo y la interacción con la realidad. Por último, un caso como *El rastreador de estatuas* (2015) de Jerónimo Rodríguez, donde un personaje se extravía para encontrar el motivo «verdadero» de su documental, da cuenta también de la libre asociatividad, en un juego literario con personaje inventado.

El documental se vincula sobre todo a la procesualidad, la organización del discurso hacia otros grados de comunicación apuntando a la dimensión sensible; a veces se trata de ejercicios con un dispositivo más estructural, otros de mayor complejidad narrativa y algunos incluso de una anti-narrativa, dando lugar a la materialidad del propio soporte y dispositivo. Por ejemplo, el documental sobre el mega-terremoto de Chile de 2010, *Tres semanas después* (Torres Leiva, 2011), realiza un montaje de carácter más estructural y métrico que observacional, dando lugar a la textura material del paisaje como a la sonoridad a partir de la filmación del paisaje post-terremoto. *Arcana* (Cristóbal Vicente, 2006), por su parte, utiliza una «estructura de agresión» otorgando densidad física y polifonía sonora a un retrato singular de la ex cárcel de la ciudad de Valparaíso. Por otra parte *Surire* (2015) de Bettina Perut e Iván Osnovikoff se trata de un documental «ambiental», de inspiración etnográfica, en torno al espacio. La escala de planos desdibuja la referencia humana, y se realiza énfasis en la textura, las dimensiones y el tratamiento pictórico y material de la imagen, más que en lo representado.

A esta línea se suman vetas vinculadas al archivo en obras auto-etnográficas que trabajando sobre la experimentación de la experiencia y la memoria, como *Dear Nonna* (2005), *Remitente una carta visual* (2008) y *Al final: la última carta* (2012) de Tiziana Panizza, o el *El eco de las canciones* (Antonia Rossi, 2010). Por otra parte, *Retrato de Kusak* (2004) y *Faramak* (2001) de Pablo Leighton; y *Fernández-Gutiérrez, Ohio 1994* (Rodrigo Marín y Felipe Gálvez, 2012) son películas que trabajan en la dimensión material del archivo, avanzando a un *found footage* experimental.

4.2.4. Lo performativo

Si bien todo documental podría entenderse como performático hasta cierto punto, en particular en los documentales ya mencionados como documentales de «puesta en escena», consideramos otra categoría para películas donde la «performance» desarticula más radicalmente los principios estables entre documental/ficción. Nos referimos a cruces que pasan por la dimensión del cuerpo sexual para reflexionar sobre sistemas de clasificación rígidos o binarios. Ejemplos de ello son *Naomi Campbel* (Camila Donoso y Nicolás Videla, 2013), *Casa Roshell* (Camila Donoso, 2016) y *El diablo es magnífico* (Nicolás Videla, 2016), películas de temática transgénero donde los límites entre la ficción y el documento no pasan ahora sólo

por el «no-actor», sino por la dimensión performativa de los cuerpos que se auto-instituyen como sujeto trans, deconstruyendo así, en conjunto con lo documental y lo ficcional, la categoría binaria de los sexos.

5. Conclusiones

A lo largo de este artículo hemos buscado situar una pregunta por el estatuto estético y epistémico de la imagen documental, para reflexionar sobre las transformaciones del cine documental chileno de los últimos 20 años. Tal como hemos apuntado en esta sucinta revisión, estas obras han apuntado cada vez más a construir tanto modelos reflexivos como experimentaciones formales y enfoques más subjetivos de la realidad social y personal de los realizadores. El giro expresivo y reflexivo del documental chileno durante este período nos convoca a enfocarnos en estas películas no como si éstas fueran una suerte de condición de excepción o anomalía, sino más bien como territorios de representación ya instalados, posicionados en el campo chileno como formas legítimas de producción documental. Creemos que debemos entenderlas ya como objetos en tránsito, sintomáticos del propio carácter problemático de la imagen documental en un mundo en transformación, que requiere ampliar y transformar sus categorías clásicas de análisis.

La imagen documental chilena, en este sentido, ha pasado de las ideas miméticas, representacionales y duplicadoras de lo real, hacia una pregunta acuciante por su materialidad, mediación y especificidad como medio. Es este sentido el que hemos querido dar en torno a lo que hemos llamado «episteme estética» del documental, que en su estatuto contemporáneo produce un giro performativo hacia su condición oscilante y a su vez contingente e inestable, de la cual será difícil salir ileso. Se tratará, entonces, de proponer una relación productiva con estas imágenes al momento de considerarlas como medios discursivos, tensionando las propuestas ilustrativas y contenidistas de lo que había sido el documental tradicional, hacia zonas problemáticas, de alta densidad material y textual.

Alejado de la inocencia, y desafiando las distinciones históricas que lo vinculan con su función representacional o reproductiva, creemos que el documental chileno se ha vuelto cada vez más en un artefacto relevante en la cultura visual contemporánea, que obliga a pensar el «acto de ver» como co-implicación crítica de un lector suspicaz de las imágenes, cuyo conocimiento de lo real se construye con la imagen, más que a través de ella.

6. Bibliografía

Barril, Claudia (2013). *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la dictadura militar chilena*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

- Bazin, André (1966) [1958]. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bossy, Michelle; Constanza Vergara (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago de Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Brea, José Luis (2005). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. En: Brea, José Luis (ed.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Bredenkamp, Horst (2017). *Teoría del acto icónico*. Madrid: Akal.
- Bruzzi, Stella (2006). *New documentary. A critical introduction*. Londres: Verso
- Català, Josep Maria (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Català, Josep Maria (2015). Documental expandido. Estética del pensamiento complejo. En: Mora, Pablo; Fernández, Gustavo; Romero, Santiago; Jacobo del Castillo, Juan (eds.), *Fronteras expandidas: el documental en Iberoamérica*. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana.
- Chiledoc (2019) Consultado el 14 de abril de 2019 en <http://www.chiledoc.cl/>
- Comolli, Jean-Louis. (2009). Abordar el Mundo I. Para una historia del cine bajo influencia documental. En: *Cuadernos de cine documental*, vol. 1, n°3. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 90-98. <https://doi.org/10.14409/ccd.v1i3.3979>
- Didi-Huberman, Georges (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Evans, Brad; Glass, Aaron (eds.) (2014). *Return to the Land of the Head Hunters: Edward S. Curtis, the Kwaka'wakw, and the Making of Modern Cinema*. Seattle: University of Washington Press.
- Gaudreault, André; Jost, Francois (1995). *El relato cinematográfico. Cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Geertz, Clifford (1989). *El antropólogo como autor*. Barcelona: Paidós.
- Kracauer, Sigfried (1996) [1960]. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Madrid: Planeta.
- Nichols, Bill (1994). *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Peirano, María Paz (2018). FIDOCS y la formación de un campo de cine documental en Chile en la década de 1990. En: *Cine Documental*, n°18. Buenos Aires: CONICET, 62-89.

- Piault, Henri (2002). *Antropología y Cine*. Madrid: Cátedra.
- Ramírez, Elizabeth (2010). Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. En *Aisthesis*, n°47. Santiago: Pontificia Universidad Católica de Chile, 45-63.
- Renov, Michael (2004). *The subject of documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- Renov, Michael (2012). *Theorizing documentary*. Londres: Routledge.
- Rodowick, David Norman (1997). *Gilles Deleuze's time machine*. Durham: Duke University Press.
- Schefer, Raquel (2017). El retorno del newsreel (2011-2016) en las representaciones fílmicas contemporáneas del acontecimiento político. En: *Comparative Cinema*, n°9. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 62-71.
- Traverso, Antonio; Crowder-Taraborrelli, Tomás (2015). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago: Lom.
- Volnovich, Yamila (2012). Actos de ver. La función documental. En: La Ferla, Jorge y Reynal, Sofía (eds.), *Territorios audiovisuales. Cine, video, televisión, documental, instalación, nuevas tecnologías, paisajes mediáticos*. Buenos Aires: Librería.

