



Universidad de Chile
Instituto de la Comunicación e Imagen
Escuela de Periodismo

ESCENAS DE UNA REALIDAD TRIZADA: EL DOCUMENTAL CHILENO DE LA POSTDICTADURA

Memoria para optar al título de Periodista

Ricardo Ramírez Vallejos
Profesora guía: Dra. Lorena Antezana Barrios

Santiago, Chile

2013

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer a algunas personas e instituciones que, de una u otra forma, contribuyeron al desarrollo de este trabajo. A mi familia; padres y hermana, por el apoyo y la compañía incansables. A mis amigas y amigos, por la energía. A mi profesora guía, Dra. Lorena Antezana, por la confianza y los siempre útiles y certeros consejos e indicaciones. A www.cinechile.cl, por el inmenso trabajo de recopilación que realizan. A la Mediateca de la Cineteca Nacional, la Biblioteca del Instituto de la Comunicación e Imagen y a la académica y realizadora Pamela Pequeño, por la facilitación de material audiovisual. A las directoras María Paz González, Tatiana Lorca y María Elena Wood por sus opiniones.

Y a Mauricio, por todo.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
Capítulo primero	
OTRAS VOCES, OTROS PROTAGONISTAS	21
I. Historia del documental en Chile: dos pasos hacia delante, uno hacia tras	21
II. El documental de la postdictadura	30
III. Los temas de la transición	32
IV. Modo de narración	35
V. Cultura	38
VI. Ciudad	40
VII. Dictadura	42
VIII. Indigenismo	44
IX. Otros temas	46
X. Otras voces, otros protagonistas	47
Capítulo segundo	
EN NOMBRE DEL PROGRESO	49
I. Develar las estructuras	49
II. La pregunta por la memoria	51
III. La pregunta por la subjetividad	70
IV. La pregunta por la identidad	93
Capítulo tercero	
¿DOCUMENTALES PARA QUIÉN?	101
I. Revitalizar la industria: fomento a la producción	102
II. Distribución y audiencias: las preguntas por responder	107

CONCLUSIONES	116
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	122
ANEXOS	129
I. Manual de códigos	130
II. Pauta de tematización	134
III. Documentales analizados	136

INTRODUCCIÓN

Cuando un espejo se rompe y las partes que quedan se pegan, tratando de recomponer lo averiado, el resultado nunca es satisfactorio. El espejo no vuelve a ser el mismo y las trizaduras quedan, notándose más o menos, haciéndose más o menos evidentes.

En Chile, con el fin de la dictadura tras el plebiscito de 1988 y la elección presidencial de 1989, el país tuvo que hacerse cargo de una realidad similar. Desde ahí se emprendió el camino de la reparación de una sociedad rota, dividida entre vencedores que habían estado 17 años en el poder, modelando el país bajo sus propias lógicas y castigando con represión y asesinato a quienes se opusieran; y vencidos que habían visto a su país cambiar violentamente y a su proyecto político desmoronarse.

Ahí estaban las grietas. Ahí estaban las fisuras que persisten en una sociedad que trató de recomponerse como un espejo trizado y que, como tal, tuvo resultados dispares. Se trata de una sociedad que, al intentar apaciguar las trizaduras que amenazaban día a día por evidenciarse, cimentó sus estructuras sobre la base de un consenso que enuncia “la supuesta, (...) la imaginaria armonía” (Moulian, 1997, p. 37) del convivir “sanamente”. Consenso que termina siendo “la etapa superior del olvido” (Moulian, 1997, p. 37).

Así se construyó la memoria oficial, mediante olvidos y “pasadas por alto” que se escondían bajo una superficie aparentemente pulcra y, paradójicamente, transparente. Si algo se puede decir sobre la transición chilena a la democracia y la memoria es que “la primera ha convertido a la segunda en un problema de pactos y consuelos” (Ossa, 2000, p. 71). Pactos en los que la estabilidad, la reconciliación y el silencio han estado por sobre la verdad, el recuerdo y la justicia.

Un elemento decisivo del Chile Actual, según Moulian (1997), es la compulsión al olvido: postergar el pasado y los efectos que este tiene sobre la actualidad en pos de la magnificación de un presente auspicioso y un “futuro esplendor”. Un horizonte seductor que se muestra favorable para todos, vencedores y vencidos.

Sin embargo, en la transición chilena, aceptar este horizonte ha implicado hacer propio un intercambio, un trueque: “la estabilidad, se dijo, tiene que ser comprada por el silencio” (Moulian, 1997, p. 33).

Este callar, esta búsqueda de la estabilidad que posicione a Chile como el “país modelo” de América Latina dejó de lado valores impostergablemente necesarios para el saneamiento de una sociedad con aquellos niveles de división, abuso y violencia: la verdad y la justicia. Estos, en cambio, fueron reemplazados por el ideal de la reconciliación, “un ideal tal vez más religioso que político, [que] se pone por encima de la verdad y la condiciona y limita” (Ruiz, 2000, p. 19).

La estabilidad y la reconciliación funcionaron como la amalgama que unió imaginariamente los trozos de este espejo roto. Hasta aquí, estos fueron los elementos que tomaron supremacía en el discurso de la “transición ejemplar”. Transición que argumentaba la necesidad de dar vuelta la página para centrarse en la búsqueda del progreso que llevaría al país al desarrollo. Horizonte que se mantiene incólume en la clase dirigente, pero cuestionado entre los ciudadanos¹.

La estabilidad y el afán de modernización y desarrollo que hoy se ven cuestionados se transformaron en la justificación de los años de autoritarismo. Los altos niveles de crecimiento, los datos positivos en el Producto Interno Bruto y las bajas tasas de desempleo se convirtieron en la respuesta ante cualquier crítica a la dictadura. El progreso se transformó en la bandera de lucha de un lado y otro:

“para quienes habían estado en el bando de la violencia autoritaria, el crecimiento económico venía a justificar, en silencio, lo actuado. Fueron los costos del progreso, se dijo. Para quienes se hacían cargo del aparato del Estado después de dos décadas de persecuciones, exilios o simplemente lejanía del poder, el crecimiento económico fue

¹ Muestra de esto han sido los últimos movimientos estudiantiles, que han puesto en jaque la glorificada estabilidad nacional. Allí, los ciudadanos han cuestionado el valor de un desarrollo que no implica mejoras en la calidad de vida sino todo lo contrario: la profundización de un modelo que fortalece y prolonga desigualdades sociales.

demostración de racionalidad, eficiencia, profesionalismo y también, por qué no decirlo, autocrítica de la osadía de la aventura socialista de los setenta” (Bengoa, 2009, p. 15).

La sociedad de la postdictadura, entonces, se construyó –y se reproduce–, relevando valores que reordenaron un escenario democrático con características particulares. Muy distintas, por cierto, a las presentes en la democracia derribada por el golpe militar de 1973.

La instalación de la administración de Patricio Aylwin en 1990 marca el inicio de una democracia limitada en que

“el gobierno de transición es autónomo, pero el pueblo no es soberano. Y el pueblo no es soberano, a causa de los numerosos ‘enclaves autoritarios’ del orden político-institucional vigente, los que van desde un poder militar autónomo no sujeto cabalmente al gobierno civil, la institución de senadores designados y de un sistema electoral que sobrerrepresenta a las minorías, hasta la autonomía de las políticas económicas frente a las decisiones democráticas” (Ruiz, 2000, p. 15).

Así, mientras el discurso de la transición invita a mirar hacia delante y “dar vuelta la página”, las estructuras que regulan el convivir –con las modificaciones que se han ido haciendo sobre la marcha– no hacen más que exhibir el resultado de 17 años de gobierno autoritario y la dificultad de deshacerse de los “enclaves” que limitan la soberanía y la participación de un pueblo.

Salir de la dictadura, según Moulian (1997), implicó la búsqueda de mecanismos que prolongaran los efectos de esta y dificultaran cualquier cambio. Vale decir, el establecimiento de políticas autoritarias en el centro de un sistema democrático. La sociedad actual, finalmente, sería el resultado de un proceso de “transformismo” que consistió en la “preparación, durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas” (Moulian, 1997, p. 145).

Los efectos, sin embargo, no solo están en el nivel de las estructuras. Las marcas y los sedimentos no solo aparecen en la Constitución, las leyes y las decisiones económicas. Estos están presentes día a día, en la vida cotidiana. Se hacen patentes de diversas e

intrincadas formas, haciendo evidente que “el país de las cifras macroeconómicas positivas no siempre marcha al mismo ritmo del país de los sentimientos, de las sensaciones, de los encantos y los desencantos” (Bengoa, 2009, p. 35).

Los habitantes de este “país de las sensaciones” parecen marcar sus vínculos sociales entre el malestar y la desorientación, evidenciando que “central en la sociedad chilena posterior a la dictadura, es la falta de principios vinculantes entre los ciudadanos” (Bengoa, 2009, p. 103). Las relaciones al interior de la comunidad se debilitan y los encuentros en el espacio público se consolidan como instancias de intercambio de bienes y servicios².

La transición a la democracia –y el paralelo proceso de globalización– propuso múltiples cambios que fueron recibidos –o padecidos– por la sociedad postdictatorial. Las nuevas tecnologías, la omnipresencia de los medios de comunicación y la creación de autopistas urbanas fueron solo algunas modificaciones que entregaron la ilusión de “estar más cerca”. Sin embargo, estas nuevas formas de estar juntos se volvieron “ambivalentes y confusas. No es raro sentir desorientación y, a veces, impotencia. Ni sorprende cierta irritación en las relaciones sociales. Los chilenos viven con perplejidad este hallarse cada vez más cerca unos de otros, pero sintiéndose extraños entre sí” (PNUD, 2002, p. 15), teniendo cada vez menos cosas en común.

La confusión se hace mayor al notar diferencias entre lo dicho y lo hecho. Aparecen así interrogantes respecto al “evidente desfasaje entre el lenguaje glorificador y el subdesarrollo de los recursos y de la cultura. Nos decimos modernos pero vivimos la mezcla de una infraestructura pobre con un ingenuo provincianismo mental” (Moulian, 1997, p. 98). La modernización y el desarrollo se viven solo en algunas áreas, dejando a las demás de lado.

De cualquier forma, se hace evidente que el Chile actual es el resultado de su historia reciente. De ahí la dificultad y la ingenuidad en aconsejar “dar vuelta la página”. Operación impensable mientras los sedimentos del autoritarismo sigan haciéndose presentes institucional y cotidianamente. La sociedad chilena ha construido su memoria

² Una vez más, el movimiento estudiantil y otras demandas sociales que coparon la agenda de los años 2011 y 2012 parecen hacer un contrapunto con esta lectura.

“atormentada por fantasmas, malos recuerdos (...) Los 11 de septiembre, en que se revive ritualmente, de lado y lado, el mito del origen triunfante y el de la caída dolorosa, muestran que la historia reciente no se ha olvidado. Por el contrario, parece que se reproduce” (Bengoa, 2009, p. 108).

En este contexto de desorientación, pérdida de los vínculos sociales de antaño y malestar, los medios de comunicación se han constituido como la principal “institución que dota de sentido y permite que los telespectadores (heterogéneos, diversos, anónimos) puedan adquirir una idea de comunidad” (Antezana, 2010, p. 2). Es a través de los medios de comunicación que el Chile de la postdictadura se ha construido un relato de sí mismo.

Las prácticas culturales, entonces, acuden a la construcción de la comunidad:

“en el nombrar, en el decir, en el pintar, en el cantar, se encuentra parte sustantiva del nacer, del ser, del existir. En la construcción de la comunidad imaginada, éste es un asunto central. La nación, como comunidad de personas, florece, se desarrolla cuando se puede mirar a sí misma, cuando hay un discurso reflejo que la interpreta, la comprende, en sus debilidades y en sus capacidades” (Bengoa, 2009, p. 82).

El relato que los diversos medios de comunicación y prácticas artísticas construyan sobre Chile tendrá una relación innegable con el sentir y el madurar de la comunidad. Cada momento histórico genera particulares modos de expresión “que se encuentran profundamente ligados al carácter político y a las maneras de pensar que se inscriben dentro de una sociedad” (Silva y Raurich, 2010, p. 65). De manera que es posible cuestionarse por las formas en que las diversas prácticas culturales conviven con las estructuras sociales que les toca representar, con las realidades con que deben convivir.

En este escenario, teatro, música, cine, televisión, fotografía y otras prácticas coexisten hablando y exhibiendo numerosas visiones sobre una misma sociedad, mostrando los fragmentos que realizadores, periodistas y artistas consideren relevantes.

Los desarrollos de las diversas prácticas han sido desiguales en los últimos años. Mientras algunas han contado con el apoyo férreo del público, a otras les ha sido

esquivo. Mientras algunas han sido reconocidas en festivales y premiaciones de todo el mundo, otras no han visto procesos de mejora en su calidad.

Por lo anterior, elegir una práctica en la que centrarse es, sin duda, una tarea ardua aunque no ajena a justificación. Sobre todo al ver que aquella escogida ha tenido, desde el fin de la dictadura, “un desarrollo inédito” (Espinosa, Ríos y Valenzuela, 2010, p. 17). Se trata del cine chileno, particularmente del cine documental hecho en el país.

La selección adquiere mayor sentido al evidenciar la relación que el cine mantiene con la memoria. Vínculo fundamental y posiblemente anclado en lo que la práctica cinematográfica, en general, ha sido desde sus inicios. Sobre todo, en tanto agente constructor, pues el cine, documental y ficción, “productor de imágenes latentes desde los archivos, se transforma en agente insoslayable de la construcción de la memoria cultural” (Bongers, 2010, p. 83). Pero también como un factor crítico, como un agente cuestionador que pregunta qué es lo alcanza a entrar en esta memoria social, ya que la producción cinematográfica aspira “a ser un medio para revisar el modo en que la historia se manifiesta y se transmite, es decir, el modo en que nuestra memoria se constituye, entre olvidos y clichés” (Breschand, 2004, p. 47).

Dentro del espacio fílmico, el documental es, pretendidamente, aquel género que más cerca se encuentra de la *realidad*. Se le otorga a este la capacidad de entregar una visión poderosa de la comunidad. Crítica o condescendentemente, hay en él un relato sobre la sociedad que, lejos de ser un “reflejo”, se construye y se piensa. Según Nelson Villagra, actor y protagonista de una las mayores obras cinematográficas chilenas, *El Chacal de Nahueltoro*:

“las imágenes que tengo, gran parte del conocimiento que tengo de la gente que es parecida a mí, es decir, de estos que llamamos chilenos, los empecé a ver a través de los documentales. De lo que recuerdo en mi memoria, todo el quehacer nacional depende del documental” (Mendoza, 2002, p. 7).

El prescindir de la vertiente argumental, centrándose en cuestionar al cine desde lo documental, “significa interrogarse sobre el estatuto de la realidad frente a la cámara, o la relación entre filme y realidad” (Breschand, 2004, p. 5), pues el documental, como

género particular dentro del lenguaje cinematográfico, busca contar historias de la *realidad*. Este propósito es, desde un comienzo, sumamente problemático, pues revive y reacomoda en el espacio audiovisual preguntas que la tradición artística se ha hecho en recurrentes oportunidades: ¿cómo hacerse cargo de una representación de lo real?, ¿qué lugar ocupa la subjetividad del creador en la construcción de narraciones? o ¿qué relación guarda la producción artística con el espacio sociohistórico del que esta forma parte?

Como ya fue dicho, el documental es, pretendidamente, el género cinematográfico que está más próximo a la *realidad*. Las historias que este cuenta parecen mostrarse *tal cual* se dan en la cotidianidad. De ahí deviene la premisa del observador al acercarse a este tipo de películas:

“puesto que el documental no aborda el espacio ficticio de la narrativa clásica sino un espacio historiográfico, prevalece la premisa y asunción de que lo que ocurrió frente a la cámara no se representó en su totalidad pensando en la cámara. Habría existido, los acontecimientos se habrían desarrollado, los actores sociales habrían vivido y se habrían representado a sí mismos en la vida cotidiana con independencia de la presencia de la cámara” (Nichols, 1997, p. 117).

Sin embargo, tal acepción encasilla la realización documental, coartando sus posibilidades e invisibilizando las riquezas narrativas que se han dado, sobre todo, en las últimas décadas. Lo cierto es que, hoy en día, “la noción de «documental» es tan nebulosa como pueda serlo la de «ficción»” (Breschand, 2004, p. 4). Así como también lo son sus estrategias de narración y las maneras que tiene de representar la realidad.

De cualquier forma, el documental continúa siendo *el otro* respecto del cine de ficción. O así es vivido por los espectadores, quienes suponen, al menos, “que las imágenes son verdaderas con respecto al mundo que les dio origen. El espectador prepara su mirada para acceder al mundo a través de la imagen, y no para sumergirse en una realidad fantástica que solo encuentra su ser en la imagen misma” (Arias, 2010, p. 50).

Desde varias posiciones se ha tratado de explicar dónde radica la diferencia entre el cine documental y el cine de ficción, el llamado *argumental*. En una primera instancia, la perspectiva ontológica reúne aquellas posturas que afirman que

“la frontera entre documental y ficción radica en su relación con lo real. Así, mientras en el documental se produce una relación directa entre la imagen y la realidad, en la ficción se crea una deformación subjetiva del mundo real. Esto implicaría que el documental se define principalmente por su relación inmediata con lo real, por su capacidad objetiva y representativa. En él, existe un claro referente exterior que legitima el valor de las imágenes, precisamente como documento de la realidad” (Arias, 2010, p. 50).

Lo anterior se complementa, desde el punto de vista del realizador, con la idea del control sobre lo representado. Bajo esta lógica, los directores de documentales ejercerían “menos control sobre su tema que sus homólogos de ficción” (Nichols, 1997, p. 42). Pues siempre estaría presente la posibilidad de que la “realidad los sorprenda”, desviando el camino.

La perspectiva ontológica, ciertamente, es difícil de sostener tal y como se presenta. La intervención del realizador y su subjetividad, que media cada una de las decisiones que se toman en la producción de un filme; así como la existencia de diversos procesos cinematográficos como la inevitable variación en el comportamiento de un sujeto al enfrentarse a la cámara o las recreaciones y puestas en escena, hacen imposible distinguir con plena seguridad realidad y ficción.

Una segunda perspectiva, referente esta vez al lenguaje narrativo, indica que “cada tipo de audiovisual ha configurado una gramática propia que lo hace distinguible a los ojos del espectador” (Arias, 2010, p. 52). Así, mientras la ficción se dirige a la composición de una narración, un argumento; el documental estaría destinado a la información, a la argumentación.

Bajo esta lógica, la preocupación fundamental del documental sería “la representación del mundo histórico” (Nichols, 1997, p. 45), el respeto por la realidad y, esencialmente, “la argumentación sobre el mundo histórico” (Mouesca, 2005, p. 15). Argumentaciones que no solo deben ser verosímiles, sino “además, ser convincentes” (Nichols, 1997, p. 51).

Esta segunda perspectiva también parece difícil de sostener. Sobre todo, por el afán que muestra en evidenciar “la verdad”, olvidando que el documental, hoy en día, es el

primero en cuestionar su capacidad de representación y también el más entusiasta receptor de las técnicas narrativas de la ficción.

La imagen que el documental presenta supone, tal como la ficción, un cierto nivel de ficcionamiento de lo que pasa ante la lente. De manera que “la realidad no es el punto de partida de la imagen documental, sino su punto de llegada, su producto” (Arias, 2010, p. 52). Presentar una realidad es el objetivo, sea cual sea el insumo.

De cualquier manera, las diferencias que las perspectivas ontológicas y de lenguaje plantean entre el argumental y el documental no solo se dan a nivel de producción o del texto mismo. Desde el punto de vista del espectador también se plantea una divergencia fundamental: la cuestión de las expectativas, pues “la experiencia anterior nos llevan a inferir que las imágenes que vemos (y muchos de los sonidos que oímos) tuvieron su origen en el mundo histórico” (Nichols, 1997, p. 56).

Todo lo anterior lleva a Nichols (1997) a decir que el documental es una “ficción en nada semejante a cualquier otra”, haciendo hincapié en los elementos compartidos pero, sobre todo, en las divergencias que ambos modos de representación poseen.

Ávalos³, en cambio, otorga menor espacio a las diferencias y entrega una definición de documental que consideramos más apropiada para la producción contemporánea. Bajo su acepción, el documental sería el “género audiovisual que utiliza el lenguaje cinematográfico con la misma complejidad que la ficción y se diferencia de esta principalmente por consideraciones de carácter ético”. Estas consideraciones tienen que ver con el cuidado que el documentalista debe tener al tratar con actores sociales cuyas vidas se extienden mucho más allá del ámbito de la realización cinematográfica. Por lo que cualquier cosa que se haga o diga en la película puede tener efectos más allá de la sola representación. Estas nacen de la pregunta: ¿mi película le hará bien a la persona que sigue existiendo después de la realización?

³ Las ideas de Carmen Ávalos que son aquí referenciadas fueron obtenidas del Seminario *Documental de creación*, llevado a cabo entre el 6 y el 8 de agosto de 2012 en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Arias (2010) presenta un contrapunto interesante en esta discusión al indicar que el problema ya no radica en la diferencia entre realidad y ficción o en cómo se hace pasar una apariencia por ser, sino en “cómo el ser ha devenido absolutamente aparente. La situación de la imagen en nuestra época ya no puede pensarse en términos duales de verdad y mentira, realidad y ficción. El problema es cómo, en la época de la omnipresencia de la imagen, lo real mismo deviene ficción” (Arias, 2010, p. 55). El documental debe cuestionarse desde la idea de que hoy todo nace para ser puesto en imagen.

Entonces, si la especificidad del documental no está puesta en su relación con lo real ni en su gramática, ¿dónde ubicarla? Arias (2010) dice que se sitúa en una de las operaciones más importantes a nivel cinematográfico: el montaje.

“Hoy, en el momento en que la tan mencionada democratización de la imagen ha hecho casi irrelevante quién y cómo se consiga un registro de los acontecimientos. Hoy, cuando lo real mismo ha devenido imagen, nuestra reflexión no puede seguir apuntando a preguntar por la verdad de lo registrado –los límites entre verdad real y mentira ficticia han desaparecido–, sino a indagar esos ejercicios de ensamblaje desde los cuales se nos construye una realidad, ese montaje a través del cual la imagen de registro adquiere consistencia como documento” (Arias, 2010, p. 58).

En el montaje radicaría, entonces, la posibilidad del documental de alcanzar su punto de llegada: la realidad. Pero no una realidad “reflejada” ni exhibida tal como se despliega ante la lente, sino como el producto de “un montaje que coloca juntos elementos que permiten mostrar una singularidad no visible” (Arias, 2010, p. 63). O sea, el resultado de una construcción.

“Un documental no puede ser ‘la verdad’” (Barnouw, 2005, p. 309). Justamente porque es un producto constructivo. Una operación de selección de fragmentos de la realidad que ilustran una cierta situación. Es la situación transformada en secuencia, diría Ávalos; o la realidad puesta bajo un punto de vista. “En consecuencia, al filmar (o grabar), nos guste o no, estamos asumiendo la responsabilidad, no solo de *registrar* sino de *interpretar* –para bien o para mal– aspectos del mundo que nos rodea” (Chaskel, 2005, p. 141). Lo anterior implica rodar desde una postura ideológica, reconociéndola

abiertamente; sin las pretensiones de neutralidad que inundan otras prácticas culturales, como el periodismo.

Por lo anterior, sería ilusorio creer que la práctica de este lenguaje sea, “aunque inconscientemente, inocente” (Ferro, 1995, p. 24). La confección de un film implica siempre tomar decisiones con el fin mostrar una realidad, entregando, al mismo tiempo, juicios ideológicos sobre ella.

Las películas, en nuestro caso documentales, “no son nunca manifestaciones desprovistas de intencionalidad” (Rolle, 2006, p. 24). Con ellas se quiere lograr algo; mostrar un punto de vista, relevar una historia, despejar el silencio. “Los cineastas harán del documental el lugar de una toma de conciencia del mundo” (Breschand, 2004, p. 17). No solo para ellos sino también para los espectadores, quienes mediante estas imágenes podrán ampliar la mirada, conocer historias distintas, interpretaciones diversas sobre la realidad que nos rodea.

Aunque muchas veces sin ser panfletarios, “es evidente que los cineastas, consciente o inconscientemente, están al servicio de una causa, una ideología determinada” (Ferro, 1995, p. 22). Es imposible, en Chile, pensar en los documentales de Patricio Guzmán, Carmen Castillo o Marcela Said –por nombrar solo algunos–, sin reconocer en ellos un punto de vista, una carga ideológica que sitúa y enriquece sus historias. El documental demanda la visión del autor, se define por ella. Exige, en resumen, “que se tome postura, porque pone los puntos sobre las íes” (Vigo, 1980, p. 130).

La producción documental requiere que se tome posición no solo sobre el presente sino, particularmente, sobre el pasado. Tiempo que excava para “estudiar las herencias que nos ha dejado, (...) para hacer más evidente la significación de una argumentación moderna” (Rotha, 1980, p. 143).

La relación del documental con la historia es esencial. Siguiendo a Rolle (2006), este tipo de cine tiene la intención formal de dejar registro histórico de acontecimientos o fenómenos. Vale decir, la conciencia de estar construyendo memoria cultural. Bajo esta perspectiva, el documental podría ser considerado un monumento, en tanto “trae a la mente lo que se guarda en la memoria, es decir el pasado” (Rolle, 2006, p. 27).

Bajo una primera mirada al cine documental de la postdictadura, la anterior definición es certera y útil. La historia reciente se narra, se explica, se hace presente mediante sus efectos y sus situaciones inconclusas. El documental retoma el pasado, renombrando la memoria y contribuyendo a su construcción. Este pasado, sin embargo, tiene diversas maneras de hacerse presente. Las estrategias varían en cada realizador e incluso en cada producción de un mismo director. No obstante, esta es solo una visión; existen muchas otras posturas, muchas otras voces que están hablando, desde hace más de 20 años, a través del documental. Todas estas historias están dando una visión particular sobre la sociedad chilena de la postdictadura. Así, resulta trascendente mirar a la sociedad de la transición a la democracia a través de la producción documental pues mediante ella se revelarán sensibilidades, sentidos, inquietudes y miradas que permitirán comprender de mejor manera el país en el que hemos estado viviendo.

Es sobre este campo que se propondrá una visión en las páginas siguientes, tratando de clarificar y explicar las siguientes preguntas: ¿qué temas se relevan en el documental chileno de la postdictadura?, ¿qué relación guarda la producción artística documental con el espacio sociohistórico del que esta forma parte? y, principalmente, ¿cómo muestra el documental nacional a la sociedad chilena de la transición a la democracia?

De cualquier forma, el cine, por su propia formación, no puede ser mirado solo como una instancia significativa. Este es, de hecho, el lugar de encuentro de muchos elementos: “remite a una institución, en el sentido jurídico-ideológico, a una industria, a una producción significativa y estética, a un conjunto de prácticas de consumo” (Aumont, Bergala, Marie y Vernet, 2008, p. 16), por nombrar solo algunos aspectos. El cine, finalmente, no puede ser visto desde una óptica solo estética o socio-cultural sin atender a las instancias industriales, pues “esta cadena de elaboración industrial, a la que el cine está fatalmente condenado, se inserta en una sociedad, una economía, una institucionalidad y un ámbito cultural, que inciden de una u otra manera en la forma que el cine se instala en el espacio social con relación a sus destinatarios” (Román, 2010, p. 15).

Las siguientes palabras, que fueron publicadas originalmente en 1926, por el teórico y director de cine francés Jean Epstein, explican la situación:

“el cine me parece comparable a dos hermanos siameses que estuviesen unidos por el vientre, es decir, por las necesidades inferiores de vivir, y separados por el corazón, es decir, por las necesidades superiores de sentir emociones. El primero de estos hermanos es el arte cinematográfico, el segundo es la industria cinematográfica. Haría falta un cirujano que separase a estos hermanos enemigos sin matarlos, o un psicólogo que allanase las incompatibilidades entre los dos corazones” (Epstein, 1985, p. 40).

De esta manera, la industria también tendrá un espacio significativo en las siguientes páginas, tratando de responder: ¿cómo se ha desarrollado la industria cinematográfica chilena respecto del documental? y, ¿cuál ha sido la respuesta por parte de las audiencias a esta producción?

Estas preguntas y los objetivos que de ella se desprenden fueron contestadas a través de una metodología que implicó tres pasos centrales: 1) investigación teórica y cinematográfica, que consistió principalmente en un acercamiento al cine documental hecho en Chile desde 1990 –artística e industrialmente– y a distintas formas de comprenderlo; 2) construcción de una muestra de filmes amplia y su posterior visionado, con el fin de crear conclusiones sobre la forma en que el documental ha dibujado la sociedad chilena de la postdictadura; y 3) entrevistas con realizadores que, desde la experiencia propia, entreguen su visión sobre “hacer cine en Chile”.

El trabajo realizado se enmarca principalmente en el paradigma cualitativo. Sin embargo, en una primera instancia se llevaron a cabo labores de categorización, donde se introdujeron a una matriz los 694 documentales que al 30 de agosto de 2012 se encontraban disponibles en el sitio www.cinechile.cl, enciclopedia virtual sobre cinematografía chilena⁴.

Lo anterior se hizo con el fin de obtener un panorama general de la producción documental chilena de los últimos 20 años. Para, desde allí, construir la muestra de películas que serían finalmente analizadas.

⁴ Manual de códigos disponible en Anexos.

Clarificado el panorama del período en su totalidad, gracias al análisis cuantitativo, se construyó una muestra de documentales que cumpliera con dos características principales: 1) que la película hubiese tenido la posibilidad de ser vista por públicos amplios, vale decir, que haya sido estrenada de manera comercial o en festivales; y 2) que se encontrara disponible en los archivos consultados (colecciones privadas, Videoteca del Instituto de la Comunicación e Imagen y Mediateca de la Cineteca Nacional) o en exhibición durante los meses de visionado y análisis.

Se intentó también, y dentro de la medida de las disponibilidades, analizar las filmografías completas del período de algunos directores, teniendo en cuenta que “el documentalista es siempre algo más que un simple documentalista” (Barnouw, 2005, p. 32). Según Villarroel (2005), quien a su vez refiere a Gilberto Velho, los realizadores serían *mediadores culturales* o *brokers*, en tanto “establecen puentes entre universos o mundos sociales distintos permitiendo la interacción entre distintos estilos de vida y visiones de mundo, desarrollando la capacidad de intermediación entre mundos diferentes” (Villarroel, 2005, p. 50). Su trabajo, entonces, tendría la capacidad de establecer lazos de comunicación entre grupos y categorías sociales distintas.

Teniendo en cuenta estos elementos, la muestra final de análisis quedó formada por 55⁵ películas documentales, todas realizadas por directoras y directores chilenos entre 1990 y 2012.

Estas 55 películas fueron estudiadas bajo un modelo de análisis que incluye descripción e interpretación de los documentales según tres macrocategorías de las cuales se desprenden nueve criterios analíticos. Estos son presentados a continuación:

I. Textual / Ideológico

1. Personajes: se hace referencia a todo aquel personaje de peso que aparece en el desarrollo dramático, son excluidos los incidentales.
2. Locaciones: se refiere espacios en los que se desarrollan las acciones dramáticas.

⁵ Lista de documentales analizados y sus fichas técnicas, disponibles en Anexos.

3. Unidades de sentido: situaciones temáticas que se van sucediendo en el desarrollo de la película, Nichols (2010) lo llama *perspectiva*, definiéndolo como el modo en que una producción documental entrega un punto de vista a través de su representación del mundo.
4. Fragmentos: frases dichas por personajes o narradores –en el caso de existir– que van agenciando a las unidades de sentido, haciendo legible el punto de vista del realizador. Es el *comentario* de Nichols (2010), una forma más directa y evidente de argumentación.

II. Medio retórico / Imagen

5. Planos: descripción de los planos usados en la película (panorámico, general, entero, americano, medio, medio corto, primero y detalle) y sus implicaciones, de ser estas significativas.
6. Angulaciones: angulaciones de cámara (frontal, picado, contrapicado, cenital) y sus implicaciones narrativas, de ser estas significativas.
7. Montaje: tipo de ensamblaje de las unidades, distinguiendo, según Aumont, Bergala, Marie y Vernet (2008) dos clases esenciales: 1) montaje fluido, en el que las imágenes se superponen con el fin último de dar continuidad a la historia, y 2) montaje expresivo en el que dos imágenes se unen para crear un significado que cada una de ellas por sí misma no contiene. Pues “la significación final de la escena reside más en la organización de estos elementos que en su contenido objetivo” (Bazin, 1966, p. 125).
8. Elementos narrativos: utilización de instrumentos dramáticos más allá de la pura grabación directa. Pueden ser otras películas, entrevistas, imágenes de archivo, música extradiegética, etcétera.

III. Medio retórico / Texto

9. Voz en off: presencia de narrador en off, características de este.

En las páginas siguientes se presenta una visión particular del cine documental chileno de la postdictadura; producto de la metodología y de las preguntas que ya fueron mencionadas.

Los resultados de la investigación serán presentados en el siguiente orden: en el primer capítulo, titulado *Otras voces, otros protagonistas*, se entregan los datos obtenidos como consecuencia del análisis cuantitativo de 694 fichas informativas de documentales realizados en Chile durante la postdictadura. En aquellas páginas se desarrolla una propuesta que intenta responder ¿cuáles son los temas que ha tocado el documental chileno entre 1990 y 2012? Vale decir, se ahonda en los temas que se han retratado y en las estrategias narrativas que han sido utilizadas para abordar aquellos temas.

En el segundo capítulo, titulado *En nombre del progreso*⁶, se desarrolla una lectura sobre la estética y el contenido discursivo del documental realizado en Chile en los últimos 22 años. Lo anterior, como producto del análisis de 55 documentales del período. Allí se intenta describir y explicar los temas más relevantes que el documental chileno ha tratado, la forma en que se ha relacionado con el período histórico en el que se inserta y la visión particular que ha entregado de la sociedad chilena de la transición a la democracia.

En el tercer capítulo, que lleva por nombre *¿Documentales para quién?*, se explora la industria cinematográfica chilena, desde la perspectiva del documental. Se revisarán los intentos oficiales de mejora en las condiciones de producción, principales fondos concursables públicos y su impacto en la realización nacional, aporte de la ley del cine, niveles de audiencia del documental chileno, modos alternativos de exhibición, etcétera.

Finalmente, las conclusiones de la investigación pretenden reunir ambos aspectos: industria y maquinaria simbólica, con el fin de entregar una visión completa del documental realizado en Chile en los últimos 22 años.

⁶ Tomamos el nombre del segundo capítulo de la película de 1993 de Claudio Sapiaín.

Capítulo primero

OTRAS VOCES, OTROS PROTAGONISTAS

El objetivo central de este capítulo consiste en responder ¿cuáles son los temas que ha tocado el documental chileno entre 1990 y 2012? y ¿cuáles son las estrategias narrativas que se han utilizado para abordar estos temas? Lo anterior se responderá mediante un análisis cuantitativo de las 694 fichas de películas disponibles en www.cinechile.cl, una de las mayores fuentes de información sobre cine chileno. Los datos que serán reseñados a continuación, provienen de la lectura de las fichas informativas, *storylines* y sinopsis disponibles.

El cine documental hecho en Chile en los últimos 22 años es el heredero de una tradición con más de 100 años de historia que comienza el 25 de agosto de 1896 cuando en el Teatro Unión Central de Santiago se llevó a cabo la primera exhibición del Cinematógrafo Lumière, con un programa similar al que se estaba mostrando en las capitales europeas. De esta manera, para comenzar a adentrarse en el cine documental de la historia reciente es necesario hacer un breve repaso por esta tradición centenaria, poniendo énfasis en los temas que cada época relevó.

I. Historia del documental en Chile: dos pasos hacia delante, uno hacia atrás

“El primer cine fue el documental” (Romaguera y Alsina, 1980, p. 120). Cuando los hermanos Lumière graban, a finales del siglo XIX, a los obreros saliendo de la fábrica, está ya presente la intención documental, aquel deseo de registrar al mundo “tal y como es” y, a través de aquello, contribuir a la realización de un mito, el del “realismo integral” (Bazin, 1966).

Visto en perspectiva y con conceptos cinematográficos algo más compartimentados, es imposible decir que aquellas vistas iniciales *son* documentales. Sin embargo, es también imposible negar que hay en ellas la misma curiosidad germinal del documental moderno: registrar el mundo y exponerlo ante un público que ya lo conoce, pero de otra

manera. El género documental está entonces “presente desde los inicios de la actividad cinematográfica y, en rigor, antecede al filme de entretenimiento, de ficción u otros géneros surgidos de esta industria de la imagen” (Rolle, 2006, p. 32).

En Chile, el nacimiento hasta hace un tiempo oficial del cine era fechado en el día 26 de mayo de 1902, cuando se mostró por primera vez la vista *Ejercicio general de bombas*, estrenada en el Teatro Odeón de Valparaíso.

Esta fecha no ha estado exenta de cuestionamientos. Justamente en el año en el que se celebraba un siglo de vida del cine chileno, la académica Eliana Jara publica los resultados de una investigación que revelaba referencias de películas hechas en Chile con anterioridad a la fecha que ya se manejaba como un consenso. Jara (2002) muestra que existen testimonios de la vista *Carreras de caballos en Viña del Mar*, exhibida el 27 de julio de 1900 como parte de la programación del Cinematógrafo Wargraph.

La investigadora descubre, además, testimonios anteriores. Específicamente, del año 1897:

“descubrí que en mayo de 1897 se presentó en el Salón de la Filarmónica, en la calle Tarapacá de la ciudad de Iquique, un cinematógrafo que muestra las primeras vistas nacionales de las que se tenga registro. Ellas fueron: *El desfile en honor del Brasil*, *Una cueca en Cavancha* y *La llegada de un tren de pasajeros a la estación de Iquique*. Responsables de tales producciones fue el fotógrafo Luis Oddó Osorio” (Jara, 2002, p. 26).

Pese a estos descubrimientos, la fecha de 1902 aún se considera válida. Sobre todo, por argumentos que indican que ambos antecedentes (1900 y 1897, respectivamente) constituyen “más bien lo que podría considerarse prehistoria del cine chileno, por tratarse en el primer caso de un hecho aislado, de información incompleta y, en el segundo, de una actividad que no generó producción continua” (Vega, 2006, p. 14).

De cualquier forma, queda instalada en estos años en Chile la posibilidad de registrar en movimiento la vida de las personas y las ciudades. Así comienzan a evidenciarse ciertas preferencias temáticas y modos de acercarse a la realidad. En un comienzo, siguiendo

las mismas lógicas de la fotografía (Antezana y Ramírez, 2012), las películas se centran en mostrar a la elite nacional:

“en estos primeros registros cinematográficos chilenos el acento está puesto en mostrar la vida de los aristócratas, los militares, las autoridades civiles y religiosas; sus costumbres, sus ritos cotidianos, sus fiestas y eventos sociales (...) Era un espejo para que los miembros de la clase alta se miraran en él, lo que era visto como ‘de buen tono’, pero era también un retrato que se mostraba a la masa popular, acostumbrada a admirarlos, para redoblar esa admiración” (Mouesca, 2005, p. 41).

Lo anterior, pese a que el cine no era un espectáculo que contase con la aprobación de las familias de abolengo. Sobre todo porque se le culpaba de ser un espacio de exhibición de “nuevas costumbres” con lo que la familia, como núcleo de la sociabilidad, quedaba disgregada “bajo las fuerzas centrífugas desatadas por entretenciones urbanas como el teatro y el cine” (Vicuña, 2010, p. 193). Paradigmático es, en este sentido, la creación en 1912 de la Liga de Damas Chilenas, institución que nace bajo el alero de la Iglesia Católica y que aboga, entre otras cosas, por la necesidad de instalar la censura en el biógrafo nacional.

De cualquier forma, el enojo de las “damas chilenas” se centraba en las películas argumentales. Trabajo que había comenzado oficialmente en 1910 con el film *Manuel Rodríguez*. La producción y el estreno de esta película marca la separación en la industria nacional entre la intención documental y la ficcional, dejando a la primera relegada al cine de actualidades, espacio en el que “el cine se acercaba a la realidad” (Ossa, 1971, p. 19).

Las actualidades eran “registros de ciertos acontecimientos nacionales que, quienes estaban detrás de las cámaras, juzgaban que podían interesar a los espectadores” (Mouesca, 2005, p. 43). Este tipo de filmes, al hacerse más profesionales y continuos, dieron paso a los noticieros, montajes que se proyectaban en los cinematógrafos, entre las ficciones. En estos, nuevamente, había un espacio destacado para la elite, dejando a la clase baja relegada a imágenes de beneficencia. Tampoco hay registros “de huelgas o los problemas de cesantía, que eran muy agudos entonces, ni otras situaciones que pudieran mostrar los conflictos sociales de la época” (Mouesca, 2005, p. 46).

En la actualidad, el acercamiento a estas piezas cinematográficas –con pequeñas excepciones– solo es posible a través de fuentes secundarias. El mal destino y, sobre todo, el descuido y la falta de políticas de protección al patrimonio visual hizo que la mayor parte de estos registros se perdiera o destruyera.

Lo mismo sucedió con casi la totalidad del trabajo realizado por Salvador Giambastiani, fotógrafo italiano que llega a Chile en 1915 y funda los Estudios Giambastiani Films, con lo que comienza a “rodar cintas de actualidades y registros de la vida social chilena” (Mouesca, 2005, p. 43). Según diversos historiadores del cine nacional, existe constancia de que Giambastiani amplió el espectro de temas registrados y que, bajo su alero, “se hicieron documentales que reflejaban aspectos más ‘sociales’ de la vida chilena” (Ossa, 1971, p. 16). Ejemplo de esto es el único film que de su trabajo se conserva: *Recuerdos del mineral El Teniente*, realizado en 1919 por encargo de la Braden Copper Company. En este, al menos, se pueden ver las condiciones laborales de los mineros del cobre, retratando a la clase baja de otra manera, ya no solo como sujetos de beneficencia. Valga decir que *Recuerdos del mineral El Teniente* es considerado el primer documental propiamente tal de nuestra cinematografía, pues con este sucede “por primera vez en el ámbito del documental chileno el cambio entre la fase en que la cámara es la que habla por sí misma, y la fase en que es el cineasta quien habla por medio de la cámara” (Rolle, 2006, p. 38).

Tal como muestra el trabajo de Giambastiani, durante estas décadas, mientras los noticiarios seguían existiendo, “la actividad propiamente documental se realiza por encargo de diferentes empresas e instituciones” (Vega, 1979, p. 206). El fotógrafo italiano, sin embargo, no tuvo oportunidad de robustecer la industria nacional, pues muere tempranamente en 1922.

Los años siguientes relegarán la intención documental al desarrollo de los noticiarios. Sobre todo después de la crisis de 1929, cuando el cine chileno, que nunca había estado realmente fortalecido, se desmorona: “simplemente no había trabajo y lo único que seguía vigente eran los noticiarios que cada quince días o una vez al mes producían las empresas ligadas a los grandes diarios de ese tiempo, diarios que eran la expresión de las clases dominantes, desde luego” (Ossa, 1971, p. 33).

Durante la década del 30, las pocas películas argumentales que se hicieron⁷ parecen haber evidenciado “una total ausencia de valores que exhibir o ponderar” (Ossa, 1971, p. 40). La ficción de la época estuvo lejos de “interpretar y plasmar en imágenes la difícil y rica etapa que les tocó vivir” (Jara, 1994, p. 173). Sobre todo porque se constituyó en un cine que “buscó el aplauso fácil y la complicidad de un espectador poco exigente, intentando reproducir y copiar los modelos y convenciones venidos de afuera” (Jara, 1994, p. 174).

Como forma de revalorizar la industria, que no estaba dando los resultados esperados, en 1941 el gobierno de Pedro Aguirre Cerda crea, a través de la Corporación de Fomento de la Producción –CORFO–, Chile Films, ambicioso proyecto que buscaba consolidar una verdadera industria fílmica nacional. El plan, sin embargo, tampoco da los resultados que se buscaban y debe cerrar siete años más tarde, haciéndose cargo de una importante pérdida de recursos, provocada por desacertadas medidas, entre ellas:

“1) elección de argumentos cinematográficos confusos, supuestamente comerciales; 2) contratación de siete realizadores argentinos, que si bien algunos manejan con oficio mecánicas de operatividad, distan de ser creativos aún en niveles comerciales; 3) la política de pretender internacionalizar las películas mediante indefiniciones de todo tipo, y 4) excesos indebidos de producción, que acumulan deudas insalvables” (Vega, 1979, p. 32).

Después del cierre de Chile Films, “al cine chileno solo quedaba darle la absolución in *extremis*, pasar a otra cosa” (Ossa, 1971, p. 63). De esta manera, el trabajo de ficción queda desprovisto, disminuido a algunas intenciones privadas.

La década del 50, por otro lado, ve imponerse al género documental, películas cuyo auge es evidente, “aunque se siguen realizando con el propósito casi único de mostrar el progreso de Chile, sus paisajes, y un pueblo esforzado y trabajador que mira con optimismo y esperanza hacia el futuro, porque Chile es indiscutiblemente, según el

⁷ Entre ellas *Norte y Sur* (Jorge Délano “Coke”, 1934), primera película sonora latinoamericana (Vega, 1979).

punto de vista oficial, un país con perspectivas formidables” (Mouesca, 2005, p. 57).

Una evaluación hecha desde dentro, por el cineasta Alberto Santana y su desazón ante el cine producido en Chile es la siguiente:

“hoy nuestro cine está orillando su propio sepulcro. Las inversiones que para él se hacen se destinan a argumentos frívolos, inconsistentes, carentes de genealogía geográfica. Se ha olvidado el paisaje, el hombre y sus tradiciones, en un afán de abarcar mercados internacionales, olvidando que lo universal solo tiene acento cuando hay postura regional. Se desconoce que un pueblo logra acento universal cuando robustece su fisionomía nacional. Los planteamientos filosóficos y psicológicos en el cine precisan una mayoría de edad que nosotros no hemos alcanzado en modo alguno” (Santana, 1957, p. 7).

No tardan, en todo caso, en surgir ante este escenario una serie de respuestas claras y contundentes que transformarán definitivamente el hacer cine en Chile.

En 1955, Rafael Sánchez funda el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, iniciando en el país la enseñanza del cine a nivel superior. En el mismo año, en la Universidad de Chile, un grupo de estudiantes da inicio al Cine Club Universitario, en el que se proyectan semanalmente películas europeas, con el fin de constituirse como una alternativa al cine comercial que primaba en los centros de exhibición. A partir de lo anterior, se generó en los miembros del Cine Club “el deseo de participar activamente en la producción fílmica” (Silva y Raurich, 2010, p. 67). Así, en 1959 es fundado por Sergio Bravo el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile, espacio que desde un comienzo queda marcado “por cortometrajes documentales que buscan una innovación en los temas tradicionales y presentan un cierto grado de experimentación estética” (Salinas y Stange, 2008, p. 17).

En un contexto mundial en que “el documental ciertamente intervenía cada vez más en las disputas políticas y comprendía una gama cada vez mayor de participantes” (Barnouw, 2005, p. 256), no es de extrañar que el género predilecto para esta renovación será aquel que “en aquella época, tiene la menor difusión y la más grande distancia de los circuitos comerciales: el documental” (Salinas y Stange, 2008, p. 17).

Películas como *Láminas de Almahue* (Sergio Bravo, 1962), *Las banderas del pueblo* (Sergio Bravo, 1964) o *Aquí vivieron* (Pedro Cháskel y Héctor Ríos, 1964) vienen a alimentar un contexto latinoamericano en el que se estaba desarrollando “un cine decididamente militante y revolucionario” (Ferro, 1995, p. 221). Fue llamado “Nuevo cine latinoamericano” y, lo realizado en Chile, por consiguiente, “Nuevo cine chileno”. Denominación que refiere

a un conjunto de películas y realizadores que contemporáneamente manifestaron iguales preocupaciones: interés por representar la realidad social tal cual aparecía frente a sus ojos, sin los velos de la ficción o la publicidad comercial; interés por incorporarse a los proyectos de transformación de la sociedad, interés por transformar el cine en un motor comprometido de estos cambios” (Salinas y Stange, 2008, p. 119).

Hay, en estos cineastas, una certera preocupación social que se evidencia en la producción de un cine que busca mostrar a la realidad social “de un modo más verdadero que los «falsos» planteamientos del cine anterior y, por otro lado, que construya y registre las imágenes de un proceso de cambio social, un cine comprometido con su propia realidad” (Salinas y Stange, 2008, p. 46). Se trata de un cine que evidencia su postura ideológica, que hace visible el lugar que busca tomar en la realidad que decide retratar: el lugar del pueblo, posicionándose a su lado, haciendo propias sus preocupaciones. Estas intenciones se mantienen incólumes después de 1963, cuando el Centro de Cine Experimental comienza también a hacer películas de ficción. De estos años nace una de las obras más importantes de la cinematografía nacional: *El Chacal de Nahueltoro*, de Miguel Littin (1969).

Pedro Chaskel, uno de los grandes directores de la época, explica así la tendencia que él, junto a otros, protagonizó:

“en buena medida lo que se llamó ‘el nuevo cine chileno’ de finales de los 60 –con Aldo Francia, Raúl Ruiz, Miguel Littin y Helvio Soto, y ya antes que ellos en el documental Sergio Bravo y quien escribe– surge, entre otras causas, como reacción de la gran mayoría al poco cine que se hacía en Chile en aquel entonces, apoyado por una pseudo crítica periodística complaciente, y que poco o nada tenía que ver ni con la realidad ni con la identidad nacional. Peor aún, porque entregaba al espectador una imagen

ultraconvencional, falseada, edulcorada, frívola y superficial, de su propia realidad” (Chaskel, 2005, p. 142).

Este “nuevo aire” del cine chileno adquiere un correlato por parte de las políticas públicas: en 1967, según Vega (1979), el Gobierno del Presidente Eduardo Frei promulga disposiciones que favorecen a la industria nacional: se establece la liberación de impuestos a la internación de material virgen de rodaje, a la importación de equipos y a la venta de entradas en salas que exhiban cine chileno.

Todos estos esfuerzos culminan en la realización del Segundo Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que se llevó a cabo en 1969 en Viña del Mar. En este espacio se reunieron los más importantes realizadores del cine que por ese entonces se estaba haciendo. Chile, sin lugar a dudas, tuvo un lugar importante.

Una vez que Salvador Allende llega al poder⁸, se intenta redinamizar Chile Films, como eje de la política cultural en el campo cinematográfico. Se realiza en estos años “un cine ‘militante’ por sus contenidos, pero con una finalidad propagandística inmediata de los proyectos y realizaciones del gobierno” (Mouesca, 2005, p. 71). Se trata de un cine profundamente comprometido con los valores del gobierno de la Unidad Popular.

El proyecto Chile Films, sin embargo, fracasa nuevamente: “a la desastrosa administración se sumaron las interminables querellas internas producto del sectarismo y de los cuoteos políticos; la improvisación, el voluntarismo, y la política del despilfarro sin límites” (Mouesca, 2005, p. 71). De cualquier forma, el cine continúa produciéndose. Mayoritariamente desde las universidades.

Hasta 1973, el cine “jugaba un rol activo en la construcción de la sociedad socialista, divulgando conceptos y generando conciencia” (Silva y Raurich, 2010, p. 77). No es de extrañar, entonces, que la dictadura militar que se instala ese año en el país haya sido particularmente violenta con el patrimonio y las políticas de protección a la industria cinematográfica. El signo más claro de esta virulencia es el ataque realizado a las

⁸ Elección que había sido apoyada por los realizadores asociados al “Nuevo cine chileno”, a través de diversas piezas audiovisuales.

oficinas de Chile Films el mismo 11 de septiembre de 1973, día en que centenares de películas fueron apiladas en el patio de la institución y posteriormente quemadas.

El ataque a la industria, sin embargo, no quedó allí: Chile Films pasó a formar parte de Televisión Nacional, canal controlado por las fuerzas militares y fueron disueltos los departamentos de cine de las Universidades de Chile, Técnica del Estado y la Escuela de Artes de la Comunicación de la Universidad Católica de Chile. Además, se derogaron todos los decretos que favorecían a la producción nacional. Ante este escenario, se detiene casi por completo “la producción de cine nacional. Gran parte de los realizadores y técnicos activos abandona el país” (Vega, 1979, p. 44). Otros son secuestrados y asesinados por las fuerzas militares.

Durante los años de la dictadura, el cine nacional se desarrolla de dos maneras distintas: la escasa producción cinematográfica hecha en el país y el trabajo realizado desde los distintos países de exilio. Los que quedan dentro de Chile se dedican, preferentemente, “al género publicitario y a la realización de documentales turísticos” (Vega, 1979, p. 45); mientras que los “cineastas del exilio” comienzan a desarrollar temáticas relacionadas al golpe militar y sus consecuencias más violentas (la prisión, la tortura, el asesinato), así como a la reconstrucción del pasado, manteniendo la memoria nacional. “En conjunto, el cine de ese período tiene, como es explicable, una fuerte coloración política, ya que su objetivo manifiesto era el de mantener viva la solidaridad con Chile” (Mouesca, 2005, p. 94).

Ya a principios de la década del 80, cuando las protestas en contra de la dictadura comienzan a hacerse más fuertes y continuas, “se vive una suerte de *boom* en la producción de videos documentales” (Mouesca, 2005, p. 79). Destacan en esta época los noticieros alternativos del Grupo Proceso, los informativos *Teleanálisis* y los videos realizados por el grupo teatral Ictus. Sin duda, estos registros contribuyeron a visualizar las situaciones de violencia e injusticia que se llevaban a cabo en cada lugar de Chile y, por qué no también, a poner fin al régimen de Augusto Pinochet.

Es así como en 1990, de manera simbólica y cuando la dictadura ya ha acabado, se realiza en Viña del Mar el Tercer Festival Internacional de Cine Latinoamericano, que queda identificado como el Festival del Reencuentro “porque pone fin a lo que alguien,

con un guiño propio de quien sabe de cine, utilizando una paráfrasis, denomina ‘Las largas vacaciones del 73’” (Mouesca, 2005, p. 102). Con la realización de este festival, “se da inicio a una nueva etapa en el desarrollo de la cinematografía chilena” (Espinosa, Ríos y Valenzuela, 2010, p. 37). Etapa que, en el ámbito del documental, será revisada a continuación.

II. El documental de la postdictadura

Después de 17 años de dictadura, periodo en que, como ya fue mencionado, la realización cinematográfica nacional fue escasa, de difícil producción y difícil acceso, durante el año 1990 se realizan en Chile 8 documentales. Se trata de un número pequeño pero que no se superará por lo menos hasta acercarse la década siguiente. Esta cantidad, vista en perspectiva, simboliza el deseo de expresión coartado durante los años de gobierno autoritario. Los documentalistas estaban listos para contar sus historias y lo hicieron desde el año en que se inicia la transición.

Desde allí y hacia delante, como muestra la *Tabla 1* y el *Gráfico 1*, se desarrolla un crecimiento con mejores y peores años. La curva, de cualquier manera, es ascendente, sobre todo después de 2004, año en que se realizan 25 documentales. El *peak* se alcanza en el año 2010, con un número de 125 películas documentales desarrolladas.

Valga destacar que, al finalizar esta etapa de investigación, varias películas quedaban por estrenarse en el año 2012. Es esta la razón del bajo número (respecto de 2010 y 2011) que presenta este año.

Año	Documentales	Año	Documentales	Año	Documentales
1990	8	1998	19	2006	33
1991	3	1999	11	2007	48
1992	2	2000	20	2008	43
1993	3	2001	20	2009	88
1994	8	2002	24	2010	125
1995	4	2003	18	2011	95
1996	5	2004	25	2012	54
1997	8	2005	30		

Tabla 1: Elaboración propia, resultados de investigación.

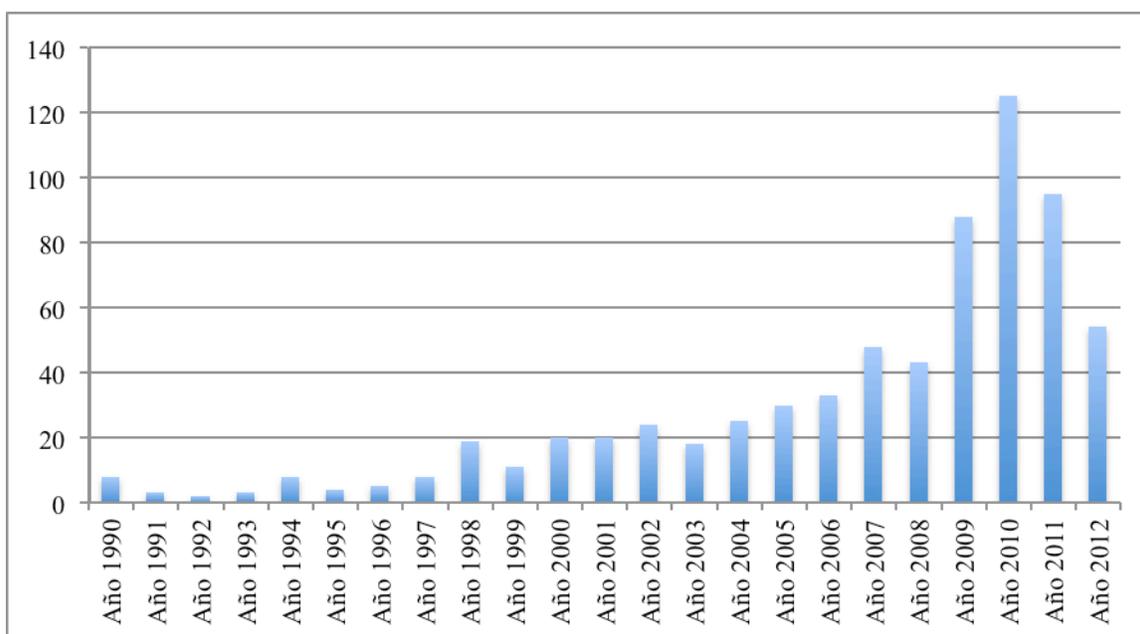


Gráfico 1: Elaboración propia, resultados de investigación.

En este crecimiento son varios los factores que entran en juego. La instalación de distintos fondos concursables, como el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura (FONDART), el Fondo de Fomento Audiovisual o los incentivos económicos entregados por la Corporación Nacional de Fomento a la Producción (CORFO)⁹; sumado a la reapertura de escuelas de formación audiovisual en distintas universidades e institutos; el abaratamiento en los costos de realización, por el desarrollo de tecnologías digitales;

⁹ Mayor información sobre fondos concursables en el Capítulo 3.

y la reintegración a la realización documental de directores que se habían centrado en el mundo de la publicidad, son elementos que ayudaron a lograr un crecimiento como el que se presenta.

Durante estos años, junto al aumento en el volumen de la producción, se ha diversificado la gama de temas que los directores tratan. De cualquier forma, es posible identificar ciertas líneas temáticas que se mantienen, cambiando en énfasis y formas de acercamiento, pero manteniendo una visión especial sobre la sociedad de la postdictadura.

III. Los temas de la transición

La información de los 694 documentales fichados en www.cinechile.cl permite hacer una división de estos en 13 categorías temáticas generales¹⁰. Se trata de “familias de imágenes” que abordan un mismo tema de manera general, aunque lo hagan siguiendo distintas estrategias y retóricas visuales.

Como muestran la *Tabla 2* y el *Gráfico 2*, *Cultura* es la macrocategoría temática más abordada durante estos años (215 documentales que representan el 31% del trabajo realizado en el período). Entendemos la cultura, sin embargo, desde una postura amplia. La Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) la define como “las maneras de vivir juntos” (PNUD, 2002, p. 2), concepto que recogemos, integrando en esta categoría desde temáticas históricas o actuales asociadas al quehacer artístico-cultural –producciones biográficas sobre artistas, autores o deportistas y narración de episodios o producciones culturales– hasta registros y reflexiones sobre las “costumbres” culturales del país –fiestas públicas, celebraciones, etcétera–.

La categoría es entonces amplia y ayuda, en un sentido interpretativo, a visualizar los cambios y las permanencias en la “cultura chilena”, problematizando el “ser chileno” o la identidad nacional, siempre en movimiento.

¹⁰ Definición de cada una de las categorías en el Manual de Códigos, disponible en Anexos.

Destacan también los documentales que fueron catalogados bajo la macrocategoría *Ciudad* (126 películas que representan el 18%). Se escenifican aquí situaciones que tienen como eje narrativo y foco de central importancia, el espacio urbano. Por ejemplo, reflexiones sobre la modernización de las ciudades, crecimiento inmobiliario; catástrofes que azotan a diversas localidades; así como personajes que se integran o no a la situación que supone el vivir en una ciudad “moderna” –delincuencia, migración, menores de edad, indigencia, trabajo callejero, etc.–.

Gran parte de estos documentales están situados en la ciudad de Santiago, espacio que deambula entre el protagonismo y el telón de fondo, el escenario en el cual se desarrollan las acciones donde se vive –y se padece– el día a día. Lo interesante es constatar que hay en los directores la intención de caracterizar el espacio en el que vivimos hoy, las ciudades modernas, en constante mutación; entendiendo que estos lugares producen consecuencias en las personas, en tanto allí se pone en entredicho la individualidad y el “ser sujeto”.

Como tercera macrocategoría relevada está *Dictadura* (84 films que representan el 12% de los documentales hechos en el período), en donde aparecen temáticas asociadas a la dictadura militar que azotó a Chile desde 1973 a 1989. Bajo esta categoría hay, por ejemplo, reconstrucciones y revaloraciones del pasado, reflexiones en torno a los ecos históricos de la dictadura que aún se sienten en la sociedad chilena, violación a los derechos humanos, exilio, tortura.

Se trata, sin lugar a dudas, de un campo temático delicado y que en Chile ha sido abordado, preferentemente, por el documental. Las películas que tocan esta temática no solo lo hacen mirando hacia el pasado sino justamente, y allí radica su riqueza, hacia el presente y el futuro, pues intentan poner en evidencia cómo la dictadura cambió al país y cómo sus efectos siguen y se seguirán sintiendo tanto en lo público como en lo privado.

Una cuarta macrocategoría a destacar es *Indigenismo* (64 películas que representan el 9% del total). Hay allí una visión tanto histórica como actual de los pueblos indígenas de

Chile; sus costumbres, cosmovisiones y, sobre todo, los conflictos que sostienen con el Estado nacional.

Con menor frecuencia, aparecen otros temas como *Historia* (35 películas, 5%), donde se revisan episodios políticos, sociales y económicos anteriores a 1973; *Género* (28 documentales, 4%), categoría bajo la cual se tocan distintos temas, desde derechos sexuales y reproductivos hasta sexualidades diversas; *Internacional* (28 films, 4%), donde se repasan historias que tienen lugar fuera de Chile; *Ambientalista* (27 documentales, 4%), en los que se muestra preocupación por la situación medioambiental de Chile: calentamiento global, intervención humana de espacios naturales; *Ruralidad* (24 películas, 3%), situaciones que tienen como eje narrativo y foco central de importancia el espacio rural en el que se desarrollan; *Salud* (20 films, 3%), donde se retratan desde accidentes a problemas sociales asociados a la salud pública; *Educación* (14 películas, 2%), principalmente sobre conflictos educacionales en Chile; *Religión* (12 films, 2%), situaciones religiosas: celebraciones, personajes, etcétera y *Otro* (17 películas, 2%) para documentales que no pudieron ser clasificados en ninguna de las categorías antes mencionadas.

Tema	Documentales	Tema	Documentales
Dictadura	84	Religión	12
Historia	35	Internacional	28
Indigenismo	64	Salud	20
Cultura	215	Educación	14
Ciudad	126	Ruralidad	24
Ambientalista	27	Otro	17
Género	28		

Tabla 2: Elaboración propia, resultados de investigación.

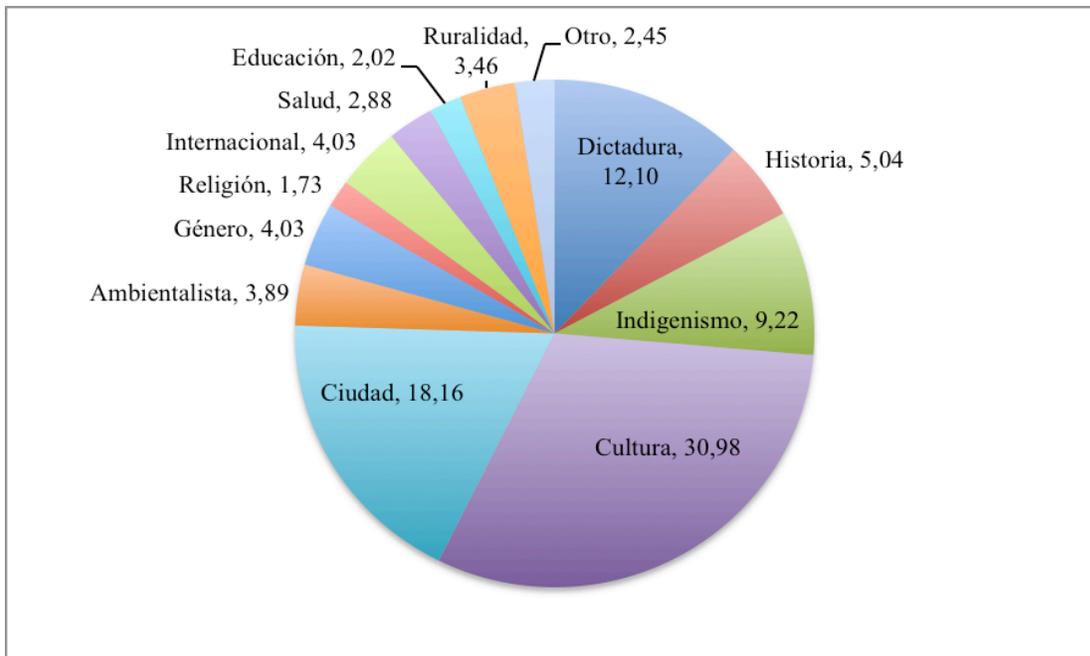


Gráfico 2: *Elaboración propia, resultados de investigación.*

IV. Modo de narración

Como parte del análisis realizado, se llevó a cabo una categorización por “Modo de narración”, entendiendo este como la forma global que el realizador tiene para acercarse al tema de su película.

Distintos teóricos indican que la tendencia es ir mostrando cada vez historias más “pequeñas”, íntimas, que mediante lo micro retraten un tema macro:

“si entendemos que la historia no se constituye solamente por los hechos concretos, sino también a través de representaciones de una realidad que se piensa y se imagina y luego se traduce en palabras, textos y también en imágenes, nos encontramos con que, desde los nuevos cines que se instalan a partir de la segunda posguerra hasta aquel realizado en el presente, el relato se desplaza a una pequeña historia personal en un tránsito hacia lo íntimo y lo cotidiano” (Urrutia, 2010, p. 34).

Los grandes temas no se toman de manera directa, enfrentándolos, sino que se les rodea, se juega con ellos y se los presenta haciendo que la parte hable por el todo. Esa

parte seleccionada es, la mayoría de las veces, un testimonio alojado en la privacidad, en la vida cotidiana e íntima.

Respecto a aquello, se construyeron las siguiente categorías, para dar cuenta del modo de narración que presentan las películas:

- **Visión social:** documentales que abordan los temas desde lo amplio, tomando en cuenta distintas aristas. Se caracterizan por presentar diversos espacios de rodaje y una variedad mayor de personajes principales, no centrándose profundamente en ninguno.
- **Historia de vida:** contrario al anterior, son los documentales que se focalizan en una cantidad baja de personajes (1, 2 ó 3, cuando mucho), dando cuenta de su intimidad. Toman los temas “sociales” y los presentan a través de la vida de estos personajes.
- **Autobiográfico / Familiar:** modo particular de “Historia de vida”. Es aquel documental que se centra en la vida del propio realizador o de alguno de sus familiares o amigos. Se ocupan a sí mismos como mecanismos para mostrar distintos temas.

Como muestran la *Tabla 3* y el *Gráfico 3*, el acercamiento social (374 documentales con *Visión Social*, 54%) y el acercamiento personal (286 films bajo *Historia de vida*, 41% y 34 películas bajo *Autobiográfico / Familiar*, 5%; que suman 46%) tienen niveles más o menos similares de uso.

Modo de narración	Documentales
Visión social	374
Historia de vida	286
Autobiográfico / Familiar	34

Tabla 3: Elaboración propia, resultados de investigación.

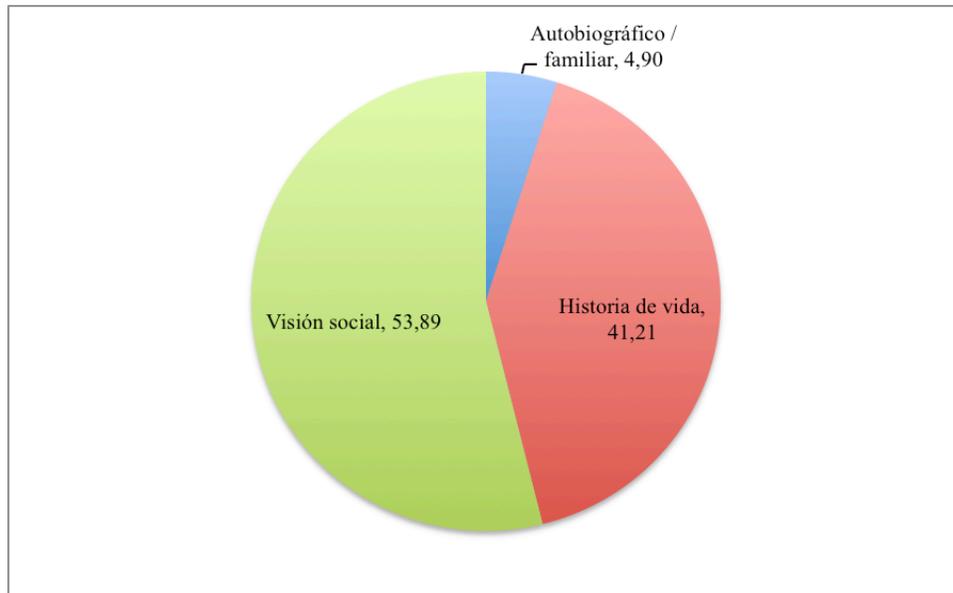


Gráfico 3: *Elaboración propia, resultados de investigación.*

Interesante es constatar bajo qué temáticas cada uno de estos modos de narración son preferentemente utilizados. En primer lugar, un 24% de todos los documentales catalogados bajo *Visión social* están bajo la macrocategoría temática *Ciudad*, enfatizando la idea de que aquí, de lo que se habla, es de lo que compartimos, de la ciudad que vivimos o padecemos, del escenario en el que vemos desplazar nuestra existencia. La ciudad es el territorio en que por excelencia, en la modernidad, se desarrolla la vida. Es el espacio de todos, de lo social; donde se forma la comunidad y se proyecta un horizonte.

Por otro lado, un 51% de todos los documentales que tratan una *Historia de vida* narran temas de *Cultura*. Se muestra aquí el deseo de escenificar la vida de figuras particulares del quehacer cultural nacional. Desde personajes importantes, como Pablo Neruda, hasta artistas “anónimos”. Este enfoque, sin embargo, no implica necesariamente un ensalzamiento de los personajes representados pues, muchas veces, la vida de estos funciona solo como una metáfora de temas más profundos y globales que el realizador quiere presentar.

Finalmente, un 32% de todos los filmes catalogados bajo *Autobiográfico / Familiar* tratan el tema de la *Dictadura*. Los horrores del gobierno militar tienden a ser presentados, en el cine documental, desde la intimidad y, como muestra la cifra anterior, muchas veces

desde la propia intimidad. Se ve una necesidad por compartir la historia propia y, desde allí, transitar el camino de la reparación. Se esboza, en una primera instancia, la capacidad “sanadora” del documental.

A continuación se realizará un repaso por las cuatro macrocategorías temáticas más utilizadas (*Cultura, Ciudad, Dictadura e Indigenismo*), describiendo los enfoques particulares que recibieron y los modos de narración que fueron utilizados al referirse a ellos¹¹.

V. Cultura

215 fueron los documentales catalogados bajo esta categoría. Se trata de un número amplio, llamativo, que habla de un fenómeno particular: el uso de la hipertextualidad entre distintos soportes y medios de expresión. Hipertextualidad que, según Genette (1989), es toda relación entre un texto A y un texto B. En este caso, el texto B o hipertexto es el cine documental, la expresión del realizador; mientras que el texto A o hipotexto es la música, la pintura, la literatura, el deporte o incluso el mismo cine –cine que habla de sí mismo–, la expresión de artistas de otro campo disciplinar.

Dentro de *Cultura*, 153 documentales tratan sobre *Artistas / Autores* (71%) y 45 sobre *Producciones* (21%). Se trata de un cine que cree necesario hablar sobre la producción artístico-cultural del país, sus gestores y mentes realizadoras. Es un cine “capturado por la cultura”, que busca realzar este ámbito, adormecido por la dictadura y que, ante la democracia, ve la posibilidad de un desarrollo más pujante.

¹¹ Macrocategorías y categorías temáticas completas en Pauta de tematización, disponible en Anexos.

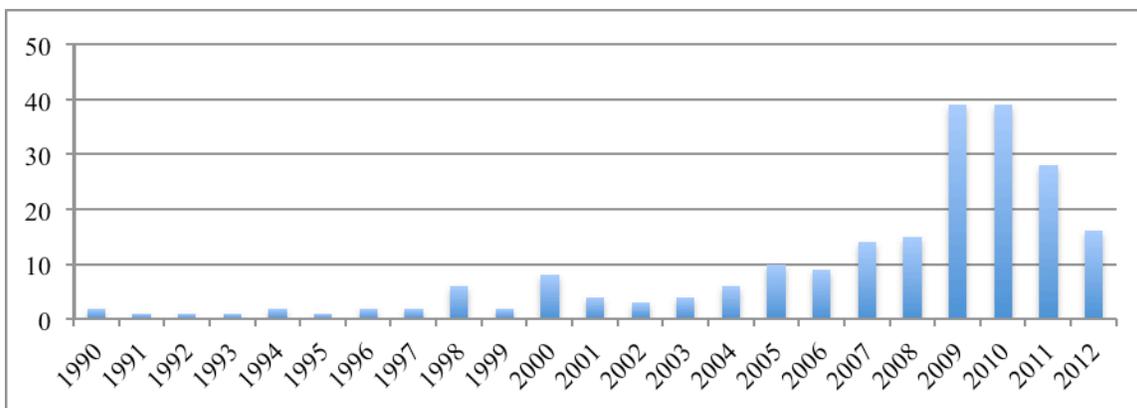


Gráfico 4: *Elaboración propia, resultados de investigación.*

Como muestra el *Gráfico 4*, se trata de un tema –el único– presente a lo largo de todos los años de estudio y que, al ser el “predilecto” de los realizadores nacionales, muestra una curva de desarrollo similar al total de documentales hechos desde 1990.

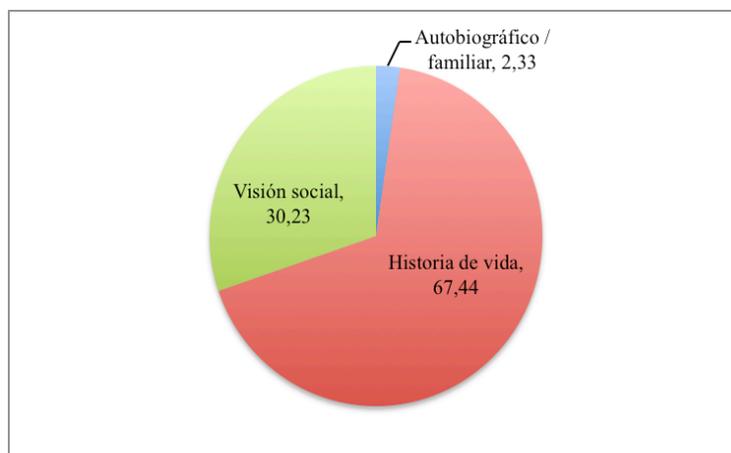


Gráfico 5: *Elaboración propia, resultados de investigación.*

El *Gráfico 5* indica que más de dos tercios de los documentales culturales hechos en Chile en el período cuentan una *Historia de vida*. Existencia que, muchas veces, es tomada como metáfora o medio para discutir sobre otro asunto –la vida de un boxeador venido a menos que intenta resurgir, como visión del exitismo y las exigencias de reconocimiento en el mundo actual; por ejemplo–. De cualquier forma, es interesante ver cómo los documentalistas han contribuido a la visualización de ciertas figuras. Se trata, por consiguiente, del reconocimiento de que la vida cultural parece no tener una

cabida importante dentro del espacio público y que, por tanto, el documental es el encargado de revelar estas historias, posicionándolas en la discusión social.

Lo mismo ocurre con figuras de renombre, cuando se hacen de ellos filmes a modo de revisión de su trabajo. El afán y la insistencia con que este tipo de películas se realiza connota que es el documental el llamado a suplir la falta de (re)conocimiento hacia estas figuras. No queda más que la “cultura se haga cargo de la cultura” y el documental ha establecido allí un trabajo hipertextual en el que mientras releva ciertas figuras, se desarrolla a sí mismo como práctica cultural.

VI. Ciudad

La ciudad, el espacio en el que convivimos a diario¹², el territorio de la subjetividad moderna, queda retratada en 126 documentales. De estos, 40 (32%) están enfocados en la *Modernización* del espacio urbano: el crecimiento de las ciudades y, al mismo tiempo, la desappropriación que los sujetos viven de estas. El espacio que ya “no es suyo”, el territorio que ha mutado para no volver atrás, la obsesión por mirar hacia adelante. Según Bengoa (2009), la modernización compulsiva, concepto que nace de la existencia, “desde mediados de la década del noventa, [de] una suerte de obsesión por las modernizaciones, el crecimiento, lo nuevo, lo novedoso, lo moderno así definido, como un salto hacia adelante” (p. 14).

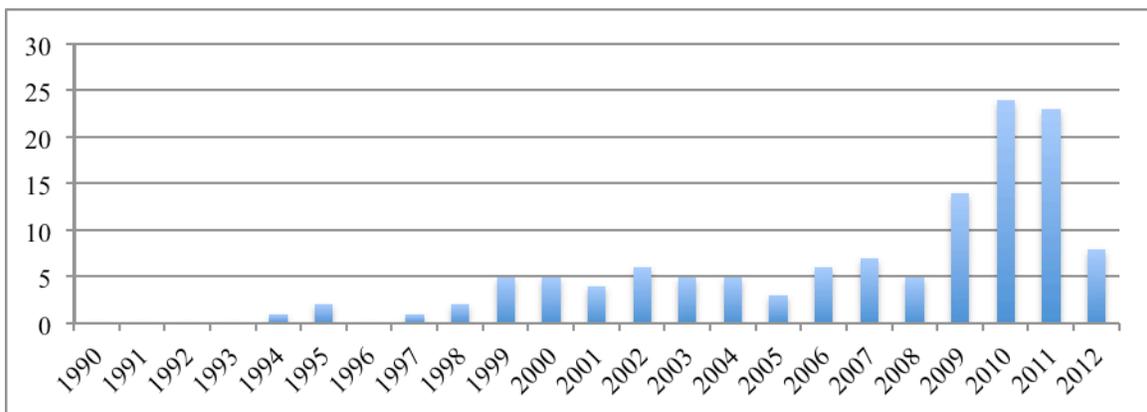


Gráfico 6: *Elaboración propia, resultados de investigación.*

¹² 87% de la población chilena vive en sectores urbanos, según datos del Instituto Nacional de Estadísticas.

Visión que, como muestra el *Gráfico 6*, aparece desde 1994 pero se sostiene desde 1997. Años en que coinciden en tiempo y espacio “una transición política de la dictadura a la democracia y (...) una transición económica de un modelo liberal autoritario excluyente a un modelo liberal democrático incluyente” (Castells, 2006, p. 11). Son los años de fortalecimiento y confirmación del modelo económico nacional, que implica crecimiento, “progreso” y, en los sujetos, desorientación (PNUD, 2002).

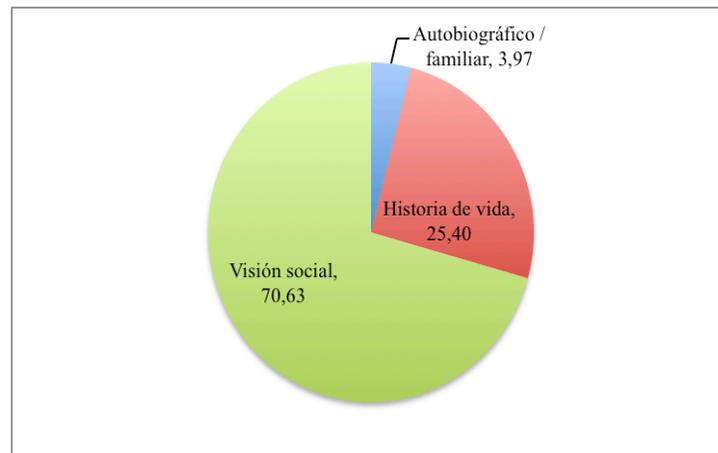


Gráfico 7: Elaboración propia, resultados de investigación.

La gran mayoría de estas películas –*Gráfico 7*– posee una *Visión social* (71%). La ciudad es el espacio que compartimos todos, el lugar en el que se moldea la sociedad, parte central del territorio de la nación. No obstante, existen otras películas que reflexionan sobre la ciudad a través de *Personajes* (17 películas), de la vida íntima de algunas personas. La mayor parte de las veces, se trata de sujetos que, mientras viven en la ciudad, plantean ritmos diferentes, toman un camino distinto al de lo “aconsejable socialmente”. Son las situaciones asociadas a la *Delincuencia* (8 films), personajes que ponen en entredicho el vivir “armónico” de la urbe moderna; los *Menores de edad* (7 documentales) que se apropian de la ciudad mediante la limosna o el trabajo infantil; o los *Migrantes* (14) que llegan a una ciudad que no conocen, que no les es propia y que, sobre todo, les plantea problemas difíciles de sortear.

Se trata, en resumen, de la escenificación de sujetos ajenos al “buen ritmo” que el discurso público ha planteado respecto de la ciudad, ritmo acelerado, regido por la producción y el consumo; urbe estresante (PNUD, 2002) que en la producción

documental queda marcada por el crecimiento, la ampliación y el sonido de las máquinas.

VII. Dictadura

En 1990, cuando Chile daba sus primeros pasos dentro de la recuperada democracia, se hicieron ocho documentales. De estos, cuatro –50%, cifra que no se volverá a repetir– trataron temáticas asociadas a la dictadura¹³. Es la visualización, sin duda, de la necesidad inmediatamente expresada de contar los horrores por los que la sociedad chilena había tenido que deambular y los efectos que estos habían tenido sobre los ciudadanos.

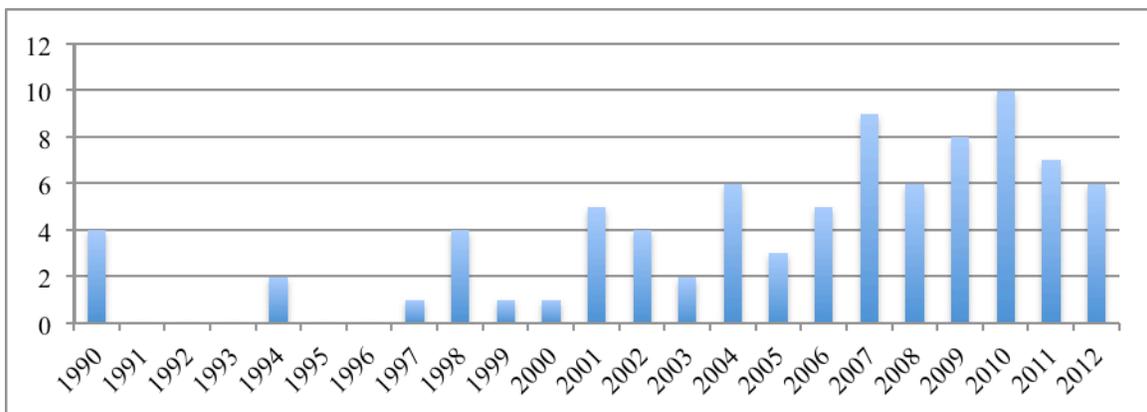


Gráfico 8: *Elaboración propia, resultados de investigación.*

De ahí en adelante, como se ve en el *Gráfico 8*, se mantendrá un relativo silencio por varios años. Silencio “normal y necesario cuando se trata de enfrentarse con una experiencia fuera de las categorías que permiten un discurso” (Touraine, 2004, p. 25). Es el silencio que se necesita para pensar en lo que ha sucedido y, desde allí, construir el discurso del segundo momento, aquel caracterizado por “la voluntad de saber y la voluntad de condenar y de rechazar” (Touraine, 2004, p. 28).

A partir de allí, sin embargo, entramos en un tercer período,

¹³ 84 se hicieron en todo el período de estudio.

“que se observa, yo diría, en todas partes: el rechazo de lo que acaba de ser descubierto, por las razones más diversas. En general, eso se expresa con ‘hay que dejar los muertos sepultar a los muertos; hubo tanta violencia que mejor no hablar más de eso; hay que mirar hacia el futuro, hacia el sol, hacia el día, no hacia la noche’” (Touraine, 2004, pp. 28-29).

Es ante aquello que el documental parece estar enfrentándose. Mientras gran parte del discurso institucional de la transición hablaba de “dar vuelta la página”¹⁴ y los medios de comunicación hacían un “escaso y superficial tratamiento de nuestra Historia reciente” (Parot, 2004, p. 63), el documental establece desde 1997 una producción continua que reflexiona sobre la dictadura.

Para los realizadores el “dejar pasar la historia” parece no ser un planteamiento válido. La historia reciente necesita ser escenificada, no puede ser dejada de lado. Construir una memoria firme y completa es la única forma de pasar al cuarto momento, aquel “de la memoria del dolor como fuerza del futuro y la democracia” (Touraine, 2004, p. 31) y los documentalistas son los que han reconocido esta necesidad.

Esta historia se ha contado, preferentemente, a través de *Personajes* (41 de los 84 documentales sobre dictadura). Los realizadores de la época han decidido narrar el período más violento de la historia reciente del país a través de las consecuencias que este tuvo sobre las personas, aumentando así la posibilidad de identificación, el contacto con el dolor.

Como correlato a lo anterior, el *Gráfico 9* muestra que ha primado el acercamiento personal (42% de *Historia de vida* y 13% de *Autobiográfico / Familiar*, que suman 55%) por sobre el acercamiento social (45% de *Visión social*).

¹⁴ Ver Introducción.

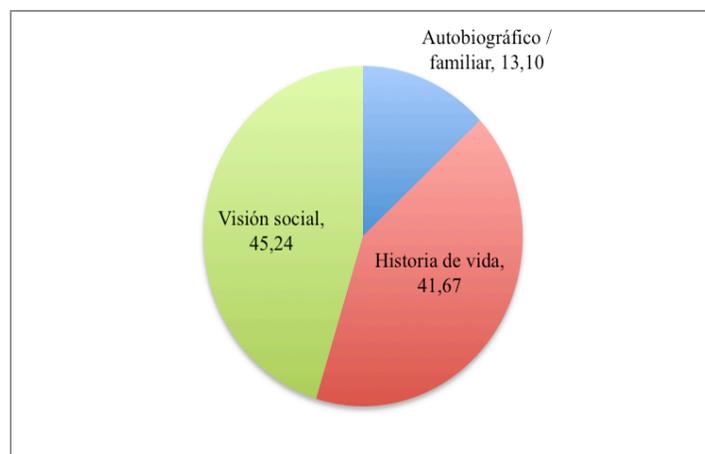


Gráfico 9: Elaboración propia, resultados de investigación.

El cine urgente de las décadas anteriores, que necesitaba exponer las condiciones de una época y develar lo sucedido¹⁵ dio paso “a documentales que buscaban informar sobre el periodo dictatorial, especialmente sobre los abusos perpetrados por los militares, los que eran contruidos, en su mayoría, sobre la base de testimonios de sobrevivientes y familiares de las víctimas de los detenidos desaparecidos” (Ramírez, 2010, p. 50). Es decir, de las individualidades que, mirando al pasado, hablan desde un presente que se encuentra marcado con fuerza por los años que rememoran.

VIII. Indigenismo

Desde 1990, 64 documentales han tomado el mundo indígena como centro de representación y reflexión. Es un tema que, como se ve en el *Gráfico 10*, ha sido tratado, con pocas excepciones, a lo largo de todos los años de estudio.

Influenciados, quizás, por el escaso y estereotipado tratamiento que los medios de comunicación han hecho sobre los pueblos indígenas nacionales (Labrín, 2011), los realizadores han sentido la necesidad de representar las historias de los pueblos originarios desde otras perspectivas, otros puntos de vista.

¹⁵ *La batalla de Chile* (1973-1979), de Patricio Guzmán, por ejemplo.

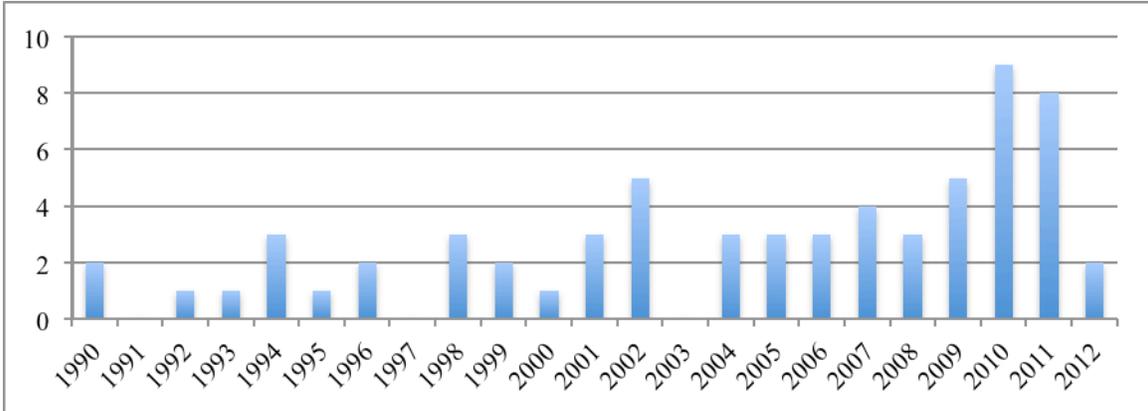


Gráfico 10: Elaboración propia, resultados de investigación.

En este contexto, 39 documentales (61%) abordan las *Costumbres* de los pueblos. Elementos que, para la mayoría de los chilenos, pueden ser desconocidos. En ese sentido, se evidencia una reivindicación de los pueblos; una intención expresa de relevarlos, mostrarlos de manera de reconocer que, aquello que hay en ellos, es el sustento sobre el cual se construye la sociedad chilena.

Por otro lado, hay una puntualización en los *Conflictos* (17 películas, 27%) que los pueblos indígenas han sostenido y sostienen con el Estado nacional. Particularmente el pueblo mapuche, cuya reivindicación de derechos ha sido, desde hace años, tema obligado en la discusión pública.

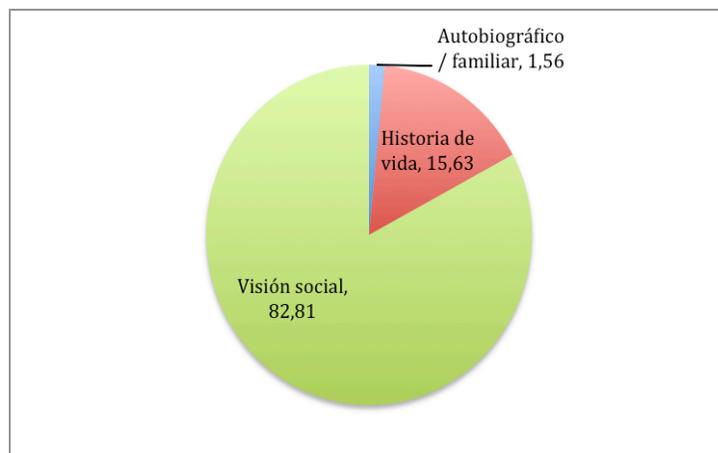


Gráfico 11: Elaboración propia, resultados de investigación.

Congruente con lo anterior y como muestra el *Gráfico 11*, las películas sobre el mundo indígena son narradas, preferentemente, desde una *Visión social* (83%). Las costumbres son algo que se comparte, que hace al pueblo lo que es y los conflictos son sostenidos y defendidos por todos. Se trata, tal como sus estructuras sociales, de relevar lo compartido, la comunidad, mostrando las individualidades solo como parte de un todo, de algo más grande que ellas mismas.

IX. Otros temas

Las anteriores son solo las cuatro macrocategorías temáticas que más frecuentemente han sido utilizadas a lo largo de los años. Tras estas, como ya fue dicho, hay otras con enfoques y puntualizaciones particulares. Todas, aunque utilizadas con mayor o menor frecuencia, contribuyen de igual manera a la representación de la sociedad chilena postdictatorial.

Historia, por ejemplo (35 documentales), plantea una revisión anterior a 1973¹⁶ centrada en *Episodios* (66%). Lo que se hace aquí es realzar distintos momentos de la historia nacional, planteando un *reconocimiento*. Vale decir, dándole una vuelta distinta, contando lo ya dicho desde otra perspectiva.

Género, por otro lado (28), se enfoca en la representación de las *Sexualidades diversas* (43%), donde los miembros de la comunidad LGBT¹⁷ presentan los conflictos de vivir en una sociedad negadora de derechos y libertades individuales.

Internacional (28) se centra en *Conflictos* (43%): guerras, campos de refugiados, terrorismo, etcétera; tratando de entregar una visión del mundo desde Chile y para los chilenos, con el fin de comprender lo que está más allá de las fronteras.

Ambientalista (27) está plenamente enfocado en el *Cuidado ambiental* (100%): la protección de zonas vírgenes o con poca intervención humana, los peligros de la instalación de proyectos mineros o de producción eléctrica en parajes naturales, entre

¹⁶ De 1973 a 1990 fueron catalogados en *Dictadura*.

¹⁷ Sigla que designa colectivamente a lesbianas, gays, bisexuales y transgéneros.

otros. Se trata, en resumen, de plantear los conflictos de un progreso que arrasa sin pensar en lo que va dejando de lado y la necesidad de plantear un modelo de desarrollo distinto.

Ruralidad (24) releva, principalmente, *Costumbres* (38%) o aquello que los habitantes de las ciudades –espectadores preferentes de los documentales– han dejado de lado. Se muestran aquí las tradiciones del mundo rural y su ritmo, tan distinto al de los centros urbanos.

Salud (20) no presenta una tendencia tan marcada pero es posible decir que plantea un interés particular hacia el mundo de la *Tercera edad* (25%): la soledad, los recuerdos y la revisión de una vida que se apaga. Aparece, en general, una visión, aunque adorable y tierna, bastante triste y nostálgica de esta etapa de la vida.

Por otro lado, *Educación* (14) está totalmente centrado en los *Conflictos* (100%) y las demandas de mejora en el sistema educacional que los estudiantes han sostenido durante años, produciendo las mayores manifestaciones que el Chile de la postdictadura ha visto. De los 14, 10 fueron realizados en los últimos dos años, cuando las manifestaciones fueron más grandes y sostenidas en el tiempo.

Por último, *Religión* (12) trata únicamente sobre las *Costumbres* (100%) asociadas a la vida beata del pueblo chileno.

X. Otras voces, otros protagonistas

Estos son, en definitiva, los temas que ha tocado el documental chileno desde 1990. Se trata, como se ve, de un campo amplio, múltiple en enfoques y visiones y que invita, en cada una de sus entradas, a profundizar en las representaciones y construcciones que se han llevado a cabo. Lo anterior es lo que se intentará hacer en el capítulo siguiente. Sin embargo, antes es necesario retomar lo visto en las páginas precedentes y plantear ciertas propuestas generales.

El documental, modo de expresión que en Chile ha vivido un desarrollo importante en los últimos años, tiene diferencias insoslayables respecto a la televisión (Mouesca, 2005; Antezana, 2010) y al cine de ficción (Estévez, 2005). Lo anterior, puesto que el documental parece mantener un fuerte y marcado interés por los temas “sociales”. En ese sentido, aquí el objetivo general parece ser, preferentemente, el de crear conciencia, informar o argumentar; más que entretener o plantear el puro desarrollo de las subjetividades. No es que estos elementos estén ajenos al documental, sino que estos se llevan a cabo solo a través de la enunciación de un tema mayor, más amplio, dirigido a “lo común”.

De igual manera, el documental, a través de estos temas sociales y de la selección de personajes, enfoques e historias; parece estar constituyendo una visión crítica de los fundamentos de la sociedad chilena actual. En ese sentido, los “fragmentos de realidad” seleccionados para formar parte de las películas están hablando de personajes que miran al sistema social desde fuera, evidenciando sus fallas y baches. Son los “otros” los protagonistas del documental chileno de la postdictadura y es, a través de sus historias, que se está construyendo una visión particular de la sociedad chilena actual. Allí radica la problemática central a desarrollar en las páginas siguientes.

Capítulo Segundo

EN NOMBRE DEL PROGRESO

El objetivo central de este capítulo es responder a las preguntas: ¿qué relación guarda la producción documental de la postdictadura con el espacio sociohistórico del que esta forma parte? y, principalmente, ¿cómo muestra el documental nacional a la sociedad chilena de la transición a la democracia? Lo anterior será respondido a través del análisis realizado a 55 documentales hechos en Chile desde 1990 a 2012.

I. Develar las estructuras

La transición chilena a la democracia implicó la aceptación de ciertos pactos y consensos que tuvieron, como fines últimos, la estabilidad y el progreso del país. La clase dirigente se mantuvo –y se mantiene, en distintas medidas– enfocada en posicionar a Chile como una “nación ejemplar”, cuna del crecimiento económico.

El “marketing” político de los gobiernos postautoritarios ha cultivado un cuidadoso posicionamiento centrado en el éxito económico. “En la construcción del mito del Chile Actual esa ha sido la dimensión más elaborada desde el punto de vista estratégico” (Moulian, 1997, p. 97): la idea de los “Jaguars de Latinoamérica”, la idea de que somos triunfadores.

De hecho, Regina Rodríguez, jefa en 2005 del Departamento de Industrias Culturales de ProChile, explicaba que el país construye su imagen exterior –y, por consecuencia, interior– basada en los siguientes elementos:

“SU ESTABILIDAD POLÍTICA: Democracia consolidada; instituciones sólidas; transparencia; poder judicial independiente y eficiente; consenso nacional a favor del libre mercado; énfasis en libertades políticas y civiles; modernización del Estado en curso.

LIBERTAD ECONÓMICA: Sector privado es motor del crecimiento; pioneros en privatizaciones y AFP; desregulación de servicios públicos y mercado de capitales; libre comercio y aranceles bajos; líder en rankings mundiales de libertad económica.

COHESIÓN SOCIAL: Activas políticas de inversión social desde 1990 con fuerte énfasis en la educación; dramática reducción de niveles de pobreza; reforma de la salud en curso; seguro de desempleo vigente desde 2002; programa Chile Solidario; conectividad es prioridad (Fuente: Comité de Inversiones extranjeras)” (Rodríguez, 2005, p. 130).

El énfasis es claro: se quiere mostrar un país ganador, sólido y absolutamente funcional en cada una de las aristas del quehacer nacional.

Desde nuestro punto de vista, es justamente ante aquello que el documental se levanta. La producción documental chilena plantea, preferentemente, una visión crítica al modelo de desarrollo que el país está llevando a cabo. Lo que hace es, justamente, evidenciar las estructuras de los pactos en los que se sostiene la sociedad chilena postdictatorial, exponiendo las implicaciones pública y privadas que estos tienen en la vida de los sujetos.

En ese sentido, adscribimos a la propuesta de Marc Ferro (1995), para quien el cine contribuye a la elaboración de una contra-historia, no oficial, “alejada de esos archivos escritos que muchas veces no son más que la memoria conservada de nuestras instituciones” (p. 17).

A través de aquello, el cine documental postautoritario plantea su propia representación de la sociedad con la que convive, mostrando “la cara oculta de una sociedad, sus fallos; ataca, en suma, sus mismas estructuras” (Ferro, 1995, p. 38). Son las estructuras que, en el caso chileno, han formado un país que 1) mientras viste ropajes democráticos, mantiene resabios dictatoriales y 2) se rige por un sistema económico que profundiza las diferencias, llenando de fronteras a la sociedad chilena.

Es, en resumen, el resultado de aquel bloque de poder, de aquella “tríada” formada por militares, intelectuales neoliberales y empresarios que realizó la “revolución capitalista”, construyendo una sociedad de “mercados desregulados, de indiferencia política, de individuos competitivos realizados o bien compensados a través del placer de consumir

o más bien de exhibirse consumiendo, de asalariados socializados en el disciplinamiento y en la evasión” (Moulian, 1997, p. 18).

Así, mientras “la comunicación, siguiendo el eco de las normas neoliberales traduce el orden, mimetiza el consumo y complace la impunidad” (Ossa, 2000, p. 71) –tendencia, en Chile, representada preferentemente por la televisión y la prensa escrita–, los documentalistas se han encargado de mostrar “la otra cara de la moneda”: una nación con profundas diferencias; con un pasado que, ni superado ni olvidado, vuelve a cada instante; con vencedores y con vencidos. Una nación, en suma, a la que le falta mucho para llegar a ser aquello que vende como su propia imagen.

II. La pregunta por la memoria

“Los que tienen memoria son capaces de vivir en el frágil tiempo presente. Los que no la tienen no viven en ninguna parte”

Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz*.

Los años posteriores al inicio de la transición implicaron la formalización –ahora “en democracia”– de muchas de las decisiones que habían sido tomadas en los tiempos autoritarios. La reproducción del Chile pinochetista era ya “tarea de los que fueron adversarios del dictador, en la medida en que ellos gobiernan ese Chile” (Moulian, 1997, p. 53).

Lo anterior significó, por ejemplo, la aceptación de que las decisiones económicas habían sido “correctas” y que era necesario profundizar el modelo para alcanzar el anhelado desarrollo y mostrarse como una nación ejemplar. Para aquello, sin embargo, “para que Chile pudiera ser el modelo, la demostración de que un neocapitalismo «maduro» podía transitar a la democracia, su medio natural (y desde allí crecer-jaguar-y-puma) era necesario el blanqueo de Chile” (Moulian, 1997, p. 34). Blanqueo que operó como un trueque: la estabilidad debía ser intercambiada por el silencio.

Pese a que el gobierno encargó la investigación de los crímenes de violación a los derechos humanos ocurridos durante la dictadura y produjo informes importantes con los resultados¹⁸, la justicia tardó en llegar –y en muchos casos hasta ahora no lo hace– y gran parte de los funcionarios del gobierno autoritario siguió ocupando cargos públicos. El mismo Pinochet, de hecho, fue “senador vitalicio” durante varios años.

De cualquier forma, una parte importante del discurso público hablaba de la necesidad de “dar vuelta la página” y mirar hacia el futuro –silencio por estabilidad: blanqueo del país–:

“sostienen algunos, convencidos por cierto, que en lo que se refiere a la violación de los derechos humanos, no sería conveniente continuar indagando en qué fue lo que pasó realmente en nuestro país. Argumentan que hacerlo constituye un daño para el país. Que con ello no se cierran las viejas heridas que aún permanecen abiertas. Que afecta la imagen del país. Que en definitiva, impide una verdadera reconciliación. A través de estos y otros argumentos similares se nos invita a mirar el futuro y a olvidarnos del pasado” (Sepúlveda, 2004, p. 21).

En mayor o menor medida, el sistema comunicativo hizo eco de este discurso, aplazando su rol como agente constructor de una memoria crítica de la historia reciente. Ante la imagen de un país en proceso de reconciliación, la memoria nacional quedó simplificada, reducida a los documentos oficiales, vista solo de reojo.

Se negó, en un sentido público y popular, la capacidad, expuesta por Touraine (2004), de la memoria del sufrimiento como fortaleza para el futuro y la democracia. Solo futuro y progreso, pero sin memoria, olvidadizos.

Dice Carlos Ossa (2000) sobre la memoria de Chile:

“¿Qué memoria? ¿Para qué país? son preguntas que buscan un territorio más extenso que la queja, el testimonio, el documento oficial o las lágrimas de los arrepentidos. Es tratar de entender lo que ha ocurrido, sabiendo que no se puede, que el silencio también es una forma de la historia, que el pasado también se inventa para hacerlo tolerable. El

¹⁸ En 1991, la Comisión Rettig entrega el *Informe de la Comisión Nacional sobre Verdad y Reconciliación* y en 2004, la Comisión Valech entrega el *Informe de la Comisión Nacional sobre Prisión Política y Tortura*.

tipo de memoria que acepta la transición es la del consentimiento, y por ello, el relato asume, entonces, expresiones grandilocuentes y exageradas, gracias al control de la palabra, la mansedumbre de los periódicos, el paroxismo de las imágenes y la megalomanía económica, cuyo detalle está en solucionarlo todo por la vía de los contratos entre burocracia y transnacionales. La astucia al límite de este recurso descansa en paralizar la historia dejando el único gesto posible: la grandeza de la modernización por alcanzar” (p. 75).

Ante esto, sin embargo, el documental plantea la construcción de una memoria distinta, expresando “no sólo que la sociedad chilena permanece dividida por el pasado dictatorial sino que este pasado tiene imbricadas formas de hacerse presente” (Ramírez, 2010, p. 46).

Los documentalistas, desde distintas posiciones y temáticas, rechazan el “blanqueo” del país y la necesidad de mirar solo hacia delante. En cambio demuestran, a través de sus relatos, que la historia reciente no deja de hacerse presente y que probablemente lo seguirá haciendo.

Construyen así una memoria social que, siguiendo el concepto de Elgueta (2000), relaciona pasado y presente, entendiendo que “el pasado no es solo tiempo pretérito sino, también, actualidad que se manifiesta de manera compleja a través de la memoria, es decir un pasado presente” (p. 33). Es aquello que, estando temporalmente hacia atrás, está más vivo que nunca.

Dice Ferro (1995) que los documentalistas “han sido especialmente cuidadosos en no abordar los problemas políticos de frente. Siempre lo hacen oblicuamente” (p. 229). En el caso chileno, lo anterior es cierto solo de forma parcial. Si bien las imágenes de la dictadura han sido relatadas preferentemente desde la individualidad –desde “la historia mínima”–, lo anterior se ha hecho teniendo siempre en cuenta el sentido social y común en aquello que se narra. Elizabeth Ramírez (2010) afirma que la elección frecuente de historias personales implica la ausencia cada vez más evidente de la noción de pueblo en la producción documental.

Lo cierto es que, viendo la producción en conjunto, la noción de pueblo se hace nítida. Se entiende, y así lo hacen ver las películas, que aquello que se muestra solo adquiere

importancia y sentido en tanto funciona como metonimia de lo que sucedió a muchas otras personas. Al hablar de dictadura, la historia personal es, al mismo tiempo, la historia de muchos.

En 2012, en el marco de la retrospectiva que el XIX Festival Internacional de Cine de Valdivia hizo a su trabajo, Silvio Caiozzi dijo, al presentar el documental *Fernando ha vuelto*, que su intención no “fue hacer el documental de Fernando, sino de todos los Fernandos”. Lo cierto es que esta película, estrenada en el año 1998, año en que el tema de la dictadura comienza a tomar más frecuencia en la producción documental¹⁹, muestra nítidamente a través de la historia de Fernando Olivares el horror de aquellos que sufrieron violaciones a los derechos humanos y también de sus familias.

De cierta manera, *Fernando ha vuelto*, junto a otras, como *La flaca Alejandra* (Castillo y Girard, 1994) o *Chile, la memoria obstinada* (Guzmán, 1997) dan cuenta de un primer acercamiento al estupor dictatorial. Hay en estas cintas una necesidad de traducir en imágenes lo más cruda y directamente posible los daños dejados por la dictadura.

Al entrar en cada una de estas cintas se puede ver que, en primer lugar, la película de Castillo pone en escena el proceso de reparación de la “flaca Alejandra”, alias de Marcia Merino, exintegrante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria –MIR–, que luego de ser apresada y torturada comienza a colaborar con las policías del régimen. “Ahora me estoy rehaciendo”, explica “la flaca”. De cualquier forma, Merino fue clave en la captura y posterior asesinato de Miguel Enríquez, líder del MIR y pareja de la misma realizadora del documental.

Por otro lado, *Chile, la memoria obstinada* marca el retorno de Patricio Guzmán a tierras nacionales. En esta cinta, el realizador, junto a otras personas, se afana en encontrar en el Chile de 1997 a algunos de los personajes de *La batalla de Chile* (1973-1979)²⁰. Con el fin de evaluar el estado de la memoria y las conexiones inevitables que el país sigue teniendo con los hechos ocurridos hace ya algunos años. El resultado es claro: al invitar

¹⁹ Ver Capítulo 1.

²⁰ *La batalla de Chile* está formada de tres partes: *Parte 1: La insurrección de la burguesía*; *Parte 2: El golpe de Estado* y *Parte 3: El poder popular*, que, en resumen, muestra a la sociedad chilena en los momentos inmediatamente previos y posteriores al Golpe de Estado de 1973.

a un grupo de personas a ver *La batalla de Chile* –la película, en este caso, es utilizada como un “artefacto de memoria”–, la respuesta unánime es la desolación.

Sentimiento que comparte la familia de Fernando Olivares, asesinado durante la dictadura. *Fernando ha vuelto* justamente muestra el proceso de devolución de sus restos a sus cercanos. La película es sumamente directa, incluso podría ser catalogada de morbosa. En su corto metraje, muestra cada uno de los detalles de las osamentas de Fernando, mientras las funcionarias del Servicio Médico Legal explican los sufrimientos por los que el hombre debe haber pasado. Todo esto, bajo la mirada atónita de la esposa, incapaz de pronunciar palabra alguna.

Sin duda, la nitidez de estas películas era necesaria. Menester era desenmascarar a víctimas y victimarios, darles un nombre y un rostro, mostrarlos en escena. También lo era exponer, con toda la claridad y rigurosidad posible, los mecanismos de la dictadura. De ahí, la visita con Marcia a centros de tortura, la recreación de los viajes por Santiago que hacía con los miembros de la DINA y la explicación detallada de las heridas de Fernando. Justo es también el gesto de Guzmán. Después de algunos años de silencio, evaluar el estado de la memoria era evaluar el estado del país. Sobre todo luego de su apreciación inicial: “para muchos, el tema de la memoria es un tema cerrado”. Tarea del documental era entonces –justamente a través de otro documental–, desenterrar esa memoria. Volver a abrir el tema. Y eso es lo que harán muchos realizadores a lo largo de los años venideros.

Si bien el tema de la memoria se mantiene como una base referencial a la cual se acude con constancia, hay ciertos documentales que centran allí su narración. Varios realizadores han revisado el estado de la memoria en distintos momentos de la transición. Ejemplo de aquello es la ya mencionada *Chile, la memoria obstinada*, pero también otras películas de la filmografía posterior de Patricio Guzmán (*El caso Pinochet*, 2001; *Salvador Allende*, 2004 y *Nostalgia de la luz*, 2010). Guzmán vuelve, con la insistencia de quien no obtiene respuestas satisfactorias, a inspeccionar la historia reciente de Chile y los efectos que esta tiene en el presente.

En *El caso Pinochet* se revisa el proceso judicial por el que el dictador pasó en España e Inglaterra, remontándose siempre a los testimonios de las víctimas. En *Salvador Allende*,

por otro lado, se cuenta la vida del expresidente de la República, a quien el realizador profesa una gran admiración – “Salvador Allende marcó mi vida”, dice Guzmán—. La cinta se enfoca en un cuestionamiento central: ¿se puede ser revolucionario y demócrata a la vez?. En *Nostalgia de la luz*, finalmente, se hace un paralelo entre el trabajo de los astrónomos y el de los arqueólogos en el desierto de Atacama y las personas que buscan, en el mismo desierto, los restos de sus familiares. El desierto es utilizado, entonces, como un “espacio de memoria”²¹.

Ante la pregunta por la memoria, la respuesta de Guzmán es siempre la misma: esta se ha negado. En *Salvador Allende* dice: “el poder cultiva el olvido”, indicando también que hay una “capa de amnesia que cubre el país”. En *Nostalgia de la luz*, uno de los personajes, al enfrentarse a la libertad y aceptación con la que astrónomos y arqueólogos trabajan con “dos pasados”, revela una paradoja: “el pasado más cercano lo tenemos encapsulado”. Y, marcando la “amnesia” del país, agrega: “la sociedad entiende mucho más a los astrónomos que a las mujeres que buscan esos restos. Hay un poco de alergia a eso”.

Por eso Guzmán regresa; vuelve una y otra vez sobre el tema porque las respuestas que consigue no revelan más que un estancamiento: la postergación de la memoria en respuesta al blanqueo del país, la minimización de las responsabilidades, la falta de justicia y la permanencia de ciertos valores autoritarios en la sociedad nacional.

La idea de un “país sin memoria” es recurrente también en otros realizadores. Carmen Castillo dice en *La flaca Alejandra*, en un fragmento similar al de Patricio Guzmán: “1993: una extraña amnesia recorre el país”. Son los realizadores documentales quienes reclaman, enfrentados al país sin recuerdos, por la reapropiación de la memoria.

En este mismo ámbito, pero con mecanismos distintos y años más tarde, aparece *La sombra de Don Roberto* (Spoerer y Engström, 2007). La película cuenta la historia de Roberto, único habitante de las ruinas de Chacabuco, cuya vida se encuentra marcada por este lugar –“espacio de memoria” sobre el cual también se reflexiona en *Nostalgia de la luz*—.

²¹ “En este territorio, la posibilidad de introducirse en el pasado es mayor”, dice uno de los personajes en *Nostalgia de la luz*.

Tres viajes son los que él ha hecho a Chacabuco: el primero de niño, cuando le sorprendió el estado de las cosas, la aparente detención temporal que se evidenciaba en los objetos al mostrar que los habitantes de allí habían sido sacados “de un momento a otro”. El segundo, de adulto, como preso político de la dictadura y el tercero, cuando decidió irse vivir allá. Lo hizo luego de vivir durante meses con pesadillas que le recordaban su segundo paso por las ruinas. Sueños que le atormentaban y cuya única solución, dice él, era enfrentándose al espacio que les daba vida. “Me vine y me quedé... esa pesadilla que duró años, se terminó”, dice Roberto en la película.

La historia de este hombre se transforma en una metáfora apropiada para dar cuenta de la memoria en Chile. Ante el olvido y el “dar vuelta la página”, las víctimas y sus familiares siguen viviendo el horror de cerca, incapacitados de escapar de él. En este sentido, don Roberto se posiciona en aquel espacio que lo acerca a los horrores vividos y, paradójicamente, solo así puede escapar de ellos, manteniéndolos cerca. Se libera el sufrimiento, aunque sea parcialmente, al enfrentarlo, al mirarlo de frente. Proceso que la sociedad en su conjunto no ha vivido.

Y no lo ha vivido pues ha hecho de la reconciliación su argumento. Ha transformado a esta en uno de los pilares de su desarrollo, uno de los componentes centrales de la “transición ejemplar”. Esta es justamente una de las características principales que enarbola la figura de Michelle Bachelet en *La hija del general* (Wood, 2006). En el documental se narra la vida de la expresidenta mientras la cámara la sigue durante su candidatura presidencial. Bachelet, junto a su madre, fue presa política; y su padre, el general Alberto Bachelet, fue asesinado por la Dictadura. Bajo la mirada de la realizadora, Bachelet encarna la resiliencia política de quien, luego de estas experiencias traumáticas, dirige a la misma institución que las llevó a cabo: Bachelet fue ministra de Defensa durante el gobierno de Ricardo Lagos.

En una de las partes más importantes del documental, ante la crítica del historiador Alfredo Jocelyn-Holt quien la acusa de ser un “producto del marketing mediático” y “una carta tapada, no reconocida aún, de las fuerzas militares”, Bachelet responde: “lo que para usted es un poder fáctico tapado de progresista, para otros es la capacidad de un país de reencontrarse”.

No deja de ser decidor que, de los documentales analizados, en el único que se da cuenta positivamente del “reencuentro del país” es en aquel que muestra la vida de un miembro de la “política formal”. Los demás, en cambio, problematizan la capacidad de un país de reconciliarse mientras no exista la justicia, único camino de duelo.

En el mismo ámbito de reflexión y, al cumplirse 30 años del golpe de Estado, Perut y Osnovikoff dan cuenta de la memoria nacional a través de *El astuto Mono Pinochet en La Moneda de los cerdos* (2004). En esta cinta, distintos grupos de niños y adolescentes hacen “recreaciones libres” de eventos asociados, aunque sea solo simbólicamente, a la dictadura militar. Se trata de varias secuencias en las que, por ejemplo, se recrea la relación Allende-Pinochet. En una de estas, niños en una plaza juegan a ser Allende y sus seguidores. Allende les pide que le construyan un castillo y “el pueblo” lo hace con la ayuda de un estadounidense que termina siendo Pinochet. Los seguidores terminan cayendo ante las maquinaciones del “niño-Pinochet” y Allende muere.

En general, todas las secuencias que forman la película son chocantes. La historia reciente del país se cuenta a través de metáforas simplistas o infantiles, que dan cuenta de la imposibilidad de filmar lo ocurrido. Lo anterior ilustra el estado de la memoria chilena: fragmentada, oculta, destruida. Vista, en resumen, como un conflicto que no tiene aún solución.

Dentro de esta película, la violencia es otro tema a relevar, pues aparece de una u otra forma en varios de estos espacios temáticos. En una de las secuencias, unos jóvenes juegan a algo similar a “policías y ladrones” y, cualquiera sea el rol que les corresponda, lo llevan a cabo con sumo realismo y seriedad. Lo mismo ocurre cuando los ladrones pasan a ser policías y los policías, ladrones. Se deja constancia, a través de aquello, que en cualquier momento cada uno de nosotros puede tomar el rol de violentado o de violentador. Vale decir, una sociedad regida por el deseo de autoridad. Deseo que, según Bengoa (2009), es consustancial a la cultura chilena: “el autoritarismo, la relación irracional e irresistible de dominación, de subordinar al otro, está quizá en la base de nuestra cultura” (p. 86).

Respecto a algo similar, Horvitz (2012) indica que en Chile ciertos grupos se encuentran marcados por una “tentación autoritaria”. Se trata de personas “cuyos lenguajes y emblemas no han cambiado en el transcurso del tiempo” (p. 65). Es el deseo de dominación que, aunque terminada la dictadura, continúa incólume.

Distintos realizadores han reflexionado sobre la mantención de valores asociados al autoritarismo en el seno de la sociedad democrática. En *I love Pinochet* (2001), por ejemplo, Marcela Said retrata las celebraciones que se llevan a cabo en Chile cuando Pinochet regresa al país luego de su detención en Londres. A partir de este episodio, la realizadora se adentra en un mundo más amplio y heterogéneo de lo que, a primera vista, parece: el de los seguidores del dictador. A través de personas de distintas edades y clases sociales, se evidencia la permanencia de valores antidemocráticos en la sociedad nacional y la profunda admiración por el sujeto que los encarna. Encanto que se hace palpable en la siguiente frase, dicha en la película por un niño de clase baja: “(Pinochet) casi me dio la vida, me dio la libertad, me dio este gran país llamado Chile”.

En el documental, Said expone a estas personas, logrando con ello “denunciar y develar lo grotesco de los sujetos y las escenas que los contienen” (Espinosa, 2010, p. 70). Se trata, en palabras del historiador Alfredo Jocelyn-Holt en la misma película, de “personas que son tan violentas como Pinochet”. Esta violencia se ve plasmada por ejemplo, en la siguiente frase, dicha por una mujer de clase alta, en el documental: “el chileno es de una mentalidad mediocre... tienen que ser manejados con mano dura”.

La exigencia de “mano dura” y la necesidad de una autoridad fuerte y total se transforma, como es evidente, en el argumento constante de los seguidores del dictador. Incluso después de su muerte, haciendo ver que el pinochetismo va más allá de la presencia corporal de una figura; es la permanencia de sus valores. De ahí la frase dicha por uno de sus partidarios: “el pinochetismo va a triunfar nuevamente en Chile”. Estas palabras fueron expresadas en *La muerte de Pinochet* (Perut y Osnovikoff, 2011), cinta que muestra cómo 4 personas vivieron el día del deceso de Pinochet y las jornadas posteriores. Se trata, siguiendo la senda ya marcada por estos realizadores, de un registro satírico de la realidad, que presta muchísima atención a elementos cinematográficos como el montaje o la utilización de planos. Las entrevistas en el

documental, de hecho, se hacen utilizando planos detalle –principalmente de labios y dientes–, remarcando lo grotesco de lo dicho por los personajes.

Ambas cintas, de distinta manera, plantean la fuerza de la “tentación autoritaria”, la plena vigencia de sus valores. Se proyectan así, algunas dudas: ¿qué tan fuerte es la democracia chilena? y ¿qué posibilidades hay de que la historia se repita? Ante esto, en *off*, Said dice: “democracia se vuelve una ilusión para aquellos que, como yo, confiaron en ella”.

Otro de los argumentos de los personajes de estas cintas es aquel que Moulian (1997) ha considerado como componente de la “ideología de la necesidad”. Se trata de aquellos discursos que dicen que el golpe militar fue la única salida posible, un hecho necesario para “refundar Chile”, aunque aquello haya significado “costos humanos”.

Al respecto, hay en *I love Pinochet* una secuencia bastante decidora, que funciona como metáfora de la sociedad postdictatorial. En una universidad santiaguina, dos jóvenes discuten sobre la dictadura. Mientras una de ellos dice que “el gobierno de Pinochet fue necesario para que el país esté como está”, el otro le replica que aquello no es razón ni justificación para las violaciones a los derechos humanos. Más allá de la conversación de estos dos estudiantes, vale poner atención a la actitud de un tercero, sentado al medio de los otros dos. Es un joven que escucha con poca atención las palabras de sus compañeros y que, tras ser consultado sobre su opinión, dice que “no le interesa”.

De igual manera se forma la sociedad, ante defensores y opositores, aparece un tercer grupo; aquel formado por sujetos que sienten que aquella discusión ha quedado en el pasado y que ahora es necesario pensar “en otras cosas”. Del dar “vuelta la página” a la impunidad, no hay gran distancia. Falta de justicia que en Chile se ha encarnado, principalmente, en la figura de Pinochet, a quien se “le ha sido permitido el simulacro de las «manos limpias». Legitimado por los nuevos poderes, blanqueado” (Moulian, 1997, p. 33)²².

²² Aunque estas palabras fueron escritas antes del juicio a Pinochet en Europa, se hacen plenamente aplicables a la situación ocurrida después. No hay que olvidar que fue el gobierno de Eduardo Frei el encargado de llevar cabo todas las negociaciones necesarias para devolver a Chile a Pinochet.

La impunidad como resultado del afán por la estabilidad –el producto de los pactos de la transición, cuyas estructuras son reveladas por los documentalistas actuales– es un tema recurrente. Los realizadores evidencian, a través de sus narraciones, que el “Chile Actual está basado en la impunidad, en el carácter simbólico de los castigos, en la ausencia de verdad, en una responsabilidad histórica no asumida por las FF. AA. y por los empresarios, estos últimos los beneficiarios directos de la «revolución capitalista»” (Moulian, 1997, p. 66).

La ausencia de justicia es precisamente uno de los elementos centrales del blanqueo de Chile. En ella se ha sostenido la estabilidad del país, la posterior democracia que, en palabras del realizador de *Mi vida con Carlos* (Berger-Hertz, 2009), “se basó en un pacto con la impunidad”.

El foco puesto en la falta de justicia se ve a lo largo de los años. En *Fernando ha vuelto* (1998) se dice que este es un camino que “probablemente no va a ocurrir”. En *El derecho de vivir en paz* (Parot, 1999), película que narra la vida del cantautor Víctor Jara, se reclama por el hecho de que “hasta hoy los culpables continúan libres”. En *El caso Pinochet* (2001), el alegato se nacionaliza, pues mientras en Europa se enjuicia a Pinochet, lo que hace ver a las víctimas y sus familiares que “la justicia existe, que no es una quimera”; en Chile, en palabras de una expresa política, “(se) nos niega el derecho a la dignidad”. Sobre lo mismo, Roberto, último habitante de las ruinas de Chacabuco y protagonista de *La sombra de don Roberto* (2007), afirma: “no tenemos odio pero sí sed de justicia”.

Y esta es una justicia no lograda no solo en miembros del mundo militar, sino también en la sociedad civil. Incluidos medios de comunicación. En *El diario de Agustín* (Agüero, 2009), película que escenifica la influencia del diario *El Mercurio* en la sociedad chilena, el académico Hans Stange dice: “*El Mercurio* está hoy impune”. Se refiere con eso, entre otras cosas, al rol que jugó este periódico en la invisibilización de las violaciones a los derechos humanos y al apoyo irrestricto que dio al golpe militar y a la dictadura y en el nulo castigo que ha recibido por aquello.

En *La muerte de Pinochet* (2011), un hombre que se encuentra celebrando en la calle la muerte del dictador dice sobre la injusticia: “la sociedad chilena la va a pagar tarde o temprano”. Volveremos más adelante con esta frase.

Antes, dice Garretón (2004):

“cuando alguien ha tenido alguna tragedia y no hace un ajuste de cuentas con ella, lo que los psiquiatras llaman el duelo, la persona se queda enganchada para toda la vida y ese pasado bloquea el futuro y se convierte en el futuro (...) El momento de salida de esa situación, el momento que permite pasar de estar enganchado al pasado a integrar ese pasado como parte de los proyectos de futuro, que a nivel personal se llama duelo, en las sociedades se llama justicia” (p. 37).

Es precisamente por la inexistencia de ese “duelo social” que la frase dicha en *La muerte de Pinochet* adquiere sentido. La sociedad chilena, con una verdadera vista puesta en el futuro, debe hacer de la justicia uno de sus valores centrales –de allí, la memoria y todo lo que aquello implica–. Sino, aquel roce, aquella trizadura en el espejo de la transición continuará amenazante. Allí reside la argumentación de estos realizadores.

También sobre la justicia, pero dando un giro a la forma de representarla, aparece *El Mocito* (Said y de Certeau, 2010), película que narra la vida de Jorgelino Vargas, expleado de los cuarteles de la DINA encargado de diversas tareas –desde servir café hasta trasladar a los asesinados–, y que reflexiona sobre la justicia y el cómo la dictadura afectó a personas de ambos costados ideológicos. El mocito dice que, dentro de los cuarteles, se sentía “como un preso más”; sensación que le hace ir a la oficina de un abogado de derechos humanos a pedir una compensación económica como víctima de la dictadura. Luego, sin embargo, afirma: “fueron como mis padres en esa brigada”, agradeciendo también porque allí “me enseñaron (...) a no quebrarme, a ser fuerte, a ser un perro”.

La cinta, de esta manera, navega por la identificación y el rechazo a Jorgelino. Se trata de un personaje complejo, con diversas aristas, que incluso cambia físicamente a lo largo del rodaje. Su vida, de cualquier forma, parece haber perdido destino: su familia lo ignora y no logra encontrar trabajo. Su mayores temores y necesidades aparecen solo

cuando está borracho, aunque incluso allí muestra la violencia de su personalidad. “Necesito desahogarme”, dice en algún momento. Y lo hace, pues colabora prestando declaración en distintos juicios, logrando que varios miembros de la DINA sean castigados.

La justicia aparece como una necesidad, no solo racional, sino intrínsecamente existencial, que permite seguir viviendo. Al respecto, Viviana Díaz, presidenta hasta 2003 de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos, dice:

“al buscarlos a ellos, aprendimos lo importante y sanador que es para una sociedad y sus integrantes, el develar la verdad y mantener el recuerdo de lo sucedido. No para quedarnos atados a ese tiempo, sino al contrario, para liberarnos de él y así permitirnos avanzar hacia el futuro” (Díaz, 2004, p. 43).

Varias otras cintas han contribuido en la tarea de mantener el recuerdo de lo sucedido. Lo hacen, esta vez, desde una perspectiva marcadamente social, que pone en el metraje de manifiesto la idea de pueblo. Bajo este punto de vista aparece *Actores secundarios* (Bustos y Leiva, 2004), documental que cuenta la influencia y la organización del movimiento estudiantil durante la dictadura. Se trata de un grupo de jóvenes –ahora adultos– que narran la toma de conciencia progresiva que vivieron al interior de sus colegios y cómo eso contribuyó a que sus propias familias también se hicieran parte de los movimientos para derrocar a la dictadura.

Estadio nacional (Parot, 2002), por otra parte, se centra en este espacio de Santiago y en el uso que tuvo durante los primeros meses de dictadura. En la cinta, el Estadio queda caracterizado como el “campo de concentración más grande del país”. El documental se construye a través de múltiples entrevistas a víctimas de violaciones a los derechos humanos, quienes, a través de sus relatos, dan cuenta de los horrores vividos y de cómo esos sufrimientos son comunes pues marcaron a una parte importante de la sociedad. En el trabajo de Parot se manifiesta el “diálogo constante entre lo individual y lo colectivo. La pequeña historia es la de muchos, el horror del estadio es el del país, el pequeño gesto heroico se multiplicaba en la infinidad de lugares” (Espinosa, 2010, p. 72).

Si *Estadio nacional* se centra en este campo deportivo, *La ciudad de los fotógrafos* (Moreno, 2006) toma como escenario a Santiago en su plenitud. El documental muestra el trabajo de la Asociación de Fotógrafos Independientes –AFI–, cuyos miembros recorrieron las calles de la ciudad retratando cada uno de los actos en resistencia a la dictadura militar. A lo largo del documental se utiliza la fotografía y a los fotógrafos – historiadores del presente– como medio para ir narrando algunos de los mayores episodios ocurridos durante el régimen.

Es interesante hacer mención a la forma en que se piensa la fotografía en este documental. Es tomada como un “artefacto de memoria” que, mientras deja rastro de lo sucedido, permite acercarse a la “realidad”. Así, al menos, lo insinúa el realizador al comienzo de la película cuando dice, a partir de su propia experiencia: “supe lo que ocurría en la ciudad a través de sus fotografías” (las de su padre, miembro también de la AFI).

Pero también se habla de ella por su capacidad para hacer presente a aquellos que fueron asesinados o desaparecidos. Se transforma así en un medio de resistencia, que se niega a la desaparición. Helena Maureira, madre de asesinados políticos, dice: “toda la vida me han gustado las fotos de mis hijos porque me figuro que no están muertos”. Uno de los miembros de la AFI, que durante la dictadura se dio la misión de recolectar las fotografías de todos los detenidos desaparecidos y asesinados, argumenta: “no podía ser que estuviesen doblemente desaparecidos. Tenía el deber de devolverlos a la vida”. Y eso lo lograba, parcialmente al menos, a través de la imagen.

Lo que hace entonces *La ciudad de los fotógrafos*, junto a *Actores secundarios* y *Estadio nacional*, es rescatar la historia común, tratando de reivindicar a cada una de las víctimas, mostrando lo amplio del sufrimiento y la mantención de sus consecuencias.

Si estas cintas se acercan a la historia social, a lo común dentro de los episodios; las siguientes se centran en la propia experiencia como medio para dar cuenta de los horrores de la dictadura. Se trata de los documentales autobiográficos, de gran presencia durante el período.

La flaca Alejandra (Castillo y Girard, 1994), *Chile, la memoria obstinada* (Guzmán, 1997), *El caso Pinochet* (Guzmán, 2001), *En algún lugar del cielo* (Carmona, 2003), *Salvador Allende* (Guzmán, 2004), *La ciudad de los fotógrafos* (Moreno, 2006), *Calle Santa Fe* (Castillo, 2007), *Mi vida con Carlos* (Berger-Hertz, 2009), *El eco de las canciones* (Rossi, 2010), *El edificio de los chilenos* (Aguiló, 2010), *Nostalgia de la luz* (Guzmán, 2010) y *El otro día* (Agüero, 2012) son documentales que, en mayor o menor medida, se sostienen de la experiencia personal o familiar para hablar de la dictadura.

Son estos también los documentales que hacen eco de la duda propuesta por Carmen Castillo en *Calle Santa Fe*: “¿tendrá algún sentido esto para otra persona que no sea yo?”. La inquietud es comprensible aunque la respuesta es clara: si bien fundados en historias personales, muchas veces de gran intimidad –lo que, de cualquier manera, profundiza la identificación–, estas películas hablan de historias que se repitieron; de gestos que, en el fondo, pueden ser compartidos. Por tanto, de gran sentido.

En general, “estos documentales no se centran tanto en los hitos históricos, como en la relación personal de los creadores con tales hechos” (Lagos, 2012, p. 19). Relaciones que, de cualquier forma, son distintas dependiendo de la generación de los realizadores. Las películas de Castillo y Guzmán, por ejemplo, son contadas en primera persona. Son ellos los protagonistas de los hechos que narran, en tanto ellos vivieron “presencialmente” estos episodios.

Guzmán, aunque ninguna de sus películas se centra en su historia personal, siempre está haciendo guiños a sus propias experiencias. Lo hace, presumiblemente, con el fin de marcar la profunda cercanía que tiene con las historias que narra, con el pasado reciente del país.

Las cintas de Castillo, en cambio, sí hablan directamente de su historia. *La flaca Alejandra*, como ya fue dicho, trata sobre la mujer que fue clave para la captura de su pareja, el dirigente del MIR, Miguel Enríquez. *Calle Santa Fe*, por otro lado, era el lugar donde vivían Castillo y Enríquez. Allí estaba la casa donde pasaron los últimos meses juntos, mismo lugar donde el dirigente fue capturado y asesinado. En esta película, Castillo entrecruza varias historias –aparte de la suya–: “la de su familia, la de su partido, la de sus compañeros, la del país” (Espinosa, 2010, p. 75). Se construye así una

película que reúne, en un mismo hilo narrativo, lo micro y lo macro; la historia personal calza con lo que le ocurrió a un país completo.

Para las películas de la segunda generación, es necesario recurrir al concepto de post-memoria: “es un tipo de memoria poderosa y muy particular, precisamente porque la conexión con su objeto o fuente es mediada no a través del recuerdo, sino a través de una inversión imaginativa y creativa” (Hirsch, 1997, p. 22, citado en Ramírez, 2010). Se trata de las historias de aquellos que fueron hijos de estos “protagonistas”, de quienes eran niños durante la dictadura y recibieron los efectos de las decisiones que sus padres tomaban sobre su vida.

El exilio y la no pertenencia se transforman en temas centrales para esta generación. Cada uno desde su perspectiva –“hay tantos exilios como exiliados”, dice Carmen Castillo– da cuenta de cómo fue crecer fuera de su país, lejos de su familia, sintiéndose extranjeros donde estuviesen.

En *El edificio de los chilenos*, Macarena Aguiló cuenta su historia, compartida por muchos otros. Se trata del “proyecto hogares”, programa que asignaba hijos de exiliados chilenos –particularmente militantes del MIR– a familias extranjeras, para que cuidaran de ellos mientras sus padres retornaban a Chile, a luchar contra la dictadura. Con una primera versión en Europa, el edificio termina instalándose en Cuba, donde decenas de niños –entre ellos Macarena– viven lejos de sus padres, en una especie de comunidad que es recordada con diferencias. Mientras algunos, ahora ya de adultos, comprenden las razones de sus padres y hasta los justifican, otros sienten que la relación se rompió a causa de la lejanía por tanto tiempo sostenida. En el documental, uno de los padres, reconociendo lo hecho, se pregunta: “¿cómo pudimos llegar a eso?” y una de las hijas dice: “yo no me siento parte de esa nueva vida que construyeron”.

Macarena, en una posición intermedia, utiliza su propia película como medio para reconstruir su historia y fortalecer lazos con su familia, llevando a cabo ciertos gestos llamativos. Así, en una parte del documental, le regala a sus padres una carpeta con fotocopias de todas las cartas que se enviaron durante el tiempo que estuvieron separados. El documental se transforma en un medio para recomponer la memoria propia y saldar deudas con el pasado.

Algo similar hace Alejandra Carmona en *En algún lugar del cielo*. La película cuenta la historia de exilio de la realizadora y su madre, después de que su padre es asesinado por la dictadura. Entre múltiples viajes –“historias que recomenzaron una y otra vez”, dice–, Alejandra va construyendo su identidad aunque sintiéndose siempre extranjera. Se reitera a lo largo de la película la vista de quien mira por la ventana desde un auto que recorre una ciudad sin conocerla, sintiéndola ajena. En ese sentido, “la vida de Alejandra funciona metafóricamente como lo que le ocurrió a tantos” (Espinosa, 2010, p. 74).

Junto a esto, la realizadora reconstruye la historia de su padre, la forma en que murió, dando cuenta que encontrarse consigo misma y con su historia pasa por enfrentar el pasado, por transformarlo en imagen y en sonido. Así se afronta el duelo y se sigue adelante.

La historia de un padre asesinado por la dictadura y una familia que debe escapar del país se repite en *Mi vida con Carlos*, donde Germán Berger-Hertz intenta recomponer la relación con un padre que apenas conoció. Un padre, además, del que poco le hablaron. “No podía recordarte porque nunca nadie me habló de ti”, dice el realizador al comienzo de la cinta.

La película se transforma en un intento por conocer a este padre incógnito, entender sus razones y reconstruir su historia, otorgándole dignidad y, al mismo tiempo, logrando que el hijo recomponga esta parte de su vida que se encuentra quebrada. El documental hace que padre e hijo se acerquen, superando el desconocimiento, reconstruyendo la relación. Lo anterior queda marcado por la última frase del documental, dicha por el realizador mientras lee una carta a su padre: ahora él está listo para comenzar su “vida con Carlos”.

Una niña de padre exiliados nacida en Europa, ahora de adulta recordando su pasado, es la protagonista de *El eco de las canciones*, película en que Antonia Rossi cuenta su propia historia a través de un personaje –la voz en *off*, de hecho, es hecha por una actriz–. A través de múltiples imágenes de archivo, donde abunda la prensa de la época y dibujos animados como *Los viajes de Gulliver* –“asusta la idea de vivir vagando” dice

la narradora en algún momento—, la película ahonda sobre el sentido del exilio, la pertenencia y las ganas de volver a algo que, en su caso, ni siquiera conoce.

Al ver la producción autobiográfica ligada a la dictadura en su conjunto es posible reconocer ciertos elementos que se reiteran. Principalmente situaciones rituales con que los realizadores buscan saldar ciertas deudas con su pasado, con su propia historia personal que, a la vez, es la historia de un país completo. Muchas veces la realización de la propia película es el rito que estos documentalistas han necesitado para restituir la memoria, reconstruir la identidad y acercarse a su historia.

La visita de Carmen Castillo al lugar donde fue asesinado Miguel Enríquez; la comprensión de las razones y los sufrimientos de su delatora; la lectura de una carta dirigida a su padre, en voz alta y rodeado de su familiares, que hace Germán Berger-Hertz y la revisión de su historia, la comprensión de las razones de los padres y la entrega de las cartas que simbolizan el tiempo alejados en *El edificio de los chilenos* son algunos de los ritos que marcan la capacidad del documental para liberar a los realizadores de un pasado que, hasta la película, era mucho más pesado sobre sus hombros.

El reconstruir ese pasado y saldar deudas con él, de cualquier forma, no implica la superación de lo ocurrido ni el dar vuelta la página. Se mantiene la reflexión sobre la fragilidad de la memoria y la falta de justicia. Dice Carmen Castillo sobre el país que representa en *Calle Santa Fe*: “la arrogancia de los ganadores, la impunidad de los criminales, la amnesia general me sumergen”. Para ella, el Chile democrático continúa marcado por los valores autoritarios: “misma injusticia social, igual opresión”. “Santiago se ve tan ajeno”, siente años atrás en *La flaca Alejandra*. Idea que complementa la realizadora Alejandra Carmona en *En algún lugar del cielo*, donde caracteriza a Santiago como una “ciudad de sobrevivientes”.

Todo lo anterior hace que Castillo termine planteándose una duda: “¿será definitivo este rechazo de Chile y de los chilenos?”. Sus películas se transforman, de alguna manera, en respuestas para esta interrogante. A través de sus documentales no solo se reencuentra con su pasado, sino también con su país, recomponiendo la confianza en él y su gente. Es la misma idea que plantea Patricio Guzmán en *Salvador Allende*, al decir

que “tras la frialdad de esta ciudad hay personas, sueños, luchas que debo seguir buscando”.

Más allá de la multiplicidad de enfoques y modos de acercarse a la historia reciente del país, hay en estos documentales ciertos elementos compartidos que vale la pena mencionar.

En primer lugar, el uso de archivos. La gran mayoría de las películas documentales que abordan el tema de la dictadura hace una utilización constante de elementos de archivo, ya sea fotografías, videos o audios de la época que están retratando. Todos estos elementos funcionan como pruebas del pasado que, junto a la fuerza de la argumentación verbal de entrevistas y narraciones en *off*, construyen un relato en presente que está siempre remontándose a los años anteriores.

El uso del archivo es coherente con el sentido que adquieren estos documentales. Vale decir, la escenificación de un presente –la película en sí– marcado de diversas e intrincadas maneras por un pasado que ha sido negado –los archivos–.

En varios de los documentales, por otro lado, se utiliza como estrategia narrativa la visita a ciertos lugares donde ocurrieron los hechos que se están escenificando. La ida a excentros de tortura en *El mocito*, *La flaca Alejandra* o *Estadio nacional*, el regreso al *Edificio de los chilenos* o a la casa en la *Calle Santa fe* o la ida al lugar donde debía llegar su padre el día que lo asesinaron en *En algún lugar del cielo* son algunos de los muchos ejemplos que abundan en la producción de la época.

Esta estrategia es utilizada con, al menos, tres fines distintos: en primer lugar, como medio de prueba, para explicar espacialmente lo ocurrido y fortalecer la argumentación, dando cuenta de la idoneidad de los testigos y de la marca imborrable que el pasado dejó en ellos; en segundo lugar, como medio de reencuentro, especialmente en los autobiográficos, para enfrentarse a los lugares que marcaron la historia familiar y recomponer la memoria, resignificando aquellos lugares; y, en tercer lugar, para evidenciar cómo la transición ha borrado de ellos las marcas que el pasado dejó, especialmente en *Estadio nacional*, donde el “campo de concentración más grande del país” ha sido despojado de una parte de su historia.

En general, siguiendo estas estrategias y varias otras, los documentalistas de la época se han negado a dar vuelta la página, respondiendo a la pregunta por la memoria de una manera inequívoca: esta necesita ser replanteada y revitalizada para poder seguir adelante. Están, por tanto, exhibiendo uno los elementos principales de los pactos de la transición: el blanqueo del país, la negación de la memoria como fundamento del progreso. Se revelan ante él y evidencian sus características, dejando en claro lo injusto y despersonalizado que hay en él.

De cualquier forma, no es solo el poder político el encargado de movilizar las estrategias del olvido. Aquel rol también ha sido tomado por el mercado, “el que por medio de la implantación del simulacro de la modernización, del auge económico, del bienestar material, desarrollará las prácticas necesarias para un olvido ya no producto del miedo a la represión, sino de la seducción” (Espinosa, 2010, p. 61).

La búsqueda del progreso y el fortalecimiento del modelo económico neoliberal será otra de las áreas a través de las cuales los documentalistas exhibirán las estructuras de la transición. Es sobre aquello que versa el apartado siguiente.

III. La pregunta por la subjetividad

“Esa maquinaria me parece agresiva, insultante, como que no respetara sentimientos. Así es el llamado progreso”

Florida, protagonista de *La mudanza*.

En el cine de ficción, la relación entre dictadura y modernización se ha dado poniendo énfasis en los efectos que este vínculo tiene sobre la construcción de las subjetividades. Dice Estévez (2005) que mientras las películas “que se realizaron inmediatamente después del fin de la dictadura se dedicaron sólo a hablar de ella y sus consecuencias” (p. 29), con el paso de los años las cintas se fueron alejando cada vez más de los temas

político-sociales²³, logrando así una masividad que hasta entonces no se había alcanzado²⁴. De cualquier manera, el cine de ficción en Chile dio paso a búsquedas que “no desembocaron en la profundización de propuestas estéticas ligadas a la experimentación ni al desarrollo de lenguajes novedosos, sino que se patentizó un esfuerzo por afianzar los lazos con el gran público” (Espinosa, Ríos y Valenzuela, 2010, p. 38).

De forma paralela, sin embargo, otros autores comenzaron a sacar la voz. Se trata de directores más jóvenes que han sido catalogados bajo el rótulo de “novísimo cine chileno”. Cineastas que sí han emprendido un proceso de experimentación y búsqueda que ha sido abiertamente reconocido por festivales de cine alrededor del mundo entero.

Estévez (2010), en el análisis de algunas películas de esta generación, dio con características que le permitieron dar una nomenclatura a lo revisado: el “cine melancólico”. Para ella, estas cintas serían “una reacción cinematográfica ante los duelos no resueltos y el vértigo de la modernización, propios de nuestra historia reciente” (Estévez, 2010, p. 31). Los realizadores estarían dando cuenta de un estado post-traumático “propio de una generación de jóvenes profesionales a los que les tocó crecer durante la dictadura militar en Chile y que hoy se desenvuelven en un país enfocado en el desarrollo económico, en donde el sujeto y sus espacios de intimidad (pareja, familia, hogar) están en constante crisis” (Estévez, 2010, p. 17).

En estas películas, la melancolía y el estado propio de una situación post-traumática estarían dados no por el contenido que narran sino por la forma en que lo hacen: a través de largos planos y escasos diálogos, por ejemplo.

Esto forma, según Urrutia (2010), un cine de ficción que ha hecho una representación de la sociedad postdictatorial en donde, más que “vivir la vida”, esta se padece:

“se padece el capitalismo, se padece la transformación vertiginosa y constante de las ciudades, se padece el vértigo ante la incapacidad de cartografiar espacialmente –pero

²³ Con algunas excepciones, como *Machuca* (Wood, 2004) o *No* (Larraín, 2012).

²⁴ Por ejemplo *El chacotero sentimental* (Galaz, 1999) o *Sexo con amor* (Quercia, 2003).

también temporalmente— el lugar en donde nos encontramos, se padece la sociedad y las relaciones grupales e individuales” (p. 35).

Para el documental de la misma época, los duelos de la dictadura, como ya fue largamente dicho, son un tema constante; pero también lo son los cambios en la subjetividad moderna que se producen en un espacio marcado por el progreso y el desarrollo económico. El documental se acerca a estos temas exhibiendo la hostilidad de sus supuestos y los conflictos que significan para la formación de las identidades.

Hay, de esta manera, una cercanía más que en forma —como lo hace la ficción, según Estévez (2010)—, en fondo; pues los documentalistas toman un rol crítico al modelo de desarrollo, exponiendo sus estructuras y las implicaciones que este tiene en la vida de las personas, en la construcción de las subjetividades. Tomamos el concepto de subjetividad otorgado por el Informe PNUD 2012, donde esta se entiende como “el espacio y el proceso en que los individuos construyen una imagen de sí, de los otros y del mundo en el contexto de sus experiencias sociales” (p. 16).

En Chile, “no son pocos los que observan que el anhelado desarrollo, meta de todos los proyectos sociales y políticos, provoca al mismo tiempo desazón, inseguridad, ruptura de viejas lealtades, en fin, pérdida de sentido” (Bengoa, 2009, p. 21). Desorientación, según el Informe PNUD 2002.

Los mismos informes sostienen que, mientras el país mantiene cifras macroeconómicas positivas, se hace evidente en la población un malestar social “que sorprende por la diversidad de sus aspiraciones” (PNUD, 2012, p. 17). Se trata de una insatisfacción social, popularmente expresada y que, ante la diversidad de las demandas, tiene siempre como telón de fondo el fenómeno de la desigualdad. Diez años antes a que se escribieran esas palabras, en el Informe 2002, ya se identificaba una “irritación” en los chilenos que, aunque no fuese verbalizada en ese entonces, hacía notoria “la sensación de exclusión del desarrollo nacional” (PNUD, 2002, p. 32) de una parte importante de la población del país.

La crítica al modelo de desarrollo y las consecuencias de este en las personas, por ejemplo exclusión y desorientación, se transforman en un sentido reiterado en los

documentales nacionales de la postdictadura. Se plantean los conflictos en la construcción de las subjetividades y las identidades en un contexto en que los individuos deben “arreglárselas solos”.

Una crítica clara al modelo de ciudadano que la sociedad actual ha moldeado se hace en *Noticias* (Perut y Osnovikoff, 2009). La película muestra, de manera extrema e incluso desagradable, a personas “comunes” con nula capacidad de conmoción. A través de distintos espacios –zoológico, trabajo periodístico, hospital, muertos, peregrinación, expedición– muestra cómo vivimos sin preocuparnos por los demás, de manera salvaje –haciendo un paralelo con los monos del zoológico–. La cinta plantea un llamado de atención ante la vacuidad de las relaciones humanas actuales; ante la vida desarrollada en un tiempo confundido, lleno de personas dolidas que no se preocupan por el que está al lado.

La ironía ante el periodismo y las lógicas televisivas también se hacen evidentes. Mediante el registro del *backstage* del trabajo de un noticiario en estudio y en terreno se reflexiona sobre la construcción de los acontecimientos, qué es lo que importa para el discurso público y de qué forma aquello se narra. La película, en sí, se transforma en el “otro” respecto al periodismo televisivo; muestra aquellos fragmentos que este ha escondido: los cadáveres en descomposición o los gritos de los enfermos en los hospitales públicos.

Noticias, de cualquier manera, sigue la senda “irónicamente directa” marcada por sus realizadores. La primera película de estos, *Chi-chi-chi le-le-le Martín Vargas de Chile* (Perut, Osnovikoff y Bravo, 2000) da cuenta del “descrédito de la imagen de Martín Vargas y una posterior pérdida de su aura de ídolo, exponiéndose a la muerte de su condición de héroe deportivo nacional” (Valenzuela, 2010, p. 50). El documental retrata el viaje que Martín Vargas emprende en la recuperación de su carrera como boxeador, recuperación que implicará la pérdida del respeto propio, pues las nuevas peleas que llevará a cabo solo serán simulacros en los que él es engañado. Se trata, finalmente, de la caída de un ídolo que debe reconocer que el pasado ha quedado atrás y que la única manera de seguir adelante con dignidad es manteniendo su carrera de boxeador en el recuerdo.

Las exigencias que el propio deportista se plantea son un ejemplo de las exigencias de la sociedad: el exitismo y la obtención de dinero como fines últimos, incluso comprometiendo la dignidad, como es el caso de Vargas. La respuesta de su entorno también es clara: el aprovechamiento y la búsqueda de beneficios personales, incluso a costa de terceros.

En el rodaje del documental sobre Martín Vargas, los realizadores conocieron a otro personaje que capturó su atención. Se trata de Ricardo Liaño, exrepresentante de boxeadores, que se transformó en el protagonista de su próxima película: *Un hombre aparte* (Perut y Osnovikoff, 2002).

Liaño, que en sus años de gloria tuvo un gran éxito como *manager* de boxeadores, en la película está venido a menos: obeso, calvo –aunque intenta esconderlo bajo una peluca que no engaña–, desdentado, viviendo en una pieza miserable frente al río Mapocho y solo. Ni siquiera su hijo devuelve sus llamados. Liaño, de cualquier manera, tiene un par de ideas para dejar este estado atrás. Está comenzando a armar una campaña antidrogas que, según él, lo hará millonario por tercera vez; y está escribiendo una película sobre su vida, donde quiere contar la historia de lo que él dice ser: un hombre ganador.

Ninguno de los dos proyectos funciona. La campaña antidrogas no suscita nada de interés –ningún periodista llega a la conferencia de prensa convocada para su lanzamiento– y la película se transforma en nada más que un medio para que Liaño enfrente su propia vida, pues mientras él quiere contar la historia de un ganador, el guionista lo enfrenta con su realidad, al decirle: “la historia de un triunfador no es verdadera. La historia tendría que ser la historia de un perdedor que termina pobre, abandonado, solo, con proyectos quiméricos”.

La estructura, aunque claramente dramatizada por los realizadores, habla de las dificultades en la construcción de la identidad de un sujeto cuya auto-imagen no coincide con la que los demás tienen de él. Tal como ocurre con Martín Vargas. Se trata, en ambos casos, de personajes que rozan el patetismo, enfrentándose a una sociedad que no cree en ellos.

La siguiente película de esta dupla creativa no fue rodada en Chile, sino en Estados Unidos y lleva por nombre *Welcome to New York* (Perut y Osnovikoff, 2006). Este documental muestra una visión de Nueva York (y, a través de la ciudad, de la cultura estadounidense) determinada. Esta es la de la incoherencia y la inconsistencia. Aquí los personajes parecen vivir una vida sin mucho sentido o, más bien, con sentidos superficiales ante la visión de los realizadores.

Al contrario de las dos películas anteriormente mencionadas, esta no cuenta una historia de manera clásica sino que entrega una cierta visión de Nueva York a través de fragmentos que se superponen para crear un sentido particular de la ciudad.

La imagen de Nueva York es la visión de una ciudad despersonalizada, superficial y así también lo son sus habitantes. La película se constituye como una crítica al modelo que la formó y, por qué no, un llamado de atención para Santiago, la capital chilena, que se ha confirmado como un espacio constante de reflexión sobre la modernización y los cambios que supone la economía de mercado. Santiago, bajo estas condiciones, se ha transformado en una “ciudad hostil, insegura, estresante” (Moulian, 1997, p. 126).

A aquello se refiere la frase que dio inicio a este apartado. Esas palabras, dichas por Florinda, protagonista de *La mudanza* (Lorca, 2011), son una crítica evidente a la modernización compulsiva, al progreso que mira hacia delante sin dar vuelta la vista hacia aquellos que va dejando de lado. *La mudanza* es la historia de Florinda y su familia. Ellos, durante años, han vivido en una casona en la Gran Avenida. Llegado el momento, se ven obligados a vender la propiedad en la que construyeron los lazos familiares y forjaron sus identidades. Lo deben hacer porque Florinda ya vive sola en una casa inmensa y porque la gran mayoría de los vecinos lo ha hecho, transformando a la casa de esta familia en una especie de isla entre construcciones de edificios en desarrollo.

La película sigue a la familia mientras debe ir desapegándose de la propiedad que vio crecer a todos sus miembros. Cada una de las hijas continúa con su vida y Florinda se va a vivir a un pequeño departamento donde intenta volcar las pertenencias y recuerdos que la forman como sujeto. Ella sigue positiva, en la cinta rara vez se la ve apesadumbrada. Sin embargo, cuando regresa al espacio en el que estaba su casa y

encuentra un gran hoyo en la tierra, donde se empieza a construir un edificio, lanza sus pesares hacia el progreso, entelequia “culpable” de la desaparición de su hogar.

La mudanza, por tanto, se constituye como un espacio apropiado para reflexionar sobre los efectos de la modernización en las ciudades. No lo hace tomando el tema desde lo “macro”, entregando cifras o dando una visión panorámica; sino desde la historia mínima, dando a conocer los efectos personales que esta maquinaria tiene sobre una familia. Se trata de una visión, desde la intimidad, de la ciudad que hemos forjado: despersonalizada, fría, despojada de vida.

Esta película muestra cómo el documental puede ser intrínsecamente político sin la necesidad de narrar las “grandes gestas”. Dice Chanan (2011) al respecto:

“una de las cosas que el documental puede lograr, al salir a la calle y traspasar puertas cerradas para entrar en lugares semi o completamente privados, es llamar la atención pública a sus temas y preocupaciones a veces con tan sólo sacarlos a la luz. Una película puede tener un efecto político sin militar por una causa, sin hacer campaña por algo ni presentar abiertamente una posición ideológica” (p. 47).

Como dice Chanan, la posición ideológica puede no estar abiertamente presente en el metraje. Sin embargo, siempre está como base en la construcción de un relato. Es el “punto de vista” de los realizadores.

Años antes de que se hiciera *La mudanza*, otros documentales habían ahondado en los cambios que estaba sufriendo la ciudad de Santiago. Con un punto de vista similar al de Lorca, está *Aquí se construye* (Agüero, 2000), película que sigue el proceso de demolición de un grupo de casas y la posterior construcción de un edificio de departamentos. Todo esto es narrado a través de un biólogo de origen alemán y su familia, vecinos a esta construcción, y cuyas vidas se verán inevitablemente mutadas ante la presencia de este nuevo espacio.

Dice el protagonista: “me están matando mi pasado, me están matando mi historia cultural”. Se refiere, con esto, a los cambios que le está tocando vivir. A su existencia en el seno de un Santiago que no va a mirar atrás en el camino de la modernización. Sí va

a mirar hacia abajo, como los vecinos del nuevo edificio de departamentos lo miran a él una vez que este es terminado.

La película, en ese sentido, es sobre el tiempo que transcurre sin dejar las cosas “en su lugar”. Sobre la batalla que se vive día a día en Santiago y las resistencias ante esta. Es, finalmente, sobre los efectos que estos cambios tienen sobre la forma que los sujetos habitan la ciudad y sobre las molestias que esto produce. Sensación que, en su matiz más profunda, queda retratada en el reclamo que un vecino hace ante las máquinas de demolición, cuando grita por “la maldad de echar abajo casas en las que vale la pena seguir viviendo ¡País de mierda!”.

Tiziana Panizza, en la serie de cartas visuales que ha realizado, también tiene un momento de reflexión para Santiago y los cambios por lo que pasa. En estos cortometrajes, que mezclan en un mismo hilo narrativo lo social con lo íntimo, la realizadora comenta, desde su propia experiencia, la mutación en el aspecto y las condiciones de la ciudad de Santiago. En *Remitente, una carta visual* (2008), la capital chilena parece vivir una “categórica extinción”, palabras que se dicen mientras grúas y torres de construcción se emplazan en sitios donde antes habían casas. Panizza dice: “odio olvidar cómo era la casa que estaba antes acá”. Es un reclamo ante su propia memoria, pero también hacia la memoria de un país que, obsesionado por el futuro, niega el pasado.

Es justamente sobre la historia de la ciudad, que la película *Santiago a veces* (Pérez, 2010) intenta dar cuenta. Lo hace a través de ficciones, libros y documentales, realzando la capacidad de la creación artística para mostrar y construir el espacio en el que esta se realiza. El resultado de esta historia y de lo que parece ser la búsqueda de la “identidad” de la ciudad queda representado en las palabras del escritor Jorge Edwards, para quien “el Santiago real es un Santiago de la imaginación de cada persona”.

Se construye así un Santiago fragmentado, fruto de imaginaciones. Hay, de cualquier manera, un gesto particular, un elemento que parece ser el unificador del Santiago actual. Se trata de las cámaras de seguridad. Las imágenes que se muestran están

unidas en torno a la presencia totalizante de estos objetos que lo “ven todo”. Estas son el factor que en la actualidad unifica a esta ciudad fragmentada, crecida explosivamente.

La mudanza, Aquí se construye, Remitente: una carta visual y Santiago a veces proponen, con distintos énfasis, un ritmo especial para Santiago. Se trata de una ciudad que se mueve más rápidamente que sus habitantes, una ciudad acelerada, con la vista puesta en el futuro y no en el pasado. Se habla, aunque no directamente, del tiempo: de lo que ha quedado atrás, de lo reemplazado y del presente galopante, que se mueve mirando solo hacia delante.

José Luis Torres Leiva, dentro de su filmografía, también propone reflexiones al respecto. En *El tiempo que se queda* (2007) instala la cámara, bajo una lógica observacional²⁵, en un hospital psiquiátrico de Santiago. Tal como el nombre lo indica, se habla de un tiempo distinto al “cotidiano”, al que se vive en las ciudades contemporáneas; aquí nos imbuimos en un lugar en que el tiempo pasa lentamente, con acciones repetitivas pero con el espacio necesario para contemplar pequeños detalles. En este sentido, la forma de narrar la historia es sumamente coherente con el contenido de la misma. Todas las acciones se graban en planos largos, de varios minutos de duración, que permiten enfrentarse al “todo”, pues se otorga el tiempo necesario. Importante es notar que, aunque la modalidad observacional parece estar mucho más cercana a una supuesta “neutralidad” –pues muestra “lo que ocurre”, durante largos minutos, entregando una ilusión de realidad– es la que otorga mayores posibilidades interpretativas al espectador, pues no busca instruir, sino solamente mostrar.

Algo similar ocurre en *Ningún lugar en ninguna parte* (Torres Leiva, 2004), película en que el realizador ocupa también la modalidad observacional. Esta vez, en el barrio La Matriz, en Valparaíso. La película no presenta una “historia”, entendida esta de forma clásica, sino que es un compilado de imágenes mediadas por la presencia recurrente de

²⁵ La modalidad de observación busca la descripción de lo cotidiano, haciendo hincapié en una supuesta “no intervención del realizador” (Nichols, 1997, p. 72). Otras modalidades son: 1) Expositivo: se dirige al espectador directamente, exponiendo argumentaciones acerca de lo retratado; 2) Interactiva: en la que el realizador toma un rol importante, pues toma un papel en la representación, apareciendo en el lugar de los hechos, cara a cara con los sujetos sociales; y 3) Reflexiva: películas en que la representación se transforma en el tema central, son meditaciones sobre las capacidades del cine. Estas modalidades suelen mezclarse en las películas. Más información en Nichols, 1997.

las dos intérpretes musicales y la música que ellas tocan. Se trata de una visión cariñosa a un espacio que parece familiar, “de barrio”. Algo así como un recóndito de otro modo de socialización y habitar el espacio urbano.

Hay, en última instancia, respecto a la ciudad moderna una cuestión central. Es el tema de la identidad de sus habitantes. De una u otra manera, este se puede ver en todas las películas que fueron recientemente comentadas. Se trata de la dificultad que este espacio supone para la mantención de ciertos rasgos identitarios: la fragilidad de la memoria y, por tanto, la fragilidad del ser, en tanto este se construye con un “pasado-presente”.

En *Aymara* (Moreno, 2002), película que muestra el estado actual de esta etnia, uno de los personajes dice: “en la ciudad la identidad es una añoranza”. Se refiere a que en este espacio moderno, absorbente, conservar los rasgos que lo distinguen será de una dificultad inquebrantable. Se transforma, por tanto, en una crítica a la modernización, en tanto maquinaria que invisibiliza identidades y homogeniza sujetos. Pero también es una reflexión ante un modelo de desarrollo que deja a sectores fuera, que no los incluye conservando su dignidad y derechos. Es, finalmente, un reclamo ante la sociedad chilena que “se ha llenado de fronteras” (Bengoa, 2009, p. 18).

El documental de la postdictadura, ya sea desde lo urbano o lo rural, centra sus esfuerzos en aquellos sujetos, en el “otro”, en aquel sector de la sociedad que “no se verá convocado a la modernización compulsiva, la mirará de lejos, la temerá, y posteriormente quizá también la odiará y combatirá” (Bengoa, 2009, p. 60).

Siguiendo el tema introducido por *Aymara*, otros documentales han retratado las condiciones de sujetos pertenecientes a los pueblos originarios. En *La última huella* (Castillo, 2001), por ejemplo, se muestra la vida de las hermanas Úrsula y Cristina Calderón, últimas yaganas. A través de estas dos ancianas se reflexiona respecto a la dificultad en la mantención de una cierta identidad cuando esta es “invadida”. “Todas las bellas palabras se nos han perdido”, dice Úrsula en lengua yagán. También lo han hecho las costumbres y los modos de vida. Y así lo hará la etnia completa una vez que ellas dos mueran.

La película muestra que, ante la inminencia de la desaparición, se despliegan estrategias para amortiguarla. De ahí la intención de hacer un diccionario que contenga esas “bellas palabras” o los cursos de cestería que comienzan a impartirse en Villa Ukika, lugar donde viven las hermanas. La misma película, incluso, puede considerarse como parte de estas estrategias, pues se transforma en un registro que tiene la intención de preservar ciertos elementos: las costumbres, las historias, las anécdotas, incluso la misma lengua.

De cualquier manera, *La última huella* muestra lo inevitable: los estertores de una etnia y su pronta extinción. Hechos que, aunque se contengan, parecen ser insoslayables; por la vida que cambia y por las necesidades que mutan de generación en generación, por los nietos y bisnietos que parecen más alejados y mucho menos interesados.

Es justamente a través de estos sujetos, los niños, que la identidad indígena –esta vez mapuche– busca ser preservada en la historia que muestra *Dungun, la lengua* (Pequeño, 2012). En esta película se narra la vida de Elba, mapuche urbana, que hace clases de mapudungun en una escuela pública de Santiago. Se trata de una historia mínima que abre posibilidades inmensas. Desde la “anécdota” de esta profesora se accede a la problemática de la identidad mapuche y la necesidad de preservar los valores de esta etnia. En ese sentido, el rol de los niños es preciso pues se muestran completamente abiertos y desprejuiciados a la hora de acceder al conocimiento que Elba les quiere entregar. Aprenden con facilidad el idioma y comienzan a manejar también objetos culturales, como instrumentos musicales. Esto con el contraste de, por ejemplo, el papá que no puede hacer sonar la trutruca, mientras su hijo lo hace con una facilidad que deslumbra.

Elba dice que su trabajo está inspirado en la “importancia de que aprendan que hay un pueblo, un pueblo vivo” y que para aquello es un “deber que siga existiendo el idioma”. Lo hecho por Elba se convierte en una estrategia de resistencia, un mecanismo para conservar los valores de la identidad mapuche incluso en el seno de la ciudad modernizante de Santiago.

Si la lengua es el factor del que se sostiene Pequeño para la realización de su documental, Margaño lo hace desde la tierra. *En el país de las manzanas* (Margaño,

2012) se hace una revisión *in situ* del conflicto que el pueblo mapuche sostiene contra el Estado por la devolución de las tierras que les pertenecen.

Lo interesante de este trabajo es que la intervención del realizador en la etapa de rodaje es mínima. Las cámaras fueron entregadas a los habitantes de la comunidad de Temulemu, quienes grabaron su cotidiano, incluidos los acercamientos que durante el período tuvieron con representantes del gobierno. Lo anterior, en palabras de un comunero, responde a la “necesidad que teníamos de contar nosotros mismos nuestras historias”.

Las cuatro películas que fueron anteriormente mencionadas, siguiendo distintas estrategias, permiten acceder a una problemática común: la conservación de la identidad indígena en un contexto hostil. La ciudad, como espacio, y la modernización, como práctica y concepto, parecen amenazar la permanencia de estos valores, de la memoria asociada a la identidad. Ante aquello, no queda más que desplegar estrategias para resistir, defender la lengua, la tierra o las costumbres.

Estas historias ejemplifican el interés de los realizadores por presentar la vida de aquellos que quedan “fuera” de la modernización, que la resisten o que deben crear tácticas para vivir en el centro de sus lógicas. Se evidencian, por tanto, las estructuras del modelo de desarrollo: sus prácticas de exclusión y la negación del pasado.

Lo anterior no solo se hace desde el componente racial, sino también desde una idea de clase. Los documentales de la época han puesto parte de sus esfuerzos en la representación de las clases populares; alejándose de la idea de “masa”, los han individualizado, retratando su vida, en mayor o menor medida, sin ideas preconcebidas ni paternalismos.

Durante la década de los 90, un grupo de audiovisualistas trabajó junto a jóvenes y niños de la población Los Navíos en la producción de un noticiario. *Chinoticias* fue el resultado de un proyecto que mostró la vida de estos jóvenes en dos momentos de la década, en 1991 y en 1998. En *Cuentos sobre el futuro* (Bustos, 2012) se vuelve a estas personas, ahora ya de adultos, para ver cómo van sus vidas: los cambios por los que le han tocado pasar y, sobre todo, las cosas que aún no se han transformado.

Una de las protagonistas, Elizabeth, decía en 1998: “tengo hartos planes”. La cámara en 2012 la encuentra viviendo en la casa de un padre alcohólico y tratando de construir su propia familia con su esposo y su hijo. La historia de los demás parece no ser distinta: ninguno tuvo las posibilidades de acceder a la educación superior y han debido construir su vidas a pulso, solo con esfuerzos personales frente a una sociedad que no les brinda soporte.

El presente de estos sujetos se desenvuelve en un Santiago que crece, que “progresa”. Durante el tiempo que duró el rodaje se ve el cambio que sufre un espacio cerca de sus casas: pasa de ser un sitio erizado a parte de una gran autopista. No es azaroso que varias escenas se hayan grabado teniendo este escenario como telón de fondo. Frente a la vida de estos sujetos que parece no cambiar, la ciudad se agranda, se convierte en una urbe moderna. Se siente la contradicción, se percibe la dificultad en la “superación”.

El documental se transforma en un medio para lo siguiente, en palabras de Bengoa (2009):

“los ganadores, los triunfadores, en algún momento podrán mirar hacia el lado de los perdedores y tomar conciencia de que no ha sido todo lo justa la carrera, que en ella se han cometido demasiadas trampas, que ha habido reglas, reglamentos y leyes que los han favorecido, e incluso observar que algunos partieron adelantados y otros sumamente atrasados” (p. 127).

Lo mismo logra *74m²* (Castillo y Panizza, 2012), película que sigue a un grupo de habitantes de un toma de terreno en Valparaíso en el cumplimiento, en palabras de una de las protagonistas, del “sueño de tener la casa propia”. Son varios años de rodaje en los que se ven proyectos que caen, búsqueda de fondos, la resistencia de los nuevos vecinos, disputas entre los dirigentes, la obtención de las casas y los problemas que surgen luego.

Llamativo es el rechazo que estos “nuevos vecinos” le hacen sentir a los habitantes de la zona antes de conocerlos, incluso antes de que se comiencen a construir las casas. Carteles por todo el barrio indicaban: “No al proyecto de casas sociales. No + peruanos.

No + lumpen”. Y las conversaciones tenían un tono que comenzaba en la preocupación por “la calidad de la gente que va a llegar”. Se evidencia un Chile compartimentado, con fronteras, desconfiado. El documental, sin embargo, no juzga a estas personas. No son los “antagonistas”. Muestra su respuesta como un resultado, aunque negativo, casi natural de los tiempos que se viven. Y, ante aquello, el mercado responde: un vendedor “casa a casa” de sistemas de seguridad comienza a visitar a los vecinos. Allí se encapsula, con ironía, una reflexión sobre la forma de relacionarnos.

De cualquier forma, una vez que los “nuevos vecinos” se instalan, las respuestas cambian. “Somos todos de una misma clase” y “llegó gente como nosotros” son las explicaciones ante una realidad que los enfrenta. Y el mercado los incluye: el vendedor de alarmas ahora se pasea por las nuevas casas, ofreciendo sus productos, apuntando a un enemigo aún no corporeizado.

Cuentos sobre el futuro y *74m²* dan cuenta de los sueños de un grupo de personas. Añoranzas que se cumplen parcialmente, que nunca son alcanzadas como se quisiera. En la película de Bustos choca la realidad: mientras en los 90 niños y adolescentes comparten sus sueños, sus “cuentos sobre el futuro”, en el 2012 vemos a adultos cansados, con trabajos que no buscan la autorrealización sino la subsistencia y con planes más simples, que ya no son sueños sino necesidades: si antes querían ir a la universidad o convertirse en un camarógrafo profesional, ahora quieren comprar una mediagua u operar al hijo enfermo. El empuje, sin embargo, no se pierde. Después de comprar la mediagua, uno de los protagonistas dice que quiere ganar dinero para comprar terreno y construir una hostal. “Putá que es rico soñar”, le responde su amigo.

En *74m²*, el sueño se cumple, la casa se obtiene, pero los problemas persisten. Por eso la película no termina con las personas instaladas en sus departamentos, logrando la “gran gesta”. El rodaje continúa y así también lo hacen las necesidades, por ejemplo, con constructoras que no hicieron bien el trabajo y que obligaron a algunos de los vecinos a forrar en plástico sus casas. La película muestra aquello, el “no funcionamiento de las instituciones”, pero pone un énfasis –quizás excesivo– en las disputas entre las vecinas. Las malas palabras y el “cahuín” toman un terreno importante, retratando a la clase popular –y especialmente a las mujeres– de una forma particular, peligrosamente cercana al estereotipo.

La visión, de cualquier manera, no es lastimosa, no busca producir compasión ni exacerbar la solidaridad; lo que busca es dar cuenta de la realidad y mostrar que, muchas veces, aquello de la superación es un mito, que las condiciones no están dadas y que eso no es culpa de cada quien. No es algo individual sino social.

Con ideas similares, Agüero en *El otro día* (2012) construye una narración en la que, a primera vista, nadie tiene que ver entre sí. La premisa es la siguiente: mientras él está en su casa, narrando su historia familiar, distintas personas lo interrumpen, tocan su timbre y él debe parar lo que está haciendo y abrir la puerta. A cada uno de estos sujetos, él les dice: “como usted vino a mi casa, a mí me gustaría ir a la suya”. Así, entran a la representación azarosamente una serie de personajes que construyen una idea de sociedad determinada. Se trata, preferentemente, de personas de clase baja a las que Agüero les pregunta insistentemente por sus condiciones de vida. Parece haber en él una curiosidad inagotable, un deseo de que la realidad lo sorprenda. Y así lo hace, mediante historias de sueños incumplidos y necesidad irresueltas.

Se trata de personas que, ante sus condiciones de vida, buscan salir adelante. Es en este contexto que varias de ellas tocan la puerta de Agüero: piden limosna, trabajan limpiando la calle o van en búsqueda de empleo en su productora. Se trata de personas que, con esfuerzo, deben seguir construyendo sus vidas. Tal como los protagonistas de *A primera hora* (Correa, 2012): dos campesinos de la zona sur de Chile, enfrentados a la incertidumbre, pues uno está cesante y la continuidad del trabajo del otro tambalea. “Caminando no hace frío” le dice uno al otro cerca del final de la película. La frase marca el sentido, la necesidad de seguir.

En el caso de Agüero se trata de un cine que busca acercarse a la realidad; en las propias palabras del realizador: tomarla “por asalto, trabajar con ella, acompañarla en su flujo natural” (Marín, 2012, p. 60). Es la misma relación cine-realidad que se pone en entredicho en *Arcana* (Vicente, 2006). En esta película, que muestra los últimos días de la cárcel de Valparaíso antes de su desalojo, se cuestiona, principalmente a través de uno de los reos, la capacidad del documental para mostrar “la realidad”. “A ti no te han demostrado nada, Cristóbal. Perdóname que te lo diga”, dice este hombre al realizador,

dando cuenta que la visión de la cárcel será solo parcial. “¡Enfoca para acá, me están pegando, mira la realidad!”, grita otro preso, al que no vemos.

Se confirma el interés de los documentalistas por los sujetos que habitan en “los bordes” de la modernización, aquellos cuyas vidas cuestionan el desarrollo y exponen sus falencias. Sobre todo cuando, a través de ellos, se hace una lectura mucho más diáfana de la sociedad en su conjunto, una visión directa del Chile actual.

Lo anterior también se hace desde el género, particularmente desde el cuestionamiento a una cierta masculinidad/heteronormatividad dominante. *Las mujeres del pasajero* (Correa y Mac-Pherson, 2012) narra la cotidianidad de un grupo de mucamas de un motel santiaguino. Ellas, a través de su experiencia personal y laboral, van reflexionando sobre el amor y sobre una sociedad que, en este espacio, olvida las prohibiciones y reglas. Se centra, evidentemente, en los hombres y en la máscara de “hombre correcto” que dejan de lado al entrar allí. Se reflexiona sobre lo oculto, sobre lo que el “deber ser” no soporta. Es, finalmente, sobre una sociedad de las apariencias.

Fuera de la idea de “sujetos anónimos”, pero con un mismo sentido de cuestionamiento, aparece *Locas mujeres* (Wood, 2010), película que se centra en el período de la vida de Gabriela Mistral en que ella no está en Chile. Se trata de más de 30 años en que la poetisa y Premio Nobel vivió en México, Estados Unidos e Italia. El documental busca entregar un retrato “integral” de Mistral. Para aquello se basa en una serie de documentos que los herederos de Doris Dana –secretaria de Gabriela Mistral– entregaron al Estado de Chile. En estos archivos –fotografías, textos, videos y audios– se siente a una Gabriela cercana, cotidiana, lejos de la imagen de la “profesora correcta” con que se ha asociado su figura. En estos, además, se evidencia la relación amorosa que tuvo con Doris Dana; tema que durante años había sido negado por fuentes académicas especialistas. La película, por tanto, plantea un cuestionamiento a ideas tenidas por ciertas. Es la reescritura de la vida de un personaje importantísimo dentro de la historia de Chile, es el conocimiento de su vida y su obra con la dignidad y el respeto merecidos.

Desde ambas lógicas, se cuestiona lo aparente, se invita a revisar el género desde otra perspectiva y reflexionar sobre las prescripciones ejercidas por una sociedad de control que construye un sujeto prototípico: exitoso, formador de una familia... “adaptado”.

Algo similar es lo que ofrecen los documentales que abordan el tema de la migración. En estos, a través de los ojos de los extranjeros, se ofrece una visión mucho más cruda de la sociedad nacional. Se cuestionan los supuestos sobre los cuales se desarrolla la vida, se desnaturalizan, dejan de parecer “normales” para convertirse en resultados de decisiones y, como tal, posibles objetos de cambios.

Nema problema (Foxley y Leighton, 2001) muestra la llegada a Chile de refugiados yugoslavos. Vienen escapando de la guerra y esperan que Chile les ofrezca la posibilidad de comenzar una nueva vida. A su llegada al país, ANCUR –Agencia de la ONU para los Refugiados– les ofrece alojamiento en una casona acondicionada para cumplir con sus necesidades. Allí se les brinda un techo y comida y se les ayuda a buscar trabajo pues el apoyo brindado por ANCUR tiene fecha de caducidad. Se maneja un plazo de inserción cercano a un año en el que la casona se cerrará y cada quien deberá valerse por su propia cuenta.

Cuando empiezan a ocurrir los primeros reclamos por parte de los refugiados –no les gusta la comida que les están dando– una de las cocineras dice: “están en una parte donde no es la realidad”. Las palabras de la mujer implican un primer acercamiento a las dificultades que los yugoslavos tendrán para insertarse en un país tan distinto al suyo y que, aparentemente, se rige por reglas completamente distintas. Estas dificultades harán que una inmensa mayoría de los que llegaron terminen devolviéndose.

Las complicaciones siguen: se les hace muy difícil aprender el idioma, no encuentran trabajo que se ajuste a sus expectativas y las casas que les ofrecen les parecen una burla. También se encuentran con la hostilidad de algunos chilenos. Una mujer le grita a uno de los refugiados en la calle: “no les dan posibilidades a la gente chilena y sí a los allegados. ¡Aquí también hay gente muriéndose de hambre!”.

Todo lo anterior hace que vayan perdiendo las esperanzas. Dicen que se les ofreció un Chile pujante, que les otorgaría posibilidades y, en cambio, recibieron un país de

realidad dura, donde la superación y el salir adelante se hacen inmensamente difíciles. Los chilenos “trabajan mucho, ganan poco, pero están contentos... no los entiendo”, dice una de las refugiadas, enfrentando a los espectadores a una realidad que parece innegable.

También a partir de los refugiados, pero esta vez palestinos, se construye una historia en *Palestina al sur* (Hurtado, 2011). La película sigue la vida de esta comunidad en La Calera, centrándose en Bassem, hombre que llegó a Chile junto a su esposa e hija añorando desarrollar en el país una nueva vida. Aquí, retoma su oficio de panadero, con el fin de cumplir su sueño: traer a su padres.

Bassem, aunque termina instalando una panadería y transformándose, según una de las protagonistas chilenas, en un “emprendedor”, cuestiona la vida en Chile y las lógicas de desarrollo. “¿Por qué en Chile tanto trabajo y tan poca plata?”, le pregunta a una de sus vecinas; esta le responde, con conformidad: “Así es”. Este intercambio plantea la naturalización de lógicas que a primera vista pueden parecer injustas; pero que no se cuestionan. La llegada de los extranjeros, en ambas películas, justamente sirve para discutir las, ponerlas en el centro y exponer sus fallas.

La escasa discusión respecto a la relación trabajo-esfuerzo-recompensa ha sido leída en el contexto de la aparente “desideologización” de la sociedad chilena. Dice Moulian (1997) que, después de la Dictadura, “ya existía una sociedad aplastada, traumada. En vez de activarla, de hacerla renacer, se usó la estrategia de fomentar el temor regresivo, de condenar como irracional cualquier divergencia” (p. 39). Los gobiernos que siguieron al autoritarismo promovieron el orden y la regulación de la vida en todo ámbito. Fomentando la estabilidad y el aparente beneficio personal que para cada ciudadano esta significaba, se moldeó una sociedad desmovilizada y silenciosa.

Se vivió, según el mismo autor, una falsa muerte de las ideologías que discuten al modelo. Esta habría sido “perpetrada por una ideología hegemónica que pretende la tecnificación de la política y por ello se encarga de asesinar a las ideologías alternativas” (Moulian, 1997, p. 56). No fue muerte, pero sí una hibernación que, en la actualidad, da señales claras de haber llegado a su fin. Sobre todo a través del conflicto

educacional, que desde distintas perspectivas, ha sido tema para los documentales de la época.

En una película que ya fue mencionada, *Actores secundarios*, se hace un contrapunto entre distintas generaciones. Por un lado, aquella formada por los estudiantes que lucharon contra la dictadura y por otro, la de los escolares de los primeros años de la década del 2000. Mientras los primeros aparecen claramente comprometidos con una causa, peleando por un fin; los segundos parecen desmovilizados y apáticos, conformes con lo que tienen e incluso desconociendo la carga política de lo ocurrido en su propio colegio –Liceo de Aplicación–. Se puede leer la agonía de ciertas ideologías. “Ya nadie pide marxismo”, dice el dependiente de una librería en *Actores secundarios* y Alejandra Carmona se pregunta en *En algún lugar del cielo*, “¿valió la pena ser desterrado por unas ideas de las que hoy nadie se acuerda demasiado bien?”.

Tendrán que pasar algunos años para modificar estas ideas. Las demandas estudiantiles guiarán la re-movilización de una parte importante de la sociedad chilena. Esto tendrá un punto alto en 2006, año de la llamada “Revolución Pingüina”, donde los estudiantes exigieron cambios estructurales en la educación pública nacional. Este proceso, contado por sus dirigentes, fue llevado al cine bajo el título de *La revolución de los pingüinos* (Díaz, 2008). En la película se repasa el movimiento *in situ*: las marchas, las tomas, la violencia policial, las reuniones con políticos, la sesgada cobertura de los medios de comunicación y la resistencia de los apoderados.

El documental, que toma una clara posición de apoyo a los estudiantes, muestra un país movilizado, devuelve al cine la imagen de la “masa” y cuestiona la democracia del Chile actual. “¿Esta es la democracia con la que la Concertación se llena tanto la boca?”, se pregunta un joven en plena manifestación.

En general, el tema educacional se transforma en el mecanismo más directo de críticas al Chile actual. A través de la estructura educacional chilena se evidencian los residuos de la dictadura, todo lo que del período se mantiene y las características de la democracia en el país: sustentada por la estabilidad, negadora de las divergencias.

La educación, entonces, se vuelve en el camino para repensar y escenificar las desigualdades en Chile. En *La península de los volcanes* (Hervé, 2004), adelantándose a las exigencias que años más tarde llenarán las calles del país, se muestran las diferencias entre un grupo de estudiantes de un liceo técnico y un colegio particular. Todas las jóvenes comparten sueños para su futuro: estudiar en la Universidad, poder conformar una familia; transformarse en lo que ellas quieren ser, aunque sea en oposición a los deseos familiares. La gran diferencia radica, eso sí, en las posibilidades de que aquello ocurra. Mientras las de colegio técnico están siendo confinadas, incluso desde el sistema educacional, a formar parte de la mano de obra del futuro, las de colegio privado tienen un mundo amplio de posibilidades. “Es obvio que me la van a pagar”, dice una de las jóvenes del colegio particular, refiriéndose a la “obligación” de sus padres de costear sus estudios universitarios. Lo anterior contrasta con lo dicho por una de las jóvenes del colegio técnico, quien cree muy poco probable que existan en su familia los recursos para pagar una carrera universitaria.

Estas y otras injusticias hicieron que los estudiantes exigieran cambios en la educación nacional. Primero en 2006, proceso capturado por *La revolución de los pingüinos* y luego en 2011, con una serie de manifestaciones que alcanzaron incluso mayor notoriedad pública y participación de la ciudadanía. Lo anterior fue hecho película en *La primavera de Chile* (Del Campo, 2012), documental que no pudo ser analizado para este texto pero cuyo *slogan* otorga información relevante sobre el punto de vista del realizador: “El despertar de un pueblo a través de la lucha de sus estudiantes”.

Estos documentales, que siguieron demandas y manifestaciones públicas, parecen haber retomado la idea de “pueblo”, destacando lo común en las exigencias y lo compartido en las consecuencias de que el modelo de desarrollo continúe tal cual.

La idea de “pueblo” o la escenificación de “lo común” aparece en películas que no individualizan a sus personajes sino que los muestran como parte de un todo, muchas veces ni siquiera otorgándoles un nombre. Ejemplos de aquello son *Mauchos* (Moreno, 2011) y *El salvavidas* (Alberdi, 2012).

El primero de estos dos documentales se ubica en la ciudad de Constitución luego del terremoto y tsunami que arrasó el centro-sur de Chile en 2010. Se muestra a un pueblo

sobreviviente, que reconstruye sus hogares y busca continuar con su vida, pese al dolor de haber perdido sus casas, pertenencias y, sobre todo, a algunos de sus familiares y amigos. En ese sentido, lo que busca es lograr identificación con el espectador a través del patriotismo: un dolor que nos une, una experiencia ante la cual todos somos iguales; una catástrofe de la que se sale solo trabajando como comunidad, en un esfuerzo social que nos incluya a todos. Lo anterior toma sentido al notar que no se trabaja con un protagonista, sino que se intenta reunir las opiniones y experiencias de la mayor cantidad de personas, para justamente entregar el sentido de comunidad. En general, la película se centra en la fuerza de los “mauchos” –habitantes de la cuenca del Maule– para “poner la otra mejilla” y seguir adelante: los esfuerzos para reconstruir los hogares, las ganas de salir a trabajar para sustentar a las familias.

La película se trata, por tanto, de un intento de unidad nacional tras la catástrofe. No hay allí cuestionamientos ni reclamos ante la desidia de las autoridades o ante lo precario de la ayuda. Solamente un pueblo que sufre junto, sale adelante junto y que, en la parte final de la película, celebra junto el triunfo de la selección chilena de fútbol.

Hay en *El salvavidas* también una visión de lo común. La película trata sobre Mauricio, salvavidas de la playa El Tabo, que mezcla un *look rastafari* con una llamativa compulsión al orden y a lo correcto. Más allá de este personaje central, el documental comienza a husmear en las conversaciones de las personas que están en la playa. Una abuela que no quiere que su nieto se bañe en el mar, una familia que hace un asado contra lo estipulado en las “reglas de la playa” y tres mujeres que conversan sobre un hombre violento y borracho que ha puesto en peligro sus vidas, entre otros, son las historias por las que deambula este documental. El resultado es una imagen particular de la idiosincrasia chilena: pícara, desordenada, humorística, poco seria.

“No hay sociedad sin relato de sí misma. Y las identidades colectivas son una forma de narrar, de dar cuenta de lo que es y quiere ser una sociedad” (PNUD, 2002, p. 48). A aquello apuntaría *El salvavidas*, a la constitución de una imagen particular de la sociedad chilena. Por eso no se individualiza a los protagonistas, no se les otorga un nombre, una profesión, ni una clase social. Todas sus historias funcionan como adscripciones a un relato mayor, el de “la idiosincrasia chilena”, con todo lo reduccionista que puede tener el término. Tampoco hay aquí cuestionamientos, no van

a lugar. Es una imagen más bien encantadora de la sociedad, llena de “lo propio”, que busca identificación.

En otras películas, sin embargo, se otorga una visión alternativa de la sociedad. La unión y “lo común” se dejan de lado para acceder a las lógicas de dominación y búsqueda de poder. Hablamos de cintas como *El diario de Agustín* (Agüero, 2009) y *Opus dei, una cruzada silenciosa* (Said y de Certeau, 2006), películas que pueden ser leídas bajo el concepto de “tentación autoritaria”, introducido por Horvitz (2012).

El diario de Agustín, como ya fue dicho, discute la influencia que el periódico *El Mercurio* ha tenido en toda su historia, principalmente desde la segunda mitad del siglo XX. Este diario, tal como se afirma en el documental, ha presentado una actitud negativa hacia toda demanda social de la ciudadanía, resguardando siempre los intereses de empresarios y políticos. “Su esencia es la del Chile autoritario, más duramente derechista”, dice Manuel Antonio Garretón en la película.

Las mismas lógicas estarían bajo la implantación y el crecimiento en Chile de la institución religiosa fundada por Josemaría Escrivá de Balaguer. En *Opus dei, una cruzada silenciosa*, los realizadores se preguntan: “¿por qué una institución de la Iglesia Católica funciona tan misteriosamente?”. Y las respuestas se van dando de a poco, evidenciando el funcionamiento de esta prelatura y el trato que otorga a sus miembros. “No se nos pasa por la cabeza cambiar nada”, dice una de las trabajadoras domésticas, dando cuenta de las implicaciones políticas en la participación de esta institución: la aceptación de un orden establecido, la idea de un “destino trazado” y la aparente futilidad en la búsqueda de mejoras en las condiciones de vida.

En ambas películas se ve un Chile autoritario, regido por estrategias de dominación claras. Con diferencias de clases abismante y con el secretismo como lógica primaria de funcionamiento. Es el Chile que se niega. El país del que, como ya fue dicho, los realizadores intentan dar cuenta. Oponiéndose a la visión exitista, muestran un país con falencias e injusticias claras, que debe recorrer aún un camino largo para alcanzar el desarrollo que pregona.

En general, en el documental chileno de la postdictadura la pregunta por la subjetividad se responde en la integración de las dos áreas que el concepto incluye: lo social y lo individual. Lo que se ve es un país con intenciones claras: la búsqueda del desarrollo, el progreso como horizonte de sentido que implicaría beneficios para todos. Aquello sería lo que el poder y la autoridad ha descrito como “lo que el país quiere”. Esto en las películas, sin embargo, es enfrentado a “lo que la gente quiere”. Se trata de individuos cuyas historias, de una u otra manera, ponen en entredicho el modelo de desarrollo, exhibiendo sus estructuras, mostrando sus falencias.

La subjetividad, por tanto, se muestra como un terreno conflictivo en donde se opone lo deseado con lo posible. En el caso de estas historias, “lo posible” está dado por las restricciones que plantea un cierto modelo social. De allí las implicaciones políticas en estas películas, la discusión acerca de lo “común” y la representación de aquello como un espacio en disputa; como un lugar que, aunque naturalizado, puede cambiarse ante la inconformidad.

En consecuencia se da, en mayor o menor medida, un cuestionamiento al funcionamiento social: la manera de relacionarnos y el habitar las ciudades. Se muestran las estrategias desplegadas para convivir bajo las lógicas modernizantes pero también las resistencias, las luchas.

El documental de la época, por tanto, debate algunas de las lógicas principales del Chile actual. Muestra el sustento del malestar social, las razones de la insatisfacción. Enfrenta al espectador con la desigualdad del país. Critica, sin hacerlo directamente, las lógicas de desarrollo, el país que se ha construido.

Todo lo anterior es hecho, preferentemente, a través de personas identificables. Los conflictos no son tomados en su “globalidad”, sino a partir de las consecuencias en ciertos personajes, realzando la identificación y el efecto de realidad.

Existe otro grupo de realizadores que, mientras dan cuenta de ideas y fenómenos “macro”, narran sus propias vidas. Se trata de aquellos que han decidido explorar la propia subjetividad a través de la cámara cinematográfica. A ellos está dedicado el siguiente apartado.

IV. La pregunta por la identidad

“He aquí el secreto a voces del relato autobiográfico: hay que escribir para ser, además de ser para escribir”

(Sibila, 2008, p. 40).

Ante la reflexión de Sibila (2008), hecha a propósito de los textos escritos, agrego: no basta con ser para filmar, hay que filmar para ser. Aquello lo demuestran las películas y realizadores que serán repasados en este apartado, quienes utilizan el medio audiovisual para explorar su identidad, reconstruirla y cuestionarse acerca de su pasado y futuro.

Estos documentalistas buscan, por tanto:

“explorar en la identidad del ‘yo’ y sus fisuras, interrogar las grietas de la memoria, recomponer la identidad escindida y corporeizar los espectros del pasado en personas concretas, lugares palpables, objetos y formas que se fijan y se prolongan ya no solo en la fragilidad de la memoria, sino en la materialidad del celuloide, en un tiempo y un espacio fílmicos” (Lagos, 2011, p. 75).

Se trata, según Lagos (2012), de una de las tendencias principales en la producción audiovisual actual, pudiendo desarrollarse bajo la forma de autobiografías, diarios de vida filmados, diarios de viaje filmados, cartas fílmicas o autorretratos. En todas estas opciones, de cualquier manera, la “función autor” opera de manera única:

“en esos relatos, el autor es también el narrador y el protagonista de la historia contada o, al menos, el lector se compromete a creer en esa triple identidad, según el pacto de lectura que acepta tácitamente al enfrentarse con una narrativa de ese tipo” (Sibila, 2008, p. 170).

Hablamos, por tanto, de un personaje con triple identidad: realizador-narrador-protagonista que forma películas en las que “el ‘yo’ constituye tanto el enunciador como el enunciado” (Lagos, 2011, p. 66).

Lo que hacen las películas autobiográficas es entonces centrarse en este individuo con triple identidad y escenificar su trayectoria vital o partes de esta que parezcan memorables. Con el fin de 1) otorgarle sentido a las experiencias, a la vida; definir, presentar y modelar el propio lugar en el mundo y cumplir con ritos familiares y 2) presentar lo anterior en sus imbricaciones con lo público, con lo común en una sociedad, pues “las memorias individuales van mucho más allá de la esfera privada y establecen complejas interconexiones entre la historia familiar y la nacional, que estos textos buscan hacer visibles” (Ramírez, 2010, p. 51).

Dentro del escenario documental chileno, la obra de Tiziana Panizza ha destacado en el ámbito autobiográfico. Se trata de tres cartas visuales: *Dear Nonna, a film letter* (2005), *Remitente, una carta visual* (2008) y *Al final, la última carta* (2012) que sobresalen por varias razones de peso. En primer lugar, hay un fundamento técnico: los tres medimetros están filmados con cámaras super-8, formato cinematográfico que nace en la década del 60 y que se encuentra ya prácticamente obsoleto. Lo anterior hace que las películas sean visualmente llamativas y estéticamente imponentes, en tanto plantean diferencias innegables con la producción que le es contemporánea. Por otro lado, ocupa un formato de escasa presencia en Chile: cartas visuales, producciones heredadas de la larga tradición epistolar de las sociedades occidentales y que, como otros formatos propios del género autobiográfico, se las ingenian para reunir en un solo hilo narrativo información íntima de la realizadora con lecturas e interpretaciones sociales. Finalmente, estas películas plantean una sugestiva reflexión sobre la memoria. Panizza, a través de su propia historia personal –en un primer nivel– y de la observación de la sociedad chilena, construye discursos universales sobre el recuerdo y el olvido, logrando dar el salto de lo micro a lo macro.

Las tres cartas son narradas desde la intimidad de la realizadora, la cotidianeidad de su vida y las de sus seres queridos. Sin embargo, lo por ella dicho toma valor en tanto representación de sentidos colectivos. En estas películas, junto a la abuela enferma y al anuncio de un embarazo, están presentes las manifestaciones por la muerte de

Pinochet y, como ya fue dicho, una crítica al crecimiento inmobiliario exacerbado de Santiago. Ambos niveles, público y privado, conviven sanamente, sin forcejeos. No por nada, la historiadora del cine Jacqueline Mouesca (2005), reseña a la obra de Panizza en el capítulo titulado *Mujeres documentalistas, cine político*. Qué gesto más político puede haber que referirse a la propia vida a través de lo que viven los demás. Así, “solamente un individuo en estrecho contacto consigo mismo –con las profundidades de su originalidad individual– será capaz de revelar una realidad que es, al mismo tiempo, universal e individual, objetiva y subjetiva, pública y privada, exterior e interior” (Sibilia, 2008, p. 125).

Uno de los primeros elementos que llaman la atención al enfrentarse a estas películas es el manejo que la realizadora hace de la cámara: aparentemente poco planificado, con movimientos inesperados y persistentes y con la cotidianeidad de quien recorre la ciudad con la cámara como compañera constante. Esto, sumado a la estética que entrega el rodaje en súper-8, le otorga a las imágenes un aura especial: de cine familiar, íntimo, de retratos que se hacen para ser vistos por pocos. El estilo de cámara ejecutado es, entonces, completamente coherente con la historia que se plantea, con la intimidad que se exterioriza.

Al utilizar este estilo, se logra que las imágenes grabadas en el “presente” del rodaje se homogenicen con los múltiples clips de archivo –propios de la realizadora y de otras familias “desconocidas”–, logrando que presente y pasado no se distancien enunciativamente sino que convivan como partes igualmente importantes en la construcción del discurso narrativo.

El estilo de cámara, la utilización de archivo y las similitudes estéticas que se ejercen entre “ambos tiempos” nos posicionan en el centro de la reflexión que se plantea: la memoria, su construcción y su destrucción. Lo anterior lo hace indicándonos visualmente que “todo es pasado”, el presente es solo una ilusión que deja retazos: los recuerdos que quedan en nuestra mente. Y eso es justamente lo que se quiere imitar, pues formalmente lo que hace el estilo de cámara es recrear estas reminiscencias; cada uno de los clips *parece* un recuerdo, es una representación de la memoria.

La memoria que representa Panizza, sin embargo, más que ser un resultado del “yo”, es un resultado del “nosotros”, es una “construcción y elaboración social que comprende un conjunto heterogéneo de manifestaciones” (Elgueta, 2000, p. 33). Y hay un gesto en *Remitente* que hace esto palpable: la incorporación de películas familiares de personas que la directora no conoce²⁶: “son recuerdos de otros, son mis recuerdos”, dice.

La memoria, finalmente, –y esto también se hace evidente en las películas– se construye no solo en base a las experiencias propias sino también tomando en cuenta la experiencias sociales. *Mi* historia, depende de *sus* historias; lo *propio*, depende de lo *común*. Y en esto, el cine funciona como una bisagra que abre el campo de lo visible, ampliando lo común, construyendo y cuestionando la formación de la memoria.

Aquello es lo que hacen las películas autobiográficas que tocan el tema de la dictadura. Como ya fue mencionado, estas abren lo visible; narran lo escondido, revelan los secretos que se guardaron o reflexionan sobre las incertidumbres que nunca fueron resueltas. Cuestionan, por tanto, la construcción de la memoria, en tanto revelan los baches que hay en ella. Llenan estos espacios en blanco con un fin particular: liberarse de ellos.

Estas películas no exhiben episodios de la dictadura solo con el objetivo de mostrar lo ocurrido, sino que lo hacen con el fin de relacionar estos hitos con la vida de los realizadores, revelando las consecuencias que han tenido en ellos. Sus relatos toman importancia, de cualquier forma, en tanto trabajan como ejemplos de lo ocurrido a muchos otros. La relación íntimo-social siempre encuentra la manera de hacerse presente.

Esta capacidad “liberadora” del documental, en tanto estrategia para saldar deudas con el pasado, escudriñando en la historia propia y resolviendo dudas pretéritas, no solo se da respecto a la dictadura. Otros realizadores han comenzado a explorar estas posibilidades con los más diversos temas.

²⁶ La realizadora explica en *Remitente* que estas películas fueron compradas en el Persa Bío Bío, en Santiago: “memories for sale”, indica.

Hija (González, 2011), por ejemplo, es una *road-movie* que viaja a los orígenes de una hija –la realizadora– y su madre. Mientras la primera va en búsqueda de su padre, al que nunca conoció, debido a la historias que su madre le inventó; la segunda va en búsqueda de su familia biológica, especialmente de su hermana, de quien se separó en la niñez, cuando ambas fueron adoptadas. Este viaje, de cualquier forma, tiene resultados fallidos. María Paz, la realizadora, no se encuentra con su padre, debido a las negativas de este, y su madre encuentra solo a su hermana. Se reúne con ella pero no le cuenta el parentesco que las une. La película es, en general, una revisión del pasado, una reconstrucción de este. Una manera de otorgarle sentido. Lo anterior se hace, sin embargo, no a través de la verdades, sino justamente buceando en las mentiras.

Otra joven realizadora, Teresa Arredondo, también ha utilizado el medio audiovisual para resignificar la historia personal. En su primera película, *Días con Matilde* (2011), registra las visitas diarias que le hace a su abuela, la escritora Matilde Ladrón de Guevara, poco antes de su muerte. Juntas revisan fotografías del pasado y leen cartas que Matilde le enviaba a su familia. En una de estas dice, respecto a su vínculo con Teresa: “no me explico por qué no he podido tener una relación con ella”. La película, aparentemente, está hecha por eso: nace de la necesidad de explicarse la distante relación que han mantenido, intentando recuperar el tiempo y reforzar un lazo que se ve sincero y natural. Se trata, una vez más, de la capacidad del cine para “hacer” cosas: no solo narrar una historia sino modificar la realidad, esta vez de la realizadora.

Arredondo lo vuelve a hacer en *Sibila* (2012), película que marca el reencuentro de la directora con su tía, mujer que pasó años detenida en Lima por estar vinculada al grupo Sendero Luminoso. Arredondo dice que durante los 12 años que su tía Sibila estuvo encarcelada, esto no fue tema en su familia. No provocaba discusión ni recuerdos. Un puñado de tierra se echó sobre la historia de Sibila. “Siento que me perdí todos estos años”, dice la realizadora ante el silencio que su familia guardó. La película se hace, justamente, para reparar este silencio y desempolvar la historia. La directora, mientras le da a su tía la posibilidad de contar su versión, destapa el pasado familiar; reconstituyendo, en este trayecto, la propia identidad.

Las tres películas que fueron mencionadas guardan, por tanto, ciertas características compartidas. Estas bucean en un pasado familiar escondido, tratando de otorgarle un nuevo sentido. Las tres propuestas logran que las película “hagan” cosas: que madre e hija encuentren a familiares lejanos, que una nieta se acerque a su abuela antes de morir y que una sobrina entienda la historia de su tía, destapando una historia oculta.

Al reescribir partes de la historia familiar, adentrándose en lo que “no fue dicho”, estos realizadores

“no solo visibilizan eventos comúnmente ocultos o negados dentro del núcleo de la familia chilena, sino que además desencadenan procesos de proyección, identificación y empatía que contribuyen a la aceptación y normalización de estos sucesos biográficos, dotando a estas obras de un profundo sentido político” (Lagos, 2012, pp. 20-21).

Estas cintas autobiográficas revelan, de cierta manera, lo oculto en la intimidad de los chilenos, pues ponen en discusión aquellos secretos que más de alguna familia guarda. Tensionan, por tanto, la forma de relacionarnos; la construcción de vínculos. Se produce aquí también una revelación, ya no del funcionamiento social, sino de las estructuras íntimas. Se logra un retrato particular de la familia actual. “Todos tenemos secretos” y el cine ayuda a bucear en estos, haciéndolos visibles.

* * *

Culmina, de esta manera, la revisión de los temas y estrategias narrativas del documental de la postdictadura. Sobre aquello, se ha hecho una lectura particular que ha buscado reunir a la producción de la época en ciertas categorías de sentido.

La tesis inicial decía que el documental ha puesto en evidencia las estructuras de los pactos y consensos que implicaron la recuperación de la democracia en Chile. Esto se ha traducido en la existencia de una visión crítica ante el modelo de desarrollo que el país ha llevado a cabo, exponiendo las consecuencias pública y privadas que este tiene

en la vida de los sujetos. Se ha mostrado, por tanto, una visión tanto desde lo íntimo como desde lo público, de la sociedad nacional.

Lo anterior se ha hecho mediante la reconstrucción de tres dudas, siempre conflictivas y abiertas en cualquier sociedad. La primera de ellas es **la pregunta por la memoria**. Ante esta pregunta, ha habido una respuesta unánime: la memoria nacional ha sido invisibilizada. El pasado reciente ha sido puesto entre paréntesis con el fin de constituirse en “sociedad pujante”. La estabilidad y el desarrollo, meta de todo aquel que ha querido regir el destino del país, fue intercambiado por silencio. Silencio que no es más que una etapa primaria del olvido. Los documentalistas de la época se levantan ante aquello, reconstruyendo el pasado y cuestionando la justicia, el olvido y la impunidad. Han formado una memoria distinta, disidente, que los diferencia de otros medios de comunicación. Ellos han decidido que los horrores de la dictadura no pueden quedar impunes y que, al menos, un “enjuiciamiento visual” es necesario. Para que la historia no se vuelva a ocurrir y la memoria se reconstruya, eliminando los baches que la tenían resquebrajada.

Lo anterior toma aún mayor sentido en un contexto de modernización –“compulsiva”, según Bengoa (2009)– en donde **la pregunta por la subjetividad** se hace pertinente. El silencio y el “mirar hacia adelante” se transformaron en las políticas de la transición por una razón determinada: la búsqueda de la estabilidad que llevase al país por la senda del progreso. El aceptar, con credulidad y sin miramientos, el neoliberalismo como sistema sociopolítico produjo, más allá del anhelado desarrollo, la instalación de profundas diferencias en la sociedad chilena. Diferencias que han estado marcadas por la desigualdad: no todos cuentan con las mismas oportunidades y el camino, para algunos, es muchísimo más problemático que para otros. Los documentales de la época se han detenido a reflexionar sobre esto, exhibiendo las injusticias contenidas en el modelo de desarrollo. Desde la despersonalización de las ciudades, hasta la desorientación de las personas, la pregunta por la subjetividad ha sido contestada centrándose en los sujetos “del margen”: aquellos que sufren de condiciones injustas y cuyas historias sirven para plantear una postura crítica.

La crítica social, junto a la revisión de la vida propia, es resuelta en nuestra lectura bajo **la pregunta por la identidad**. Distintos realizadores han encontrado en el medio

audiovisual el mecanismo para liberarse de una carga que los presiona, para dar respuesta a una situación de su pasado que permanece irresuelta. Se trata de películas autobiográficas; producciones que logran reunir, en un mismo hilo narrativo, lo social y lo íntimo, lo macro y lo micro. Los secretos que se develan y la “vida de los otros” que se despliega ante nuestros ojos funcionan políticamente en tanto develan situaciones que se repiten en muchas familias del país. Se entrega una visión de la idiosincrasia nacional, el resultado íntimo de las condiciones de vida propuestas –o impuestas– por el Chile actual.

Aquella es, de manera resumida, la interpretación aquí hecha respecto a la carga simbólica de los documentales de la postdictadura. Queda, de cualquier forma, aún una duda por resolver. Las discusiones planteadas por los documentalistas parecen importantes, incluso gravitantes para el desarrollo y la reproducción de la sociedad chilena. Ante aquello, cabe cuestionarse: ¿cómo ha recibido la audiencia nacional estas películas?, ¿le están llegando, de manera efectiva, estas importantes reflexiones? Aquello es lo que se intentará resolver en el siguiente capítulo.

Capítulo tercero

¿DOCUMENTALES PARA QUIÉN?

La industria cinematográfica de la postdictadura, respecto del documental, será el objeto de análisis de este capítulo. Arte e industria son las inseparables dos caras constituyentes del cine. Cualquier realizador, incluso el más crítico de ellos, debiera aceptar “que la suya es una actividad de producción, inserta en un escenario social y sometida a determinantes que son comunes con las diversas formas de trabajo y de producción, es decir, con las industrias en general” (Landerretche, 2005, p. 115).

Ante aquello, cabe preguntarse: ¿cómo se ha desarrollado la industria cinematográfica chilena respecto del documental? y, ¿cuál ha sido la respuesta por parte de las audiencias a esta producción?

La pregunta por las audiencias es fundamental pues podría afirmarse que las películas “son hechas” para el público, para enfrentarse a sus facultades interpretativas. “Una película desplaza la mirada de su espectador, recompone el campo de lo visible” (Breschand, 2004, p. 5). Eso es lo que podrían estar haciendo los documentales de la época: “ampliar” el campo de lo visible a través de los sentidos y puntos de vista presentados por sus realizadores. “El documental moviliza al espectador como un sujeto social, situado en la historia” (Chanan, 2011, p. 46), le entrega una visión del mundo que contribuye a la toma de decisiones. Todo eso se logra, sin embargo, si los documentales son efectivamente vistos por la audiencia. ¿Está pasando eso en Chile?, ¿qué estrategias se pueden seguir para mejorar la situación? Son algunas de las preguntas que surgen naturalmente.

Para responder estas interrogantes será necesario repasar los esfuerzos que se han hecho desde 1990 en adelante para vigorizar la industria del cine nacional. Los episodios pasados serán tomados como antecedentes que desembocan en la situación actual, que será analizada desde la producción y desde la recepción.

I. Revitalizar la industria: fomento a la producción

Al terminar la dictadura, la industria audiovisual nacional se encontraba en condiciones lamentables. Las escuelas de formación profesional habían cerrado, realizadores y trabajadores del ambiente estaban asentados fuera del país y se habían eliminado todas las medidas que fomentaban la producción nacional. El hacer cine en Chile era una tarea difícil, pues toda iniciativa debía realizarse necesariamente desde el ámbito privado.

Ante este escenario, la primera necesidad identificada fue la del financiamiento. Fue así como en el año 1992 se crea el Fondo de Desarrollo de las Artes y la Cultura – FONDART–. Dos fueron los principios que “orientaron la actividad de este Fondo desde su inicio: libertad de creación y evaluación por pares” (Arntz, 2005, p. 119). Con un presupuesto que se incrementaba año a año, el fondo le entregaba a los directores la posibilidad de realizar obras de los más diversos temas, amparados bajo el principio de “libertad de creación”.

En 2004, la entonces coordinadora nacional del FONDART, María Eliana Arntz, entregó los siguientes datos sobre montos de dinero repartido en largometrajes entre 1992 y 2004:

Género	Cantidad de proyectos	Monto \$
Largo ficción	106	1.980.271.931
Largo documental	113	996.105.245
Largo animación	2	135.450.205
Totales	221	3.111.827.381

Tabla 4: Arntz, 2004.

Pese al innegable aporte hecho por el FONDART, con el paso de los años se evidenciaron otras necesidades que este fondo, dedicado a todas las artes, no alcanzaba a cubrir. Si bien contenía las exigencias primarias del cine, dejó entrever también falencias, pues el medio cinematográfico, a diferencia de otras artes, “exige combinar elementos de arte e industria, comprometiendo una serie de actores diferenciados en cada fase de su proceso e integrando una escala de producción de alto

costo y complejidad respecto a otras artes” (Larraín, 2010, pp. 158-159). Fue así como en el año 1999, la Corporación Nacional de Fomento a la Producción –CORFO– abre una línea de apoyo al audiovisual.

Desde allí, se han buscado otros medios de financiamiento tendientes a cubrir en su amplitud la producción cinematográfica. En 2004, por ejemplo, Chile ingresa a Ibermedia, programa que fomenta la coproducción entre los países iberoamericanos participantes.

En el siguiente cuadro, presentado por el exjefe del Departamento de Creación del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes –CNCA–, Ignacio Aliaga (2004), se evidencian las distintas áreas de apoyo público con que cuenta la producción cinematográfica en la actualidad:

PROGRAMA		
Proyecto Guion Presupuesto Preproducción	Realización Rodaje Post-producción	Circulación Distribución y Estreno interno Promoción externa
CORFO: Concurso Desarrollo Proyectos	CNCA: Concurso FONDART IBERMEDIA (Coproducción iberoamericana)	CORFO: Ayudas distribución MINREL: DIRAC y ProChile: Ayudas a promoción externa

Tabla 5: Aliaga, 2004.

Los concursos de CORFO, por tanto, financian todo aquello que tiene que ver con la preproducción audiovisual y el desarrollo de proyectos. También se invierte en el tema de la distribución. FONDART, por otro lado, se centra en la producción de las obras audiovisuales, enfatizando en el rodaje. Entrega también apoyos relativos a la post-producción. En las mismas áreas entrega sustento el programa iberoamericano Ibermedia. El ministerio de Relaciones Internacionales, a través de la Dirección de

Asuntos Culturales –DIRAC–, y ProChile centran sus esfuerzos en la comercialización y visibilización del cine nacional en el extranjero. Finalmente, y fuera del cuadro de Aliaga, cabe mencionar el apoyo hecho por el Consejo Nacional de la Televisión –CNTV–, en la producción y distribución televisiva de obras de no ficción.

La creación de estos fondos ha permitido aumentar considerablemente la producción audiovisual nacional. Sin embargo, una industria cinematográfica robusta no solo se sostiene en la producción sino que necesariamente exige esfuerzos en otras áreas como son las de distribución, espacios de exhibición, formación de audiencias y profesionalización de los miembros de un equipo audiovisual, por nombrar solo algunas.

Se han creado diversas instituciones que buscan defender los intereses de los realizadores y representarlos en instancias de negociación. Una de las principales es Plataforma Audiovisual, organismo que nace en el año 1997, con el objetivo de representar los intereses políticos del sector audiovisual de Chile, transformándose en los interlocutores entre este y el Estado.

Desde un comienzo, Plataforma Audiovisual transformó en su principal tarea el abogar por la creación en Chile de una ley de fomento del cine que reconociera el trabajo audiovisual como un área particular dentro del quehacer artístico, tomando en cuenta que este incluye elementos de arte e industria. El apoyo, por tanto, debía ser otorgado en ambos sentidos.

Esto se transforma en realidad el 3 de noviembre de 2004, cuando es promulgada la ley 19.981 Sobre fomento audiovisual. En su segundo artículo se mencionan los objetivos de esta:

Artículo 2º.- La presente ley tiene por objetivo el desarrollo, fomento, difusión, protección y preservación de las obras audiovisuales nacionales y de la industria audiovisual, así como la investigación y el desarrollo de nuevos lenguajes audiovisuales.

Para lograr aquello, la ley crea, en su artículo cuarto, el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual, que funciona bajo el alero del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.

Este es el organismo encargado de tomar decisiones respecto al fomento audiovisual en Chile y, como tal, tiene entre sus miembros representantes de los realizadores, tanto de ficción como de documental.

Como parte del trabajo audiovisual y, por tanto, como las distintas áreas que exigen fomento y apoyo, la ley reconoce, en su artículo tercero, lo siguiente:

La producción reconoce las etapas de investigación, preproducción o desarrollo de proyectos, de rodaje y de posproducción, así como las actividades de promoción y distribución a cargo del productor.

Para lograr apoyo efectivo en todas las áreas, la ley crea, en su artículo octavo, el Fondo de Fomento Audiovisual, administrado por el CNCA y destinado a otorgar ayudas para el financiamiento de proyectos, programas y acciones de fomento de la actividad audiovisual nacional.

El Fondo ha demostrado funcionar correctamente²⁷, otorgando financiamiento año a año a una buena cantidad de obras audiovisuales, incluyendo óperas primas. En su última versión, sin embargo, presentó una diferencia: se otorgaron presupuestos y bases diferenciadas para ficción y documental. María Elena Wood, una de las realizadoras consultadas para el desarrollo de este capítulo, afirma que la decisión corresponde a una visión “antigua”, pues la producción ha demostrado que los límites entre ficción y no-ficción se hacen cada día más ambiguos. Más que “argumentales” o “documentales”, “películas” sería el concepto a relevar. De cualquier manera, la evaluación de este cambio está por hacerse, cuando las obras premiadas comiencen a tomar forma, evidenciando los pro y los contras de la decisión.

Lo anterior demuestra, de cualquier forma, que ficciones y documentales, muchas veces, tienen necesidades distintas. Para representar los intereses del mundo de la no-ficción, específicamente, también han nacido algunas instituciones. Una de ellas es la Asociación Gremial de Documentalistas de Chile –ADOC–, constituida legalmente en mayo de 2000. En general, la misión de ADOC es la promoción, el desarrollo y la

²⁷ Así lo consideran las realizadoras que apoyaron, con sus opiniones y puntos de vista, la investigación para este capítulo: María Paz González, María Elena Wood y Tatiana Lorca.

protección del género documental.

Sobre la formación de la organización, en su sitio *web* dice:

“la creación de ADOC fue el resultado del trabajo de un grupo de personas que advirtieron la urgencia de reposicionar al documental, tras un largo tiempo de ‘oscurantismo audiovisual’ resultado de la prohibición de expresarse libremente, hecho que afectó nuestra vida ciudadana y cultural durante la dictadura militar (1973-1989)” (Erpel, s.f.).

Tras el regreso a la democracia, “una democracia pasmada” (Erpel, s.f.), el documental no tuvo un espacio amplio en la creación. Tal como demuestra el primer capítulo de este texto, se hicieron pocas películas durante estos años, logrando solo en 1997 una relativa revitalización que llevará al documental a los niveles de producción actual.

Es en ese mismo año cuando comienza el Festival Internacional de Documentales de Santiago –FIDOCs– “espacio crucial para el re-encuentro no sólo de los realizadores chilenos con su público, sino más importante aún, un espacio para reconstruir el mapa del quehacer documental chileno y de vinculación entre los realizadores” (Erpel, s.f.).

Fue allí donde un grupo importante de realizadores se reunió y reconoció las falencias por las que el área estaba pasando, evidenciándose la necesidad de crear una organización que defendiera sus derechos. Así nació ADOC, institución que, entre otros logros, ha llevado a cabo muestras y exhibiciones, ha representado a los realizadores ante los canales de televisión y ha gestionado la presencia de documentales chilenos en festivales nacionales e internacionales.

Sobre este último punto, distribución, también existe en la actualidad otra organización funcionando. Se trata de CHILEDOC, fundada en 2010 y cuyo objetivo principal es potenciar la distribución y comercialización de documentales chilenos. Esto, a través de formación a productores, difusión de contenidos y opciones de financiamiento y apoyo en la formación de relaciones directas con distribuidores, agentes de ventas, representantes de fondos, festivales y espacios de negocios.

Justamente en el área de la distribución, principalmente nacional, es donde se

encuentran actualmente las mayores dificultades por las que atraviesa el documental chileno. Esto desemboca en la escasa presencia de audiencias para el cine de no-ficción; espacio que parece estar en deuda y que será analizado en el apartado siguiente.

II. Distribución y audiencias: las preguntas por responder

Mirando la asistencia cinematográfica en Chile desde 1990, es posible identificar, aunque con años de bajas, una tendencia al alza. Tal tendencia puede ser visualizada en el *Gráfico 12*. La medición correspondiente al año 2011 entrega un número de 17.320.697 tickets vendidos, según datos del Anuario de Cultura y Tiempo Libre de ese año.

Desde el retorno a la democracia, la asistencia a funciones cinematográficas sería la siguiente:

Año	Espectadores	Año	Espectadores
1990	11.407.257	2001	11.064.343
1991	9.976.962	2002	11.454.115
1992	8.433.957	2003	11.442.377
1993	8.824.451	2004	12.658.778
1994	7.157.669	2005	10.772.860
1995	8.984.755	2006	10.524.251
1996	9.619.144	2007	11.455.550
1997	9.578.655	2008	11.886.801
1998	7.536.343	2009	14.442.596
1999	9.633.273	2010	14.714.031
2000	9.340.476	2011	17.320.697

Tabla 6: Datos de la Cámara de Distribuidores Cinematográficos –CADIC–²⁸, mediante Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile –CAEM–. Elaboración propia.

²⁸ Valga mencionar que en muchas oportunidades, las mediciones anuales de la CADIC tienen diferencias con los Anuarios de Cultura y Tiempo Libre, realizados por el Instituto Nacional de Estadísticas –INE– y el

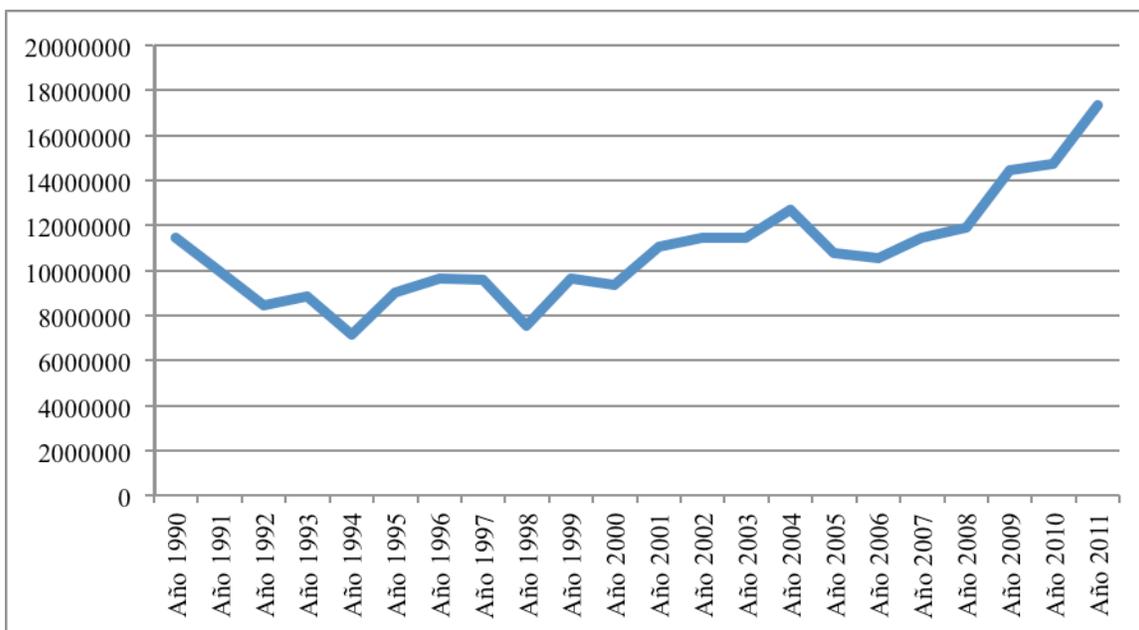


Gráfico 12: Datos de la Cámara de Distribuidores Cinematográficos –CADIC–, mediante Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile –CAEM–. Elaboración propia.

La asistencia a la exhibición de películas en el “espacio cine”, por tanto, ha presentado un crecimiento continuo desde 2006, asentando la tendencia del período completo. A través de estas cifras, podría afirmarse que el negocio de la exhibición cinematográfica en multisalas, al menos, goza de buena salud. No obstante, aún no se alcanza a superar un promedio anual mayor a 1, comparando la asistencia al cine con la población total del país.

De cualquier forma, entre las expresiones artísticas, el cine es aquel que cuenta con mayor preferencia por parte de la ciudadanía. Así lo demuestran las Encuestas de Consumo Cultural preparadas en 2004-2005 y 2009-2010 por el INE y el CNCA. En la última medición, un 34,9 por ciento de la población afirmó haber asistido en los últimos 12 meses al menos una vez al cine. Los datos resumidos, comparados con otras formas de expresión, están en el *Gráfico 13*:

CNCA. Se decidió utilizar los de la CADIC pues presentan una mayor prolongación en el tiempo, mientras que los anuarios existen solo desde 1997.

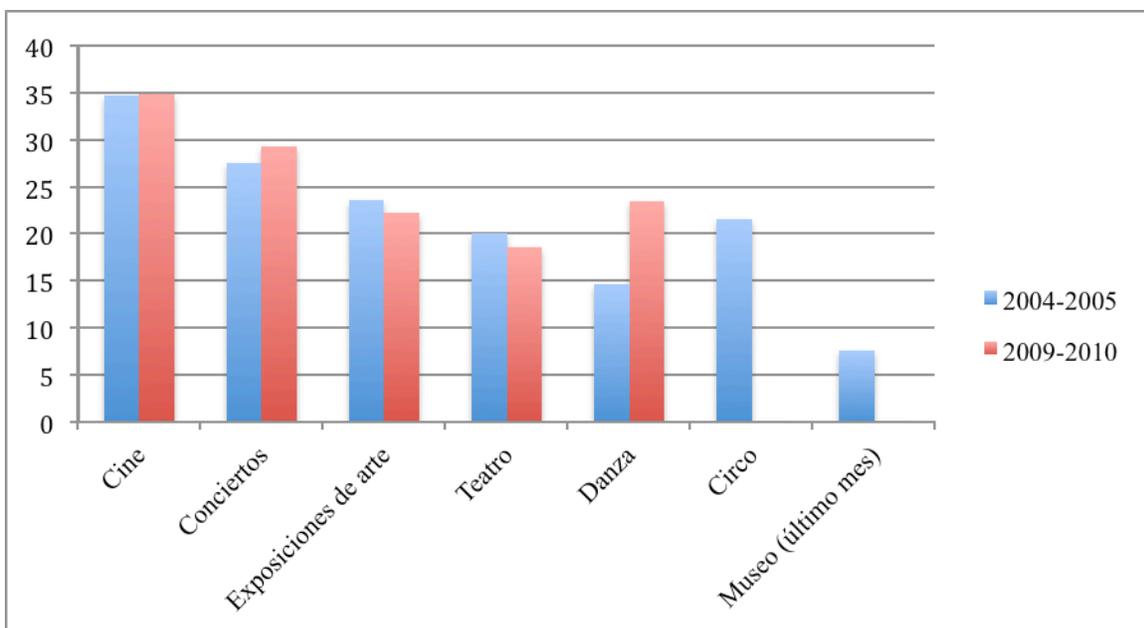


Gráfico 13: Datos de las Encuestas de Consumo Cultural (INE-CNCA)²⁹. Elaboración propia.

Pese a los datos preferentes hacia el cine, el número de espectadores continúa siendo bajo y, lo que es peor, con abismantes diferencias entre Nivel Socio Económico³⁰ y distribución regional³¹. Lo anterior es, sin duda, una deuda de la industria cinematográfica y de la regulación estatal que debe ser solucionada. Sus consecuencias y posibles soluciones, sin embargo, exceden los límites de esta publicación, dedicada específicamente al documental chileno.

Otro punto a destacar, relativo al alza en la asistencia al cine, es qué tipo de películas están prefiriendo los espectadores. Los Anuarios de Cultura y Tiempo Libre dan datos al respecto, indicando que la producción estadounidense mantiene una supremacía total en las salas de cine nacionales. Tal como indica la *Tabla 7*, desde el 2003 las películas provenientes de Estados Unidos no han bajado del 70 por ciento de preferencia por parte del público.

²⁹ Circo y Museo no fueron medidos en 2009-2010.

³⁰ Según la Encuesta de Consumo Cultural 2009-2010, la distribución por NSE es la siguiente: ABC1: 72,7%; C2: 38,9%; C3: 32,9%; D: 17,2%; E: 5,4%.

³¹ Según la Encuesta de Consumo Cultural 2009-2010, la región con mayor asistencia al cine es Antofagasta con 62% y la menor, Atacama, con 7,3%.

Año	EE.UU.	Chile	Europa	Latinoamérica	Coproducciones	Otros
2003	70,3%	13,7%	6,1%	1,2%	2,8%	5,9%
2004	72,9%	8,2%	3,1%	0,5%	0,3%	15,1%
2005	87%	4,2%	4,3%	0,5%	2,6%	1,3%
2006	83%	7%	5,9%	0,7%	2,7%	0,7%
2007	80,4%	8,1%	5,7%	0,2%	4,9%	0,8%
2008	78,3%	8,1%	2,1%	0,1%	11,1%	0,3%
2009	86,6%	3,9%	1,6%	0,1%	7,7%	0,2%
2010	93,3%	2,3%	1,1%	0,6%	2,6%	0,1%
2011	92,1%	5,3%	1,2%	0,2%	1,3%	0,1%

Tabla 7: Cálculo propio sobre datos de Anuarios de Cultura y Tiempo Libre. Elaboración propia.

Queda claro que la preferencia de los espectadores no es el cine chileno. Los datos que entregamos a continuación indican que el documental, como género, tampoco está dentro de las predilecciones primarias.

Los Anuarios 2003 y 2004 presentan la asistencia por género cinematográfico, evidenciando que el documental tuvo 0,2 y 0,6 por ciento respectivamente de la cantidad total de espectadores. Como contraparte, los géneros privilegiados fueron Comedia en 2003 (19,7%) y Acción en 2004 (19,8%). De cualquier forma, documental se enfrenta a la inmensa preferencia de la ficción en general como modo de representación.

Las encuestas de consumo cultural no hacen más que confirmar esta idea. Ante la pregunta por el tipo de película preferida, en 2009-2010, solo un 3,6% de los encuestados se inclinó por el cine documental, apareciendo únicamente por encima de “Cine arte” (3,5%) e “Históricas” (2%).

Como una mezcla de ambas variables (país de procedencia y género), y como resultado de un cálculo propio hecho a partir de los datos de la CADIC, la *Tabla 8* presenta los porcentajes de asistencia a ficciones chilenas y documentales nacionales en los complejos de exhibición multisala.

Año	Tipo	Cantidad	Porcentaje	Año	Tipo	Cantidad	Porcentaje
1998	Ficción	4	100%	2005	Ficción	11	89,4%
	Docu	0	0%		Docu	3	10,6% ³²
1999	Ficción	0	100%	2006	Ficción	10	99,8%
	Docu	4	0%		Docu	2	0,2%
2000	Ficción	9	99,3%	2007	Ficción	9	99,9%
	Docu	1	0,7%		Docu	1	0,1%
2001	Ficción	8	100%	2008	Ficción	21	99,9%
	Docu	0	0%		Docu	1	0,1%
2002	Ficción	9	100%	2009	Ficción	13	99,5%
	Docu	0	0%		Docu	1	0,5%
2003	Ficción	7	100%	2010	Ficción	13	66,1%
	Docu	0	0%		Docu	2	33,9% ³³
2004	Ficción	11	100%	2011	Ficción	13	98,9%
	Docu	0	0%		Docu	10	1,1%

Tabla 8: Cálculo propio sobre datos de CADIC. Elaboración propia.

Con los datos que han sido entregados hasta ahora es posible construir un panorama primario de la situación del documental chileno en cuanto a distribución y audiencias. Como resumen, a través de los datos revisados, se puede afirmar que: 1) en Chile, el cine presenta una tendencia al alza en cuanto a cantidad de espectadores; 2) existe una preferencia, por parte de la ciudadanía, hacia el cine, este es el “panorama artístico” favorito; 3) existe una supremacía de la producción estadounidense, la mayor cantidad de películas exhibidas en Chile son producidas en Estados Unidos; 4) los chilenos presentan un escaso gusto por el documental como género cinematográfico; y 5) dentro del cine chileno, el documental tiene una bajísima audiencia en los complejos multisala, confirmando que este no es, en la actualidad, el espacio adecuado para su exhibición.

Ante ese panorama, las dudas surgen de inmediato: ¿qué hacer para aumentar la audiencia del documental chileno que, como ya fue dicho, plantea cuestiones de suma

³² Entre ellas, *Salvador Allende*, uno de los documentales más vistos del período.

³³ Entre ellas, *Ojos Rojos*, el documental más visto del período.

relevancia para el desarrollo del país?, ¿qué espacios de exhibición deben ser los apropiados para mostrar estas películas? o ¿cómo enfrentarse a un público que parece no tener preferencia hacia el documental como género cinematográfico?

Las respuestas son múltiples y en las páginas siguientes se expondrán y analizarán las opiniones de algunos realizadores y especialistas que concuerdan que es en el polo distribución-audiencias donde el cine chileno, particularmente el documental, tiene una de las mayores dificultades a enfrentar en la actualidad.

El documento Política Nacional del Cine y el Audiovisual, preparado por el Consejo Nacional del Cine y el Audiovisual (2007) dice: “el fortalecimiento de nuevos públicos es una necesidad que no puede seguir esperando. El fortalecimiento de la producción requiere a la par públicos atentos a descubrir y disfrutar dichas obras” (p. 2). No es desconocido por tanto, incluso desde el órgano estatal, que una de las necesidades primarias para el cine chileno es lograr que las personas lo vean con mayor frecuencia. Lo anterior, sin embargo, no se logra a través de las salas comerciales o multisalas; así, al menos, lo indican las cifras. El académico Raúl Camargo, en ese sentido, plantea una crítica al documento realizado por el Consejo: “dentro de las medidas propuestas en el documento ‘Política Nacional del Cine y el Audiovisual’ ninguna hace mención a la creación de ventanas alternativas, sino más bien apuntan al fortalecimiento de las ya existentes dentro del concepto de distribución comercial” (2008, s. p.).

Sobre la exhibición en salas, Tatiana Lorca³⁴ indica: “es necesario salir de los circuitos regulares (...) Llevar a salas se transforma en un fracaso para nosotros. Es súper ingrato”. María Elena Wood³⁵ complementa la idea, al explicar: “tenemos la necesidad de que hayan espacios dónde tú sabes que te vas a encontrar con este tipo de películas. Los documentales, en general, no son para echarlos a pelear con *Batman*, por ejemplo. Es otro tipo de audiencias. Pueden ser las mismas personas. Pero el estado de ánimo

³⁴ Directora de *La Mudanza*. Ganadora en 2010 del Fondo de Fomento Audiovisual para la producción de su película, ganadora en 2012 de un Fondo CORFO para distribución. *La Mudanza* formó parte de *Zona D Realizadores*, serie de películas chilenas exhibidas a través de Televisión Nacional de Chile –TVN–.

³⁵ Directora de *La hija del general* y *Locas mujeres*. Ganadora en 2006 de un Fondo CORFO de distribución para *La hija del general*, ganadora en 2008 del Fondo de Fomento Audiovisual para la creación y producción de *Locas mujeres*. Wood se desempeñó como directora de programación de TVN entre 2009 y 2011, desde donde potenció el ciclo de cine chileno *Zona D Realizadores*.

es otro". La opinión de ambas realizadoras confirma la idea: las salas de cine "comercial" o multisalas no son los espacios adecuados para la exhibición de documentales. Al menos no aún.

Para que esto sea tal, primero sería necesario emprender un proyecto de "formación de audiencias", para lo cual se hace imprescindible salir de los circuitos regulares y llevar las películas hacia las personas. Eso, al menos, es lo que está haciendo Tatiana Lorca con *La Mudanza*: salir de las salas, donde decidió no estrenar, e ir a mostrar su documental a instancias comunitarias o sociales, como municipios o centros vecinales. Se hace necesario, por tanto, fortalecer y potenciar las instancias de exhibición gratuitas, que acerquen el documental nacional a las personas.

Según Camargo (2008):

"tanto el Estado como los Privados deben generar las instancias que permitan contar y fomentar una red de salas y centros culturales pertenecientes a las municipalidades, universidades, empresas y/o sindicatos y organizaciones sociales (...) Estas deben contener dentro de su programación anual de porcentaje a determinar de actividades gratuitas que se equilibre con el porcentaje de actividades de bajo costo correspondiente a los estrenos" (s. p.).

Lo anterior sería una instancia importante para enfrentar el desafío de la formación de audiencias, mientras que, al mismo tiempo, estaría contribuyendo al "cambio cultural" que, según María Paz González³⁶, se hace necesario: "hay que educar, tener públicos acostumbrados a consumir cultura, que sepan que hay espacios que le pertenecen, que son un derecho".

Junto a la creación de estos espacios alternativos de exhibición, la televisión se alza como otro mecanismo a relevar para acercar la producción nacional a un público más amplio. Esto pues, según el documento Política Nacional del Cine y el Audiovisual (2007):

³⁶ Directora de *Hija*, cinta ganadora de FIDOCs 2011. En 2007 se adjudicó el Fondo de Fomento Audiovisual para la creación y producción de su película y en 2011 un CORFO para la distribución de la misma. *Hija* también formará parte de la *Zona D Realizadores*.

“la televisión abierta se ha convertido en el principal consumo cultural de los chilenos. Su tasa de penetración es del 96,7%, mientras que la del cable y satelital es de 28,8%. El 91,5% de los chilenos dice ver televisión los 7 días de la semana, en promedio unas tres horas diarias. En la actualidad hay en promedio 2,3 televisores en cada hogar” (p. 11).

De esta manera, los canales de televisión abierta se transforman en el “más importante exhibidor, productor y poder de compra de productos audiovisuales en Chile” (Estévez, 2005, p. 71).

Desde ADOC hay plena conciencia en la importancia de la televisión para hacer que las películas lleguen a más personas y, mediante aquello, formar audiencias. Es por eso que en 2005 gestionaron con el Consejo Nacional de Televisión, la creación de una nueva categoría dentro del Fondo CNTV, con el fin de transmitir los documentales por televisión abierta. La categoría fue denominada “Apoyo a la exhibición en televisión abierta de documentales ya producidos” y mediante ella se han podido financiar importantes espacios de exhibición como la ya mencionada *Zona D Realizadores*. Lo que hace esta sección del fondo es subsidiar la compra de documentales por parte de canales de televisión de señal abierta.

ADOC se mantiene asesorando el proceso en toda su extensión. Su labor se materializa en: gestión con los canales para la presentación del proyecto al fondo, apoyo en la entrega de información sobre las obras susceptibles de ser programadas, colaboración en los procesos de presentación del proyecto al fondo y supervisión de los contratos y de los procesos posteriores a la firma de los mismos.

Tomando en cuenta las cifras y la opinión de los especialistas se hace evidente que la gran dificultad a resolver por el documental chileno –y, en general, por el cine chileno– es el tema de las audiencias. Se hace necesario contar con una mayor cantidad de espectadores que puedan dinamizar el engranaje industrial, para ir dejando de lado la dependencia absoluta hacia los fondos concursables.

Para aquello, según lo explicado hasta aquí, son los documentales los que deben acercarse a la gente, creando espacios de exhibición que logren que las audiencias se

familiaricen con este modo de representación. Ya sean muestras en centros de exhibición alternativos –gratuitos o de bajo costo– o ciclos de televisión programados en horarios que puedan contar con cifras mayores de audiencia, el documental debe acercarse a las personas, entendiendo sus gustos y modos de enfrentarse al cine.

Ese es el desafío que presenta la producción documental en Chile. Producción que, como ya fue dicho, ha planteado en la época de la postdictadura cuestiones de suma relevancia para la reflexión y el cuestionamiento del país en que vivimos.

CONCLUSIONES

En Chile, el documental ha vivido un aumento importante en sus niveles de producción. De hacerse menos de 10 por año entre 1990 y 2000, se han pasado a producir cerca de 100 anuales en los primeros años de la presente década. Lo anterior se debe a diversas razones: la instalación de distintos fondos concursables que han permitido financiar una serie de obras; la reapertura de escuelas de formación audiovisual en universidades e institutos, que ha aumentado el número de realizadores; el abaratamiento en los costos de realización, por el desarrollo de tecnologías digitales; y la reintegración a la realización documental de directores que se habían centrado en el mundo de la publicidad, son solo algunos de los motivos a nombrar.

Lo cierto es que las obras de todos estos realizadores han construido una visión particular de la sociedad de la postdictadura. Desde sus inclinaciones personales, con todas sus pequeñas selecciones, consciente o inconscientemente, han construido una relación particular con la “realidad” que han escenificado. Lejos de una posición objetivista, los realizadores han dado cuenta de una propuesta de sentido, una lectura propia del país en el que viven.

Sobre el Chile postdictatorial, los documentalistas han hecho ver su opinión, haciendo una infinidad de elecciones particulares:

“eligen el tema, las personas, las vistas, los ángulos, las lentes, las yuxtaposiciones, los sonidos, las palabras. Cada selección es la expresión de un punto de vista, consciente o inconsciente, reconocido o no reconocido. (...) Aun detrás del primer paso de esta selección (que es la elección del tema) hay un motivo o una serie de motivos. Algunos sienten que el tema tiene algo que necesita clarificación y que si uno puede documentar ciertos aspectos del tema (toda la verdad es una ficción legal), el trabajo dará como resultado algo que facilita la comprensión, el acuerdo o la acción” (Barnouw, 2005, p. 308).

En resumen, todo documentalista chileno, como cualquier cineasta “que se asoma a las imágenes del pasado puede hacer suya la fórmula de Chris Marker en *Sans soleil*: «No

recordamos, reescribimos la memoria como se reescribe la historia» (Breschand, 2004, p. 54).

Y en el Chile de la postdictadura han debido reescribir, en palabras de Patricio Guzmán en *Salvador Allende*, la historia de una “tierra fragmentada en muchos trozos”. Los realizadores han puesto en escena los fragmentos de una realidad trizada; han evidenciado las grietas existentes en una sociedad pretendidamente unida y uniforme. Es el país que ha quedado como resultado de una estrategia en que la verdad, el recuerdo y la justicia, como fundamentos del futuro, han sido reemplazados por la estabilidad, la reconciliación y el silencio como medios del progreso.

Ese es el país que los documentalistas han relevado. Este modo de expresión, contrario a la ficción y la televisión, ha presentado un marcado interés por los “temas sociales”, poniendo énfasis en los “otros” de la modernidad. De allí los campos temáticos más recurrentes: cultura, ciudad, dictadura e indigenismo. Áreas en que crear conciencia, informar o argumentar han sido objetivos puestos por sobre entretener o plantear el puro desarrollo de las subjetividades.

Los documentalistas han puesto en evidencia, pretendidamente o no, las lógicas de la transición chilena a la democracia. Proceso marcado por pactos y consensos en los que la estabilidad ha sido primaria, con el fin de alcanzar el horizonte prometido, el progreso. Los documentales plantean una crítica al modelo de desarrollo, exhibiendo las estructuras de estos pactos y todo lo injusto y disfuncional que hay en ellos. En general, lo que se muestra es un país con profundas diferencias, lleno de fronteras, con un pasado que no se va. Bajo nuestra lectura, esta representación se ha hecho contestando tres preguntas que ponen en duda la memoria, la subjetividad y la identidad.

Iniciados los gobiernos de la transición, la retórica compartida por los dirigentes fue la de un país “en reconciliación”. Para ello, se promovió el dar vuelta la página, el mirar hacia el futuro. En resumen, el olvido. Etapa primaria en el proceso de la impunidad que terminó construyendo una memoria simplista, reducida a los documentos oficiales, vista solo de reojo. Los esfuerzos fueron trasladados hacia el futuro y el progreso, visiones necesarias y útiles, pero siempre y cuando estén fundamentadas en la memoria, en la

revisión del pasado común. El futuro aquí se construyó, sin embargo, despojado de memoria, olvidadizo.

El documental se enfrenta a esta visión, planteando que la historia reciente del país continúa haciéndose presente de múltiples maneras. Los realizadores rechazan las lógicas del blanqueo de Chile, exponiendo las consecuencias y las injusticias que se arrastran desde la dictadura. Es un tema que, aunque aparece en los primeros años de la década, es reabierto definitivamente en 1997 con *Chile: la memoria obstinada* de Patricio Guzmán. Desde allí, los documentalistas han confirmado su intención de negarse a dar vuelta la página.

Al hablar de dictadura, la historia de algunos es, al mismo tiempo, la historia de muchos. Aquello es lo que ha sido recalcado en la producción nacional. A partir de las vidas y reflexiones de algunos personajes, se ha accedido al modo en que un país entero funcionaba y se han planteado las consecuencias que aquello tiene, tanto en lo público como en lo privado.

Ante la pregunta por la memoria, los realizadores contestan que esta no puede ser escindida de la realidad nacional. Y que su revitalización y uso como fundamento de futuro es una necesidad innegable.

Las estrategias del olvido, sin embargo, no solo han sido desplegadas por el poder político, el poder económico también ha tenido algo por decir. Los documentalistas han reflexionado al respecto, sobre todo en cuanto a la formación de las subjetividades en un país centrado en el progreso y el desarrollo económico. Los documentales del período han revelado la hostilidad en los supuestos del modelo de desarrollo nacional, exhibiendo los conflictos que estos suponen para la formación de las identidades. Se ha tomado, por tanto, un rol crítico ante un modelo de desarrollo que ha producido pérdida de sentido y desorientación.

En Chile, diversas investigaciones³⁷ han notado la contradicción existente entre cifras macroeconómicas positivas y un profundo malestar social. Lo anterior ha sido explicado

³⁷ Principalmente desde el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo.

a través del fenómeno de la desigualdad. Vale decir, que los efectos de estas cifras positivas no se sienten por igual en todas las partes de la sociedad. El documental centrará su esfuerzos en los “otros”, aquellos que no han sido convocados a la modernización compulsiva; los que, por alguna u otra razón, han quedado en los bordes de esta.

Se ha reflexionado al respecto mediante el urbanismo, en cuanto el crecimiento de las ciudades plantea cambios en las formas de habitarlas, despersonalización y confusión; también a través de la raza, por las dificultades en la conservación de una identidad en un terreno hostil, homogenizante, negador de las divergencias; mediante ideas de clase, representando a la clase popular como individuos que viven situaciones determinadas en un contexto problemático que no brinda soporte; a través del fenómeno de la migración, centrándose en personajes que cuestionan las lógicas de funcionamiento nacional, desnaturalizándolas, mostrándolas como fruto de elecciones y, por tanto, como objeto de cambios; y también a través del género, cuestionando las prohibiciones y el “deber ser”.

La pregunta por la subjetividad, por tanto, es respondida relevando a sujetos cuyas historias, de una u otra manera, ponen en entredicho el modelo de desarrollo defendido durante años como el único capaz de llevar al país al desarrollo. Se trata de personajes en profunda relación con un sistema social que restringe y moldea sus posibilidades.

Finalmente, la pregunta por la identidad se responde mediante los documentales autobiográficos. Serie de producciones a través de las cuales los realizadores buscan otorgar sentido a fragmentos de su propia existencia. Con sus historias, sin embargo, se revela lo oculto de las familias chilenas: los parientes de los que no se habla, los episodios que se tratan de ocultar, las historias escondidas. De allí el sentido político de estas cintas; pues más allá de las reflexiones particulares, terminan hablando de lo prohibido en un momento dado, de las abyecciones que pugnan por manifestarse.

De cualquier manera, el cine autobiográfico viene a confirmar una de las características principales de la producción documental: ser un cine que “hace cosas”. Más allá de la “pura” representación, hay intenciones y hay efectos: repasar la historia del padre, para poder continuar con la vida propia; entender la experiencia de la tía, oculta durante la

niñez; recomponer la relación con la abuela; buscar al padre desconocido; reconciliarse con la excompañera de partido que ayudó en la delación de la pareja son solo algunas de las consecuencias que se obtienen, en este caso, solo a través del hacer cine.

El documental chileno de la postdictadura plantea, por tanto, cuestiones centrales para el desarrollo del país. Ya sea reconstruyendo la memoria o escenificando la vida de los sujetos “de los bordes”, está otorgando la visión de un país incompleto, que debe seguir avanzando para “llegar a ser”.

Estas visiones adquieren mayor sentido, en el caso del cine, cuando se enfrentan a las facultades interpretativas de un espectador; cuando, en palabras de Breschand (2004), logran desplazar su mirada, ampliar el campo de lo visible. Allí es, justamente, donde en la actualidad se encuentra el mayor problema del documental nacional: la falta de espectadores.

En Chile, el cine ha presentado desde 1990 una tendencia al alza en la cantidad de espectadores. Este, sin duda –y así lo confirman los estudios antes mencionados–, se ha transformado en el “panorama favorito” de los chilenos. Sin embargo, aún se mantiene una supremacía casi absoluta de la producción estadounidense versus la nacional. Lo anterior, sumado al escaso gusto que el documental como género cinematográfico presenta en las audiencias, nos ha llevado a concluir que el espacio “multisala” no es el apropiado para la exhibición de la producción documental chilena.

Se hace necesario, en cambio, fomentar la creación de espacios alternativos de exhibición, así como la presencia en televisión de documentales nacionales, con el fin de formar audiencias conocedoras de este modo de representación, logrando también una de las consecuencias del cine documental: contribuir “a la formación de la memoria colectiva” (Nichols, 1997, p. 13).

El documental tiene la capacidad de acercar a grandes audiencias una multiplicidad de historias que construyen una visión propia del país. En el caso de la producción postdictatorial, es una visión que cuestiona, pues deja en evidencia los resabios autoritarios, el menosprecio al recuerdo y la injusticia en un modelo económico-social segregador.

“El film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga naturalista o pura fantasía, es historia” (Ferro, 1995, p. 38). Y los filmes que aquí han sido reseñados están dando cuenta de la sociedad en la que vivimos. La fijación en el soporte cinematográfico dejará a estas obras como fragmentos, aunque personales, ideológicos y nunca neutrales, del Chile de la postdictadura. Serán testimonios históricos de lo que hicimos y también, de lo que dejamos de hacer.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Aliaga, I. (2005). Situación actual del cine chileno. En Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Industrias culturales: un aporte al desarrollo* (pp. 161-167). Santiago de Chile: LOM.

Antezana, L. (2010). El noticiero televisivo y su rol social: el caso chileno. *Razón y palabra*, 71, 1-17. Obtenido el 3 de enero de 2013, desde http://www.razonypalabra.org.mx/rypant/N/N71/VARIA/4%20ANTEZANA_REVISADO.pdf

Antezana, L. y Ramírez, R. (2012). Los fantasmas mecánicos de la modernidad. *Comunicación y medios*, 26, 37-50. Obtenido el 13 de marzo de 2013, desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/25583/27996>

Arias, J. (2010). Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente. *Aisthesis*, 48, 48-65.

Arntz, M. (2005). Aporte de los fondos estatales a las industrias culturales. En Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Industrias culturales: un aporte al desarrollo* (pp. 119-125). Santiago de Chile: LOM.

Aumont, J., Bergala, A., Marie, M., y Vernet, M. (2008). *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós.

Barnouw, E. (2005). *El documental. Historia y estilo*. Barcelona: Gedisa

Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?*. Madrid: Rialp.

Bengoa, J. (2009). *La comunidad perdida. Ensayos sobre identidad y cultura: los desafíos de la modernización en Chile*. Santiago de Chile: Catalonia.

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

Breschand, J. (2004). *El documental. La otra cara del cine*. Barcelona: Paidós.

Camargo, R. (2008). *El cine chileno busca sala: Propuestas para el fortalecimiento de una red de exhibición alternativa*. Extraído el 26 de enero de 2013, desde <http://www.lafuga.cl/el-cine-chileno-busca-sala/333>

Castells, M. (2006). *Globalización, desarrollo y democracia: Chile en el contexto mundial*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.

Chanan, M. (2011). El documental político después de la Guerra Fría. *Comunicación y Medios*, 24, 43-59. Obtenido el 3 de enero de 2013, desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewPDFInterstitial/19893/21052>

Chaskel, P. (2005). Las nuevas tecnológicas y el documental: rescate de identidad y memoria nacional (Apuntes para una ponencia). *Comunicación y Medios*, 16, 139-144.

Consejo del Arte y la Industria Audiovisual. (2007). *Política Nacional del Cine y el Audiovisual*. Extraído el 15 de febrero de 2013, desde <http://www.cultura.gob.cl/wp-content/uploads/2012/03/Pol%C3%ADtica-Nacional-del-Cine-y-el-Audiovisual.pdf>

Díaz, V. (2004). Memoria, olvido y futuro. En Campos, S., Garretón, C., Garretón, M. y Zerán, F. (Eds.), *Encuentros con la memoria. Archivos y debates de memoria y futuro* (pp. 43-47). Santiago de Chile: LOM.

Elgueta, G. (2000). Secreto, verdad y memoria. En Richard, N. (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 33-40). Santiago de Chile: Cuarto Propio.

- Epstein, J. (1985). A propósito de algunas condiciones de la fotogenia. En Romaguera, J. y Alsina, H. (Eds.), *Textos y manifiestos del cine. Disciplinas, fuentes, innovaciones* (pp. 40-46). Buenos Aires: Corregidor.
- Erpel, V. (s.f.). *Historia de cómo se gestó ADOC*. Extraído el 27 de febrero de 2013, desde http://www.adoc-chile.org/wp/?page_id=39
- Espinosa, P. (2010). El documental político realizado por mujeres. En Espinosa, P., Ríos, M. y Valenzuela, L., *Cine de mujeres en postdictadura* (pp. 61-77). Santiago de Chile: Ediciones Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Espinosa, P., Ríos, M. y Valenzuela, L. (2010). Prólogo. En Espinosa, P., Ríos, M. y Valenzuela, L., *Cine de mujeres en postdictadura* (pp. 15-18). Santiago de Chile: Ediciones Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Espinosa, P., Ríos, M. y Valenzuela, L. (2010). El contexto sociopolítico del período 1990-2008. En Espinosa, P., Ríos, M. y Valenzuela, L., *Cine de mujeres en postdictadura* (pp. 37-40). Santiago de Chile: Ediciones Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Estévez, A. (2005). *Luz, cámara, transición. El rollo del cine chileno de 1993 a 2003*. Santiago de Chile: LOM.
- Estévez, A. (2010). Dolores políticos: reacciones cinematográficas. Resistencias melancólicas en el cine chileno contemporáneo. *Aisthesis*, 47, 15-32.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Garretón, M. (2004). ¿Qué recordar y para qué recordar?. En Campos, S., Garretón, C., Garretón, M. y Zerán, F. (Eds.), *Encuentros con la memoria. Archivos y debates de memoria y futuro* (pp. 35-39). Santiago de Chile: LOM.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Horvitz, M. (2012). Imágenes en movimiento y política en el Chile de la post dictadura. *Comunicación y medios*, 26, 60-68. Obtenido el 13 de marzo de 2013, desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/26102/27998>
- Jara, E. (1994). *Cine mudo chileno*. Santiago de Chile: Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes, Ministerio de Educación.
- Jara, E. (2002). ¿Cien años de cine chileno?. *Patrimonio Cultural*, 25, 26-26.
- Labrín, J. (2011). *Análisis de la cobertura y tratamiento de conflictos indígenas 2010-2011*. Extraído el 24 de enero de 2013, desde http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_06BC2A1DE58D62668B106A47407817BCF06E1D00/filename/CONFLICTOINDIGENAFINAL.pdf
- Lagos, P. (2011). Ecografías del “yo”: documental autobiográfico y estrategias de (auto)representación de la subjetividad. *Comunicación y Medios*, 24, 60-80. Obtenido el 3 de enero de 2013, desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/19894/21053>
- Lagos, P. (2012). Primera persona singular. Estrategias de (auto)representación para modular el “yo” en el cine de no ficción. *Comunicación y medios*, 26, 12-22. Obtenido el 13 de marzo de 2013, desde <http://www.comunicacionymedios.uchile.cl/index.php/RCM/article/viewFile/25582/27993>
- Landerretche, Ó. (2005). La CORFO y las industrias culturales. En Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Industrias culturales: un aporte al desarrollo* (pp. 115-117). Santiago de Chile: LOM.
- Larraín, C. (2010). Nuevas tendencias del cine chileno tras la llegada del digital. *Aisthesis*, 47, 156-171.

- Marín, P. (2012, Octubre 14). Las causas y azares del último documental de Ignacio Agüero. *La Tercera*, p. 60.
- Mendoza, M. (2002). Coitus interruptus. *Patrimonio Cultural*, 25, 4-7.
- Mouesca, J. (2005). *El documental chileno*. Santiago de Chile: LOM.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago de Chile: LOM.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Ossa, C. (1971). *Historia del cine chileno*. Santiago de Chile: Quimantú.
- Ossa, C. (2000). El jardín de las máscaras. En Richard, N. (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 71-75). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Parot, C. (2004). Imágenes para la memoria de Chile. En Campos, S., Garretón, C., Garretón, M. y Zerán, F. (Eds.), *Encuentros con la memoria. Archivos y debates de memoria y futuro* (pp. 63-65). Santiago de Chile: LOM.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2002). *Desarrollo humano en Chile. Nosotros los chilenos: un desafío cultural*. Santiago de Chile: PNUD.
- Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo. (2012). *Bienestar subjetivo: el desafío de repensar el desarrollo*. Santiago de Chile: PNUD.
- Ramírez, E. (2010). Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos de la post-dictadura. *Aisthesis*, 47, 45-63.
- Rodríguez, R. (2005). Las industrias culturales como expresión del desarrollo del país. En Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, *Industrias culturales: un aporte al desarrollo* (pp. 127-133). Santiago de Chile: LOM.

- Rolle, C. (2006). El documental como monumental: vehículo de memoria. En Vega, A., *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990* (pp. 20-44). Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Romaguera, J. y Alsina, H. (1980). El documental y sus modalidades. En Romaguera, J. y Alsina, H. (Eds.), *Fuentes y documentos del cine* (pp. 120-120). Barcelona: Gustavo Gili.
- Román, J. (2010). Dos tiempos para la utopía: festivales de cine latinoamericano. *Aisthesis*, 48, 13-30.
- Rotha, P. (1980). Los problemas y las realidades del presente. En Romaguera, J. y Alsina, H. (Eds.), *Fuentes y documentos del cine* (pp. 141-143). Barcelona: Gustavo Gili.
- Ruiz, C. (2000). Democracia, consenso y memoria: una reflexión sobre la experiencia chilena. En Richard, N. (Ed.), *Políticas y estéticas de la memoria* (pp. 15-21). Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Salinas, C. y Stange, H. (2008). *Historia del Cine Experimental en la Universidad de Chile 1957-1973*. Santiago de Chile: Uqbar.
- Santana, A. (1957). *Grandezas y miserias del cine chileno*. Santiago de Chile: Misión.
- Sepúlveda, C. (2004). Encuentro Archivos de la Memoria. En Campos, S., Garretón, C., Garretón, M. y Zerán, F. (Eds.), *Encuentros con la memoria. Archivos y debates de memoria y futuro* (pp. 19-24). Santiago de Chile: LOM.
- Sibila, P. (2008). *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Silva, J. y Raurich, V. (2010). Emergente, Dominante y Residual. Una mirada sobre la fabricación de lo popular realizada por el Nuevo Cine Chileno (1956-1973). *Aisthesis*, 47, 64-82.

- Touraine, A. (2004). La memoria del dolor como fundamento del futuro y de la democracia. En Campos, S., Garretón, C., Garretón, M. y Zerán, F. (Eds.), *Encuentros con la memoria. Archivos y debates de memoria y futuro* (pp. 25-33). Santiago de Chile: LOM.
- Urrutia, C. (2010). Hacia una política en tránsito. Ficción en el cine chileno (2008-2010). *Aisthesis*, 47, 33-44.
- Valenzuela, L. (2010). El lugar de la heroicidad: gesta y derrota, individual y colectiva, en algunos documentales chilenos realizados por mujeres. En Espinosa, P., Ríos, M. y Valenzuela, L., *Cine de mujeres en postdictadura* (pp. 47-59). Santiago de Chile: Ediciones Cultura, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Vega, A. (1979). *Re-visión del cine chileno*. Santiago de Chile: Aconcagua.
- Vega, A. (2006). *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago de Chile: Universidad Alberto Hurtado.
- Vicuña, M. (2010). *La belle époque chilena. Alta sociedad y mujeres de élite*. Santiago de Chile: Catalonia.
- Vigo, J. (1980). El punto de vista documental. En Alsina, H. y Romaguera, J. (Eds.), *Fuentes y documentos del cine* (pp. 127-131). Barcelona: Gustavo Gili.
- Villarroel, M. (2005). *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

ANEXOS

Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura.

I. MANUAL DE CÓDIGOS

- **Año:** año en el que la película fue estrenada, desde 1990 a 2012.
- **Director/a:** primer nombre y apellido paterno del realizador; en el caso de tratarse de dos o más directores, se consideran todos, en orden alfabético según apellido.
- **Título:** nombre de la producción.
- **Duración:** tiempo de la película, registrado en minutos.
- **Formato:** formato técnico en el que fue rodada la película (16 mm., 8 mm., Digital, Betacam, DVCam, Super-8, etc.).
- **Tema 1:** ámbito temático en el que se desarrolla la película, evidenciado en la sinopsis o *storyline*. Se considera el más importante, aquel en el que se ocupa el mayor tiempo. Las categorías fueron creadas luego de una observación primaria a la producción audiovisual chilena y son las siguientes:
 - Dictadura: temáticas asociadas a la dictadura militar que azotó a Chile desde 1973 a 1989. Bajo esta categoría hay, por ejemplo, reconstrucciones y revaloraciones del pasado, reflexiones en torno a los ecos históricos de la dictadura que aún se sienten en la sociedad chilena, violación a los derechos humanos, exilio, tortura, etcétera.
 - Historia: reconstrucción y narración social de episodios históricos previos al año 1973, en los ámbitos político, social y económico.
 - Indigenismo: situación actual e histórica de pueblos indígenas tanto en territorio chileno como en otras zonas del mundo.
 - Cultura: temáticas históricas o actuales asociadas al quehacer cultural, entendido en un sentido amplio. En ese sentido, entran aquí producciones biográficas sobre artistas, autores o deportistas; narración de episodios o producciones culturales y reflexiones sobre las

“costumbres” culturales del país (fiestas públicas, celebraciones, etcétera).

- Ciudad: situaciones que tienen como eje narrativo y foco de central importancia, el espacio urbano. Por ejemplo, reflexiones sobre la modernización de las ciudades, crecimiento inmobiliario; catástrofes que azotan a diversas localidades; así como personajes que se integran o no a la situación que supone el vivir en una ciudad “moderna” (delincuencia, migración, menores de edad, indigencia, trabajo callejero, etc.), entre otros.
- Ambientalista: preocupación por la situación ambiental de Chile y el mundo. Catástrofes ambientales, instalación de plantas de energía, enfermedades causadas por contaminación, etcétera.
- Género: escenarios asociados al género: violencia intrafamiliar, sexualidades diversas, derechos sexuales y reproductivos, educación sexual.
- Religión: temáticas que ponen la carga narrativa en situaciones religiosas: celebraciones, eventos, personajes marcados por la religión tanto positiva como negativamente.
- Internacional: temáticas políticas, sociales o económicas ocurridas fuera de Chile.
- Salud: temáticas asociadas a la salud, como accidentes, conflictos en el sistema de salud público, personajes marcados por capacidades distintas.
- Educación: reflexiones en torno a la formación que reciben los jóvenes en Chile. También se incluyen las manifestaciones en exigencia de mejoras en la educación nacional.
- Ruralidad: como contraparte a “Ciudad”. Situaciones que tienen como eje narrativo y foco de central importancia, el espacio rural en el que se desarrollan: costumbres, personajes cuya vida está marcada por su pertenencia al campo, admiración de paisajes, etcétera.
- Otro: de cualquier manera y, pese a la exhaustividad de la lista precedente, existen documentales que no pueden ser catalogados bajo ninguna de las categorías mencionadas.

- **Tema 2:** con el fin de caracterizar aún más profundamente los tratamientos temáticos, se llevó a cabo una segunda diferenciación en la que las opciones son distintas dependiendo de cada “Tema 1”. Se hizo esto pues, ya avanzado el trabajo de codificación, se hizo evidente que muchas veces los ámbitos temáticos “colisionaban”. Así, por ejemplo, mientras una película evidentemente retrataba el mundo indígena; en un sentido más específico hacía referencia a conflictos propios del género o a luchas sociales de reivindicación de derechos o a las costumbres del pueblo en cuestión. Valga mencionar que estas categorías fueron construidas “sobre la marcha”, por la variedad inmensa de temáticas que han sido retratadas.
 - Dictadura: Episodios, Personajes, Género, Familia, Exilio, Cultura.
 - Historia: Episodios, Personajes, Costumbres.
 - Indigenismo: Costumbres, Conflicto, Género, Menores de edad, Historia.
 - Cultura: Producciones, Personajes, Costumbres, Menores de edad, Historia.
 - Ciudad: Modernización, Delincuencia, Costumbres, Menores de edad, Migración, Personajes, Catástrofes.
 - Ambientalista: Cuidado ambiental.
 - Género: Menores de edad, Historia, Trabajo, Sexualidades diversas, Violencia, Conflicto.
 - Religión: Costumbres.
 - Internacional: Indigenismo, Cultura, Conflicto, Ciudad, Migración.
 - Salud: Adicciones, Accidentes, Psicopatologías, Menores de edad, Discapacidad, Tercera edad.
 - Educación: Conflictos.
 - Ruralidad: Costumbres.
 - Otros: Otro.

- **Modo de narración:** se refiere a las modalidades que tiene el realizador para acercarse al tema que está tratando. Distintos teóricos (Ávalos, 2012; Bruzzi, 2012; Nichols, 1997) indican que la tendencia es ir mostrando cada vez historias más “pequeñas”, íntimas, que mediante lo micro retraten un tema macro. Los grandes temas no se toman de manera directa, enfrentándolos, sino que se les

rodea, se juega con ellos y se los presenta hechos metonimia; la parte habla por el todo y esa parte seleccionada es, la mayoría de las veces, un testimonio alojado en la privacidad, en la vida cotidiana e íntima. Se han construido las siguiente categorías, para dar cuenta del modo de narración que presentan las películas:

- **Visión social:** documentales que abordan los temas desde lo amplio, tomando en cuenta distintas aristas. Se caracterizan por presentar diversos espacios de rodaje y una variedad mayor de entrevistados, no centrándose profundamente en ninguno.
 - **Historia de vida:** contrario al anterior, son los documentales que se focalizan en una cantidad baja de personajes (1, 2 ó 3, cuando mucho), dando cuenta de su intimidad. Toman los temas “sociales” y los presentan a través de la vida de estos personajes.
 - **Autobiográfico / Familiar:** modo particular de “Historia de vida”. Es aquel documental que se centra en la vida del propio realizador o de alguno de sus familiares o amigos. Se ocupan a sí mismos como mecanismos para mostrar distintos temas.
- **Resumen de la trama:** síntesis de no más de 25 palabras sobre la temática de la película.

PAUTA DE TEMATIZACIÓN

Tema 1	Tema 2	Cantidad	Porcentaje
1. Dictadura	1.1. Episodios	22	26,2
	1.2. Personajes	41	48,8
	1.3. Género	2	2,4
	1.4. Familia	2	2,4
	1.5. Exilio	6	7,1
	1.6. Cultura	11	13,1
	TOTAL	84	100
2. Historia	2.1. Episodios	23	65,7
	2.2. Personajes	10	28,6
	2.3. Costumbres	2	5,7
	TOTAL	35	100
3. Indigenismo	3.1. Costumbres	39	60,9
	3.2. Conflicto	17	26,6
	3.3. Género	1	1,6
	3.4. Menores de edad	3	4,7
	3.5. Historia	4	6,3
	TOTAL	64	1000
4. Cultura	4.1. Producciones	45	20,9
	4.2. Artistas / autores	135	71,2
	4.3. Costumbres	7	3,3
	4.4. Menores de edad	6	2,8
	4.5. Historia	4	1,9
	TOTAL	215	100
5. Ciudad	5.1. Modernización	40	31,7
	5.2. Delincuencia	8	6,3
	5.3. Costumbres	30	23,8
	5.4. Menores de edad	7	5,6
	5.5. Migración	14	11,1
	5.6. Personajes	17	13,5
	5.7. Catástrofes	10	7,9

	TOTAL	126	100
6. Ambientalista	6.1 Cuidado ambiental	27	100
	TOTAL	27	100
7. Género	7.1 Menores de edad	1	3,6
	7.2. Historia	4	14,3
	7.3. Trabajo	8	28,6
	7.4. Sexualidades diversas	12	42,9
	7.5. Violencia	2	7,1
	7.6. Conflicto	1	3,6
	TOTAL	28	100
8. Religión	8.1. Costumbres	12	100
	TOTAL	12	100
9. Internacional	9.1. Indigenismo	5	17,9
	9.2. Cultura	4	14,3
	9.3. Conflicto	12	42,9
	9.4. Ciudad	6	21,4
	9.5. Migración	1	3,6
	TOTAL	28	100
10. Salud	10.1. Adicciones	1	5
	10.2. Accidentes	4	20
	10.3. Psicopatologías	5	25
	10.4. Menores de edad	3	15
	10.5. Discapacidad	2	10
	10.6. Tercera edad	5	25
	TOTAL	20	100
11. Educación	11.1. Conflictos	14	100
	TOTAL	14	100
12. Ruralidad	12.1. Costumbres	9	37,5
	12.2. Paisajes	8	33,3
	12.3. Personajes	7	29,2
	TOTAL	24	100
13. Otro	13.1. Otro	17	100
	TOTAL	17	100

DOCUMENTALES ANALIZADOS

Aquí se construye (2000)

Dirección: Ignacio Agüero
Guion: Ignacio Agüero
Producción: Ignacio Agüero
Hernán Littin
Francisca
Albuquerque
Duración: 77 min.

El diario de Agustín (2008)

Dirección: Ignacio Agüero
Guion: Ignacio Agüero
Fernando Villagrán
Producción: Fernando Villagrán
Ignacio Agüero
Duración: 80 min.

El otro día (2012)

Dirección: Ignacio Agüero
Guion: Ignacio Agüero
Producción: -
Duración: 120 min.

El edificio de los chilenos (2010)

Dirección: Macarena Aguiló
Susana Foxley
Guion: Macarena Aguiló
Susana Foxley
Producción: Juan Egaña
Macarena Aguiló
Richard Copans
Duración: 95 min.

El salvavidas (2011)

Dirección: Maite Alberdi
Guion: Maite Alberdi
Sebastián Brahm
Producción: Paola Castillo
Daniela Sandoval
Karla Estrada
Duración: 70 min.

Días con Matilde (2011)

Dirección: Teresa Arredondo
Guion: Teresa Arredondo
Martín Sappia
Producción: Martín Sappia
Duración: 29 min.

Sibila (2012)

Dirección: Teresa Arredondo
Guion: Teresa Arredondo
Martín Sappia
Producción: Teresa Arredondo
Viviana Erpel
Duración: 94 min.

Mi vida con Carlos (2009)

Dirección: Germán Berger-Hertz
Guion: Germán Berger-Hertz
Joaquim Jordá
Roberto Brodsky
Producción: -
Duración: 83 min.

Actores secundarios (2004)

Dirección: Pachi Bustos
Jorge Leiva
Guion: Pachi Bustos
Jorge Leiva
René Varas
Producción: Marcela Betancourt
Mireya Leyton
Duración: 80 min.

Cuentos sobre el futuro (2012)

Dirección: Pachi Bustos
Guion: Pachi Bustos
Producción: Paula Talloni
Duración: 68 min.

Fernando ha vuelto (1998)

Dirección: Silvio Caiozzi
Guion: Silvio Caiozzi
Producción: Guadalupe Bornard
Duración: 31 min.

En algún lugar del cielo (2003)

Dirección: Alejandra Carmona
Guion: Claudio Betsalel
Alejandra Carmona
Álvaro Ramírez
Producción: Sergio Gándara
Eduardo Lobos
Duración: 60 min.

Calle Santa Fe (2007)

Dirección: Carmen Castillo
Guion: Carmen Castillo
Producción: Eduardo Lobos
Leonora González
Mary Ann Beausire
Pablo Sierralta
Duración: 167 min.

La flaca Alejandra (1994)

Dirección: Carmen Castillo
Guy Girard
Guion: Carmen Castillo
Producción: -
Duración: 60 min.

La última huella (2001)

Dirección: Paola Castillo
Guion: Paola Castillo
Producción: Ricardo Cantuarias
Adrián Solar
Duración: 63 min.

74m² (2012)

Dirección: Paola Castillo
Tiziana Panizza
Guion: Paola Castillo
Tiziana Panizza
Producción: Paola Castillo
Soledad Silva
Duración: 67 min.

A primera hora (2012)

Dirección: Javier Correa
Guion: Javier Correa
Álex Parra
Patricio Poblete
Producción: José Miguel Matamala
Duración: 80 min.

Las mujeres del pasajero (2012)

Dirección: Patricia Correa
Valentina Mac-Pherson
Guion: Patricia Correa
Valentina Mac-Pherson
Producción: Patricia Correa
Valentina Mac-Pherson
Rodrigo Pacheco
Duración: 45 min.

**La revolución de los pingüinos
(2008)**

Dirección: Jaime Díaz
Guion: Jaime Díaz
Producción: Jaime Díaz
Francisca Araya
Duración: 85 min.

Hija (2011)

Dirección: María Paz González
Guion: María Paz González
Francisco Hervé
Producción: Flor Rubina
María Paz González
Francisco Hervé
Duración: 85 min.

Chile, la memoria obstinada (1997)

Dirección: Patricio Guzmán
Guion: Patricio Guzmán
Producción: Yves Jeanneau
Eric Michel
Duración: 58 min.

El caso Pinochet (2001)

Dirección: Patricio Guzmán
Guion: Patricio Guzmán
Producción: Yves Jeanneau
Duración: 110 min.

Salvador Allende (2004)

Dirección: Patricio Guzmán
Guion: Patricio Guzmán
Producción: Marianne Dumoulin
Jacques Bidou
Duración: 100 min.

Nostalgia de la luz (2010)

Dirección: Patricio Guzmán
Guion: Patricio Guzmán
Producción: Verónica Rosselot
Meike Martens
Cristóbal Vicente
Duración: 90 min.

**La península de los volcanes
(2004)**

Dirección: Francisco Hervé
Guion: Francisco Hervé
Sebastián Brahm
Producción: -
Duración: 60 min.

Palestina al sur (2011)

Dirección: Ana María Hurtado
Guion: Ana María Hurtado
Daniel Osorio
Producción: Ana María Hurtado
Duración: 52 min.

Nema problema (2001)

Dirección: Cristián Leighton
Susana Foxley
Guion: Cristián Leighton
Susana Foxley
Producción: Gloria Richard
Duración: 62 min.

La mudanza (2011)

Dirección: Tatiana Lorca
Guion: Tatiana Lorca
Producción: Paula Talloni
Tatiana Lorca
Duración: 53 min.

En el país de las manzanas (2012)

Dirección: Sebastián Margaño
Guion: Sebastián Margaño
Producción: Ochoaletas
Duración: 75 min.

Aymara (2002)

Dirección: Sebastián Moreno
Guion: -
Producción: Sebastián Moreno
Duración: 42 min.

La ciudad de los fotógrafos (2006)

Dirección: Sebastián Moreno
Guion: Claudia Barril
Nora Fernández
Sebastián Moreno
Producción: Sebastián Moreno
Gonzalo Maza
Sebastián Varela
Viviana Erpel
Duración: 80 min.

Mauchos (2011)

Dirección: Sebastián Moreno
Guion: Ricardo Larraín
Sebastián Moreno
María Paz González
Producción: Ricardo Larraín
Paula Sáenz
Duración: 57 min.

Dear Nonna, a film letter (2005)

Dirección: Tiziana Panizza
Guion: Tiziana Panizza
Producción: Tiziana Panizza
Duración: 14 min.

Remitente, una carta visual (2008)

Dirección: Tiziana Panizza
Guion: Tiziana Panizza
Producción: Tiziana Panizza
Duración: 18 min.

Al final, la última carta (2012)

Dirección: Tiziana Panizza
Guion: Tiziana Panizza
Producción: María José Egaña
Macarena Fernández
Duración: 28 min.

El derecho de vivir en paz (1999)

Dirección: Carmen Luz Parot
Guion: Carmen Luz Parot
Producción: Carmen Luz Parot
Duración: 100 min.

Estadio Nacional (2002)

Dirección: Carmen Luz Parot
Guion: Carmen Luz Parot
Producción: Soledad Silva
Carmen Luz Parot
Duración: 111 min.

Dungun, la lengua (2012)

Dirección: Pamela Pequeño
Guion: Pamela Pequeño
Producción: Viviana Erpel
Duración: 53 min.

Santiago a veces (2010)

Dirección: Carlos Pérez
Guion: -
Producción: -
Duración: 90 min.

**Chi-chi-chi le-le-le Martín Vargas
de Chile (2000)**

Dirección: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
David Bravo
Guion: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
David Bravo
Producción: Andrea Films
Bettina Perut
Iván Osnovikoff
David Bravo
Duración: 61 min.

Un hombre aparte (2002)

Dirección: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Guion: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Producción: Bettina Perut
Duración: 60 min.

El astuto mono Pinochet contra La Moneda de los cerdos (2004)

Dirección: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Guion: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Producción: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Duración: 72 min.

Welcome to New York (2006)

Dirección: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Guion: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Producción: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Giancarlo Cammarota
Ernesto Farazo
Eduardo Lobos
Harriet Milrose
Duración: 66 min.

Noticias (2009)

Dirección: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Guion: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Producción: Bettina Perut
Vanessa Zúñiga
Duración: 80 min.

La muerte de Pinochet (2010)

Dirección: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Guion: Bettina Perut
Iván Osnovikoff
Producción: Bettina Perut
Duración: 80 min.

El eco de las canciones (2010)

Dirección: Antonia Rossi
Guion: Antonia Rossi
Roberto Contador
Producción: Leonora Gonzále
Duración: 71 min.

I love Pinochet (2001)

Dirección: Marcela Said
Guion: Marcela Said
Producción: Yves Jeanneau
Pablo Rosenblatt
Duración: 52 min.

**Opus dei, una cruzada silenciosa
(2006)**

Dirección: Marcela Said
Jean de Certeau
Guion: Marcela Said
Jean de Certeau
Producción: Christine Le Goff
Emmanuelle Koenig
Jorge Triviño
Duración: 52 min.

El mocito (2010)

Dirección: Marcela Said
Jean de Certeau
Guion: Marcela Said
Jean de Certeau
Producción: Marcela Said
Duración: 70 min.

La sombra de don Roberto (2007)

Dirección: Juan Spoerer
Hakan Engström
Guion: Juan Spoerer
Hakan Engström
Producción: Vittorio Farfán
Annika Busch
Duración: 27 min.

**Ningún lugar en ninguna parte
(2004)**

Dirección: José Luis Torres
Guion: José Luis Torres
Producción: José Luis Torres
Duración: 70 min.

El tiempo que se queda (2007)

Dirección: José Luis Torres
Guion: José Luis Torres
Producción: José Luis Torres
Duración: 86 min.

Arcana (2006)

Dirección: Cristóbal Vicente
Guion: Cristóbal Vicente
Producción: Cristóbal Vicente
Duración: 83 min.

La hija del general (2006)

Dirección: María Elena Wood
Guion: -
Producción: Alejandra García
Patricio Pereira
Duración: 59 min.

Locas mujeres (2010)

Dirección: María Elena Wood
Guion: María Elena Wood
Rosario López
Producción: Patricio Pereira
Duración: 72 min.



Sra.
María Eugenia Domínguez
Directora de Pregrado
Instituto de la Comunicación e Imagen
Universidad de Chile
PRESENTE

De mi consideración,

A continuación le comunico a usted la evaluación de la tesis de título *“Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura”* del estudiante *Ricardo Ramírez Vallejos*:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Problematización	Planteamiento y contextualización del tema	10%
1.2	Pertinencia	Relevancia y originalidad de la investigación	15%
1.3	Estrategia Metodológica	Recolección de la información, datos y antecedentes.	20%
1.4	Conclusiones	Análisis e Interpretación de los hechos relevantes.	15%
1.5	Estructura	Orden narrativo, construcción del texto.	15%
1.6	Presentación	Calidad de la redacción, recursos estilísticos.	15%
1.7	Recursos bibliográficos	Materiales y textos utilizados.	10%

Item	Nota	Valor
1.1	7,0	0,7
1.2	7,0	1,1
1.3	7,0	1,4
1.4	7,0	1,1
1.5	7,0	1,1
1.6	7,0	1,1
1.7	7,0	0,7
Nota Final	7,0	

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO

La memoria presentada por Ricardo Ramírez Vallejos constituye un gran aporte para entender la producción de documentales de un periodo reciente: la postdictadura, o periodo de transición, los realizadores y el contexto social y productivo o más bien, la sensibilidad social en el contexto específico de referencia.

El Universo considerado en este trabajo es muy grande. Son 22 años, 694 documentales y la revisión detallada y profunda de los 55 que conforman la muestra. Este trabajo analítico permite fácilmente seguir la racionalidad de la organización del informe y comprender la naturaleza de los datos con los cuales fundamenta y concluye el mismo.

Temas, estética y contenidos así como el grupo objetivo de esta producción nacional, desfilan ante nuestros ojos, desde una perspectiva crítica. En una revisión que no deja de lado el análisis de la industria y las condiciones de producción.

Con esta investigación, realizada de manera autónoma, el estudiante demuestra su capacidad profesional, la adopción de un punto de vista propio, y por cierto la prolijidad y rigurosidad en el trabajo, aspectos todos que permiten augurar un excelente desempeño profesional futuro.

Atentamente,

Lorena Antezana Barrios

Santiago, 18 de abril de 2013



Santiago, 02 de Mayo de 2013.

DE: Prof. Informante, **Paola Lagos Labbé**. ICEI.

A: Directora de Pregrado del ICEI, **Prof. M^a Eugenia Domínguez**.

MOTIVO: Informe de la Memoria de Título “ESCENAS DE UNA REALIDAD TRIZADA: EL DOCUMENTAL CHILENO DE LA POSTDICTADURA”, del estudiante de la Escuela de Periodismo, **Sr. Ricardo Ramírez Vallejos**.

Estimada María Eugenia, me permito informar a Ud. que he corregido detenidamente la Memoria para aspirar al título de Periodista, titulada: “ESCENAS DE UNA REALIDAD TRIZADA: EL DOCUMENTAL CHILENO DE LA POSTDICTADURA”, investigación desarrollada por el estudiante Ricardo Ramírez V.

En mi opinión, se trata de una excelente memoria, que logra dar un panorama amplio acerca de los contenidos y estrategias de posicionamiento y crecimiento exponencial del documental chileno contemporáneo, desde el retorno a la democracia, hasta el presente (1990-2012).

A una correcta introducción, le sigue un completo primer capítulo, que sintetiza cronológicamente la historia del cine documental nacional, aproximándose críticamente a sus principales hitos y a las temáticas que ha privilegiado esta cinematografía de lo real, en el contexto de la sociedad chilena. En toda esta primera parte, se revela un material bien escrito, adecuado formalmente, coherente en su estructura y bien arropado tanto teórica como conceptualmente. Lo anterior se ve refrendado en los capítulos III y VI, dedicados –respectivamente- a identificar las principales preocupaciones del documental chileno de la post dictadura, y a describir su posicionamiento en el escenario de la producción industrial.

Para establecer qué relación guarda la producción documental de la post dictadura con el contexto sociohistórico del que forma parte y qué estrategias despliega esta forma de expresión cinematográfica para representar el imaginario de la sociedad chilena de la transición en adelante, Ramírez toma una muestra de 55 documentales, elaborados entre 1990 y 2012, lo que densifica, profundiza y actualiza un fenómeno que –al menos globalmente- ha sido mayormente abordado hasta 2010. Es así como en su corpus, considera documentales de factura muy reciente tales como: “Cuentos sobre el futuro”, “74 m2”, “El Salvavidas”, “Sibila”, “El otro día” y “Las mujeres del pasajero”, por nombrar solo algunos.

Tras la revisión exhaustiva de la muestra, uno de los aspectos que el estudiante logra constatar es que el documental chileno de la post dictadura se posiciona -en general- desde una visión abiertamente crítica frente al modelo de desarrollo impuesto como “imagen país” por la dictadura de Augusto Pinochet y perpetuado por los diversos gobiernos de la Concertación y la Alianza. En este sentido, se reafirma que –más allá de sus estrategias formales- gran parte del documental contemporáneo elaborado en Chile se adscribe a una de las tradiciones más clásicas del cine de no ficción: servir como herramienta de resistencia, de contrahistoria, visibilizar espacios oscurecidos por los discursos hegemónicos y oficiales. El texto identifica tres grandes preguntas genéricas a las que pueden adscribirse la mayoría de los documentales abarcados en el período: la pregunta por la memoria, la pregunta por la subjetividad; y la pregunta por la identidad.

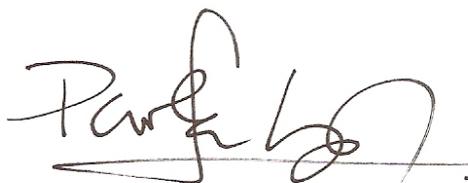
Finalmente, y respecto al último punto dedicado a esbozar cómo la audiencia nacional ha recepcionado el cine de no ficción de factura reciente en un contexto de incipiente industrialización del cine chileno, se concluye la ineficacia de las salas comerciales o multisalas como espacio para la exhibición de los documentales nacionales, por lo que se propone –tomando la voz de diversos expertos entrevistados- salir de los circuitos regulares y crear nuevas ventanas alternativas de distribución. Cabe destacar que la memoria se complementa con una serie de información cuantitativa que ilustra la producción documental chilena (tablas, gráficos, fichas de películas categorizadas y anexos varios).

Pese a sus muchas fortalezas y a la vasta cantidad de información que –fruto de diversas estrategias metodológicas- surge como resultado de esta investigación, lo cierto es que la memoria se queda a medio camino entre el análisis de los filmes, y la

descripción panorámica de los múltiples factores que contribuyen al desarrollo y consolidación del género documental en el Chile de la post dictadura. Para haber logrado arribar a resultados más críticos y menos descriptivos, tal vez debieron radicalizarse ciertas opciones: Si lo que se buscaba era realizar un análisis del campo del quehacer documental, debieron considerarse -además- elementos trascendentales como la irrupción de Festivales especializados, Escuelas de Cine en Universidades e Institutos Profesionales, Revistas académicas y de divulgación (entre otras publicaciones de relevancia), Encuentros y Congresos, etc. Si, por el contrario, el objetivo era hacer un análisis de las creaciones documentales (las películas, sus contenidos y estrategias representacionales), el texto debió dar cuenta de un mayor nivel de profundidad y, probablemente, remitirse para ello a un corpus de obra más pequeño.

Mi opinión general del trabajo del Sr. Ramírez es muy positiva y, en consideración a todo lo anteriormente señalado en este informe, explico mi aprobación a esta Memoria de Título y la califico con nota final de **6,7 (seis coma siete)**.

Sin otro particular, saluda atentamente a usted,

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Paola Lagos Labbé', written over a horizontal line.

Paola Lagos Labbé.

Académica
Instituto de la Comunicación e Imagen.
Universidad de Chile.



Informe de Memoria de Título

María Eugenia Domínguez

Directora de Pregrado

Instituto de la Comunicación e Imagen

Universidad de Chile

PRESENTE

A continuación le comunico la evaluación de la memoria de título *Escenas de una realidad trizada: el documental chileno de la postdictadura* del estudiante **Ricardo Ramírez Vallejos**, realizada bajo la modalidad “Ensayo periodístico”:

	ITEM	ASPECTOS CONSIDERADOS	%
1.1	Originalidad e importancia del tema	Elección de un tema relevante, por el reconocimiento de su valor socio-cultural o el interés que suscita.	15 %
1.2	Pertinencia periodística	Justificación del ensayo, ya sea porque entraña una reflexión profesional, trata un tema noticiable o enjuicia un discurso público relevante.	10 %
1.3	Perspectiva	Presentación de un punto de vista personal por parte del autor, reflexivo y fundamentado.	30 %
1.4	Tratamiento	Coherencia de los juicios y argumentos, correspondencia con los materiales y referencias bibliográficas.	25 %
1.5	Redacción	Dominio del lenguaje escrito, presentación de un estilo apropiado al tema y al tratamiento; redacción, sintaxis y ortografía correctas.	20%

Item	Nota	Valor
1.	7,0	1,1
2.	7,0	0,7
3.	7,0	2,1
4.	7,0	1,8
5.	7,0	1,4
Nota Final		7,0

Excelente 7.0–6.5; Muy Bueno 6.4–6.0; Bueno 5.9–5.0; Aceptable 4.9–4.0; Deficiente 3.9- 3.0.



COMENTARIO

El trabajo de Ramírez es espléndido, tanto en su método como en su forma. Se propone ofrecer un panorama de los documentales realizados en Chile después del fin de la dictadura militar, describiendo sus principales temas e interpretando el relato que construyen sobre nuestra sociedad y su historia reciente. Ambos objetivos son cumplidos con cabalidad.

Una de sus principales fortalezas es su redacción, clara y fluida siempre, deslumbrante a veces, que comunica con facilidad los conceptos y juicios del autor y cumple, suplementariamente, una importante función: incita la curiosidad y el deseo por ver los documentales de los que trata la memoria. La imagen inicial del texto -el espejo trizado que, recompuesto, deja ver las marcas de la quebrazón- es apropiada para expresar la idea principal del autor: que los documentales postdictatoriales reconstruyen la imagen de un Chile trizado y surcado por las huellas indelebles de un pasado no resuelto y de un presente desigual para todos.

La introducción es, de hecho, uno de los capítulos más logrados de la tesis, igual que aquellos que describen temáticamente la producción documental. La interpretación de los relatos documentales en torno a tres nociones clave (la memoria, la subjetividad, la identidad) es creativa y esclarecedora y permite entender el conjunto de los filmes documentales a partir de grandes tendencias. Es notorio como resulta de esta interpretación que el principal rasgo diferenciador del documental respecto del cine de ficción y la televisión sea el carácter reflexivo y autorreflexivo, comparación que valdría la pena estudiar con mayor profundidad en el futuro.

Podría objetarse que este mismo análisis tiende a veces a una generalización excesiva que puede olvidar particularidades importantes de la producción documental, pero no es interés del autor *explicar* sino *orientar*, tarea para la cual la perspectiva de la tesis es adecuada. Podría objetarse también que el capítulo final, sobre el mercado y la audiencia de los documentales, está relativamente inconexo en relación al cuerpo de la memoria, pero esto no es un problema si consideramos que su función, al igual que la de la sección sobre “Historia del documental en Chile”, es meramente suplementaria.

Hay juicios del autor que son discutibles: la laxitud de la definición de lo *documental* (que podría discutirse a propósito de los filmes de autorrepresentación, perfectamente categorizables como cine de ensayo y no como cine documental) o los límites de lo que se considera *político* en estos filmes, por nombrar dos cuestiones destacadas. Sin embargo, no hay en esto una falta de Ramírez, pues se trata de asuntos cuyo debate ha acompañado toda la historia del documental y con seguridad lo seguirá haciendo.

Por todo lo anterior, felicito al autor por su memoria y la califico con nota **7,0** (siete, cero).

Atentamente,

Hans Stange M.
Profesor asistente
Informante de la tesis

Santiago, 24 de mayo de 2013