



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.



Universitat Autònoma de Barcelona

DOCUMENTALES EN PRIMERA PERSONA
EN EL CHILE ACTUAL

María Constanza Vergara Reyes

Tesis para optar al grado de doctor en
Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

Directora: María López Ruido (UB)

Tutora: Meri Torras (UAB)

Barcelona, 2021

Índice

Introducción.....	4
Capítulo 1: Marco teórico.....	14
1.1 Documental performativo y en primera persona.....	14
1.2 Los aportes de la crítica desde Latinoamérica y Chile.....	25
1.3 Documentales en el Chile actual.....	35
Capítulo 2: Contar después de la ausencia. Crónicas del retorno en dos documentales de la década de los '80.....	46
2.1 Cineastas en el exilio.....	49
2.2 La primera persona en <i>Fragmentos de un diario inacabado</i>	51
2.3 El proyecto inacabado y la colaboración con otros.....	55
2.4 Venir de Suecia: la familia y el uso de la primera persona.....	58
2.5 Llegar a Chile: el paisaje y los otros.....	63
2.6 Conclusiones.....	66
Capítulo 3: Mostrar los límites del relato: elipsis y fuera de campo en <i>La quemadura</i> de René Ballesteros e <i>Hija</i> de María Paz González.....	69
3.1 Los recursos de elipsis y fuera de campo.....	72
3.2 <i>La Quemadura</i> : el claroscuro de la historia familiar.....	76
3.3 <i>Hija</i> : el elemento elidido y la exhibición del artificio.....	82
3.4 Conclusiones.....	89
Capítulo 4: Biografías inventadas. Imaginación e historia de vida en <i>Genoveva</i> y <i>El eco de las canciones</i>	91
4.1 Biografías inventadas.....	93
4.2 La vida imaginada de <i>Genoveva</i>	94
4.3 La voz común en <i>El eco de las canciones</i>	102
4.4. Conclusiones.....	108
Capítulo 5: La vida de las cosas. Materialidad y afectos en <i>Atrapados en Japón</i>	110
5.1 El espectro del padre.....	112
5.2 Souvenires que cobran vida.....	118
5.3 Ausencias y presencias.....	126
Capítulo 6: Fotografías y archivo doméstico en <i>Allende mi abuelo Allende</i>	128
6.1 El modo de producción doméstico o familiar.....	131
6.2 Mirar, tocar y narrar las fotos.....	134
6.3 El índice por sobre el símbolo.....	138
6.4 Lo personal es político.....	140

Capítulo 7: Conversaciones y escucha en <i>El edificio de los chilenos</i> y <i>Venían a buscarme</i>	145
7.1 Un cine de conversación.....	149
7.2 Mosaico de voces en <i>El edificio de los chilenos</i>	153
7.3 Regresar para preguntar.....	157
7.4 Comprensión y autocrítica.....	160
Capítulo 8: “Esta es mi tía”: testimonio y voz en <i>off</i> en los documentales <i>Sibila</i> y <i>El pacto de Adriana</i>	163
8.1 Otra segunda generación.....	165
8.2 Retratar desde mi voz, mi mirada y mi presencia.....	167
8.3 <i>Sibila</i> : interrogar a la familia.....	172
8.4 <i>El pacto de Adriana</i> : la búsqueda de la confesión.....	177
8.5 Conclusiones.....	182
Reflexiones finales.....	185
Bibliografía.....	194
Anexo: Filmografía.....	219

Introducción

En el 2003, el documentalista y teórico inglés Michael Chanan afirmaba que a diferencia de lo que ocurre con el cine de ficción, al que caracteriza como heredero de la novela y del arte burgués y apela a los espectadores desde la subjetividad y la vida sentimental, “El documental. . . es guiado por lo antropológico, lo social y lo político, y se dirige al espectador como ciudadano, como un miembro de la comunidad, como participante putativo de la esfera pública” (citado en Piedras 95). De este modo, Chanan reproduce una separación muy tradicional entre cine de ficción y no ficción, según la cual este último debe privilegiar un discurso sobre el mundo por sobre la exploración de lo subjetivo y la intimidad. Para el contexto chileno, esa afirmación parece problemática, porque desde comienzos de la década del 2000, la producción documental se ha visto ligada no solamente a lo social, lo político y lo antropológico, sino también a la vida privada y a lo subjetivo: cada año se estrena al menos un documental de los llamados autobiográficos o en primera persona y cada año, también, estas películas reciben premios en los principales festivales del país. ¿Cómo son estos documentales?, ¿qué relación establecen entre la esfera pública y la privada?, ¿de qué maneras se construye una subjetividad en el medio audiovisual? Esas son algunas de las preguntas que guían esta tesis.

La relación entre documental y autobiografía ha sido teorizada desde hace ya varios años, primero en el contexto anglosajón y luego en el latinoamericano. Producto tanto de giros epistemológicos, como de los avances en la tecnología de cámaras y equipos de sonido, las narrativas documentales en primera persona comenzaron a hacerse presentes con mayor fuerza a partir de los años '80. Alejándose de la tradición de registro del mundo y en diálogo con aportes desde el feminismo y las políticas de identidad, los films en primera persona se han convertido en una tendencia prolífica en el actual cine de no ficción.

Las propuestas críticas que discuten estas películas dialogan con los trabajos que, tanto la Sociología como la Teoría literaria, han aportado al estudio de la identidad narrativa, las

historias de vida y la construcción y transmisión de la memoria. Hoy podemos abordar esa discusión también desde una perspectiva intermedial, es decir, desde el paradigma epistemológico que invita a analizar los productos culturales ya no solamente desde la idea de representación, sino también desde la mediación.¹ Esta perspectiva considera las relaciones entre cine y literatura de manera amplia y ya no desde conceptos unidireccionales como la adaptación o la traducción. Como sostiene Robert Stam, la intermedialidad “stresses overlapping and mutually impacting specificities across the mediatic spectrum” (*Keywords* 195). De esta forma, la pregunta por los modos en que las narrativas de vida se expresan en el cine documental implica también una reflexión sobre las formas en las que el cine en primera persona puede modificar las estrategias más tradicionales de estos géneros:

Meta-aesthetic and meta-medial (self-) reflections refer to the specific features, qualities or affordances of the medium that is referenced or explicitly addressed, often in comparison to or across other media. In particular, such reflections and comments may refer to the way a particular sign system is able to engage in acts of signification or the ability to create works of art to which a more general capacity and effect is attributed (Hallet 6161).

“How does a genre like autobiography, a genre characterized by its durability and flexibility, disappear?” (296) preguntaba Elizabeth Bruss al comienzo del artículo en el que reflexionaba sobre el peligro que el cine supondría para un género como la autobiografía. En esta investigación, me propongo transformar esta inquietud en una posibilidad, para proponer que el cine documental modifica los géneros autobiográficos, pero al hacerlo los enfrenta a nuevas preguntas y problemas que también los enriquecen y los expanden. Así como en el ámbito de la literatura se ha llevado a cabo una crítica de la capacidad referencial del lenguaje y de la noción de sujeto como identidad previa que origina un discurso, también en el cine se ha problematizado la noción de registro. Stella Bruzzi ha propuesto el término “documental performativo” para describir aquellas producciones que muestran justamente

¹ Como explica Wolfgang Bongers: “El concepto aparece en los años sesenta y setenta en el marco de las neovanguardias artísticas, sus estrategias y prácticas en el arte conceptual, el pop art y el cine moderno. Paralelamente, se desarrollan los estudios pioneros sobre la relación entre medios y comunicación en la Escuela de Toronto, y aquí destacan los trabajos de Marshall McLuhan (1996) acerca de los medios masivos, audiovisuales y electrónicos, como extensiones del ser humano; estudios que pueden considerarse precursores para un pensamiento contemporáneo sobre las relaciones entre técnica, historia, arte y sociedad” (“Literatura y cine” 150).

la conciencia de las limitaciones del dispositivo tecnológico y llaman la atención hacia la imposibilidad de una representación documental auténtica (*New Documentary* 185). Contra el supuesto realista que prescribe el ocultamiento del proceso de producción, el documental performativo propone el reconocimiento de la construcción y artificialidad del film. De este modo, estos documentales se construyen sobre la base de la interacción entre performance y realidad. Por ejemplo, una parte importante de ese giro performativo está dado por la inscripción de la voz y el cuerpo de los realizadores en el plano. Como propone el cineasta argentino Andrés di Tella: “El relato en primera persona está diciendo “créanme”, que no es lo mismo que decir “esto es la verdad”. Y el pacto documental tiene que ver con ese “créanme”” (Firbas y Meira Monteiro 53).

En ese contexto, la presente tesis tiene por objetivo analizar un corpus de documentales chilenos en primera persona estrenados en las últimas décadas. Desde una perspectiva intermedial, me interesa explorar el funcionamiento de las narrativas de vida en el formato audiovisual y, desde ahí, reflexionar sobre las estrategias a través de las cuales estas películas implican a su audiencia. En particular, pretendo estudiar, a partir del análisis de los elementos de inscripción de directores y directoras en las películas, los modos en que se articulan la historia personal y la nacional, tanto en la narrativa como en la forma de los documentales. También, analizar las estrategias materiales y visuales que los documentales despliegan para construir y poner en circulación diferentes formas de recepción.

A partir de este estudio quisiera proponer que, en el caso de la producción chilena de las últimas décadas, los documentales en primera persona no se quedan anclados en lo individual y la esfera privada. Por el contrario, constantemente participan de lo público y buscan maneras de vincular la subjetividad con lo colectivo. Mi hipótesis es que los documentales en primera persona, a través de su modo performativo de representación y de su relación material con el pasado, establecen un nuevo pacto con los espectadores, ya no a partir del registro, sino de su anunciada artificialidad. En los documentales estudiados la creación de una película sobre la propia vida adquiere la forma de una investigación en

proceso, para la cual se deben reunir las piezas faltantes, ya sea lo que no se recuerda de la infancia, lo que se desconoce del relato familiar, o lo que no se ha podido entender debido a una prolongada ausencia o a la muerte o desaparición de seres queridos. A partir del análisis de las películas del corpus, pretendo dar cuenta de las transformaciones que los documentales en primera persona producen en los supuestos tradicionales de la práctica documental y, a partir de eso, interrogar una nueva relación entre directores y espectadores. En particular, me interesa examinar la manera en que los cineastas lidian con los vacíos e interrogantes de sus historias de vida: ¿cómo es la puesta en escena de esa búsqueda?, ¿qué rol tienen los archivos y los relatos orales en estas investigaciones?, ¿cuánto hay de íntimo y de colectivo en estos proyectos?

En esta investigación analizo un corpus de documentales que propone estrategias discursivas y visuales para construir historias de vida y referencias al pasado. Si bien se trata de películas de no ficción, eso no significa, como indica la cita de Chanan que abre este escrito, que la apelación al espectador se ciña exclusivamente a su rol en la esfera pública. Las películas propuestas en este estudio se oponen a esa división taxativa del crítico inglés y exploran, a partir de una enunciación subjetiva, situaciones de relevancia social ligadas al retorno del exilio; procesos de duelo de familiares de víctimas de la dictadura; búsqueda de las raíces identitarias en los pueblos originarios y demandas de justicia y reparación en el periodo postdictatorial.

Este conjunto está conformado por diez documentales nacionales estrenados entre los años 2009 y 2017 y dos documentales que datan de los años '80, pero que han sido recuperados y puestos en circulación recién en los últimos años². El listado propuesto incluye las películas *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983); *Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1986); *La Quemadura* (René Ballesteros, 2009); *El eco de las canciones*

² Como tantos otros films producidos durante el exilio de sus directores, estos documentales han tardado mucho tiempo en ser “repatriados” y puestos a disposición del público chileno. Solo hace pocos años forman parte de las colecciones de la Cineteca Nacional y del Centro de documentación del Museo de la Memoria. Para conocer más sobre el proceso de recuperación y retorno de películas chilenas del periodo del exilio, consultar Villarroel y Mardones, *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado* (2012).

(Antonia Rossi, 2010); *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló y Susana Foxley, 2010); *Hija* (María Paz González, 2011); *Sibila* (Teresa Arredondo, 2012); *Genoveva* (Paola Castillo, 2014); *Allende mi abuelo Allende* (Marcia Tambutti, 2015); *Atrapados en Japón* (Vivienne Barry, 2015); *El pacto de Adriana* (Lisette Orozco, 2017) y *Venían a buscarme* (Álvaro de la Barra, 2017).

Si bien se trata de una investigación que desea cartografiar el panorama del documental en primera persona en Chile, este no es un trabajo histórico que pretenda establecer una cronología o un desarrollo del género en el país. Al contrario, el corpus está organizado de acuerdo con los temas, procedimientos formales y lugares de enunciación de sus directores, no por años ni etapas específicas. De este modo, en los capítulos de análisis en los que se trabaja con dos documentales, el énfasis está en ciertas estrategias de puesta en escena o construcción narrativa y no en la simultaneidad de sus estrenos. Desde esta perspectiva, si incluyo dos documentales de comienzos de los '80 no es para fijarlos como antecedentes directos o films inaugurales de una tradición, sino más bien, como una forma de reconocer a cineastas poco trabajados hasta el momento y de practicar un discurso crítico que dialogue con la producción del exilio y fomente una visión intergeneracional.

El corpus es amplio, pero no pretendo afirmar que estos son todos los documentales chilenos en primera persona de las últimas décadas. La selección de las películas que aquí analizo corresponde a tres variables. En primer lugar, que fueran largometrajes con cierta circulación en la cartelera y festivales de cine. Eso, por ejemplo, dejó de lado manifestaciones más experimentales, cercanas al video arte y la video instalación. En segundo lugar, me interesaba que las películas se pudieran analizar en relación con el conjunto y la pregunta por el género de los géneros autobiográficos, por lo tanto, no incluí documentales de cineastas más canónicos como Patricio Guzmán, Carmen Castillo o Ignacio Agüero. Las trayectorias de estos cineastas son tan prolíficas, que analizar cualquiera de sus películas implicaba un trabajo que considerara toda su obra, a la vez que una interpretación desde un criterio más autorial y menos atento al problema genérico. Por supuesto que el cine de

Guzmán, Castillo y Agüero es un hito en la creación de películas altamente subjetivas y que la voz en *off* y la imagen de cada uno de ellos es muy reconocible para los espectadores, pero quizás sus figuras sean solo comparables entre sí y no con cineastas que recién comienzan sus carreras, como varios del corpus. Por último, como se establecerá en el próximo capítulo, gran parte de la crítica que se ha referido a los documentales chilenos en primera persona lo ha hecho desde el paradigma de los estudios de memoria y las teorías sobre el trauma intergeneracional. A partir de esto, las películas que han suscitado mayor interés son aquellas que pueden ser abordadas temáticamente desde estas perspectivas. Por el contrario, en esta investigación, al poner al centro el problema de la narrativa autobiográfica en el medio audiovisual, los temas dejan de ser lo más importante y eso permite la articulación de un corpus novedoso y heterogéneo, que explora una mayor variedad de procedimientos narrativos y visuales.

Si hablamos de exilio, cineastas que estudian y viven fuera de Chile y películas estrenadas en festivales internacionales, ¿qué sentido tiene seguir operando con un criterio nacional para pensar esta producción? Aun cuando muchos de estos documentales tengan una destacada recepción en el extranjero, utilizo el criterio nacional, porque, como veremos, la forma de producción y financiación de estas películas sigue teniendo rasgos muy propios de la institucionalidad cultural chilena. Asimismo, estos films apelan a referencias históricas concretas (desde casos judiciales a hitos culturales) y han sido premiadas en festivales chilenos (particularmente, en el Festival Internacional de Documentales de Santiago y el Festival Internacional de Cine de Valdivia). La comparación entre películas chilenas es valiosa para pensar tendencias y realizar un aporte a la historia cultural del país, pero no implica cerrar esta producción a una interpretación excesivamente local. Espero que la visión panorámica que propongo en este escrito sea el primer paso para luego establecer interpretaciones comparativas con otros cines latinoamericanos.

En cuanto al modo de trabajo, este consiste en primer lugar, en una revisión detallada de los textos teóricos que abordan la relación entre documental y autobiografía o documental y

enunciación en primera persona. Se examinan los textos que, desde la teoría del cine, han realizado propuestas en torno al problema del cine de no ficción. En este apartado son de especial interés los autores que se refieren al modo performativo de producción documental. Si bien se establece un marco teórico para toda la investigación, cada capítulo de análisis contiene nuevas referencias teóricas que profundizan el análisis de sus estrategias formales, sus componentes materiales y sus implicancias ideológicas. Este análisis se lleva a cabo en relación con la incipiente bibliografía crítica existente sobre el corpus y con entrevistas a sus directoras y directores.

El primer capítulo ofrece una contextualización histórica y teórica para el resto del trabajo. En él se sintetizan los principales aportes, desde la teoría del cine, a la discusión sobre los documentales en primera persona. Se consideran las ideas de críticos anglosajones, se presta especial atención a las contribuciones desde Latinoamérica y Chile, y se propone un panorama de las perspectivas que han guiado las reflexiones existentes sobre las películas del corpus.

En el segundo capítulo analizo *Fragmentos de un diario inacabado* de Angelina Vázquez y *Eran unos que venían de Chile* de Claudio Sapiaín, dos documentales del retorno del exilio que ofrecen una crónica personal de la actualidad del país a comienzos de los años '80. En estas películas, la vivencia particular y la voz subjetiva conviven con las experiencias de otros. En este sentido, propongo que la primera persona se siente parte de una enunciación plural, de una vivencia compartida, ya sea en la experiencia del exilio o en las dificultades para entender los obligados cambios sociales y culturales ocurridos en la primera década de la dictadura. Vázquez y Sapiaín experimentan con una forma que aún no tiene tradición ni modelos establecidos y, por lo tanto, recurren a elementos del reportaje, el diario íntimo y la crónica para dar forma a sus películas.

El tercer capítulo presta atención al uso de los recursos de la elipsis y el fuera de campo en la construcción de los documentales *La quemadura* de René Ballesteros e *Hija* de María Paz

González. En ambas películas la trama tiene la forma de una investigación sobre la ausencia de sus progenitores, pesquisa que no logrará completarse de manera exitosa. En un contexto en el que el lugar enunciativo de los hijos está tan marcado por el trauma de la violencia de la dictadura, me parece productivo incluir estos films, que se alejan de esa posición. Mi propuesta es que la insistencia en los vacíos del relato llama nuestra atención como espectadores hacia las limitaciones del entendimiento, el marco de la puesta de la puesta en escena y la necesidad de la colaboración con otros para construir nuestros relatos de vida. A partir de esto, los figura autorial de los documentalistas se aleja de la seguridad y excepcionalidad de los autores más tradicionales.

El cuarto capítulo también presta atención a la incerteza y a los finales abiertos, esta vez para analizar *El eco de las canciones* de Antonia Rossi y *Genoveva* de Paola Castillo. Estos documentales utilizan la biografía como dispositivo narrativo y exploran el uso del archivo de manera más experimental. Castillo intenta reconstruir la historia de su bisabuela mapuche y para ello explora críticamente la iconografía de este pueblo desde la época de la Colonia hasta el presente. Por su parte, Rossi crea un personaje de ficción que es la unión de voces de personas que, como ella, se criaron en el exilio en Italia y regresaron a Chile cuando eran niños. A través de una compilación de *found footage* y archivos personales, el documental de Rossi acentúa la relación entre lo íntimo y lo social. Al construir estas biografías, ambos documentales problematizan la creencia en historias de vida únicas, irrepetibles e independientes del contexto social.

El quinto capítulo explora las estrategias a través de las cuales el documental *Atrapados en Japón* favorece una conexión afectiva con sus espectadores. A partir del uso de recursos como reconstrucciones, planos detalle y animaciones en *stop motion*, la película propone una investigación sobre un episodio en la vida del padre de Vivienne Barry, la directora. En esta película el archivo familiar, compuesto de fotografías antiguas, cuadernos de notas y *souvenirs* del viaje al Oriente, se presenta desde una visualidad háptica, tal como lo propone Laura Marks. La invitación es a acercarse y a imaginar que se experimenta con otros sentidos

que no sean solamente la visión. El resultado es un film que en su puesta en escena experimenta con diversas materialidades y que cuestiona las divisiones entre sujetos y objetos y entre las experiencias individuales y las colectivas.

La materialidad del archivo fotográfico es el elemento central del sexto capítulo, que reflexiona sobre la relación entre fotografía y narración en *Allende mi abuelo Allende* de Marcia Tambutti. A partir de la noción de modo de producción doméstico, analizo la importancia que, en este documental, tiene el aspecto indicial de la fotografía, así como su utilización como gatillo de la memoria y de conversaciones íntimas al interior de la familia. En este caso, el proyecto de película coincide con el proyecto material de creación de un álbum de fotos familiares, lo que me lleva a reflexionar sobre el ejercicio de creación de intimidad en una familia tan pública y expuesta como la del ex presidente Salvador Allende.

En el séptimo capítulo, reflexiono sobre los documentales *El edificio de los chilenos* y *Venían a buscarme* desde la categoría de cine de conversación. Dirigidos por hijos de militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), estas películas realizan una reconstrucción de la infancia de los directores a partir de una serie de archivos privados y conversaciones con testigos de la generación anterior, familiares directos y contemporáneos. Sostengo que el proyecto de la película les permite a los directores romper un largo silencio y abordar las preguntas e inquietudes que tienen sobre sus años de formación. La escucha atenta de Aguiló y de la Barra favorece la comprensión de la narrativa de vida como una intersección de múltiples experiencias.

Por último, el octavo capítulo propone un análisis de los documentales *Sibila* y *El pacto de Adriana* a través del rescate del testimonio y su relación con los procesos de justicia transicional. A diferencia del lugar tradicional de enunciación en el “cine de los hijos”, en estas películas son sobrinas quienes toman la cámara. Mi propuesta es que esta es una nueva posición de enunciación que habilita una confrontación directa de los motivos e ideas de sus tías y que es el propio proyecto del documental el que permite desarrollar una discusión

ideológica al interior de la familia. A partir del concepto de memorias prostéticas de Alison Landsberg, sostengo que estas conversaciones entre tías y sobrinas involucran a los espectadores y desafían el mandato familiar de silencio y el estatal de reconciliación.

En su texto de respuesta a Bruss, Philippe Lejeune afirma que:

El cine autobiográfico parece estar condenado a la ficción. . . No puedo pedirle al texto que muestre lo que ha sido mi pasado, mi infancia, mi juventud, sólo puedo evocarlo o reconstituirlo. . . [en el cine] la falta de autenticidad del artefacto se vuelve perceptible porque, en última instancia, una cámara también hubiera podido registrar, en otro tiempo, la realidad de lo que aquí es representado por un simulacro (18-9).

En el desarrollo de esta investigación veremos de qué manera directores y directoras chilenas evocan y reconstruyen ese pasado al que se refiere el crítico francés. Ya sea a través de *reenactments*, testimonios orales, fotografías o fragmentos de metraje encontrado, los documentales chilenos en primera persona construyen historias de vida que redefinen las concepciones tradicionales del cine documental. El hecho de que las películas se construyan a partir de un modo performativo hace que el propio film anuncie su falta de autenticidad y, al hacerlo, paradójicamente, se vuelva más auténtico a los ojos de los espectadores.

Capítulo 1

Marco teórico

My real life has fallen into
the crack between myself and my film.
Ross McElwee,
Sherman's March.

1.1 Documental performativo y en primera persona

En un provocador artículo de 1990, llamado “Documentary is/not a name”, la cineasta, compositora y escritora Trinh T. Minh-Ha afirmaba que el documental no existía más que como una tradición inventada de prácticas institucionalizadas que los espectadores recibimos como una representación verdadera. Minh-Ha se refería a elementos tales como el sonido dirigido y sincronizado, la entrevista a sujetos reales en contextos apropiados, el uso del plano medio y general y la aparente transparencia del montaje, y, por supuesto, estaba reflexionando acerca de su propia práctica, a medias entre el videoarte y el cine ensayo, desde la cual ya a comienzos de los años ‘80 había discutido la mirada etnográfica del documental tradicional y había cuestionado la supuesta espontaneidad de las entrevistas audiovisuales.

Si regreso a planteamientos de hace décadas, es porque todavía me parece pertinente esa pregunta por la naturalización de ciertas convenciones de la representación en el documental y porque encuentro muy certera la conciencia de la realizadora acerca de sus propias prácticas de construcción de sentido. También, porque la puesta en escena de los documentales del corpus contradice en varios aspectos esas convenciones naturalizadas a las que se refiere Trinh. ¿Qué se entiende por cine documental hoy?, ¿cómo se concibe lo performativo en la no ficción?, ¿cuáles son las propuestas que ya existen sobre la relación entre cine y primera persona?

En el ámbito anglosajón, la preocupación por establecer nuevas formas de pensar la relación entre cine de ficción y documental ha estado presente con fuerza desde mediados de los años ‘90. Uno de los primeros que propuso un modelo para describir y reflexionar sobre la

variedad de trabajos documentales contemporáneos fue Bill Nichols. Él afirma que los documentales se refieren a situaciones y eventos que involucran a personas reales que se presentan dentro de un marco que parece plausible: “we defined documentary as a form of cinema that speaks to us about actual situations and events. It adheres to known facts rather than creating a fictional allegory” (*Introduction* s.p.). El crítico es enfático al señalar que el documental no sería ni una total invención ni una reproducción de los hechos, sino una representación de la realidad histórica desde una perspectiva particular. Por lo tanto, sostiene que la división entre documental y ficción consiste en una diferencia gradual entre la invención y la correspondencia con el mundo histórico. Pese a esta mención de la perspectiva y la invención, Nichols reconoce que la expectativa sobre los documentales es que estos se relacionen con los “discursos de la sobriedad”:

These are the ways we have of speaking directly about social and historical reality such as science, economics, medicine, military strategy, foreign policy, and educational policy. Inside an institutional framework that supports these ways of speaking, what we say and decide can affect the course of real events and entail real consequences (*Introduction* s.p.).

Por una parte, esta mención a los efectos que los documentales tienen sobre el mundo real acentúa la importancia que el crítico le otorga a la retórica, ya que más adelante sostiene que el objetivo principal de este cine es el desarrollo de argumentos persuasivos sobre el mundo histórico. Por otra, la relación con los “discursos de la sobriedad” nos devuelve a las ideas de Trinh y su crítica a ciertas prácticas institucionalizadas: “At the core of such a rationale dwells, untouched, the Cartesian division between subject and object which perpetuates a dualistic inside-versus-outside, mind-against-matter view of the world. The emphasis is again laid on the power of film to capture reality “out there” for us “in here”” (“Totalizing” 95).

No es casual que sea una documentalista mujer y de origen vietnamita quien haga este tipo de críticas. Los autores van a reconocer el vital aporte que significaron las teorías feminista

y post estructuralista para la creación de nuevas formas expresivas para el cine documental. Robert Stam señala, por ejemplo, que la práctica cinematográfica se ha visto desafiada a partir de la problematización de binarismos como la división entre lo personal y lo político y el documental y la ficción. El crítico afirma que es más productivo pensar en diferentes modos y operaciones: “Although often assumed to be polar opposites, documentary and fiction are, in fact, theoretically and practically intermeshed” (*Keywords* s.p.). Una de las distinciones que propone, por ejemplo, es de orden ético, ya que señala que el modo de representación documental, debido a su relación con la vida real, tendría una responsabilidad mayor hacia sus personajes.

Más allá de la deconstrucción de los binarismos, Stella Bruzzi sostiene que pensar la representación auténtica de la realidad como un objetivo alcanzable por el cine documental es equivocado y, por lo tanto, debe asumirse una relación dialéctica entre representación y suceso. En su libro *New Documentary. A Critical Introduction* (2001), realiza una crítica directa a las propuestas de Nichols y su modelo para pensar la historia del cine documental. Allí enfatiza, especialmente, “[the] critique of the manner in which documentary’s history has been depicted as an endless pursuit of the most effective way of representing the ‘purity’ of the real” (56). Otro de los argumentos que sostiene en su revisión de las ideas de Nichols es el establecimiento del modo observacional (aquel que oculta la intervención del equipo de filmación y aspira a la transparencia y la verdad) como el estandarte de las pretensiones que el cine documental encarna. Bruzzi critica la concepción tradicional que lleva a ocultar el proceso de filmación como una estrategia para representar fielmente la realidad. Es a partir de estas ideas que propone integrar lo performativo a la reflexión sobre cine:

Performance has always been at the heart of documentary filmmaking and yet it has been treated with suspicion because it carries connotations of falsification and fictionalisation, traits that traditionally destabilise the non-fiction pursuit. This suspicion –as so many problems with documentary history and its theorisation– stems largely from the advent of observational cinema in America in the early 1960s (direct cinema), a movement that denied –except in its performer-based documentaries– the role performance played in their films (162).

De este modo, Bruzzi piensa lo performativo fuera de la tensión entre objetividad y subjetividad. Por el contrario, esta idea está al centro de la propuesta de Nichols. Este autor afirma que el documental del modo performativo es aquel que “emphasizes the subjective or expressive aspect of the filmmaker’s own involvement with a subject; it strives to heighten the audience’s responsiveness to this involvement. It rejects notions of objectivity in favor of evocation and affect” (*Introduction* s.p.). Es más, afirma que este modo documental se aleja de la representación realista del mundo para tomarse libertades poéticas y dar cuenta de sus capacidades expresivas. Para este autor, las claves para comprender el documental performativo son el conocimiento encarnado, la experiencia emocional y el uso de técnicas expresivas “for addressing social issues that neither science nor reason can resolve” (*Introduction* s.p.).

Allí donde Nichols ve poesía y subjetividad, Bruzzi piensa un modo de funcionamiento propio del cine documental. La autora menciona los trabajos de J.L. Austin y Judith Butler para proponer una discusión de fondo sobre la relación entre cine y realidad. Del primero toma la distinción entre enunciados constativos y realizativos.³ Estos últimos serían aquellos que dan cuenta de la capacidad pragmática de las palabras, es decir, de las consecuencias sociales de su uso. Por lo tanto, se relacionan con la acción y tienen efectos en la realidad: hacen cosas con el lenguaje, tal como propone el título del libro de Austin.⁴ Bruzzi afirma que el gran error de la teoría documental ha sido alinearlos con los enunciados constativos, a saber, con aquellos que describen un estado de las cosas en la realidad.

De Butler, Bruzzi toma la idea de performance como una declaración que a la vez describe y realiza una acción. Esta filósofa ha postulado que el género se construye como performance,

³ Esa es la forma en la que se suele traducir “performative” en los estudios de Lingüística en español.

⁴ Shosha Blum Kulka lo explica de la siguiente manera: “En su libro *How to Do Things with Words* (1962), Austin parte de la percepción inicial de que ciertas expresiones lingüísticas poseen la capacidad de realizar actos comunicativos, para culminar en una teoría general de las acciones comunicativas, es decir, los actos de habla. Austin comenzó por observar que la emisión de determinadas expresiones, como “Lo lamento”, “Te advierto” o “Yo te bautizo”, no pueden ser verificadas como verdaderas o falsas, puesto que no tienen por propósito realizar afirmaciones verdaderas o falsas, sino “hacer” cosas con el lenguaje. A esta clase de enunciados los llamó realizativos, para distinguirlos de todos los otros enunciados del lenguaje” (72).

es decir, a través de una repetición estilizada de actos. De este modo, desplaza la idea de una identidad esencial o estable e incluye la reflexión sobre la estilización del cuerpo y la temporalidad. En relación con las ideas que nos interesan para pensar los documentales, Butler propone que “the act is not contrasted with the real, but constitutes a reality that is in some sense new” (“Performance acts” 527).

Bruzzi reconoce dos tipos de documentales performativos: aquellos cuyo tema son personajes que actúan, los que suelen tener una forma muy estilizada y aquellos que son inherentemente performativos y muestran la presencia de sus directores. Este primer sentido, que asocia la performance a la actuación, recuerda algunos de los términos que propone Diana Taylor: teatralidad, espectáculo, acción, representación. Para esta crítica, que estudia las manifestaciones performáticas en la cultura latinoamericana contemporánea, estas connotan sentidos ligados a las ideas de proceso, práctica, realización y a una cualidad de acción que se realiza “en vivo”.

A partir de su definición de film performativo, Bruzzi construye una tradición documental alternativa, en la que la necesidad de ocultar el proceso de producción ya no parece lo más relevante, por cuanto deja de estar operativa la noción de que el cine documental debe aspirar a una representación fiel a la realidad:

Conversely, the new performative documentaries herald a different notion of documentary ‘truth’ that acknowledges the construction and artificiality of even the non-fiction film. Many theorists would view this reflexivity as breaking with documentary tradition – but this is only valid if one takes as representative of the documentary ‘canon’ films that seek to hide the modes of production (195).

Esta nueva noción de verdad que propone Bruzzi es imprescindible para la hipótesis de esta investigación, ya que es la imposibilidad de una representación documental auténtica la que sugiere una nueva forma de relación con los espectadores. Esta aceptación de la inevitable construcción del film es la que favorece la aparición de los directores en pantalla.

The performative element within the framework of non-fiction is thereby an alienating, distancing device, not one which actively promotes identification and a straightforward response to a film's content. . . The argument posited throughout this book has been that documentaries are a negotiation between filmmaker and reality and, at heart, a performance (194-195).

Contrario a lo que propone Nichols, la apelación de los documentales performativos a sus espectadores no es simplemente emotiva, sino más compleja, porque estos despliegan una serie de recursos expresivos como las reconstrucciones, la manipulación de las imágenes o de los archivos, con el afán de demostrar la artificialidad de su tarea. Es la conjunción entre ese distanciamiento y la acción que registra la cámara al *hacer* la película la que es central para mi argumentación. En los documentales del corpus, la performance es visible, porque la película se presenta como un proyecto que se va elaborando en el transcurso del largometraje. Estos *work in progress* presentan una serie de acciones que inciden en la realidad e involucran a otros, como hacer preguntas, mostrar archivos, manipular objetos y buscar personas y respuestas. Al contar historias de su propia vida, los directores y directoras van construyendo una narrativa y nosotros, como espectadores, tomamos conciencia de que el resultado está en el proceso, en la misma realización.

Si me detengo en los planteamientos de Bruzzi y su contraste con las propuestas de Nichols es porque a menudo no se hace suficiente distinción entre las ideas de uno y otro al momento de abordar el documental performativo. También, porque Bruzzi llama la atención sobre las implicancias que tiene para la teorización el corpus con el que se trabaja. En efecto, ella, al considerar la tradición del cine de Dziga Vertov, los documentales de compilación e incluso los falsos documentales, es capaz de desmarcarse mucho más rápidamente que el crítico norteamericano de la tradición del cine directo.

Esta atención al corpus es relevante para mi investigación, porque las reflexiones sobre documental autobiográfico y documental en primera persona en el ámbito anglosajón han estado estrechamente relacionadas a la tradición de los cineastas de la vanguardia norteamericana (como Jonas Mekas y Stan Brakhage) y a dispositivos como el diario filmado o el autorretrato fílmico, lo que ha favorecido la escritura en torno a la primera persona

asociada a las formas más experimentales y poéticas. La narrativa usual de quienes se refieren a este tipo de películas es la de Nichols, quien no solo acentúa la importancia de la subjetividad, sino también propone que los documentales en primera persona suelen ser “that of the underrepresented or misrepresented, of women and ethnic minorities, and members of the LGBT community” (*Introduction* s.p.).

En efecto, Jim Lane (2002), Keith Beatti (2004) y Michael Renov (2004) publicaron a comienzos del milenio, textos sobre el documental autobiográfico en películas y videos norteamericanos producidos entre los años '80 y '90. Sus reflexiones siguen muy de cerca el modelo de Nichols y, por lo tanto, describen una trayectoria del documental que va desde el cine de observación hasta las manifestaciones más personales, es decir, enfatizan un paso de lo objetivo a lo subjetivo. En *The Autobiographical Documentary in America*, por ejemplo, Lane afirma que:

the film-specific historical roots of the autobiographical documentary in America reveal a complex networking of three generative forces of the sixties. The autobiographical themes of avant-garde, the rejection of observational direct cinema, and the rise of reflexivity in cinema set the stage for documentarists to turn their cameras inward. (18-9)

Para Renov, la aparición de documentales que cuentan historias de vida se relaciona con el retroceso de la jerarquía objetivo / subjetivo y, por lo tanto, con un repliegue de la importancia de las relaciones del cine de no ficción con la historia, las ciencias y el periodismo (*The Subject of Documentary* 174). En el caso de este autor, su estudio de las subjetividades en el cine dialoga muy de cerca con la teoría psicoanalítica y la psicología, por lo tanto, su análisis incluye la reflexión sobre términos como auto-representación, identificación e intersubjetividad.

Estos teóricos también proponen que estos nuevos modos de representación documental se gestan, en parte, por el ascenso de la organización de grupos en torno a políticas

identitarias.⁵ Renov afirma que en las últimas décadas se produjo un desplazamiento desde la política de los movimientos sociales hacia políticas de la identidad y que, en dicho escenario, ocurrió un distanciamiento de la acción colectiva en favor de las diferencias entre los sujetos (*The Subject of Documentary* 177). Para los tres críticos, el ascenso de las políticas identitarias es vital, porque gran parte de las películas que comentan trata sobre temas que tienen que ver con la vida de las mujeres, los migrantes o los enfermos de VIH.

Otro elemento que puede explicar este cambio de paradigma de lo objetivo hacia lo subjetivo es la aparición de nuevas tecnologías que facilitan y abaratan la producción de películas. Desde la aparición de cámaras con sonido incorporado y, especialmente, desde la introducción de la tecnología del video, que hizo menos costosa la producción y facilitó la grabación y visualización del propio cuerpo de los directores, la creación de documentales performativos se ha hecho más frecuente. Stam, por ejemplo, afirma que en las últimas décadas se ha producido un desplazamiento notorio desde una representación del mundo hacia una auto-representación y que esto se relaciona, entre otros motivos, con la disponibilidad de “Digital cameras and smartphones, [that] especially, allow for an immediacy, intimacy, and mobility far beyond what earlier technologies could achieve” (*Keywords* s.p.).

Estos cambios tecnológicos implican que los críticos están abiertos a analizar films creados con estos nuevos medios. De este modo, escriben sobre diarios fílmicos, autorretratos, autobiografías experimentales y Renov incluso dedica los capítulos finales de su libro a pensar el ensayo electrónico, las video confesiones y las entonces emergentes iniciativas autobiográficas en internet.

⁵ El término *identity politics* fue usado por primera vez en 1979 a propósito del activismo de personas con discapacidad. Desde entonces, se ha utilizado en las Ciencias Sociales y las Humanidades para describir fenómenos tan diversos como el multiculturalismo, y los movimientos por las diversidades sexuales, feministas, separatistas y nacionalistas (Bernstein 47).

Si bien la exploración de los documentales en primera persona desde la noción de subjetividad no es mi centro de interés y no comparto la preponderancia que estos teóricos le otorgan al modelo de Nichols, sí me parece productiva la atención que ponen al contexto social con el que dialogan estas manifestaciones. También me parece interesante la atención que prestan a la relación del sujeto con el colectivo. Renov afirma que el sujeto está inevitablemente relacionado a la Historia y, por lo tanto, “Far from positing the autobiographical as solipsistic this position defines it as a practice of inscription in which the domain of the subject and that of the enveloping world are mutually constructive: self and other/ self through other” (113). De todas formas, estas propuestas teóricas, al centrarse en un análisis de los documentales como representación de una subjetividad, se quedan atrapados en una perspectiva fuertemente autorial, en la cual las películas corresponden a la obra de un director determinado. Para Lane, Beattie y Renov la atención a los aspectos colectivos y sociales de estas historias funciona solo a nivel de representación y no de producción o elaboración. También, el interés que muestran hacia lo poético y lo visualmente experimental, lleva a que dejen de lado la pregunta por lo performativo.

Desde estas intervenciones, publicadas hace casi dos décadas, varios directores de distintas latitudes han comenzado a explorar diversas narrativas del yo en el formato audiovisual. Esto ha llevado a intensificar la pregunta sobre la posibilidad de la autobiografía en el cine. “Absolute autobiography is impossible if this term means a person’s entire life and consciousness are somehow represented. As I mentioned earlier, documentary autobiographies are always presented as moments or periods of a life, never as a complete life” (Lane 27). El mismo autor señala que lo más parecido a un texto autobiográfico en el cine serían los diarios y los breves autorretratos del sujeto y su familia. Por su parte, Alisa Lebow, compiladora de un volumen llamado *The Cinema of Me* (2012) sostiene que: “the first person film is not primarily, and certainly not always explicitly, autobiographical. Subjective as it may be, the exploration of the filmmaker’s own biography is a much less centrally important pursuit in these films than one might expect” (2).

Incluso Philippe Lejeune tiene una participación muy temprana en este debate. En una conferencia de 1987 sostiene que: “El cine autobiográfico comienza pues a existir, diferente de la autobiografía escrita, pero también diferente del cine de ficción, a medio camino entre el cine *amateur* y el cine de ensayo” (“Cine y autobiografía” 24). En su texto, Lejeune se refiere a la elasticidad del término “autobiografía”, el que serviría para describir fenómenos diversos, como su uso como adjetivo (“autobiográfico”) o el género literario que él delimitó. El primer sentido al que se refiere el francés se relaciona con un cambio en las maneras de leer y da cuenta de un afán por relacionar los textos con la biografía o la subjetividad de los autores. En cambio, la definición que él propuso en *El pacto autobiográfico* es más estricta: “Relato retrospectivo en prosa que una persona real hace de su propia existencia, poniendo énfasis en su vida individual y, en particular, en la historia de su personalidad” (50). Para la teoría de Lejeune es imprescindible que se establezca una identidad nominal entre autor, narrador y personaje, ya que el nombre propio es el lugar donde se intersectan la realidad textual con la extratextual (65). De este modo, el pacto entre autor y lector, avalado por el uso del nombre propio, indica que este tipo de textos tiene un compromiso con la verdad. Entonces, ante la pregunta sobre la posibilidad de la autobiografía en el cine, el crítico francés es absolutamente entusiasta y menciona la importancia de la voz en *off* y de la cámara subjetiva como elementos que ayudarían a decir “yo” y a afirmar la identidad.

Alain Bergala es más específico cuando propone que “Toda filmación autobiográfica forma más o menos parte de una estrategia del cineasta para actuar -por la presencia de la cámara y las consecuencias en lo real de esa filmación- sobre su propia vida y sus relaciones con los otros” (29). Existe cierto consenso entre los teóricos para agrupar bajo el término “cine autobiográfico” una gran variedad de manifestaciones, tales como el diario fílmico, las películas de ensayo, ficciones biográficas y autorretratos. De acuerdo con este criterio, los elementos fundamentales serían la inscripción de una voz autorial reconocible y una temática en torno a la vida familiar o la intimidad de los cineastas.

Para esta investigación, utilizo indistintamente los términos “documentales en primera persona” o “narrativas de vida en formato audiovisual” para dar cuenta de la variedad de dispositivos genéricos presentes en las películas del corpus. Crónicas, diarios, biografías, confesiones y autobiografías son algunos de los géneros con los que dialogo en mi análisis de los documentales escogidos. En este sentido, participan del espacio biográfico, tal como es definido por Leonor Arfuch:

conjunto de géneros consagrados como tales -biografías, autobiografías, confesiones, memorias, diarios íntimos, correspondencia- . . . [y] también su enorme expansión contemporánea de formas híbridas. . . donde lo vivencial, lo privado y lo íntimo se narran en distintos estilos desde el registro hipotético de la “propia” experiencia, y adquieren así un suplemento de valor: verdad, autenticidad, proximidad, presencia (*La vida narrada* 62).

La preferencia por la denominación “documentales en primera persona” también enfatiza el modo de enunciación de las películas. Lebow sostiene que las películas en primera persona “can be autobiographical in full, or only implicitly and in part. . . The designation ‘first person film’ is foremost about a mode of address: these films ‘speak’ from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position” (1).

Al hablar de narrativa de vida, también estoy proponiendo una perspectiva atenta al ejercicio interpretativo que implica la construcción de un relato. Como bien propone Paul Ricoeur al plantear la noción de identidad narrativa: “Una vida no es sino un fenómeno biológico hasta tanto no sea interpretada. Y en la interpretación, la ficción desempeña un papel mediador considerable” (52). Estas afirmaciones de Ricoeur resuenan con las que Bruzzi comparte al inicio de su libro, cuando sostiene que el mero registro fílmico de un suceso no asegura su legibilidad. La crítica pone como ejemplo la llamada “película de Zarpruder”, el fragmento de 22 segundos filmados en 8mm que registra el momento del asesinato de Kennedy. La falta de contexto, de organización narrativa y de otras fuentes con las que dialogar, tornan inútil esta filmación al momento de querer comprender lo sucedido (*New Documentary* 55).

La atención a los aspectos narrativos también está presente en el libro de Jim Lane. Allí explica que la diferencia fundamental entre el cine y la literatura es de carácter semiótica,

puesto que los textos corresponden a un sistema arbitrario de signos, mientras que el sonido y la imagen son sistemas motivados y, por lo tanto, guardan una conexión física con lo que representan. Frente a esta divergencia, el crítico propone la narrativa como un punto de encuentro entre los dos medios. Para Lane, tanto la autobiografía en el cine como en la literatura se apoyan en la creación de narrativas que organicen el transcurso de una vida. De igual forma, la focalización en la tríada autor/narrador/personaje principal puede ser similar (5). La atención a la narrativa, por último, proporciona un método para abordar el análisis de cada película. En palabras de Arfuch:

El componente *narrativo*, es decir, cómo se cuenta una historia, cómo se articula la temporalidad en el relato, cuál es el principio que se postula, cómo se entraman tiempos múltiples en la memoria, cómo se distribuyen los personajes y las voces, qué aspectos se enfatizan o se desdibujan, qué causalidades -o casualidades- sostienen el desarrollo de la trama, qué zonas quedan en silencio o en penumbra (*La vida narrada* 66).

1.2 Los aportes de la crítica desde Latinoamérica y Chile

En el contexto latinoamericano, en los últimos años se ha producido un creciente interés por reflexionar acerca de las nuevas formas en las que el cine intenta acercarse a lo real. En libros como *El cine de lo real* (2011) y *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y retorno de lo real* (2013), distintos directores y críticos literarios discuten acerca de estrategias que van más allá del realismo del siglo XX y que interpelan las nociones clásicas de verosimilitud y representación, ya sea en el cine de ficción, como en el de no-ficción. Entre estas estrategias, la performance, los nuevos estilos de actuación y el trabajo sobre el archivo son ampliamente abordados. En el artículo “El cine documental y el retorno de lo que fue”, por ejemplo, Andréa França propone pensar las reconstituciones como una práctica que tensiona los registros del presente y de la historia en un grupo de documentales brasileños contemporáneos. Por su parte, Álvaro Fernández-Bravo se interroga sobre el diálogo entre primera y tercera persona en documentales argentinos y brasileños y argumenta que es a partir del archivo y del diálogo con otro que los documentalistas pueden crear una imagen de sí mismos.

La producción de documentales de este tipo ha ido adquiriendo notoriedad entre la crítica académica y así lo demuestra la inclusión de reflexiones sobre películas en primera persona en recientes libros compilatorios sobre cine latinoamericano y chileno. Por ejemplo, *Latin American Documentary Film in the New Millenium* (2016) incluye cuatro capítulos sobre el tema, los se refieren al cine de Andrés di Tella (Jorge Ruffinelli), el uso de la primera persona en documentales argentinos (Antonio Gómez), el giro hacia la movilidad y el desplazamiento (Pablo Piedras) y la producción de cineastas hijos de desaparecidos (Laura Lattanzi). Algo similar sucede en el recientemente editado *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World* (2020), que incorpora tres contribuciones que discuten films de este tipo.

Los libros de Mauricio Godoy y Pablo Piedras son referentes importantes para esta investigación, porque ambos abordan específicamente la relación entre cine y autobiografía. En *180º gira mi cámara. La autobiografía en el documental peruano* (2013) Godoy realiza una síntesis de algunos postulados de teoría literaria sobre géneros autobiográficos, hace una breve historia del desarrollo del documental en Perú y acude a la propuesta de las modalidades de Nichols para analizar películas peruanas contemporáneas, como *Alias Alejandro* (2005) de Alejandro Cárdenas. Si bien este estudio es de carácter más bien compilatorio y no ha tenido una gran circulación fuera de su país, tiene la virtud de haber reunido una bibliografía específica muy actual y de proponer un corpus hasta entonces inexplorado en el cine peruano y poco conocido en el circuito latinoamericano.

Por su parte, *El cine documental en primera persona* (2014) de Piedras propone una lectura de la historia del documental argentino como una búsqueda continua de formas expresivas para la no ficción. A Piedras le interesa una interpretación desde el contexto y las condiciones de producción nacionales, por eso, aunque recurre a postulados de la crítica anglosajona, matiza sus relaciones e intenta no hacer generalizaciones. En último término, el crítico se interesa por el cine en primera persona, porque le permite reflexionar sobre “cuestiones fundamentales del estatuto del cine documental” (235). Al analizar un amplio corpus de

películas, es capaz de distinguir continuidades y no solo rupturas entre las distintas generaciones.

La perspectiva histórica que proponen estos libros es muy usual en la crítica sobre los documentales. Las líneas más recurrentes en este ámbito son la mirada generacional comparativa, el diálogo con los estudios de memoria y el uso de conceptos como postmemoria y relato de filiación. Elizabeth Ramírez (2010), por ejemplo, se ha referido a los modos de recordar de la nueva generación de documentalistas y los ha caracterizado como alejados de la grandilocuencia y de los discursos militantes o épicos propios del cine de los '60 y '70. Para Ramírez, las películas del presente adoptan, desde la esfera privada, diversas estrategias audiovisuales para reflexionar sobre los artificios de la memoria y evocar el trauma de la dictadura. Ramírez llama a esto el desvanecimiento de lo colectivo y la emergencia de los mundos privados, algo que ha sido estudiado también por críticos como Carlos Ossa (2013) y Gonzalo Aguilar (2015). En su libro, Aguilar analiza “el documental y su giro hacia lo autobiográfico, lo confesional y lo íntimo” (90), que contrasta con la tradición latinoamericana del cine militante, en la que el sujeto protagónico solía ser el “pueblo”, el colectivo en la calle. En su estudio, el argentino se pregunta por las nuevas modulaciones de lo político en estas realizaciones y propone que “la puesta en cuerpo de estos documentales genera un yo vicario en el que se piensa la posibilidad de la memoria y lo político” (124).

Laura Lattanzi (2016) y Bernardita Llanos (2016) también mencionan esta divergencia de proyectos entre la nueva generación de cineastas y sus predecesores. Desde una mirada más postmoderna, Llanos afirma que:

El cambio de giro del nuevo documental con respecto a lo que fuera el cine latinoamericano de los sesenta y setenta en sus diversas expresiones nacionales – Cinema Novo, Tercer Cine entre otros-, y su propuesta revolucionaria de aunar estética y política ha dado paso al dominio del yo y su colectivización a narrativas de corte autobiográfico moduladas en su gran mayoría por la desilusión de los sujetos actuales frente a la caída de los grandes proyectos políticos y las utopías sociales de justicia e igualdad del pasado (“Políticas” 222).

Piedras ofrece un análisis más complejo, que considera también factores históricos, culturales y estéticos para la emergencia de la primera persona. Este es el planteamiento que me parece más productivo, porque considera no solo las tendencias transnacionales de la producción cultural, sino también las condiciones del contexto específico, como las políticas culturales y de memoria. De acuerdo con el argentino,

La expansión y el abaratamiento de las tecnologías digitales de filmación, el asentamiento de un espacio biográfico que atravesó múltiples capas de la cultura, el debilitamiento de las narrativas totalizantes del mundo histórico dentro del cine de no ficción y la renovación generacional de los cineastas son algunos de los factores que . . . dan cuenta del sistemático proceso de subjetivización del cine documental argentino desde el año 2000 (237-238).

Antonio Gómez es otro de los críticos que, desde una perspectiva histórica, ofrece una reflexión sobre el paso de una primera persona plural, propia de cine militante de las décadas de los '60 y los '70, hacia una singular, con una voz y un nombre propio (46). Para el crítico, lo que sucede en los países latinoamericanos sería el movimiento contrario a lo que Renov propone en su libro: “not the articulation of new collectives through the expression of previously silenced selves but the identification of singularities and individual experiences against the backdrop of a damaged collectivity, and maybe as a first step toward its reparation (48).

Estas tensiones entre lo singular y lo colectivo están presentes en otras líneas de análisis que operan desde una perspectiva histórica: el campo de estudios de memoria y los estudios sobre trauma y transmisión de la experiencia. En su libro sobre cine argentino y política, Ana Amado (2009) escribe un capítulo titulado “Estrategias de memoria y filiación”, el que está dividido en dos apartados: “Del lado de los padres” y “Del lado de los hijos”. Esta última perspectiva analiza los documentales dirigidos por la generación que padeció en la infancia el enfrentamiento a la dictadura y que, como resultado de ello, perdió a alguno o a ambos padres. Las producciones a las que se refiere Amado son dirigidas efectivamente por hijos de las víctimas de la violencia política (Albertina Carri, María Inés Roqué, Nicolás Prividera), pero incluso cuando los autores o directores no tienen esta situación biográfica, el esquema

privilegiado para abordar sus novelas y documentales sigue siendo el de las generaciones y el problema de la transmisión quebrada de la experiencia histórica (Drucaroff 379).

Para el caso chileno, por ejemplo, los términos “literatura de hijos” y “relato de filiación” han sido ampliamente trabajados desde una crítica que analiza los productos culturales a través de los cuales:

una nueva generación de escritores, nacida en los años del golpe militar, recuperó los procesos de memoria, haciendo converger experiencias y figuras de infancia en la representación de residuos dictatoriales entrelazados con un relato de carácter biográfico o con elaboraciones imaginarias del trauma inscritas en la trama familiar (Johansson 230).

Propuestas como las de Andrea Jeftanovic (2011), Sara Roos (2013) y Lorena Amaro (2014) dan cuenta de un numeroso corpus de novelas que combinan elementos de lo biográfico, lo autobiográfico y la ficción. En palabras de Roos, el relato de filiación “Designa la toma de conciencia de un individuo de ser hijo o hija de alguien . . . lo más íntimo se combina con la preocupación por la ascendencia y el deseo de incorporarse en la genealogía familiar, reemplazando la investigación de su interioridad por la de su anterioridad familiar” (336). Los hijos, en estos relatos, “Cuestionan la autoridad paterna y critican la herencia social, cultural y política” (Amaro, “Formas de” 111).

Estos relatos, que organizan generacionalmente la experiencia de padres e hijos, también han sido abordados desde el concepto de postmemoria. Propuesto por Marianne Hirsch (2008) a partir de su propio contexto familiar (como hija de sobrevivientes del Holocausto), es concebido como la memoria de los hijos a partir de la memoria de los padres. Se distinguiría de la memoria a secas, porque en ella opera una distancia generacional mayor (no se presenciaron los acontecimientos referidos o se era muy pequeño) y tampoco coincidiría con la historia, porque existe una conexión personal y afectiva mucho más profunda con los hechos. Por otra parte, en esta elaboración de narrativas de memoria tendrían un lugar preponderante las imágenes, especialmente las fotografías. Se trata de una forma contemporánea de trabajo sobre las materialidades del recuerdo y la transmisión, mediante la cual archivos y documentos privados articulan un relato que accede al espacio público.

Algunas de las autoras que se relacionan explícitamente con este concepto son Llanos (2014, 2016), Gallardo (2015), Lattanzi (2016) y Bossay (2020).

Si bien la mayor parte de la crítica coincide en una valorización del uso de la primera persona como una forma de abordar microhistorias y problematizar la relación con lo real, surgen también miradas cuestionadoras o que llaman la atención hacia los límites problemáticos de esta. La propia Amaro señala que “Es indudable que hay algo muy conservador en este resguardo familiar” (125) del relato de filiación y que se trata de “Una literatura de peterpanes dolidos, en difícil tránsito hacia la adultez y la ciudadanía” (“Formas de” 127). Un elemento que aparece en las entrevistas de algunos directores de documentales en primera persona es la preocupación por alejarse del relato de autoayuda.⁶ Como señala Germán Berger-Hertz, el director de *Mi vida con Carlos*: “My purpose was always to make a film, not therapy” (citado en Ramírez *(Un)veiling* 11).

Nelly Richard (2011), por su parte, analiza la publicación de una serie de memorias de mujeres que han estado en cargos de poder en las últimas décadas, e identifica un mercado de lo confesional, así como su necesaria contraparte: un compulsivo *voyeurismo* social que demanda la supuesta revelación de los individuos en la esfera pública. En este sentido, afirma que “esta celebración mercantil del yo da también cuenta del neoindividualismo capitalista que comercializa la instantaneidad del fragmento mediante las técnicas periodísticas de captación de lo humano “en vivo y en directo”” (10).

Mientras que Richard se refiere al contexto chileno para identificar críticamente la correspondencia que habría entre ciertas narraciones desde la primera persona, capitalismo e individualismo, Juliette Goursat (2016) afirma que, en el caso de los documentales, estos

⁶ Eva Illouz describe la narrativa de autoayuda es un tipo de relato colindante con los que nos interesan. Esta narrativa estaría marcada por la exposición de las emociones privadas, por entender la propia vida como una disfunción generalizada, y por privilegiar el sufrimiento y el trauma como centro del relato (118). De acuerdo a Illouz, la penetración del discurso terapéutico (en los medios masivos y en el campo editorial, por ejemplo), contribuyó a la instalación de una narrativa de autoayuda y autorrealización como una forma institucionalizada de discurso del yo y a una intelectualización de la vida cotidiana y las relaciones interpersonales. La autora afirma que en la cultura del capitalismo emocional, las emociones se convirtieron en entidades a ser evaluadas, examinadas y cuantificadas (227).

contrarrestan las lógicas del presente. Para ella, los documentales que recurren al dispositivo autobiográfico realizan un acto de resistencia contra las instituciones políticas y culturales, ya que rompen con la imagen consensual y normativa que la transición le otorgó al pasado (113). De esta manera, en el corpus de documentales trabajado por Goursat, la interrogación al pasado personal y familiar es a la vez un trabajo crítico de memoria que presenta voces disonantes y realiza un trabajo reflexivo que abre el pasado hacia nuevas interpretaciones:

Following the Pinochet affair, filmmakers ventured to recount the devastating effects of the dictatorship on their own lives and those of their families, thereby affirming the legitimacy of their personal testimonies' existence in the collective memory. By having recourse to their own experiences, these filmmakers attempt to create images and narratives of the past that will overcome the absence or lack of testimonies and traces around the period of Pinochet dictatorship in traditional media and official discourses (113).

La crítica también sostiene que, en estos documentales, el uso de metraje de archivo reactiva la memoria histórica del pasado traumático que la transición ha querido contener y que, de esta forma, los espectadores que han tenido un lugar más pasivo frente a las políticas del consenso deben enfrentar su propio rol en la sociedad que experimentó estos sucesos (116). Me parece que esta propuesta de Goursat es muy valiosa, porque si bien participa del amplio grupo de investigaciones que limita los documentales en primera persona a aquellos que tratan temas de memoria, su intervención en el debate llama la atención hacia elementos que no han sido tratados por el resto de la crítica.

Algo similar sucede con el notable libro de Elizabeth Ramírez, quien el 2019 publicó *(Un)veiling bodies. A Trajectory of Post-Dictatorship Chilean Documentary*. A mi juicio, este es el aporte más interesante y sistemático que se ha realizado desde la perspectiva histórica y también considera otras líneas de trabajo exploradas en la producción académica: la teoría de los afectos y la crítica feminista. La hipótesis del libro propone una trayectoria del documental chileno entre 1990 y el 2011, la que se caracteriza por una revelación de dos tipos de cuerpos: los de las víctimas de la dictadura y los de las películas. Siguiendo las propuestas de Laura Marks y su libro *The Skin of the Film*, Ramírez propone un paso desde un cine de los afectados hacia un cine de los afectos. (4) De acuerdo con esta autora, en un

primer periodo de la postdictadura (1990-2003), el énfasis estuvo puesto en la búsqueda de una verdad sobre hechos ocurridos en el pasado; el protagonismo de familiares directos de las víctimas del régimen; el uso del testimonio en cámara y otras estrategias realistas; la búsqueda de objetividad y el uso de imágenes de las atrocidades cometidas como una forma de remover a los espectadores. Los documentales del segundo periodo (2003-2011), buscan revelar la materialidad de la imagen más que una cierta verdad; incluyen una mayor variedad de voces y perspectivas; utilizan estrategias creativas y no-representacionales; adoptan un punto de vista subjetivo y obturan las imágenes atroces del pasado para crear una respuesta sensorial de parte de sus espectadores (5). Sin embargo, la diferencia entre uno y otro periodo no es estricta, sino más bien se trata de un cambio de énfasis. El análisis propuesto por Ramírez considera un corpus de cientos de documentales, por lo tanto, su metodología no es la del estudio de casos, sino una más histórica.

Este diálogo con la teoría de los afectos y la interrogación de modos más reflexivos y experimentales para el cine está presente en el libro *Geografías afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)* publicado por Irene Depetris Chauvin el 2019. En él, la autora ofrece un original acercamiento a la pregunta por la comunidad en el presente de tres países latinoamericanos:

Teniendo en cuenta que el cine es una forma de cultura espacial, se busca explorar un conjunto de películas que articulan nuevas geografías filmicas a partir de novedosas “prácticas espaciales” y “estéticas de los afectos”. La hipótesis de este estudio es que articulando la dimensión espacial y afectiva las películas analizadas nos invitan no sólo pensar nuestra relación con el espacio fuera de pantalla sino, fundamentalmente, imaginar modos de vincularnos con el pasado y con los otros: nuevos modos de ser/estar juntos (s.p.).

Cambiando la perspectiva histórica por una espacial y el paradigma generacional por el giro afectivo, el trabajo de Depetris es una refrescante mirada que ya no busca establecer relaciones entre las películas y una alegoría nacional, sino examinar los mapas afectivos y las prácticas espaciales presentes en los films. De este modo, en el libro se propone un nuevo corpus para reflexionar sobre temas como las geografías espectrales, la espacialidad de la

memoria y la relación con otros. Este nuevo corpus es otro de los aportes del libro, ya que no solo articula una mirada a un territorio amplio, sino que incluye series, video instalaciones, películas de ensayo, documentales y otros formatos cinematográficos. Entre los directores chilenos que se discuten en el libro, están Tiziana Panizza, Patricio Guzmán, Raúl Ruiz, Ignacio Agüero y Enrique Ramírez.

Antonia Girardi también se refiere a los espacios en su breve artículo "Cartografías de luz. Retóricas de la espacialización de la subjetividad en el documental chileno contemporáneo. Apuntes sobre El otro día y Kawase-san" (2014). A partir del análisis de los documentales de Ignacio Agüero y Cristián Leighton (del 2013 y 2010, respectivamente) y tomando como referente las reflexiones de Giordana Bruno sobre la cineasta belga Chantal Ackerman, se pregunta por la relación entre intimidad y paisaje. Como una propuesta para abandonar la discusión en torno a la intimidad como algo que se puede examinar estrictamente desde la noción de interior, Girardi se pregunta por la relación entre intimidad y espacio; entre identidad y cartografía. A su vez, asocia estos documentales a la práctica del diario íntimo o diarios de viaje, ya que menos que un autoexamen "lo que las mueve. . . [es] la experiencia subjetiva de construir audiovisualmente un espacio" (111).

A través de un corpus de temáticas diversas y centrando el análisis en diferentes usos de procedimientos formales, Iván Pinto (2016) también es parte de los críticos que buscan nuevas formas de pensar el documental, alejados del paradigma de los estudios de memoria. Su objetivo es analizar el cine documental chileno "poniendo énfasis en la transformación de sus materiales expresivos y en el surgimiento de nuevas formas que han renovado por completo el panorama reciente" (102). Su interés se centra en las nuevas formas, soportes y lugares para el documental. Bajo el rótulo de "documental experimental" Pinto considera películas que realizan tanto exploraciones formales como de nuevos marcos de producción y circulación (103).

Entre las tendencias que distingue entre la producción de los últimos años están el uso de la ficción en el documental, como sucede en *Hija*; uso de lo documental en la ficción argumental (presencia del archivo y del registro); el ensayo documental exploratorio y la interrogación de lo político desde lo experimental, como ocurre en las creaciones del colectivo MAFI.⁷

Una perspectiva que comienza a aparecer más sistemáticamente en la reflexión sobre los documentales es la de género. En este ámbito, el libro *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (2016), editado por Ramírez y Donoso, tiene un lugar especial por el trabajo de rescate y promoción que hace de la obra de cineastas mujeres que desarrollaron su carrera durante el exilio y dirigieron films personales a comienzos de los años '80. El libro compila trabajos de análisis sobre las películas de cada una de ellas, contiene entrevistas y reproduce materiales de sus archivos personales. Con todo, este texto da cuenta de un esfuerzo por reinscribir las figuras de estas cineastas mujeres en la historiografía cinematográfica nacional.

El capítulo que Bossay y Peirano publicaron en el libro *Latin American Women Filmmakers* (2017) también considera la perspectiva de género, pero con un alcance totalmente diferente. Alejándose de la noción más autorial, las críticas proponen pensar un modo de producción femenino, en el que destacan el desarrollo de estrategias de producción basadas en estrechas redes colaborativas (75). Es más, ellas afirman que “documentary production seems to be an extension of other forms of women’s work, in which they have held leadership positions that do not depend on (or aim for) individual success, but privilege collaborative team work” (78). En este sentido, la figura de la productora es central:

The specificity of women’s filmmaking in Chile seems to be more related to social practices, collaborative networks and particular modes of production than to the

⁷ Como señala el sitio Plataforma Arte & Medios, “MAFI (Mapa Fílmico de un País) nace el año 2012 . . . como una organización dedicada al registro documental colaborativo con el objetivo de contribuir a la memoria audiovisual del país y fomentar la reflexión social en base a imágenes. . . Cada una de sus piezas audiovisuales tiene características estéticas simples: planos fijos, registros de duración breve y sonido limpio. Los planos se encuentran disponibles en la página web y YouTube para ser explorados”. Hasta el momento, han estrenado dos largometrajes: *Propaganda* (2014) y *Dios* (2019).

narration of certain imaginaries and discourses of femininity. Current documentary filmmaking in Chile echoes historical women's practices responding to precariousness, and the films (small and modest, often personal, but internationally appealing) reflect the ways in which women have learnt to maximize cultural and social capital, contributing to a 'common pot' of documentary filmmaking (91).

La distinción que Bossay y Peirano establecen entre discursos de lo femenino y las prácticas sociales es útil para mi análisis, porque ellas son explícitas en señalar que hay que tener una mirada crítica que problematice la relación tradicional entre mujeres y esfera privada. Desde su punto de vista, no se debe naturalizar la asociación entre directoras y relatos íntimos y familiares, porque esa mirada totalizante dificulta el análisis más detallado de las estrategias y las propuestas de las cineastas chilenas (80). En este sentido, notan que a partir del 2000 los temas sobre familia y memoria no son abordados exclusivamente por directoras mujeres, sino también por directores como René Ballesteros o Sebastián Moreno.

Si bien se trata de un campo de estudios bastante reciente, las reflexiones críticas sobre cine documental en general y sobre cine en primera persona en particular dan muestra de perspectivas asentadas, como las históricas y de memoria, así como de aproximaciones emergentes, a saber, el giro afectivo, el giro espacial o la teoría de género. En este contexto, me parece que esta tesis introduce una propuesta novedosa, por cuanto se pregunta por la composición medial de historias de vida que se narran en el cine documental chileno. También, propone una metodología distinta, al desmarcarse de la perspectiva histórica y favorecer una consideración de la relación con los espectadores.

1.3 Documentales en el Chile actual

Para entender la producción chilena actual de documentales en primera persona es necesario presentar una síntesis de la trayectoria del cine en relación con los gobiernos y las políticas culturales de las últimas décadas. En específico, propongo un recorrido por algunos hitos relevantes presentes en la Unidad Popular, la dictadura y la transición. También examino algunos aspectos específicos de la producción y circulación de los documentales del corpus, como una manera de insistir en los aspectos culturales de estos y no considerar solamente los autoriales.

El gobierno de Salvador Allende puso en práctica varias acciones para promover el cine nacional, especialmente el de corte político y popular. Chile Films, por ejemplo, no solo producía películas, sino también ofrecía talleres de creación y reflexión cinematográfica. Esa concepción del cine como herramienta pedagógica y fuerza descolonizadora estaba muy en sintonía con el pensamiento latinoamericano de aquellos años.⁸ El Primer Festival de Nuevo Cine Latinoamericano se realizó en la ciudad de Viña del Mar en 1967 y dos años después, su segunda versión contó con la participación de cineastas de la talla de Glauber Rocha, Fernando Birri, Fernando Solanas, Osvaldo Getino y el grupo boliviano Ukamau (de los Ríos y Donoso 209). Esta fuerte atención a los cambios que experimentaba la sociedad fomentó la creación documental y favoreció un estilo informativo y de registro del presente. Como indica Bossay: “La predilección por el formato documental, en vez de la ficción, apela fuertemente a la creencia de que lo que se estaba viviendo se escribía en los anales de la historia mientras se filmaba. Por esto, el cine directo se fortaleció como práctica durante esos años” (“El protagonismo” 109).

Esa creencia en un proceso histórico único no estaba presente solo en los creadores nacionales, sino también en los extranjeros. Fue usual durante los años de la UP la visita de periodistas y equipos de filmación de distintos países, como Jürgen Böttcher y Rolf Liebmann de la RDA o Miguel Torres, de Cuba. Los contactos entre estos cineastas y sus contrapartes chilenas fueron cruciales para la profesionalización de los equipos nacionales y también para su inserción profesional cuando tuvieron que partir al exilio. Angelina Vázquez, por ejemplo, había colaborado con un equipo finlandés y ese fue el motivo por el cual pudo refugiarse en dicho país y continuar haciendo películas desde su destierro.

Bossay propone identificar también el cine de la UP como un proceso de *hyper-recording*:

⁸ Recordemos el inicio del Manifiesto de los cineastas de la Unidad Popular: “CINEASTAS CHILENOS: es el momento de emprender juntos con nuestro pueblo, la gran tarea de la liberación nacional y de la construcción del socialismo. Es el momento de comenzar a rescatar nuestros propios valores como identidad cultural y política. Basta ya de dejarnos arrebatar por las clases dominantes, los símbolos que ha generado el pueblo en su larga lucha por la liberación” (Citado en Mouesca *Plano secuencia* 70).

Con esto me refiero a la obsesión por registrar, sumada a la capacidad creadora, a compromisos personales y a una institucionalidad facilitadora. Esta obsesión posibilitó la gran cantidad de imágenes –tanto de ficción como de no ficción– de televisión, fotografía y cine que se generaron en esos años. Como ejemplo aquellas tan espectaculares y terribles del Palacio de La Moneda siendo bombardeado por los Hawker Hunters, así como de sus sobrevuelos por Santiago. Tal contexto permitió también que la violencia de la dictadura fuera filmada desde su comienzo, con casos tan icónicos como el ya citado bombardeo, la muerte de Henrichsen, las tempranas detenciones y las grabaciones dentro de campos de detención en el norte del país (“El protagonismo” 110).

En este contexto se vuelve más comprensible el proyecto de Patricio Guzmán al filmar lo que se convertiría en *La batalla de Chile* (1972-1979), ya que esta trilogía da cuenta de esa ansia por el registro del presente, de las colaboraciones internacionales (la ayuda de Chris Marker) y de la posterior trayectoria hacia el exilio en Cuba, España y Francia. Guzmán dice en su Diario de filmación de *El primer año* que:

Nosotros, como jóvenes cineastas, estábamos desbordados. No alcanzábamos a filmar ni el 10 por ciento de lo que ocurría. Corríamos de un lado para el otro. Se producían cientos de acciones cerca de la cámara. Nos parecía que la realidad florecía. Había homenajes, asambleas, fiestas por doquier. Los domingos los parques estaban llenos. Se escuchaba buena música por la radio (“Chile era una fiesta” s.p.).

Esa fiesta que describe el director en sus notas de filmación fue violentamente interrumpida por el golpe de Estado del 11 de septiembre de 1973. El quiebre social, político, económico y cultural que significó la dictadura de Pinochet fue también implacable con los documentalistas y la producción cinematográfica en general: el mismo día del golpe se organizó una quema de películas en Chile Films; en 1974 apareció un nuevo decreto que autorizó la censura cinematográfica a películas que expresaran una inspiración marxista; en pocos años cerraron todas las escuelas de cine del país y se derogaron los artículos de ley que incentivaban la producción cinematográfica nacional. Frente a estas medidas, Bossay propone que “El casi exterminio de la industria cinematográfica en Chile además de la censura y el peligro de muerte por hacer cine, prueban, en parte, la idea de que el cine era percibido como una esfera de la izquierda y por lo tanto como una amenaza” (“El protagonismo” 112).

Además de la producción que siguen desarrollando los cineastas chilenos durante el exilio (y a la que me referiré en el próximo capítulo, a propósito de dos films del retorno), los años de la dictadura, especialmente la década de los '80, están asociados a la producción y distribución de piezas en video. Los registros de las primeras grandes protestas contra el régimen, señala Ramírez, fueron grabadas por camarógrafos independientes que trabajaban para medios o agencias internacionales. El reportaje de trinchera fue parte de la resistencia audiovisual, así como noticieros alternativos como TeleAnálisis, los que fueron en gran parte financiados por ONGs internacionales y circulaban de forma semi-clandestina ((*Un)veiling* 35).

A partir de 1990, con el gobierno de Patricio Aylwin, comienza un largo proceso de reconstrucción de la institucionalidad cultural. Ese mismo año, en Viña del Mar se celebra el Tercer Festival de Cine Latinoamericano, como una señal de reconexión con el proyecto que quedó truncado durante casi dos décadas. Estos primeros años de la transición fueron difíciles para los documentalistas, puesto que la ayuda internacional dejó de apoyar proyectos luego del término de la dictadura y las fuentes locales de financiamiento apostaron por respaldar películas de ficción en celuloide por sobre las creaciones en video (Ramírez (*Un)veiling* 43). Pese a estas dificultades, en 1992 se creó el Fondo Nacional de Desarrollo de las Artes (FONDART), un fondo estatal concursable que financia proyectos de ficción, no ficción y animación. No será hasta fines de esta década que

En este panorama del cine documental chileno también es necesario detenerse en algunos aspectos transversales sobre las películas del corpus, que aparecen en escena a fines de los '90 y comienzos de la década de los 2000. Me refiero, específicamente, a elementos que tienen que ver con las formas en que estas películas son hechas, circulan y son reconocidas. ¿Cómo se produce un film documental en primera persona en Chile?, ¿dónde se muestran esas películas?, ¿cuánto reconocimiento han recibido los films de este tipo?

Debido a que me interesa pensar un conjunto de películas documentales y visibilizar lo que estimo es una tendencia, es relevante conocer estos aspectos de la cadena de producción y

circulación de los films. Sin embargo, quizás porque los trabajos críticos disponibles tienden a interpretar películas específicas o consideran la carrera de un cineasta en particular, es difícil conseguir esta información con el detalle suficiente. Para este apartado, me baso en tres fuentes principales: el documento “Las rutas del documental” elaborado por la organización ChileDoc el 2015 (y disponible en su página web), el “VI Panorama del Audiovisual Chileno” editado a fines del 2017 por la Facultad de Comunicaciones de la Pontificia Universidad Católica de Chile y el capítulo que Claudia Bossay y María Paz Peirano escribieron para la compilación *Latin American Women Filmmakers*, en el que abordan específicamente las estrategias de colaboración y solidaridad frente a la precariedad de la producción documental en Chile.

ChileDoc es una iniciativa de las productoras Flor Rubina (de Blume producciones) y Paola Castillo (de Errante producciones), formada a fines del año 2010 para construir y fortalecer vínculos entre el documental chileno y los circuitos internacionales. A partir de su labor en la Corporación Chilena del Documental e inspiradas por el trabajo que CinemaChile⁹ estaba haciendo con el cine chileno en el extranjero, postularon a fondos estatales con el fin de potenciar la difusión, distribución y comercialización del documental a nivel nacional e internacional. Sus objetivos en los últimos años han sido fortalecer la distribución del documental, consolidar espacios de exhibición y mejorar sus audiencias. A nivel nacional han logrado esto a través de la creación el 2013 del programa MiraDoc, que asegura el estreno comercial de una decena de películas al año, tanto en salas de Santiago como de otras ciudades del país. Las películas se mantienen al menos dos semanas en la cartelera y muchas veces su estreno va asociado a sesiones de diálogo con directores y críticos. Durante el año 2019, el programa estuvo presente en 18 ciudades de Chile y estrenó documentales en 24 salas de cine. Cinco de las películas analizadas en esta investigación han sido parte de ese

⁹ Como se afirma en la presentación de su sitio web: “CinemaChile es la agencia público-privada responsable de la promoción y difusión de la producción audiovisual chilena en el mundo. Fue creada en 2009 por la Asociación de Productores de Cine y Televisión de Chile (APCT) y ProChile, bajo el programa “Marcas Sectoriales”. CinemaChile es una oficina activa que facilita la exportación e internacionalización del cine y todo formato de producción audiovisual, tanto para las empresas consolidadas en el circuito extranjero, como para aquellas que recién abren su camino en el extranjero” (<http://www.cinemachile.cl/acerca-de-cinemachile/>).

programa de exhibición: *Sibila* (2013), *Genoveva* (2014), *Atrapados en Japón* (2015), *Allende mi abuelo Allende* (2015) y *Venían a buscarme* (2017) son algunos de los films que han sido estrenados y difundidos en distintas ciudades de Chile. Desde el año 2017 también ha estado operando OndaMedia (<http://www.ondamedia.cl>) la plataforma virtual de difusión de contenidos audiovisuales del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Allí es posible ver gratuitamente, a través de *streaming*, *Atrapados en Japón* e *Hija*.

Tanto el estudio de ChileDoc como el Panorama del Audiovisual Chileno coinciden en la importancia de los fondos estatales para la producción de documentales, así como en la creciente relevancia de las coproducciones extranjeras y los fondos de desarrollo de distintos festivales internacionales. De acuerdo con el primer estudio, el tiempo promedio que tarda llevar a cabo un largometraje documental en Chile es de tres años, por lo que el financiamiento es indispensable para lograr que el proyecto se finalice y pueda ser estrenado. Los fondos estatales se establecieron durante la década de los '90 y han sido relevantes para la profesionalización de todo el campo audiovisual.¹⁰ Las principales fuentes de financiamiento son CORFO (Corporación de Fomento a la Producción) y el Consejo del Arte y la Industria Audiovisual (CAIA), dependiente del Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. Ambas instituciones han cambiado sus líneas de concurso durante los últimos años, pero las más relevantes para las películas de este estudio son el de desarrollo de proyectos audiovisuales unitarios y el programa de distribución audiovisual (modalidad exhibición y comercialización nacional y modalidad exhibición y comercialización internacional) de CORFO y la Línea producción de largometraje documental del CAIA. Como afirma el estudio de ChileDoc: "El 80% de los documentales estudiados obtuvo algún tipo de financiamiento para sus etapas de desarrollo, producción o postproducción. . . Hasta ahora,

¹⁰ Tal como afirman Bossay y Peirano: "The Chilean documentary film has expanded due to its professionalization, linked to factors such as the increasing sponsorship of film production by the Chilean state (Mouesca 2005; Trejo 2009), the strengthening of national and international professional networks among documentary filmmakers, the emergence of the figure of documentary film producer and the re-emergence of national film schools in the mid-1990s. The appearance of an increasing number of female agents (i.e. directors, producers and technician) since the mid-1990s has been key for this development" (73).

los recursos del mercado documental en el país dependen casi exclusivamente de la subvención del Estado o de un festival” (s.p.).¹¹

Entre los fondos internacionales, los más importantes son el Programa Ibermedia (fondo iberoamericano de coproducción) y el Bertha Fund de IDFA (International Documentary Film Festival de Amsterdam). Por ejemplo, además de adjudicarse aportes en los concursos nacionales, *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló recibió 19.000 euros de financiamiento de este último fondo. Por su parte, *El pacto de Adriana* fue apoyado por el Tribeca Film Institute y fue el ganador del premio *work in progress* en el FIDBA (Festival Internacional de Cine Documental de Buenos Aires).

El rol de los festivales de cine en la internacionalización de la producción audiovisual chilena ha sido atentamente estudiado por María Paz Peirano. Ella afirma que las políticas públicas que apuntan a la consolidación de una industria audiovisual, la creación de marcas sectoriales como CinemaChile y ChileDoc, la profesionalización de directores y productores y la generación de redes locales y transnacionales han dado como resultado un visible posicionamiento del cine chileno en el circuito internacional (58).¹² Es así como todos los documentales del corpus han sido exhibidos en festivales tanto nacionales como internacionales. Y eso no sucede solo con las películas en primera persona:

El 98% de las películas producidas entre 2000 y 2010 fueron estrenadas. Un 95% lo hizo en Chile y casi un 70% estrenó también en el extranjero. Los festivales fueron el espacio preferido por los directores para exhibir por vez primera sus obras: un 45% estrenó en festivales versus un 27% que eligió salas de cine arte o comerciales, y un

¹¹ En una entrevista para el sitio web Editando.cl, Álvaro de la Barra cuenta el itinerario de producción de *Venían a buscarme*: “Yo te diría que lo más difícil fue conseguir la plata, conseguir el financiamiento. Fue un período extraño porque al comienzo tuve mucho apoyo, incluso el fondo audiovisual que es un gran apoyo y que fue el punta pie inicial y yo dije, con esto tenemos la película, pero luego en post producción, estuvimos parados dos años y medio, casi tres años, porque teníamos la película montada y no podíamos cerrarla para toda la etapa de colorización, de mezcla de sonido, entonces estuvimos parados hasta que logramos levantar un fondo de post producción y terminar la película, que fue, ahora! En total fueron dos años de investigación, más o menos y los 3 años de post producción... en total como cronológicamente fueron 6 a 7 años para tener la película, pero lo que realmente trabajamos en ella, 3 años” (s.p.).

¹² Esta estrategia de internacionalización se lleva a cabo en un contexto en que los propios festivales de cine han transitado hacia un modelo de festival de negocios, en el que destaca la inclusión de actividades de industria en su agenda, como encuentros de co-producción, talleres de desarrollo de proyectos y mesas de negocio. Asimismo, “la política cultural del “estado neoliberal” chileno supone, en este sentido, una estrategia orientada al mercado para posicionar a las películas en la esfera global gracias al desarrollo de una marca distintiva del cine chileno en el exterior. De esta manera, Chile ha potenciado un cine nacional de exportación, que posiciona al país en esos mercados” (Peirano 62).

28% que exhibió en otros espacios como universidades, museos o teatros (“Las rutas del documental” s.p.).

Para las películas del corpus, los festivales nacionales más destacados son el Festival Internacional de Documentales de Santiago (FIDOCS) y el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICV). Fundado el año 1997 por el reconocido cineasta chileno Patricio Guzmán, FIDOCS siempre ha prestado especial atención a los documentales con un fuerte sello personal¹³. En su programación se han exhibido sus propias películas, así como las de Carmen Castillo y han sido reconocidos films de Alejandra Carmona (premio 2003 por *En algún lugar del cielo*); Tiziana Panizza (premio FIDOCS 2009 por *Remitente: una carta visual*) y Sebastián Moreno (mención honrosa 2006 por *La ciudad de los fotógrafos*), todos documentales con una fuerte carga subjetiva. En la versión 2019 tres documentales chilenos en primera persona fueron parte de la competencia: *Visión nocturna* de Carolina Moscoso, *Historia de mi nombre* de Karin Cuyul y *Nunca subí el Provincia* de Ignacio Agüero. Tres documentales del corpus recibieron premios en años consecutivos en FIDOCS: *El edificio de los chilenos* (2010); *Hija* (2011) y *Sibila* (2012); asimismo, *Venían a buscarme* ganó el premio a la mejor ópera prima el 2017.

Por su parte, el FICV también comenzó como festival a mediados de los años '90, ligado al cine club de la Universidad Austral de Chile. Desde hace una década tiene una presencia muy relevante en el circuito nacional, debido a la no distinción entre categorías de ficción y no ficción en su competencia y su cuidada programación, ligada al cine de autor y de vanguardia. El año 2015 *Atrapados en Japón* ganó el premio a la mejor película de la competencia nacional; el 2018, René Ballesteros ganó el mismo premio con su nuevo largometraje *Los sueños del castillo* y Teresa Arredondo ganó el premio del jurado con *Las cruces*; por su parte, María Paz González fue reconocida el 2019 por su segundo largometraje, titulado *Lina de Lima*. El año 2013 el festival acogió la retrospectiva “Nomadías: directoras chilenas en el exilio”, que difundió el trabajo de Valeria Sarmiento, Angelina Vázquez y Marilú Mallet. De

¹³ En palabras de Elizabeth Ramírez, “FIDOCS has been running yearly since its inception, sheltering, shaping, and promoting Chilean documentary. Its trademark is clear: a strong focus on the figure of the auteur and on ‘creative’ documentary, as well as an emphasis on the political, largely shaped by the strong figure of Guzmán” ((Un)veiling Bodies 46).

estas últimas se exhibieron sus documentales en primera persona *Fragmentos de un diario inacabado* y *Diario inconcluso*, respectivamente.

También vale la pena destacar los circuitos de exhibición internacional de estas películas, así como los reconocimientos internacionales que han recibido, ya que dan cuenta de la calidad de los documentales y de su capacidad para contar historias personales que resuenan en contextos diferentes al chileno. Entre los hitos relevantes en el contexto internacional se puede mencionar el premio *L'Oeil d'or* al mejor documental en el Festival de Cannes para *Allende mi abuelo Allende*; el estreno de *El pacto de Adriana* en el Festival de Berlín; el premio Esperanza para *El eco de las canciones* en el Festival Internacional de Cine de Marsella y el Premio Joris Ivens del Festival Internacional de Documentales Cinéma du Réel para *La Quemadura*, por solo mencionar algunos.

Con todos estos datos me interesa recalcar que, si bien estos films son exhibidos en un circuito específico, los documentales chilenos en primera persona han tenido una excelente recepción tanto por parte de la crítica, como del campo cinematográfico internacional. Pese a lo limitado del campo, estas películas generan interés de parte de programadores, críticos e incluso en la academia internacional. Sin embargo, toda esta atención, la existencia de fondos concursables institucionales y los reconocimientos mencionados no deben ocultar el hecho de que:

Nevertheless, the conditions for documentary production in Chile are still precarious. . . In terms of production conditions, Chileans documentary filmmakers normally work 'by project', without fixed contracts, similarly to other 'creative professionals' worldwide (Boltanski and Chiapello 2005: 166-7). This practice simultaneously encourages and limits their creative work, and generates stressful working conditions. The lack of secure funding to complete film projects makes it extremely hard to make a living solely from working in film, and professionals depend on alternative sources of income, which may become their main source of regular income (Bossay y Peirano 73-74).

Esta precariedad del campo quizás sirva para explicar otras tres características de este grupo de películas: en su mayoría se trata del primer largometraje de sus directores, solo algunos han logrado estrenar una segunda película y algunos nombres se repiten alternando

funciones entre directores, productores y guionistas. Nacidos en su mayoría durante la década de los '70, estos cineastas son parte de una generación que pudo tener estudios formales ligados al ámbito audiovisual y que, como hemos visto, desarrolló sus documentales en primera persona en medio de un contexto en el que proliferaban proyectos de este tipo¹⁴. De los doce cineastas escogidos para esta investigación, solo siete de ellos estrenaron nuevos largometrajes luego de sus películas en primera persona: Angelina Vázquez y Claudio Sapiaín (que desarrollaron la mayor parte de su carrera durante el exilio); René Ballesteros (*Los sueños del castillo*, 2018); María Paz González (*Lina de Lima*, 2019); Teresa Arredondo (*Las cruces*, 2018); Antonia Rossi (*Una vez la noche*, 2018) y Paola Castillo (*Frontera*, 2020). Todos tuvieron un significativo hiato entre su film anterior y este, pero han retomado la dirección nuevamente con exhibiciones en festivales y premiaciones nacionales e internacionales (en Valdivia, FIDMarsella, Festival de Toronto, entre los más destacados).

En algunos casos, esta demora entre un film y otro se debe a que los directores asumen tareas en el desarrollo de proyectos de otras personas. En el caso de Paola Castillo es especialmente visible que su rol como directora ha estado ligeramente desplazado por su tarea gremial (como fundadora de ChileDoc) y su rol en la productora Errante, a través de la cual desde Genoveva hasta ahora ha producido cinco largometrajes documentales y ha colaborado como guionista también en algunos proyectos (quizás el más significativo para este trabajo sea *Allende mi abuelo Allende* de Marcia Tambutti, pero previamente ya había trabajado el 2006 con Lorena Giachino Torrens en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo*). Otro cruce de funciones interesante es el que realizan González y Aguiló, quienes actúan como co-guionista y productora, respectivamente, de *Visión nocturna*, el documental autobiográfico que Carolina Moscoso acaba de estrenar el 2019. Por otra parte, Flor Rubina, la co-fundadora de ChileDoc y productora de *Hija*, también asume ese papel en el nuevo largometraje de Aguiló, titulado tentativamente *La causa*. Así como Errante y Blume son

¹⁴ Para Ramírez, esta nueva generación de creadores comienza a gozar de reconocimiento a partir del año 2004, después del 30º aniversario del golpe de Estado en Chile. A juicio de la crítica, este evento hace palpable la necesidad de abordar los complejos asuntos del pasado reciente desde nuevas estrategias y posiciones de enunciación. Ver *(Un)veiling Bodies*, 46-47.

casas productoras que tienen un vínculo especial con proyectos personales, Parox también tiene una trayectoria ligada a films en primera persona. Antes de producir *El eco de las canciones*, habían trabajado con Alejandra Carmona en *En algún lugar del cielo* y con Carmen Castillo en *Calle Santa Fe*. Estas colaboraciones no son fortuitas, sino que dan cuenta de una forma de organización y trabajo particular: “The specificity of women’s filmmaking in Chile seems to be more related to social practices, collaborative networks and particular modes of production than to the narration of certain imaginaries and discourses of femininity” (Bossay y Peirano 91).

Como vemos, esta tendencia de los documentales en primera persona en el Chile actual no solo responde a una tendencia creativa y crítica relevante en el contexto cultural de las últimas décadas, sino también a condiciones muy específicas de la creación audiovisual en Chile: sus formas de financiamiento y producción, la importancia de la internacionalización, la inevitable presencia en festivales y la favorable acogida que ha reconocido y premiado ampliamente estos proyectos.

Capítulo 2

Contar después de la ausencia. Crónicas del retorno en dos documentales de la década de los '80¹⁵

pongo el pie en mi país / y en lugar de sollozar /
de moler mi pena al viento / abro el ojo y su mirar /
y contengo el descontento.
"Vuelvo", Inti Illimani

Este recorrido por los documentales en primera persona en el Chile de la postdictadura comienza a principios de la década de los '80, cuando la dictadura todavía estaba en pie y las primeras protestas masivas empezaban a manifestar públicamente el rechazo al régimen. En ese contexto, el gobierno decide emitir listas periódicas con autorizaciones para regresar al país, lo que permite que muchos de quienes se vieron forzados al exilio pudieran finalmente pensar en el retorno como una posibilidad concreta. En este primer capítulo analizo dos documentales que tratan justamente sobre este proceso de vuelta al país: *Fragmentos de un diario inacabado* (1983) de Angelina Vázquez y *Eran unos que venían de Chile* (1986) de Claudio Sapiaín. Ambas producciones, narradas en primera persona y con una fuerte carga de subjetividad por parte de sus directores, se construyen alrededor de la problemática de contar algo que no han visto hace tiempo y de dar cuenta, para un público extranjero, de un país en el que se les prohibió estar por más de una década.

Fragmentos de un diario inacabado y *Eran unos que venían de Chile* ensayan un relato sobre el país de comienzos de los años '80, desde la mirada de quienes han estado lejos por muchos años y se reencuentran con su patria. Todo parece captar su atención: las protestas, los familiares de víctimas de violaciones a los DDHH, los pobladores, los paisajes de Chiloé, la m¹⁶odernización de Santiago, etc. Tal como sostiene Elizabeth Ramírez:

Numerous directors returned to the country during the 1980s, actively contributing

¹⁵ Este capítulo contiene una re-escritura de mi artículo "Padres, hijos y otros: *Eran unos que venían de Chile* y los relatos de filiación". *Anales de Literatura chilena* 29 (2018): 213-226. Disponible en <http://analesliteraturachilena.letas.uc.cl/images/N29/A12.pdf>

to the fall of the dictatorship. However, most of them did not inscribe their experiences of exile and return in these works at an explicitly formal level. Films such as *Memorias de una guerra cotidiana/Memoirs of an Everyday War* (Gastón Ancelovici, Jaime Barrios, René Dávila, 1986), *Dulce Patria/Sweet Country* (Andrés Racz, 1986) or *En nombre de Dios/In the Name of God* (Patricio Guzmán, 1986) instead documented what was happening in the streets, taking an activist and militant stance, merging numerous testimonies with the images both of revolt and of brutal repressions (Ramírez “Journeys of desexilio” s.p.).

Así como otros documentalistas, Vázquez y Sapiaín se interesan por la actualidad del país al que retornan, pero a diferencia de ellos, utilizan diversas estrategias de autoexposición: vemos la letra manuscrita de Angelina en el plano, escuchamos la voz en *off* de Claudio (hablando en sueco y español) y vemos tanto su imagen como la de su familia. Tal como han afirmado otros críticos (Ramírez 2014, Palacios 2015), estas producciones son antecedentes fundamentales para entender los documentales en primera persona que se estrenarán dos décadas después en Chile.¹⁷

En este capítulo me interesa aportar a esa reflexión y proponer que Vázquez y Sapiaín utilizan la voz subjetiva a la manera de un cronista: construyen un discurso personal al modo de corresponsales que deben informar con un punto de vista propio y un lenguaje artístico sobre aquello que tiene interés noticioso y referencial. En este sentido, la primera persona es más bien un dispositivo que permite articular una serie de imágenes y entrevistas que se perciben como fragmentarias y que resisten la cronología y la continuidad. En esta reflexión sigo la propuesta que hace varios años planteó Miguel Palacios, cuando afirmó que:

Creo que en la genealogía del documental contemporáneo se encuentran conexiones con el llamado nuevo periodismo que clasificó Tom Wolfe o con el periodismo gonzo de Hunter Stockton Thompson. Pienso que debería investigarse con profundidad; fundamentalmente porque esos géneros periodísticos intentan la doble operación de incorporar al narrador en primera persona en los géneros de no ficción y, por otro lado, construir relatos tan entretenidos como lo hace la ficción (109).

Para el caso de estos documentales, me parece provechosa esta línea de argumentación, puesto que ayuda a pensar la hibridez entre el registro personal y el de reportaje; además,

¹⁷ Si bien hay mucha coincidencia entre los planteamientos de estos críticos y la perspectiva de este escrito, el corpus sobre el que trabajan es distinto: Ramírez analiza el documental de Angelina Vázquez, mientras que Palacios trabaja sobre esa película y *El retorno de un amateur de bibliotecas* (1983) de Raúl Ruiz.

los conecta con una tradición propia de la literatura latinoamericana, la de la crónica. Definida por Susana Rotker como “lugar de encuentro entre el discurso literario y el periodístico” (113), la crónica utiliza un lenguaje poético para transmitir información referencial. En ella aparece de manera muy explícita la presencia del/a autor/a y de un punto de vista específico. A juicio de Rotker, en la crónica el modo de narrar y el estilo particular del cronista son fundamentales. Si bien la crítica argentina plantea estas propuestas a partir de su estudio de los textos modernistas, varias de estas características del género siguen siendo relevantes en los escritores del nuevo cambio de siglo.¹⁸

La referencia a la crónica me parece valiosa también porque permite pensar el contexto de producción y de exhibición de los films: fueron financiados por la televisión pública finlandesa y sueca y mostrados a través de esas señales. Esto puede explicar por qué aun cuando ambos documentales utilizan una voz en *off* muy personal, esta se expresa en finlandés y en sueco. En el caso de Vázquez, Anita Mikkonen es la encargada de leer fragmentos del diario íntimo de la directora; mientras que en el de Sapiaín, lo escuchamos hablar tanto en castellano como en sueco.

¿Cómo contar sobre un país en el que no se vive hace una década?, ¿de qué manera informar sobre la actualidad de quienes acaban de reencontrar? Ambos directores eligen situar la perspectiva desde su vivencia particular, por lo que sus documentales están marcados por la tensión entre lo personal y lo referencial y colectivo. A partir de estos elementos me propongo analizar *Fragmentos de un diario inacabado* y *Eran unos que venían de Chile* como películas sobre Chile hechas para audiencias escandinavas por cineastas chilenos en el exilio.

¹⁸ En su estudio sobre la crónica latinoamericana y la relación entre la crónica de Indias, la modernista y el nuevo periodismo, Darrigrandi afirma que: “La crónica moderna se hace cargo, más que de los grandes eventos, como lo hizo la crónica de indias, de las pequeñas historias u ofrece una perspectiva más personalizada de acontecimientos de gran impacto social. Ejemplos de esto son los trabajos que se enfocan en los detenidos desaparecidos de las dictaduras del Cono Sur, en las redes de narcotráfico, o las crónicas publicadas en *Días de guardar*, de Monsiváis, que son una respuesta a la matanza de estudiantes en la plaza de las Tres Culturas a fines de la década de los sesenta” (136).

2.1 Cineastas en el exilio

Angelina Vázquez y Claudio Sapiaín nacieron en 1948 y comenzaron su carrera de cineastas durante el gobierno de la Unidad Popular. Las afinidades y coincidencias entre ellos son varias: ambos fueron frecuentes colaboradores de destacados realizadores de la época, como Pedro Chaskel y Patricio Guzmán. Ambos, además, estrenaron en 1971 documentales de corte histórico sobre la situación social de los obreros del Norte grande de Chile: Vázquez, *Crónica del salitre* y Sapiaín, *Escuela Santa María de Iquique*. Como tantos otros, luego del golpe de Estado, debieron exiliarse: ella en Finlandia y él en Suecia. En esos países desarrollarán una carrera audiovisual ligada a la televisión pública, y seguirán estrenando proyectos tanto de cine documental, como de ficción.

Itinerarios vitales como los de Vázquez y Sapiaín no son únicos: durante los años de la dictadura fueron muchos los cineastas que tuvieron que salir del país y encontrar maneras de continuar con su carrera en el extranjero. Como propone Jaqueline Mouesca en su libro *El documental chileno*:

el golpe de Estado tuvo una enorme repercusión mundial. En todas partes se vivió el acotamiento como un trauma que solo reconoce precedentes por su magnitud en los ecos alcanzados por la Guerra Civil Española o la guerra de Vietnam. La ola solidaria permitió a los artistas, entre otras cosas, hallar en sus países de acogida la ayuda necesaria para desarrollar su labor. Los cineastas -consagrados o no- hallaron en éstos los puntos de apoyo no solo para sobrevivir sino los medios para filmar (100).

Investigadores como Zuzana Pick, Elizabeth Ramírez y José Miguel Palacios han reflexionado sobre el cine chileno en el exilio y han elaborado propuestas para pensar tanto el conjunto de la producción, como corpus específicos a partir de cruces temáticos o estudios de directores y directoras singulares. Pick entiende bajo la denominación “cine del exilio”, todas las películas producidas por cineastas nacionales realizadas forzosamente fuera del país. Se estima que en la década que va entre 1973 y 1983 se hicieron alrededor de 200 películas, que incluyen largos y cortos de ficción, animación y documentales. Esta vastísima cantidad de films se debe a razones vitales, creativas y también materiales: el contacto con los medios de producción europeos y norteamericanos, el acceso a nuevas y mejores tecnologías y la relación con cineastas de sus respectivos países de acogida (Pick 22).

De acuerdo a Pick, las producciones realizadas en Canadá, Suecia, Cuba, Francia y Finlandia, entre otros países, podrían dividirse en tres etapas: la primera (hasta 1979) está marcada por la denuncia, el llamado a la resistencia y la ilustración de la vida cotidiana de los exiliados (por ejemplo, *La canción no muere, generales* de Sapiaín, estrenada el año 1976); la segunda propone una reflexión sobre la condición de exiliados y sobre el medio en el que habitan (sus ciudades de acogida, el aprendizaje de los idiomas, los trabajos que realizan); por último, la tercera etapa amplía el alcance e integra la experiencia de otras naciones, ya no solo la chilena. Los aportes más recientes de Ramírez y Palacios problematizan esta cronología específica y estudian documentales del retorno para demostrar que el exilio es una experiencia de dislocación geográfica y temporal permanente, por lo tanto, no puede considerarse como un proceso que tenga una fecha de término puntual o que pueda asegurarse que el cine del exilio se acaba alrededor de 1983.¹⁹

Palacios afirma que “Chilean exile cinema [is] a larger discursive system that goes beyond the filmic corpus produced in exile during the years of the military dictatorship . . . In this sense, Chilean exile cinema is a particular form of transnational cinema, born out of global networks of solidarity” (“Chilean Exile Cinema” 149). Al concebir estas películas como productos de un cine transnacional y fruto de redes internacionales de colaboración y solidaridad podemos enfatizar los cruces y desplazamientos que operan en ellas, no solo en el hecho del viaje material y del uso de distintas lenguas, sino también en, por ejemplo, la presencia de Inti Illimani en la banda sonora de ambos films. Los miembros del grupo musical chileno Inti Illimani se encontraban exiliados en Italia desde el mismo día del golpe de Estado y pudieron regresar al país recién en septiembre de 1988. Su canción “Vuelvo” se escucha al comienzo del documental de Vázquez y es quizás de los temas más emblemáticos del exilio chileno. Grabada en 1979, la letra de la canción fue escrita por Patricio Manns, cantante y novelista chileno quien vivió su destierro en Francia. Entonces, la sola inclusión de este tema

¹⁹ Ramírez utiliza el término “desexilio”, que toma de las reflexiones del escritor uruguayo Mario Benedetti; por su parte, Palacios propone el término “subjetividad exílica” para dar cuenta del proceso continuo que implica esta experiencia. Ver “Journeys of desexilio” y “Chilean Exile Cinema”, respectivamente.

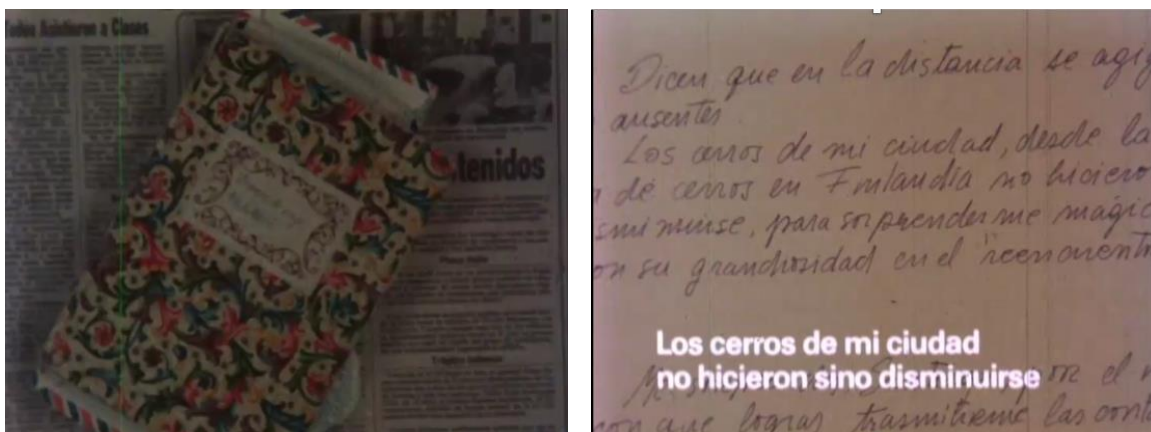
introduce una red que teje conexiones entre músicos, escritores y cineastas en Finlandia, Italia, Francia y Chile.

El lugar de pertenencia de estas películas realizadas en el exilio sigue resultando problemático: su exhibición en Chile ha sido escasa y sus directores son poco conocidos fuera de circuitos muy específicos. En este sentido, debo destacar no solo el trabajo de los investigadores que recientemente han publicado sobre el tema, sino también la labor de difusión de la Cineteca Nacional, la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile, el Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y el Festival Internacional de Cine de Valdivia, que hace unos años acogió una retrospectiva titulada “Nomadías: directoras chilenas en el exilio”. Esta última iniciativa continuó luego en el libro titulado *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Como proponen su editoras, quizás la dificultad para acceder a copias oficiales y en buen estado de las películas, así como la escasez de versiones subtituladas, puedan ser algunas de las razones por las que gran parte del cine producido en el exilio sea aún desconocido tanto por el público como por la crítica del país.

2.2 La primera persona en *Fragmentos de un diario inacabado*

A comienzos de 1983 Angelina Vázquez logra obtener la nacionalidad española y con un pasaporte de ese país (en el que su apellido figura como “Vásquez”) emprende un viaje a Chile luego de casi una década de exilio en Finlandia. Durante algunas semanas puede reencontrarse con amigos y con sus raíces, pero al poco tiempo la policía se da cuenta de su verdadera identidad y vuelve a expulsarla de Chile. El origen de *Fragmentos de un diario inacabado* son las entradas que Angelina escribió en su diario íntimo a propósito de este viaje. Si bien no la vemos en el plano ni escuchamos su voz, sí se nos presenta desde el comienzo su diario como objeto, su letra manuscrita (que coincide con lo que pronuncia la voz en *off* en finlandés) e incluso algunas de las cartas que intercambia con sus colaboradores.

Los créditos iniciales del documental condensan información histórica con la música de Inti Illimani que acompaña unos pocos planos de imágenes de archivo en blanco y negro: Allende asumiendo la presidencia, la celebración de su triunfo, una marcha en la que vemos varios carteles de Chile Films y, en color, la superposición del diario de viaje de Angelina sobre un periódico. Luego, el título de la película y la voz en *off* que lee, literalmente, los fragmentos del diario de abril de 1983. La música de la canción “Vuelvo” da continuidad a una secuencia en la que se condensa mucha información: el pasado en los fragmentos en blanco y negro del archivo y el presente en planos a color que muestran la calle 11 de septiembre²⁰. Esta película comienza con el retorno y éste está apenas insinuado por el montaje. El documental intentará dar cuenta de lo ocurrido durante los últimos años: aquello que se sugiere en el paso del blanco y negro al color; de imágenes de calles ocupadas con marchas masivas a otras de avenidas con autos; de planos con letreros de organizaciones al que anuncia la calle que conmemora la fecha del golpe de estado.



Planos detalle del diario de Angelina Vázquez y subtítulos de la voz en *off* que coinciden con lo escrito

En uno de esos planos del inicio también tenemos una clave para el tono del resto del documental, puesto que se nos muestra cómo el diario íntimo de la directora se superpone a los titulares de la prensa. La letra manuscrita y la voz poética femenina reflexionan sobre

²⁰ 11 de septiembre fue una importante avenida comercial en la comuna de Providencia (Santiago de Chile). Fue bautizada así en 1980, como una forma de celebrar la fecha del golpe de estado que derrocó a Salvador Allende. Era uno de los símbolos más visibles de conmemoración de la dictadura. Recién el año 2013 un decreto alcaldicio logró cambiarlo por Nueva Providencia, nombre que tenía durante la década de los '70.

un país distinto al de los titulares, aunque ambos refieran al mismo contexto: Chile a comienzos de los años '80. Dice Beatriz Didier a propósito de este tipo de escritos: "Muy a menudo el diario, cuando no es estrictamente introspectivo, se convierte en sede del reportaje. Si quisiéramos hacer un mal juego de palabras, diríamos que el diario (*journal*) se vuelve periodístico (*journalistique*)" (40). Esto es lo que sucede en la película. No está filmada como un diario de viaje, porque no hay fechas ni se sigue el paso de los días, pero sí lo que vemos es una recolección de momentos y encuentros con distintas personas que mueven a la directora a una reflexión personal. Por ejemplo, luego del testimonio de la cantante Isabel Aldunate, se nos muestra un plano detalle de las páginas del diario: "a veces me siento como el Quijote, luchando contra los molinos de viento, dijo Isabel. Si no fuera porque en el momento más impensado uno siente esa red invisible que nos comunica y nos sostiene a todos, no podríamos seguir viviendo. Lo otro es todo adversidad."



"Esto ha sido duro", testimonio de la cantante Isabel Aldunate

El documental está dividido en doce fragmentos, presentados con intertítulos blancos sobre fondo negro. Algunos de estos títulos son muy indicativos de los temas que aborda el film: "Las estrategias de sobrevivencia", "Relegación", "Desaparición" y "Protesta nacional". En ellos vemos un énfasis en las prácticas cotidianas comunitarias, ya sea cocinar en una olla

común, bailar y cantar en un grupo folclórico o actuar en una producción de teatro amateur. En estos fragmentos la cámara suele captar el conjunto, dando énfasis a lo que Pinto llama “estrategias de afirmación vital” (Pinto, “Lo incompleto” 220). Otros fragmentos se centran en personajes particulares que participan de estas prácticas, quienes dan testimonio en cámara sobre su situación: es así como conocemos los relatos de “Valentín”, “Irma”, “Isabel” y “Tito”. Los nombres aparecen sin mayor presentación, aunque algunos son más reconocidos que otros: Valentín es un joven líder sindical que ha sido relegado a la isla de Chiloé; Irma es la madre de Jorge Müller,²¹ desaparecido director de fotografía (y amigo de Angelina, con quien había filmado *Crónica del salitre*); Isabel es la cantante Isabel Aldunate²² y Tito es el actor y director de teatro Héctor Noguera.²³ Mientras el testimonio de Valentín se centra en hechos graves y recientes (su detención, interrogatorio y posterior relegación al pueblo sureño de Quellón), los de Irma, Isabel y Tito implican una profunda reflexión y balance sobre los cambios que han ocurrido en la sociedad chilena en esos últimos diez años. Isabel explica el abandono de su carrera de abogada y el divorcio de su marido en los siguientes términos:

Era el boom de las grandes financieras, de los bancos; boom de las importaciones. Era una exacerbación de todo lo materialista. El auge de los ejecutivos, el auge del éxito, del exitismo. . . Entonces mi marido también se movía en ese mundo. Él llegaba en la noche a la casa y me hablaba del problema de los bancos, del problema de las importaciones y lo que pasa es que en todos estos años la sociedad se ha ido como enfermando. La gente fue perdiendo día a día valores que eran los más importantes: el valor de la solidaridad, el valor de la importancia del trabajo, el valor de la vida del ser humano. Y se fueron implantando valores como el individualismo, el consumismo. Toda esa cosa que hace que el ser humano vaya preocupándose más por sí mismo sin importarle para nada el problema que está viviendo el resto de la demás gente.

²¹ Jorge Müller Silva fue un destacado cineasta y director de fotografía chileno. Durante los años '70 militó en el MIR y colaboró con destacados directores nacionales, como Silvio Caiozzi, Pablo Perelman y Raúl Ruiz. Es reconocido por ser el director de fotografía de *La batalla de Chile*, la trilogía documental de Patricio Guzmán. A finales de 1974 fue detenido junto a su pareja, la actriz y también cineasta Carmen Bueno, por la policía secreta y llevado a un centro de torturas. En la actualidad, la Cineteca de la Universidad de Chile tiene una sala de exhibición con su nombre y la fecha de su desaparición se conmemora como el Día del cine chileno.

²² Isabel Aldunate es una intérprete chilena de canciones del repertorio latinoamericano. Su cassette debut es de 1984 y contiene temas reconocidos como “Yo te nombro, libertad” y “El asombro”.

²³ Héctor Noguera (1937) es un actor de cine, teatro y televisión chileno, además de director teatral y fundador de la compañía Teatro Camino. Durante la década de los '90 interpretó papeles protagónicos en las teleseries de Televisión Nacional, que lo hicieron muy popular y reconocido entre el público masivo. El año 2015 recibió el Premio Nacional de Artes de la Representación y Audiovisuales, como reconocimiento a su distinguida trayectoria.

Entonces, ¿qué pasaba? Morían personas, mataban personas, el resto se estaba muriendo de hambre y a nadie le importaba nada.

Esta potente y certera descripción del cambio social ocurrido durante la dictadura es central en la crónica que Vázquez quiere hacer de Chile. En ella, la directora muestra un país no sólo lastimado por la violencia política, sino también fracturado por las desigualdades sociales y por injusticias de todo tipo. En el testimonio de Aldunate se repite la superposición de la intimidad de la primera persona con el contexto histórico y social, como si las decisiones afectivas más personales fueran inseparables de los acontecimientos sociales que rodean a los sujetos. En este caso en concreto, se puede establecer una relación especular entre Aldunate y Vázquez, ya que ambas son mujeres jóvenes, creadoras y con una militancia de izquierda. Como veremos, al intercalar esta y otras voces, la directora está constantemente estableciendo una conexión con los demás.

2.3 El proyecto inacabado y la colaboración con otros

El diario fílmico de Vázquez rebasa la esfera de lo íntimo y, desde la introspección, busca espacios para reafirmar las experiencias en común y visibilizar la actualidad política y social del país. La propia película es resultado de una muy concreta colaboración con otros: luego de su expulsión, Angelina dejó al director Pablo Perelman²⁴ a cargo de la filmación del material que luego ella editó en Finlandia. La propia Vázquez recuenta esta forma de operar:

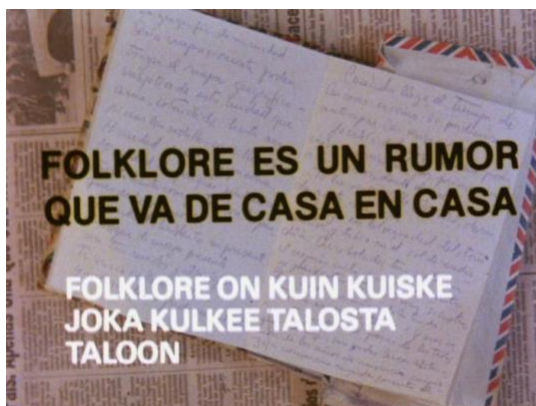
Yo no estaba en la filmación, porque me expulsaron de Chile, por lo tanto el relevo lo tomó otra persona de mi generación, mi querido amigo Pablo Perelman, quien filmó con Johan Enbom, camarógrafo finlandés. Habíamos preparado el documental ya sabiendo, más o menos, que me iban a expulsar. Cuando esto sucedió, Pablo filmó con los personajes que a mi juicio eran personas que, ante el sufrimiento y las duras condiciones de vida que existían entonces en Chile, habían crecido y eran capaces de concretizar y demostrar lo que la gente puede hacer con ese poeta que lleva dentro, que todos llevamos dentro; cuando te conectas con lo que haces y te conectas con los demás, y en ese instante en que estás hablándole a otro, te das cuenta que estás reflexionando sobre ti mismo (citada en Ramírez y Donoso 263-64).

²⁴ Pablo Perelman (1948) es un director y guionista chileno fundamentalmente conocido por su película *Imagen Latente* (1987), un relato de ficción basado en la experiencia real de la desaparición de su hermano durante la dictadura. La película fue censurada por el régimen y recién pudo tener un estreno comercial en la década de los '90.

En este sentido, el conjunto de prácticas comunitarias que observamos a lo largo de la película constituye una secuencia de creación colectiva de la que participa la propia producción del film. La preparación de comida en una olla común, los cantos y bailes folclóricos en espacios públicos, los ensayos de una obra de teatro popular: todas ellas son, como el cine, prácticas colaborativas que implican también destinatarios colectivos. Este acercamiento a la creación desde valores que no sean los del individualismo y el exitismo del que hablaba Aldunate, también tiene eco en el testimonio de Tito Noguera en el documental, quien afirma que:

Este teatro popular, este canto popular, comienza a surgir como una alternativa a este bombardeo de falsa cultura, de una cultura enajenante. Pero poco a poco este arte popular ha ido tomando tal fuerza, ha ido avanzando de una manera tan perentoria, que se está transformando en la cultura del país, en la cultura real de este país. . . Para esto se recurre a los poemas, al canto, a la misa, a la comunión, a la solidaridad en términos concretos. . . Es una mezcla rica, muy viva; es una mezcla nueva.

Esta mezcla de la que habla Noguera tiene una expresión muy visible en el folclore. Los intertítulos del documental y la voz en *off* reflexionan sobre el mismo: “Dijo el filósofo: Folklore [sic] es un rumor que va de casa en casa, de hombre a hombre y de silencio en silencio. . . Cuando la vida no da la cuota diaria de alegría verdadera, se busca la fuerza en las fuentes del saber popular”. El documental se desplaza por diversos espacios públicos en esa búsqueda de lo popular y comunitario: vemos una procesión religiosa en el Sur, gente cantando en una feria callejera, estudiantes organizando una marcha de protesta y entonando cánticos en una esquina.



Diario de Angelina Vázquez y consignas de las protestas contra la dictadura

Propongo que además de la experiencia personal recogida en el diario, *Fragments* se articula en torno a dos preguntas que contextualizan y nutren ese retorno: ¿qué ha sucedido en estos últimos 10 años? y ¿qué está sucediendo ahora mismo? De esta forma, en el montaje se combinan testimonios largos y reflexivos con planos de la actualidad social y noticiosa, como los de las primeras protestas contra el régimen.²⁵

La primera declaración que escuchamos en el film es la de una pobladora que dice:

Yo quiero grabar esto para todos los países del mundo, por la sencilla razón de que los chilenos estamos muy mal tratados por el gobierno. . . acá no tenemos ni qué comer y yo digo que son los militares, los carabineros los que provocan esto. Por eso digo que es para el mundo entero, que soy una pobladora que sufrió anoche en carne propia lo que pasó en La Victoria... Aquí ¿a quién le puede contar una las penas, la amargura, el hambre que pasamos?

De esta manera, en el documental se hace patente también la intención de denuncia “para el mundo entero” de los atropellos cotidianos que sufren los pobladores: los allanamientos, la violencia de la policía, la pobreza. En este ámbito de denuncia y actualidad también observamos el testimonio de Valentín Osorno Padilla, dirigente sindical relegado en Quellón y de Gabriel Valdés, dirigente político quien es entrevistado luego de estar 5 días en la cárcel.

Los otros, en este caso, no solo se presentan a través de las entrevistas, sino que cobran protagonismo delante y tras la cámara, en una historia compartida. Como leemos en la imagen de uno de sus fragmentos manuscritos: "encuentro la forma externa de aquello a lo que verdaderamente pertenezco, mi ciudad, sus ruidos, mi gente de caras conocidas. Las voces de las calles se apretujan en sinfonías australes. Es mío lo que encuentro y lo que no es mío pertenece a esos jóvenes crecidos en mi ausencia. Quiero mirar a través de sus ojos”.

²⁵ En 1983, gatilladas por una gran crisis económica, se producen las primeras manifestaciones masivas contra la dictadura. Fueron convocadas por la Central de Trabajadores del Cobre y otras organizaciones sindicales, políticas y estudiantiles. Se llevaron a cabo los días 11 de mayo, 14 de junio y 12 de julio de 1983. “Las *Jornadas de protesta* fueron la forma típica que adquirió la movilización social durante esta época, en su trama se cruzaron disputas laborales, huelgas estudiantiles, luchas por la vivienda, reuniones públicas masivas, pliegos petitorios, concentraciones dirigidas por agrupaciones sindicales o partidos políticos, marchas, ollas comunes, murales colectivos, actos musicales, etcétera que convergieron con repertorios de acción provenientes de otra tradición de protesta social chilena, más cercana a la *revuelta o acción directa* y que se visualizó en el copamiento de calles, levantamiento de barricadas, fogatas, saqueos y enfrentamientos de carácter más frontal contra los símbolos de la dictadura o del poder” (Bravo 103).

En este film tan personal los otros tienen un lugar protagónico, porque la primera persona es también parte de una enunciación plural, de un nosotros.

2.4 Venir de Suecia: la familia y el uso de la primera persona

Casi al comienzo de *Eran unos que venían de Chile* vemos una cámara subjetiva que nos guía por las calles de Estocolmo y, mientras escuchamos el sonido de los pasos al caminar, sentimos por primera vez el comentario en voz *over* de Claudio Sapiaín, quien dice en sueco:

Yo solo quería caminar. Fue lo primero que hice a la llegada de Chile. . . Todo tan tranquilo, tan luminoso. Lo único que no entendía era que no había gente en las calles. Eran las tres de aquella mañana del verano de 1974. Paulo, mi hijo, tenía solo meses entonces. Ahora tiene doce y hemos decidido volver a Chile. La edad de Paulo es lo que hemos estado fuera de Chile. Siempre pensamos acaso volver a Chile será tan difícil para él como lo fue para nosotros venir a Suecia.

En esos pocos planos, el director introduce algunos de los elementos principales de su documental: el punto de vista subjetivo; la decisión de retornar a su país luego de once años de exilio en Suecia, como el tema principal; y el protagonismo de la familia. La última oración propone una perspectiva relevante, porque introduce la diferencia entre padres e hijo: se hace una distinción entre “nosotros” (Claudio y su esposa Vilma) y “él” (Paulo) y se está atento a una dificultad equivalente, pero en sentido inverso.

El primer tercio del documental transcurre en Suecia y muestra la vida de la familia Sapiaín: Paulo cantando en el coro, Vilma embalando los objetos de la casa, ambos rememorando con amigos suecos el momento de la llegada al país. Al mismo tiempo, la voz en *off* de Claudio entrevista a otros exiliados chilenos y les pregunta por su experiencia y sus ganas de regresar. El montaje intercala planos de una pareja chilena que cuenta anécdotas de su llegada a Suecia, con el testimonio de la madre y la hija en Chile. “¿Tú piensas quedarte aquí en Suecia?” pregunta el director a Margarita, la mujer exiliada; mientras que a los familiares en Chile les dice “¿Quisiera usted que se viniera su hija?”, “¿A ti te gustaría que viniera tu mamá?”. Esta no será la única oportunidad en la que la película busca acercarse a las experiencias de otros, ni la única vez que se incluye entrevistas a familiares. Si bien Claudio Sapiaín exhibe estrategias de autoexposición (escuchamos su voz, accedemos a las imágenes

a través de su punto de vista, en algunos planos vemos su cuerpo en pantalla), él comparte el protagonismo de su película con otras personas. Paulo y Vilma comentan ante la cámara sus impresiones del Chile de 1985 e intercalan sus opiniones con las de otros exiliados, amigos suecos, personas que decidieron quedarse en Chile y vivir el insilio y el testimonio de Juan Catalán de Incoleu, el retornado mapuche que habla en sueco y cuenta por qué decidió regresar a su tierra.

Para pensar este protagonismo compartido es significativo que la puesta en escena narre el reencuentro del director con Chile, pero elida la imagen del propio retorno. El retorno que vemos en *Eran unos que venían de Chile* es el de Paulo y Vilma. Antes de eso, el montaje ya ha intercalado, fragmentariamente, escenas en Suecia y Chile. El montaje enfatiza, entonces, la continuidad temática y no la temporal; no es un diario del retorno lo que vemos. A través de la voz en *off* sabemos que Sapiaín ha llegado unos días antes para esperar a su familia. La despedida de Suecia es protagonizada por el hijo y narrada, en parte, por la voz en *off* de Franz, el amigo que le lee una carta de despedida. A una larga secuencia en el aeropuerto de Estocolmo, en la que vemos primeros planos de la pena y la incomodidad de Paulo y sus compañeros, sigue el cruce de la cordillera y luego, un plano de la primera escena en la que se muestra el cuerpo del director. Sapiaín se corporaliza o aparece en Chile: está esperando junto a otros en la salida de vuelos del aeropuerto de Santiago. Vemos sus pies, luego la parte posterior de su cabeza y, finalmente, logramos vislumbrar su perfil. Él protagoniza esa escena, pero la cámara más bien sigue el punto de interés de su mirada: la llegada de Vilma y, especialmente, de Paulo. A este último lo vemos de cuerpo entero, luego en una seguidilla de primeros planos, mientras saluda/conoce a su familia y su padre (ya fuera de campo) le explica quién es quién. Esta secuencia se torna muy significativa, no sólo porque materializa la idea del retorno, sino porque muestra el paso de un mundo de pares y niños a uno de adultos y familia.



Claudio Sapiáin esperando en el aeropuerto de Santiago a su esposa e hijo

Así como las voces del coro de niños acompañan las imágenes de Suecia, la música instrumental de Inti Illimani servirá para identificar los fragmentos rodados en Chile. A la escena del aeropuerto le siguen varios *travellings* filmados desde un auto, un tipo de plano muy común en las películas del retorno. A juicio de Ramírez,

In the homecoming documentaries, the travelling shot – a cinematic device featured extensively in all these works – points towards that which is not representable and has been lost, yet lingers like a ghostly presence. In these journeys, variations on the travelling shot, often taken from within cars, are mobilised to convey a feeling of displacement or estrangement. These tracking shots convey the uncanny experience that these returnees encounter when rediscovering a landscape that appears at once familiar and strange (“Jouneys of Desexilio” 8).

Esa combinación entre lo familiar y lo extraño se expresa muy bien a través de la voz en *off* que afirma que “lo primero que noté fueron los tremendos cambios en Santiago. Parecían unas bambalinas que representaban una ciudad”. Ese desajuste y esa extrañeza son vividos de manera diferente por cada miembro de la familia: “yo esperaba otra cosa”, dice Vilma, “a lo mejor esperaba encontrar aquí todo lo que dejé”. En un documental que exhibe panorámicas de paisajes del Norte y Sur de Chile, planos generales de escenas urbanas y un abundante uso del recurso de *talking head*, Paulo y Vilma destacan como entrevistados especiales. Mientras que a otros exiliados el director les pregunta cosas como “¿tú quisieras volver a Chile?”, el cuestionario al hijo abarca un ámbito mucho más íntimo: escuchamos preguntas como “¿Paulo, cómo te sientes?” o “¿tienes siempre miedo?”. Paulo y Vilma están sentados en el living de la casa, acompañados por su mascota. Mientras padre e hijo conversan, la madre observa atentamente. Asimismo, mientras Vilma cuenta sus experiencias, el hijo escucha a su lado. La película sugiere que no hay secretos entre los miembros de la familia y que todos pueden contar su experiencia:

Paulo: Temo que vengan por la noche la policía u otros.
 Claudio: ¿Y qué van a hacer entonces?
 Paulo: Te pueden llevar a ti...
 Claudio: ¿A mí?
 Paulo: Mmm...
 Claudio: ¿Y qué he hecho yo?
 Paulo: No, pero... toman a cualquiera. Varios me han echado el ojo.
 Claudio: ¿Te ha vigilado la policía?
 Paulo: No, los militares.
 Claudio: ¿Y, qué pasó?
 Paulo: Bueno, me asusté bastante, porque tomó el fusil así y me miró. Me dio mucho miedo.
 Claudio: ¿Quieres volver a Suecia?
 Paulo: Es igual de entretenido acá.
 Claudio: ¿Cómo así?
 Paulo: Encontrarse con los primos... son tan buenos.

Mientras los padres se refieren a un sentimiento que mezcla la extrañeza con la incomodidad, y proponen comentarios reflexivos sobre la pobreza y la inequidad de la sociedad chilena, el hijo pone en escena reacciones afectivas muy concretas, como el miedo, la pena y la duda. En este diálogo observamos el interés del padre por la perspectiva de su hijo, así como la manera en que Paulo ha internalizado una sensación de amenaza y vulnerabilidad. En estas conversaciones, “reconocemos como punto de vista fundamental la trastocación de este cruce de subjetividades, ubicando la presencia de Paulo no como el vacío que la mirada adulta llena, sino como un cuerpo colmado de contenido que el adulto explora mientras hace lo propio consigo mismo” (Palacios y Donoso 61).



Paulo y Vilma conversando frente a la cámara de Claudio Sapiáin

La película muestra tres momentos fundamentales en los que el testimonio de Paulo tiene un lugar protagónico: el que acabamos de reproducir, en el que menciona el miedo a los militares; luego uno sobre su experiencia escolar y el rechazo que siente de parte de sus compañeros (“me dicen forastero o sueco de mierda. . . Creo que en Chile me siento como extranjero”) y, hacia el final, cuando ya se ha cambiado de colegio y afirma “si me las echo... soy un cobarde. Así pienso yo. Me da como vergüenza si me voy de acá”. En pocos meses se produce un cambio: del reconocimiento del miedo a la vergüenza por el mismo. Esta es una de las pocas conversaciones en que vemos a Sapiaín retratado en el mismo plano que su entrevistado. Gran parte del testimonio de Paulo tiene que ver con una dimensión afectiva (los miedos, el rechazo), por lo que es relevante que este diálogo se escenifique como una mezcla entre una entrevista y una conversación; es decir, identificamos al padre tanto en el rol de director como en el de padre.

A partir de este doble rol, cabe preguntarse cuánta posibilidad de cuestionamiento existe cuando es el padre el narrador de la historia. En una ponencia sobre el documental, Iván Pinto se refiere a este asunto: “En efecto, hay que pensar bien el sentido de su testimonio, aquellas condiciones en que se presenta, así también si hay algo así como un “acceso” a Paulo. Su discurso, es un discurso subordinado al discurso del Padre y es ante él quien otorga testimonio, es decir, accedemos a él solo desde el punto de vista del padre” (“Exilio e infancia” 5). A mi parecer, en *Eran unos que venían de Chile*, la presencia del hijo funciona como un lugar de interrogación a los padres, un elemento que fuerza la posibilidad de autocrítica, pero que al final abandona ese posible punto de vista extranjero (al país, pero también a la familia) y lo integra en el punto de vista adulto. Si al comienzo del film la voz en *off* decía: “a medida que se acercaba, más difícil se hacía la decisión de retornar. ¿Era justo hacerlo?, ¿seríamos capaces?, ¿y Paulo?”; en los últimos planos del documental vemos al hijo agitando una banderita chilena, en medio de una masiva manifestación a la que asiste con sus padres. El único plano de la familia completa (padre, madre, hijo) es este del final: cuando ya han tomado la decisión de quedarse y padre e hijo enuncian un discurso que muestra una clara coherencia y continuidad. Dice Paulo: “quiero luchar con Chile hasta que

sea un bello país, como todos dicen que es”, responde la voz en *off*, “te prometo, hijo, que puede llegar a ser un bello país”.

2.5 Llegar a Chile: el paisaje y los otros

A lo largo del documental observamos un trabajo muy cuidadoso en torno a la forma en que el director se relaciona con los otros. Esto se aplica a su núcleo familiar, pero también va más allá de ese espacio doméstico. Esa tensión entre voz propia y testimonio en la película está trabajada desde lo que Vinicius Navarro propone como “formas de escucha”, es decir, una manera que se aleja de la “captura de la imagen” de los otros y que se toma el tiempo para dialogar:

The question. . . is how to represent social reality without resorting to monolithic concept or univocal approaches to the referential world. The answer often comes in the form of dialogical strategies that allow the filmmaker to address collective issues without relying on abstractions. Ismail Xavier (2012) describe these strategies as “ways of listening”, an inspired phrase that echoes a sentiment shared by other critics. Unlike the more established concept of observational documentary, the notion of listening presumes a conversational approach to documentary that might yield surprising insights into the social world, “sometimes effecting a détournement of filmmaker’s self-conception in the process” (76-77).

La posibilidad de futuro que se vislumbra ha cambiado de signo a lo largo del documental. En la carta de despedida de su amigo, Franz le decía “y hasta podemos llegar a ser biólogos juntos”. Ese proyecto personal imaginado en Suecia se transforma en uno político y nacional en el diálogo con el padre. Paulo lleva meses en Santiago y su llegada coincide con un momento de re-organización social y protestas contra el régimen. Esa posibilidad de que Chile vuelva a ser un bello país está expresada en las consignas de la manifestación: lienzos con la palabra “democracia” y gritos de “¡y va a caer!”.

Esa presencia de lo colectivo se expresa también en la oscilación entre la voz en *off* subjetiva y el interés por los testimonios de otros. Especialmente, el documental no sólo transcurre entre Suecia y Chile, sino entre Santiago y las regiones. Retornar es también reconocer un paisaje diverso y encontrarse con sus habitantes. Así como el primer recuerdo de Suecia está

marcado por las calles vacías (“no había gente en las calles”), una de las primeras escenas que veremos de Santiago es un plano general de una feria: llena de gente, con mucho movimiento y plagada de interacciones. Estos planos generales que muestran colectivos se repetirán en otras localidades: pescadores en Chiloé y mineros en Lota y Chuquicamata. Estos grupos de trabajadores comparten un signo de clase, organización y lucha. Es en este recorrido por el país que asomará el comentario más explícito sobre los efectos de la dictadura en la población. Sobre Lota, por ejemplo, se dice que es un “pueblo minero con su tradición de lucha brutalmente aplastada”. Allí recoge el testimonio de Patricio, quien sentado en el living de su casa y acompañado por su mujer y su pequeño hijo, recuerda los difíciles momentos que vivieron después del golpe de estado, especialmente a propósito de la desaparición de varios profesores y de la detención de su padre, quien estuvo más de dos años en diversos campos de concentración. Posteriormente, el padre dará su testimonio directo y entregará más detalles sobre lo que la voz en *off* califica como “la tragedia chilena”.



Planos de los paisajes que recorre Sapiáin

A lo largo del documental, Claudio cuestiona sus propias decisiones e interroga a otros sobre sus razones y motivos para elegir quedarse en el lugar donde estaban o salir del mismo. Escuchamos preguntas similares planteadas a diversas personas: a la pareja de exiliados en Suecia, a sus familiares chilenos, a Juan Catalán, a Paulo, a Vilma, a Estela Ortiz,²⁶ Pablo

²⁶ Estela Ortiz es una educadora de párvulos chilena, conocida por ser la esposa de José Manuel Parada, una de las víctimas del Caso Degollados, ocurrido en 1985. Hija de un militante comunista desaparecido desde 1975, es uno de los rostros

Salas²⁷ y José Román.²⁸ A través de estos últimos, Sapiaín aprende sobre lo que implicó la decisión de quedarse en Chile y actualiza la denuncia: Román se refiere a la cesantía y la imposibilidad de trabajar en ciertas instituciones; Salas muestra algunas imágenes que ha captado de las protestas en las poblaciones; y a partir del comentario de Ortiz el propio director se refiere al reciente asesinato de José Manuel Parada.

El estilo del documental es fragmentario y antepone la diversidad de voces y vivencias por sobre la continuidad y la precisión del discurso histórico. Si bien se presentan varios testimonios, estos dialogan con la presencia de la voz en *off* y la figura del propio documentalista. Esta es particular, porque ya no se trata de una voz colectiva militante, sino de una singular y reconocible (Gómez 46). Incluso, es una voz que duda:

Suecia devino en un exilio que duró once años. Once años de lejanía del terruño, en el tiempo y el espacio. Once años en otra cultura, que nos dio otra visión de la nuestra. El exilio debió ser un castigo y, sin embargo, nos dio tanto. El mismo Paulo dijo que se sentía bastante sueco. ¿Siente lo mismo ahora?, ¿qué es lo que hace que queramos probar un tiempo más, como dice Vilma? Y quedarnos. No estoy seguro de poder responder, pero siento muy fuertemente que pertenezco a esto y esa sensación es cada vez más fuerte.

Eran unos que venían de Chile es un documental que no oculta su proceso de producción: el hecho de que veamos en el plano al director mientras sostiene un micrófono, una grabadora y entrevista a algunos de sus interlocutores, es una clara señal de la búsqueda de un nuevo tipo de sinceridad en la relación con los espectadores. Asimismo, la presencia de algunas secuencias con cámara subjetiva demuestra de qué manera existe un intento por recrear y comunicar una mirada particular y no impersonal sobre los sucesos expuestos.

emblemáticos en la lucha contra la dictadura. Apareció dando testimonio en muchos documentales de la época, como *Chile, ¿hasta cuándo?* (1986) de David Bradbury o *La cueca sola* (2003) de Marilú Mallet.

²⁷ Pablo Salas “trabajó para las televisiones italiana y alemana cuando éstas venían al país a filmar las manifestaciones populares. Por su coraje para enfrenar con la cámara las situaciones más arriesgadas, y por la calidad del trabajo resultante, se convirtió en algo así como el camarógrafo por antonomasia de las protestas masivas” (89). Para más información sobre la trayectoria de Salas como camarógrafo, ver Mouesca 2005, 89-90.

²⁸ José Román es un guionista, director y profesor de cine chileno. Ha trabajado en películas documentales y de ficción, entre ellas *Valparaíso mi amor* (Aldo Francia, 1969) y *Ya no basta con rezar* (Aldo Francia, 1972). Trabajó como crítico en las revistas *Primer Plano*, *Apsi* y *Enfoque*.

Un elemento relevante en esta película es la búsqueda de maneras de conectar temas de denuncia política y sucesos de relevancia social a partir de un interés por la manera en que estos afectan a sujetos concretos. En este sentido, el gesto de que un documental utilice una voz y una cámara en primera persona y no ensaye un relato objetivo sobre los hechos históricos es muy relevante. La exploración de sentimientos como la nostalgia, la rabia, la vergüenza o la pena es central en el recorrido de la película. Asimismo, la continua expresión de duda o de reflexión en la voz en *off* da cuenta de la dificultad para imponer un punto de vista único sobre los efectos que determinado contexto tiene sobre los sujetos. También, expresa una distancia respecto de las convicciones políticas de la década anterior, lo que se observa en la actitud vacilante frente a la posibilidad de proyección hacia el futuro y en que su única mención sea en el discurso apelativo al hijo y la creencia de este en la posibilidad de alcanzar un “bello país”.



El director y su hijo en una de las protestas de 1985

2.6 Conclusiones

Estos documentales del retorno evitan utilizar la primera persona como un lugar de estabilidad y de aserción sobre el mundo. En este sentido, la mirada de los directores está guiada por la curiosidad y la exploración y desde ahí las secuencias articulan continuos

desplazamientos: las voces que escuchamos mezclan castellano con sueco y finlandés; el montaje intercala escenas en diversos lugares; la cámara no solo realiza variados *travellings*, sino que se asoma por la ventana de diferentes medios de transporte. Nada parece estar fijo y todo parece estar haciéndose en la propia gestación de las películas, en un modo que se conceptualizará más tarde como el giro performático del documental.

Esta mezcla entre el registro personal y el del reportaje, expresado en el tipo de entrevistas y el interés por la actualidad del país, emparenta estos documentales con la tradición de la crónica y la función de los corresponsales. Al igual que sucede con las crónicas escritas, estos documentales funcionan como textos producidos con un interés noticioso y altamente referencial, para públicos que se encuentran lejos de los sucesos; pero que al mismo tiempo utilizan un lenguaje personal, poético y altamente elaborado.

Mientras Sapiaín busca señales de cambio en el paisaje del Norte y del Sur de Chile y compila los testimonios de otros que quieren narrar los efectos de la dictadura en sus familias; Vázquez se interesa de lleno en experiencias comunitarias que no estén marcadas por un vínculo de filiación. Diversas prácticas de resistencia y colectividad son rastreadas en su diario, como en una de las escenas finales, cuando un grupo se suma al canto callejero de “Volver a los 17”.²⁹ La película abre y cierra con canciones que tratan sobre el regreso, pero mientras en la primera la nostalgia es por un lugar, en la segunda es por el tiempo pasado. El retorno, de este modo, se articula en esos dos ejes: volver es reencontrarse con un paisaje, escuchar a la gente y tratar de encontrar continuidades con el antes de la partida, aún cuando todo haya sido severamente fracturado y algunas personas ya no estén.

²⁹ “Volver a los 17” es una canción compuesta por la cantautora chilena Violeta Parra (1917-1967) a comienzos de los años '60. Si bien actualmente es parte del repertorio de la canción folclórica latinoamericana y ha sido grabada y difundida por figuras tan relevantes como Mercedes Sosa y Caetano Veloso, durante los años del régimen de Pinochet la situación era muy distinta: “Los efectos de la dictadura militar sobre estos circuitos de difusión de música popular y jazz fueron desastrosos. La implantación del toque de queda por tantos años significó el fin de la vida nocturna y la bohemia intelectual, a lo cual se sumó la represión de las ideas de izquierda. Hubo repertorios musicales que fueron proscritos. Interpretar canciones de Violeta Parra tales como *Gracias a la vida* o *Volver a los 17* resultaba sospechoso para la autoridad. Muchas veces los músicos debieron contar con el permiso de la gobernación militar respectiva para ejecutarlas, aunque fuese en arreglos puramente instrumentales” (Menanteau 35).

En el año 1983 Angelina construye un regreso a las prácticas resistentes que aún se fundan en la experiencia colectiva. En el año 1985, Sapiaín recorre el país intentado encontrar un lugar que él y su familia sientan como propio. En ese recorrido, observan y escuchan atentamente a quienes no han visto en más de una década. La imagen del pueblo en las calles revive en las primeras protestas de esa época: Vázquez ya no está en Chile, pero finaliza su documental con la imagen de pobladores reunidos en la calle; la familia Sapiaín ha decidido quedarse y en uno de los últimos planos, la vemos participando en una de las protestas de 1985. Así, observamos cómo estos documentalistas se sienten parte de un proceso político y social, del que no pretenden dar cuenta de manera objetiva y del cual tampoco se sienten protagonistas exclusivos. Es ese contar con otros, compartir la palabra y representar una identidad colectiva el que, a comienzos de los años '80, imaginaba otras posibilidades para el cine comprometido.

Capítulo 3

Mostrar los límites del relato: elipsis y fuera de campo en *La quemadura* de René Ballesteros e *Hija* de María Paz González

En el contexto chileno, los documentales en primera persona suelen estar asociados a los relatos de la generación de hijos y la pregunta por la genealogía. Varios de ellos, como veremos en otros capítulos de este trabajo, hacen referencia al contexto político dictatorial y comienzan desde un lugar de imposibilidad, tratando de construir la historia personal en relación con un antepasado a veces desaparecido, otras veces ya fallecido o, incluso, tan distante que no se lo llegó a conocer. Por el contrario, los relatos autobiográficos que nos presentan René Ballesteros y María Paz González se distancian de las narraciones de sus contemporáneos, porque ambos emprenden sus proyectos alrededor de la búsqueda de progenitores que aún están vivos y con los que escuchamos reiteradas conversaciones telefónicas.

En este sentido, sus películas tienen tres particularidades que me interesa tratar en este capítulo. En primer lugar, no hablan desde el lugar de las víctimas de la violencia política, sino que exploran las maneras de entender o reelaborar un relato familiar más cotidiano, marcado ya no por situaciones de desaparición, exilio o muerte de los padres, sino por el abandono. En segundo lugar, comparten protagonismo con otros miembros de su familia que viven una experiencia análoga: en el caso de Ballesteros es su hermana Karin; en el de González, su madre. Por último, en la estructura de ambos documentales la elipsis tiene un rol fundamental y es enfatizada por recursos visuales como el fuera de campo y el claroscuro. Al mostrarnos los vacíos de su relato, los puntos ciegos de sus historias de vida, Ballesteros y González se construyen como figuras autoriales desautorizadas y dubitativas, lejos de posiciones individualistas y seguras de sí. De este modo, acentúan el carácter colectivo de nuestras narrativas vitales, su intersección con otras historias y la necesidad de colaboración para ser elaboradas.

*La quemadura*³⁰ (2009) es el primer largometraje de Ballesteros, psicólogo nacido en el Sur de Chile, quien estudió cine en Cuba y Francia, donde reside actualmente. Su película es una exploración de los silencios familiares alrededor de la figura materna, quien se fue de Chile a comienzos de los años '80 y nunca más regresó. René y su hermana Karin quedaron al cuidado de sus abuelos maternos y no volvieron a ver a su madre. A través del film, los hermanos intentan entender qué gatilló esta partida y por qué ni su padre ni su abuela, ahora muy anciana y con una memoria frágil y confusa, les explicaron la situación. En el documental se utilizan distintos tipos de imágenes: grabadas con cámaras de bolsillo y semi-profesionales; en formatos HDV, XDCAM, miniDV y Jpeg. Esa heterogeneidad en la imagen también se relaciona con los distintos lugares en los que se sitúan las escenas: entre Francia y Chile; la ciudad y el campo. Como propone Ramírez, “en *La Quemadura* no se ven los desplazamientos. El documentalista no exhibe ningún trayecto entre estos lugares, lo que crea la sensación de estancamiento, de paralización” (“Estrategias para...” 56).

Así como René es cineasta, Karin es bibliotecóloga-archivista, es decir, ambos se han desarrollado profesionalmente alrededor de la idea de la captura y preservación de documentos, testimonios e imágenes. La trama intersecta los proyectos de ambos hermanos al explorar la desaparición de los libros de la editorial Quimantú³¹ y la tachadura del nombre de la madre en los *exlibris* de los pocos ejemplares rescatados en la casa familiar. De este modo, Ballesteros alude a los mecanismos sociales e históricos que promueven el olvido y explora la censura y el silencio ya no solo en su contexto familiar, sino también social. El proyecto del documental se desenvuelve entre los libros perdidos, el padre que no quiere hablar, la abuela que confunde los parentescos y la madre que no quiere recordar ni dar

³⁰ El documental, financiado en parte por el Fondo de Fomento Audiovisual, obtuvo el Primer Premio del Jurado de Creación Documental en DocumentaMadrid, el Premio Joris Ivens del Festival Internacional de Documentales Cinéma du Réel (Francia) y fue el ganador en la categoría Mejor director en SANFIC6.

³¹ Quimantú fue un proyecto editorial estatal fundado en 1971, durante el gobierno de Salvador Allende. A través de la edición de libros de bolsillo comercializados a precios populares, se buscaba facilitar el acceso a la cultura al sector menos privilegiado de la población. El proyecto fue muy relevante por el volumen de sus ediciones, su innovador proceso de distribución y la participación de sus trabajadores en la toma de decisiones. Luego del golpe de Estado, la editorial fue reappropriada por el nuevo régimen, que cerró el proyecto e intentó fundar uno nuevo. Muchos de los libros de Quimantú fueron quemados por los militares, lo que llevó a los ciudadanos a esconder o deshacerse de sus ejemplares. Más información en Mardones (2015) y Molina (2018).

explicaciones. Así, examinaremos de qué modo el relato audiovisual pone en escena la falta de colaboración y los vacíos de la historia y qué significa esto para la construcción de un lugar autorial distinto al autobiógrafo canónico.

Por su parte, *Hija*³² (2011) es un documental con forma de *road movie* en el que María Paz González y Eliana, su madre, recorren Chile de Sur a Norte en busca de familiares: el padre y una posible hermana, respectivamente. De esta forma, el proyecto es triple: ya no solo la investigación familiar se transforma en documental, sino que ambos tienen el formato establecido del viaje. Múltiples planos en la carretera, algunas paradas turísticas, diálogos madre e hija al interior del auto y en modestas habitaciones de hoteles de provincia constituyen casi la totalidad del film. También vemos reiteradas escenas de la directora tratando de dar con el paradero de su padre a través de numerosas llamadas telefónicas. Desde su oficina o desde cabinas de centros de llamado, María Paz intenta una y otra vez establecer un contacto directo con su progenitor.

Madre e hija carecen de certezas acerca de su ascendencia y se acompañan en la búsqueda de respuestas. María Paz creció escuchando una historia sobre su origen que resultó ser inventada por su madre, quien, por miedo al juicio social, le contó que ella era hija del matrimonio que había tenido con un profesor de la ciudad de La Serena. En realidad, nunca hubo tal matrimonio ni tal profesor, ya adulta, María Paz intenta comunicarse y establecer un vínculo con su verdadero padre. Sobre los progenitores de Eliana tampoco sabemos mucho. Supuestamente, sus padres la dejaron a ella y a su hermana al cuidado de diferentes familias y ella esperó durante mucho tiempo que su padre, Manuel Rodríguez, maquinista de trenes, volviera a recogerla. En el presente del documental, Eliana cree que una de sus conocidas de la infancia podría ser su hermana, así que emprende el viaje a la nortina ciudad de Antofagasta para encontrarse con ella y, quizás, tratar de esclarecer su historia familiar.

³² El documental se realizó con el apoyo del Fondo de Fomento Audiovisual y ha recibido varios reconocimientos nacionales e internacionales: Mejor película competencia nacional, FIDOCS; mejor Ópera Prima en el festival Miradas Doc (Tenerife); mejor Largometraje Documental Nacional, Festival Internacional de Cine de Antofagasta; mejor dirección, Festival Cine//B, entre otros.

Como afirma González en una entrevista: “En este proceso he aprendido que para entender cualquier historia parece necesario explorar no sólo en los hechos ocurridos, sino que también en lo que creemos, soñamos, esperamos y tememos con respecto a ellos” (Muñoz s.p.). Es a partir de esta premisa que la directora hace frente a los vacíos de su historia: allí donde Ballesteros va a señalar el vacío y el silencio; González va a acudir a la ficción, a lo posible y a lo deseado para elaborar su documental.

Si bien la mayoría de los textos teóricos que discuten la elipsis y el fuera de campo lo hacen pensando en el cine de ficción, son pertinentes en este análisis, porque insisten en la actividad hermenéutica de los espectadores en el momento de recepción de los films. En este caso, el objetivo es explorar la decisión de dos documentalistas que utilizan estos elementos al centro de sus películas autobiográficas para mostrar las limitaciones de sus proyectos y señalar un nuevo pacto con los espectadores. En efecto, me interesa reflexionar sobre la puesta en escena de estas películas y la manera específica en que sus directores llaman nuestra atención hacia los bordes de su entendimiento, para mostrarnos aquello que no alcanzan a conocer ni a elaborar por completo.

3.1 Los recursos de elipsis y fuera de campo

En *El lenguaje del cine*, Marcel Martin se refiere a la elipsis como un procedimiento habitual y necesario en el cine. Toda actividad artística, nos dice, debe elegir y ordenar los elementos para lograr una determinada creación de sentido (83). Contar una historia implica seleccionar y ordenar acontecimientos, elegir un punto de vista y construir una cronología. Desde esa perspectiva, la elipsis sería un recurso ineludible en la elaboración de cualquier relato, pero especialmente en la de documentales que tratan sobre historias de vida, en los cuales varias décadas deben resumirse en alrededor de 90 minutos.

Cuando me refiero a la utilización de la elipsis como recurso fundamental en estos documentales, estoy pensando en uno de los sentidos posibles que propone Gómez Tarín. Este autor recurre a Casetti para plantear que uno de los mecanismos funcionales de la elipsis

es el de “omisiones que cumplen una mejor función permaneciendo en el nivel de la hipótesis que con una posible restitución, aunque esta sea viable” (55). También se refiere a la implicación entre “ver” y “saber” o “ver” y “hacer conocer” (68).

[la elipsis] Posibilita la generación de un plus de sentido que es entregado al espectador abierto, para su plena interpretación, y que se revela a sí mismo como mecanismo (denuncia los efectos de la transparencia enunciativa). Este procedimiento es siempre el resultado de un uso voluntario de las ausencias que las abre a la significación a través de la sugerencia. (61)

¿Qué es lo que no vemos en estos documentales? ¿cuál es el elemento elidido que permanece en la oscuridad? Como explicaré más adelante, son varios elementos, pero lo principal es la visita a la madre en Venezuela, en el caso de Ballesteros y la reunión con el padre, en el de González. Mi propuesta es que los documentales *Hija* y *La quemadura* se organizan alrededor de este mecanismo que hace consciente a los espectadores de lo que se les muestra y lo que se les oculta.



María Paz González llamando a su padre en *Hija*

Si bien no los vemos en el plano, en estas películas la madre y el padre aparecen en reiteradas conversaciones telefónicas. En efecto, el film de Ballesteros comienza con la pantalla en negro y una llamada telefónica entre madre e hijo. Ella cuenta cosas de sí y conversa: menciona su signo zodiacal y le pregunta si él tiene tatuajes o si es gordo o flaco. Desde el inicio, la madre será una presencia acusmática, es decir, en términos de Chion, un sonido que escuchamos sin conocer su causa (201). Algo similar va a ocurrir con González, quien luego de muchos intentos, logra hablar por teléfono con su padre. En ambos casos, escuchamos a los progenitores, pero no los vemos, lo que reproduce la ausencia que han

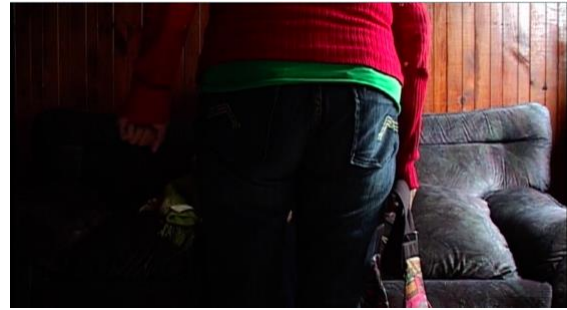
experimentado los directores: “El parámetro más decisivo sobre el que debemos detenernos al estudiar el fuera de campo es el sonido. A través de él se manifiesta la presencia de “lo ausente” en el campo, vinculándosele de forma indesligable” (Gómez-Tarín 74-75).

El fuera de campo corresponde a lo que queda más allá de los límites del encuadre de la cámara. Desde la teoría, este es el “lugar de lo potencial, de lo virtual, pero también de la desaparición y del desvanecimiento: lugar del futuro y del pasado mucho antes de ser el del presente” (Aumont 25). En su libro sobre el fuera de campo, Bonitzer hablará de “los fantasmas de la mirada y de la voz que acosan y ofuscan los bordes de la imagen” (76). Como veremos, esos fantasmas de la voz que son la madre de Ballesteros y el padre de González conviven en los documentales con una continua llamada de atención hacia los límites: del encuadre, del entendimiento y de las certezas. Porque lo que proponen estos directores es una pregunta abierta sobre la capacidad de entendimiento del propio relato de vida. Como sostiene Ramírez al escribir sobre *La quemadura*:

[El documentalista] Nunca entendió muy bien por qué la madre se fue, por qué nadie habló más de este pasado que se convirtió en fantasma. No lo entenderá tampoco durante el documental, la verdad siempre se escurrirá. Aquí sin embargo, no es la verdad lo que está en juego, sino la acción de preguntar, de dejar esa pregunta abierta y de poner en escena la ausencia y el olvido, evidenciando los desvíos que requiere la representación del pasado (“Estrategias” 53).

En su artículo, Ramírez analiza el film de Ballesteros en relación a la pregunta por la representación del pasado y las estrategias de la memoria. En este escrito, en cambio, me interesa retomar esa falta de entendimiento para insistir en la puesta en escena del presente y en su auto-construcción como figura autorial. En este sentido, me parece enriquecedor analizar *La quemadura* fuera del marco habitual de películas sobre temas de memoria, y conformar un corpus con *Hija*, ya que de esta forma es posible reflexionar sobre sus propuestas en torno a los relatos en primera persona en el medio audiovisual.³³

³³ Por ejemplo, en una entrevista para el medio *La Fuga*, María Paz González reflexiona sobre aquellos proyectos que fuerzan un cierre del relato y proponen respuestas totales: “Eso es algo que he visto mucho en películas de primera persona, las del yo. Que es la victimización y sentir que es otro el que va a resolver tu problema de identidad. Que tu identidad está en un lugar estable y que tú vas y la recuperas en la medida que encuentras un culpable, y en la medida que tus padres reconocen y aceptan que te dieron la vida, porque me negaron, porque me mintieron, porque me hicieron daño. . . eso es muy difícil de criticar, pero como representación me parece que hay necesidad de buscar un culpable para resolver tu



Cuerpos fragmentados en distintos planos de *La quemadura*



Visión parcial desde el interior del auto en *Hija*

En estos documentales, la visión parcial será un elemento común en la puesta en escena. A juicio de Bonitzer, este es uno de los recursos más propicios para plantear preguntas, no solo en el film, sino también en el espectador (72). Esto, debido a que el uso de la elipsis y el fuera de campo, así como la fragmentación y deformación de los cuerpos inscritos en el plano, insisten en la limitación de nuestro conocimiento y en la operación de recorte de la realidad que llevan a cabo los realizadores. Tanto en *Hija* como en *La quemadura* serán habituales los planos de cuerpos fragmentados y sin rostro, por ejemplo, en las clases de natación de Ballesteros o en las imágenes que captura González desde el interior de su auto.

Una forma de explorar con mayor detención esta relación entre visión, elipsis y conocimiento es a partir de las propuestas de Severo Sarduy, quien en su ensayo “Barroco” relaciona la

película y para resolver tu vida. Y en la medida que eso aparece, la película se termina y las historias suelen ser “voy a contar cómo he sufrido lo que me hicieron”, y ese proceso a mí no me hace sentido en mi propia experiencia” (Pinto 2012 s.p.).

elipsis con la cosmología de Kepler. El escritor cubano establece un nexo entre discurso científico y retórica, a partir del cual distingue dos paradigmas: el círculo de Galileo y la elipse de Kepler. Mientras que en la cosmología renacentista existe un centro y una visión total de lo que lo rodea, en la barroca el centro se duplica y la figura se deforma: “algo se descentra, o más bien, duplica su centro, lo desdobra; ahora, la figura maestra no es el círculo, de centro único, irradiante, luminoso y paternal, sino la elipse, que opone a ese foco visible otro igualmente operante, igualmente real, pero obturado” (1223).

El círculo ya no cierra, entonces, porque se ha deformado. La explicación acabada, total, es reemplazada por una imagen que siempre revela una sombra, algo por conocer e interpretar. Retóricamente, entenderemos la elipsis como “supresión en general, ocultación teatral de un término en beneficio de otro que recibe la luz abruptamente” (Sarduy 1230). La elipsis no solo oscurece uno de los centros, sino que concentra la luz sobre el otro. Etimológicamente, nos dice Sarduy, se relaciona con falta, carencia, defecto. El término elidido, continúa el cubano, puede entenderse como el “significante feo, incómodo, desagradable” (1236). En el caso de los documentales que analizo en este capítulo, padres e hijos forman parte de los dos centros de la elipse y no pueden nombrarse ni representarse de igual forma. A los padres se los asedia, pero permanecen en la oscuridad; escuchamos sus voces, se nos relatan sus reacciones, otros los describen, pero no los vemos directamente, como si fueran representables solo a partir de esos rodeos a su imagen.

3.2 La Quemadura: el claroscuro de la historia familiar

En este documental, la autorepresentación del autor se aleja de la concepción tradicional. Ya mencionamos que Ballesteros no utiliza la voz en *off* y compara su proyecto documental con el trabajo de tesis de su hermana Karin. También, al comienzo se presenta como dudoso, vulnerable e inseguro, alejado de la imagen de sujeto que tiene todo bajo control. En el documental hay varias escenas en las que vemos al director en clases de natación: su cuerpo medio sumergido, recibiendo instrucciones en francés y enfrentándose a algo que le genera incomodidad. En estas escenas Ballesteros se muestra despojado de armaduras y accesorios

y decide lanzarse e intentar algo nuevo. De esta forma, materializa en imágenes ante los espectadores los gestos de su película: intentar algo que lo asusta, sumergirse en un territorio desconocido y enfrentarse a un proceso de aprendizaje.

Su documental implica una investigación al interior de la familia para dilucidar los motivos de la partida de su madre hace más de 25 años. Instalada en Venezuela, ella no ha mantenido contacto con sus hijos chilenos y ha formado una nueva familia. La primera persona a la que René le pregunta sobre el pasado es a su abuela. Retratada en un plano medio e iluminada tenuemente por la luz que viene de una ventana, la abuela se nos muestra muy anciana. René le habla desde detrás de la cámara y le dice:

René: Abuelita, ¿usted se acuerda hace cuánto tiempo que se fue la mamá?

Abuela: en el '60

René: ¿la mamá?, ¿la mamá de nosotros?

Abuela: sí, pues

René: ¿en qué año se fue?

Abuela: el cincuenta y tanto... algo así

...

René: fue el año '82

Abuela: no, si en realidad no me acuerdo

...

René: ¿no le gusta hablar de eso?

Abuela: no me gusta, me trajo muchos problemas

René: ¿y por qué nadie nunca nos explicó nada de qué pasó con ella?

Abuela: ¡y qué voy a saber yo, poh! No tengo idea yo.

René: porque ella se fue y nadie nunca más habló nada

“No me acuerdo, no me gusta hablar, no tengo idea”. Por más directas que sean las preguntas de Ballesteros, la abuela no puede o no quiere darle la información que necesita. Hay una confusión propia del deterioro de su edad, pero también se percibe una incomodidad con el tema. La relación entre los nietos y su abuela se muestra cercana y cariñosa. Ellos la visitan antes de emprender el viaje a Venezuela a reencontrarse con la madre. Cuando le dan la noticia, vemos a los tres en el mismo plano, otra vez en la casa de ella. Los nietos la toman de las manos y le hacen cariño; la abuela cree que le hablan de su propia mamá. Pese a la cercanía afectiva y física, algo se pierde en el discurso; la comunicación está interrumpida y no logran entenderse.

Distinta es la situación con el padre. Si bien la puesta en escena es similar (Ballesteros preguntando desde una cámara subjetiva mientras vemos a su padre en plano medio), la actitud y el tono de la conversación es más confrontacional. La versión del padre es que cuando se separaron, la madre se fue y le pidió a él que no se llevara a los niños, sino que los dejara con los suegros, porque en poco tiempo iba a regresar a buscarlos. Eso nunca sucedió y los niños se criaron con los abuelos maternos. En una escena del documental, vemos el diálogo entre padre e hijo:

René: la abuelita me dijo que ella había prohibido que se dijera su nombre en la casa. Yo me acuerdo igual de una vez que el abuelo dijo que la había dado por muerta. Y tú tampoco nunca nos hablaste de ella, o al menos para tratar de comprender por qué se había ido, así que nosotros siempre quedamos con una especie de fantasma de ella, de lo que fue

Papá: pero yo no creo que eso sea un tema para poner... yo, por lo menos no me gustaría poner esa parte en el documental; lo de los libros, sí. Creo que es algo más personal eso

René: justamente es lo que te había dicho, estoy abordando el tema familiar con el documental. Ahora, si no quieres, estás en tu derecho.

Papá: es que a mí no me gustaría mezclar las cosas



Diálogos familiares: el padre que no quiere hablar y la abuela que ya no recuerda

El padre es renuente a tratar los temas más personales en el documental. Está dispuesto a hablar sobre los libros, pero no sobre su exesposa. Entonces, pareciera que la historia de los objetos es más fácil de abordar que la de la familia, aunque sabemos que una implica a la otra, porque lo más notable de la desaparición de los libros es la tachadura del nombre de la madre en los ejemplares que han quedado. La abuela había prohibido mencionar su nombre,

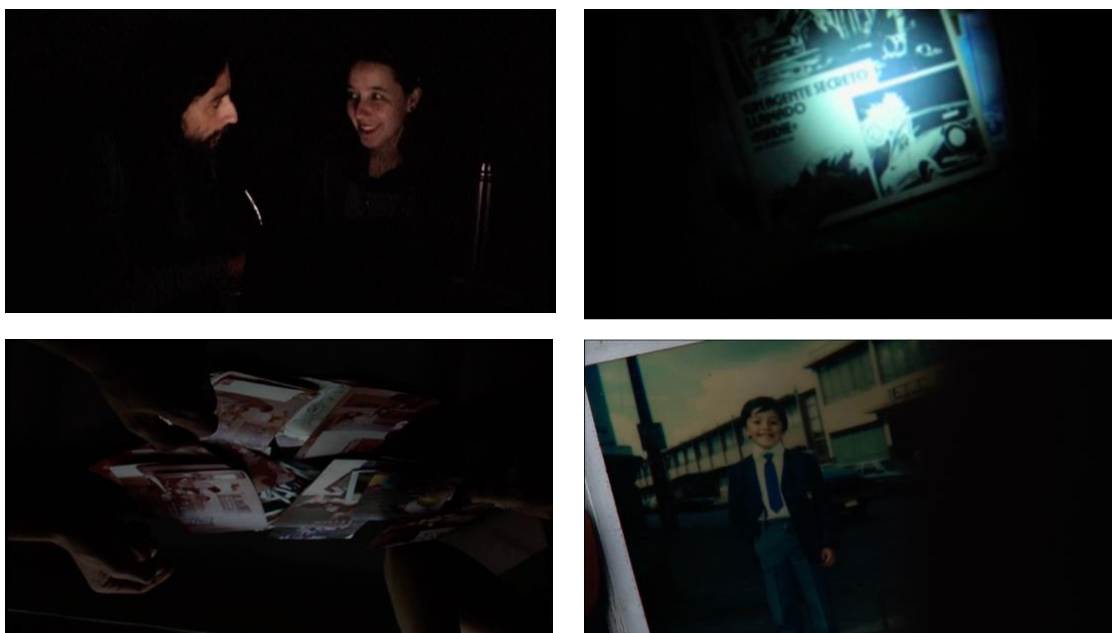
el padre guardaba silencio y ni siquiera se la podía recordar a partir de la huella que había dejado en los *exlibris*.

El tercer diálogo familiar que el director muestra es una conversación telefónica con su madre. Cuando Ballesteros le pregunta si se acuerda de la editorial Quimantú, ella responde: “nada, no me acuerdo nada”. Frente a eso, el hijo le contesta: “Lo único que nos quedó con el tiempo del período en el que estuviste con el papá fueron los libros”. Eso tampoco parece resonar en la madre, quien afirma: “¿en serio?, ¡ay, ni idea! ¡Es que yo no me acuerdo, es que yo no recuerdo!. . . Yo, desde que llegué aquí [Venezuela] olvidé todo, se me borró todo”.

En el montaje, ese diálogo está acompañado de planos de las bodegas de la Biblioteca Nacional, donde junto con estantes llenos de libros se ven carpetas antiguas apiladas. En ese lugar vemos a Karin trabajando: repara un libro antiguo, pasea por los pasillos de la biblioteca, selecciona fotos antiguas y las va poniendo por separado en sobres especiales. Frente al olvido, la conservación; junto a la investigación audiovisual de René, la tesis de su hermana. “Siempre vi el filme como una historia de dos hermanos, como un cuento en que dos adultos vuelven a visitar los restos de su infancia” (Morales s.p.) dice el director en una entrevista. Karin es la única de la familia que quiere hablar, pero tiene las mismas preguntas que René. Sin embargo, ella confía en los objetos, especialmente en las fotografías: “A través de la conservación de las imágenes uno también puede hacer un poco de memoria, porque hay cosas que uno no se acuerda y que te vienen a la mente con esto. . . al ver las fotos, me acuerdo”, dice en unas de las escenas.

La tesis de Karin, una investigación sobre los libros de la editorial Quimantú, es el punto de contacto entre la historia personal y la colectiva. En efecto, la desaparición de los libros de Quimantú sirve como sinécdoque del silencio familiar y también de la historia nacional, ya que luego del golpe de Estado muchos de los libros de ese proyecto fueron quemados o tuvieron que ser escondidos por sus dueños. De esta manera, el silencio, la censura y la dificultad para hablar de un pasado doloroso aparecen como rasgos ya no solo particulares,

sino también propios del contexto histórico chileno. Tanto la tesis de Karin como la película de René pretenden contar una historia hasta el momento incompleta y, para eso, deben hacer preguntas incómodas, desplazarse, examinar materiales del pasado y recopilar información.



Uso del claroscuro en distintas escenas de *La quemadura*

La oscuridad de los recuerdos y de los secretos familiares será puesta en escena a través de una fotografía que privilegia el uso del plano detalle y el claroscuro: en muchas escenas vemos solo los rostros de los sujetos, pero somos incapaces de distinguir dónde están o cómo van vestidos. Mientras Karin habla de la quema de libros durante la dictadura, vemos a ambos hermanos en la penumbra, iluminados solo por la luz de la pantalla del computador, mientras toman mate. Asimismo, la primera escena en la que vemos a Ballesteros, lo muestra de espaldas, como una silueta recortada en el marco de una puerta que lo ilumina a contraluz.

Recordemos lo que decía Sarduy: “la elipsis opera como denegación de un elemento y concentración metonímica de la luz en otro” (1231). El crítico propone que el centro velado de la elipse es el lugar de la duda, del sueño y de lo suprimido. A lo largo del documental, los

espectadores nos enfrentamos no solo a los silencios de aquellos que no quieren o no pueden colaborar con la historia, sino también a reiterados espacios oscurecidos, indefinidos. Dice el director:

¿Sabes que anoche tuve un sueño? No te lo he contado. Tuve un sueño, lo tuve hace algunos días y estuve como hartoo tiempo arrastrando la sensación del sueño y no me acuerdo de nada del sueño, pero de la única cosa que me acuerdo es que esto pasó después de que tú me hablaste de que algunos de los libros de la casa del papá tenían el nombre de la mamá borrado. Soñé que era yo el que borraba los nombres de los libros. Y desperté con la impresión de que había sido yo el que había borrado los nombres. Y yo después desperté y ya en vigilia me dije no, no es posible, yo no borré el nombre, porque técnicamente es imposible, porque yo no me acordaba o yo no sabía de ese detalle, o tal vez lo olvidé. Y me sentí mal, me sentí como si yo lo hubiera hecho...

Los silencios, las dudas, los sueños. Una y otra vez el documental nos señala aquello que está incompleto en la historia familiar y presenta la tarea del director no como un ejercicio de cierre, sino como una exploración de las posibilidades. Así como los espectadores no logramos distinguir contornos ni detalles en los planos compuestos con claroscuro, muchos no podremos entender parte de la visita que Ballesteros hace a la machi³⁴ Margarita Alecoi, a quien le pide que haga un llamado ritual a su madre para que esta venga a Chile. Nacido en territorio mapuche del Sur del país, el director nos hace experimentar algo desconocido para muchos de sus espectadores: la escena con Alecoi es en mapudungún, no tiene subtítulos y su simbología forma parte del conocimiento ancestral del pueblo originario.

A lo largo de la película hay bastantes elementos que no se muestran, los que quedan elididos o se sugieren en el fuera de campo. La decisión más relevante en el montaje de la película es la ausencia de imágenes de la visita de los hijos a la madre en Venezuela. Como espectadores solo nos enteramos del anticipado reencuentro a partir del anuncio del viaje a la abuela y de una conversación posterior entre los hermanos, en la que comentan la distante y desapegada actitud de su progenitora cuando se reencontraron. No vemos el registro de esa reunión, sino que solo conocemos las impresiones de René y Karin una vez que han regresado a Chile.

³⁴ La machi es una figura de sabiduría ancestral para el pueblo mapuche, representa una autoridad tradicional que ayuda a la comunidad en el cuidado de la salud y el bienestar. Margarita Alecoi, en particular, ha colaborado con programas estatales de salud con enfoque intercultural y es una figura reconocida en la región.

La madre ronda el documental a partir de varias estrategias: como presencia acusmática en las llamadas telefónicas, como persona aludida en los diálogos de la familia y como figura que se sale del cuadro en una de las escenas del final. Porque ella vuelve a Chile, con su hijo venezolano, para visitar a su anciana madre. Es muy significativa la forma en la que está filmada y montada esa escena, porque en ella la cámara permanece fija mientras registra el reencuentro de los familiares que se cruzan sin prestar atención al encuadre ni a la composición del plano: la madre da la espalda y cubre la imagen de la abuela; asimismo, nunca logramos ver las facciones del medio hermano del director. Las voces llaman nuestra atención hacia el fuera de cuadro y la falta de composición de éste conforma una imagen fragmentaria, siempre incompleta.

No hay explicaciones ni soluciones totales; pese a las preguntas y reencuentros, el proyecto de reconstrucción de la historia familiar es forzosamente parcial. No se trata de llevar a cabo una restauración total, sino más bien un cuestionamiento acerca del vacío y de la huella que eso provoca. En el minuto en que se asume la limitación del documentalista para recrear su propia historia familiar, la película se vuelve reflexiva y comienza a hablar, también, acerca de sus propios modos de construcción del relato.

3.3. *Hija*: el elemento elidido y la exhibición del artificio

La primera escena de *Hija* sienta las bases para lo que será el estilo del documental y propone un novedoso pacto a sus espectadores. En ella, la directora entrevista a su madre desde fuera de campo, pero inscribe su sombra y la del equipo de filmación en el plano. No será la única vez en que, como espectadores, se nos hace conscientes de la presencia del equipo: en otras ocasiones González habla directamente con quienes están detrás de cámara, Eliana le avisa al sonidista que va a toser o escuchamos el lamento del camarógrafo cuando un insecto se cruza en la toma. Durante esta entrevista, María Paz le pide a su mamá que dibuje en el muro, con un trozo de carbón, lo que recuerda de su casa de la infancia. De este modo, el relato de la madre va adquiriendo forma en una imagen construida, precaria y fugaz.

Bonitzer sostiene que en las convenciones de la utilización de los planos de campo-contracampo existen prohibiciones, “las que apuntan a suprimir las huellas, en la banda de imágenes como en la banda sonora, de todas las impurezas que evidencian la existencia de los aparatos técnicos, así como del equipo técnico, y, de manera general, de todo lo que no tiene que ver con el “universo” recreado” (74), Si bien las películas que el crítico menciona en su libro corresponden al cine de ficción, sabemos que, incluso en los documentales en primera persona, es inusual que los miembros de la producción sean parte de la puesta en escena.



La presencia del equipo de filmación en *Hija*

Al inicio, la historia que se nos relata es la de la madre, a quien la directora acompaña en su pesquisa. Juntas recorren calles de pueblitos del sur, en búsqueda de pistas sobre el paradero de la verdadera familia de Eliana. Asisten a un programa de una radio provincial, llamado “Soñar no cuesta nada”, donde resumen la historia:

yo ando en busca de mis raíces, porque yo soy, fui, una niña adoptada y se me ha dicho que yo nací en esta región. . . Yo lo último que tengo es un recuerdo un poco difuso, cuando ella me va a dejar al tren, me va a dejar a la estación de trenes de Ñiquén. Recuerda, me dijo, que tu padre se llama Manuel Rodríguez y es maquinista de tren. Mi nombre es Elisa y el tuyo es Adriana. Bueno, a mí me rebautizaron mis

padres adoptivos con el nombre de Eliana. . . Esta búsqueda que andamos haciendo con mi hija surgió hace poco, cuando una señora, cercana a mi familia adoptiva, me cuenta que yo tenía una hermana. . . Ella fue adoptada también por un amigo de ellos, en Temuco, y luego esta niña creció en Temuco con ese matrimonio y luego se casó y, finalmente, supe que se trasladó a Antofagasta. . . El propósito de este viaje es llegar donde ella y conversar con ella. . . Imagínese, encontrar una hermana, ¡sería fantástico! Yo no tengo hermanos. Encontrarla para mí es una cosa extraordinaria.

La madre no tiene certeza sobre su origen ni puede comprobar que los recuerdos y los datos que maneja sean ciertos. Por su parte, la hija ha descubierto hace poco que la historia que ella conocía sobre su padre era falsa, así que la película también trata sobre la búsqueda de su progenitor y el intento de construir una relación con él. En una de las escenas, la directora va a la policía a pedir información. Para ello, debe resumir lo que sabe a la funcionaria: “yo le di un nombre, el nombre que sale ahí, María Paz González, pero el señor González no existe, mi mamá me puso González no más, y me dijo que mi papá, en una segunda versión, se llama Bernardo Saavedra Jerez, parece que es el apellido”.

En su investigación, la directora consigue dar con la dirección y el número de teléfono de un amigo de su padre. Cuando lo llama, debe preguntar por Emerson, porque también lo conocen con ese nombre. Todas las identidades están cambiadas en esta historia: los nombres no son los oficiales, los apellidos no denotan una genealogía, los padres que crían no tienen vínculo sanguíneo, hay hermanas perdidas y separadas en la infancia. Dice González en una entrevista: “En términos personales, nunca viví esta historia familiar desde una perspectiva trágica. Estaba llena de vacíos, de dudas. De cosas que podían no ser como creíamos. De grandes y pequeñas mentiras y también de dolores bien ocultos, pero que no se vivían con un sentido explícitamente trágico” (Colectivo Miope s.p.).

En el caso de *Hija*, esos vacíos de la historia familiar se han completado con narraciones orales de un mundo femenino que mezcla rumores, fantasías y suposiciones. En un diálogo con su hija, dice Eliana: “Por último, yo te creé un padre, un padre que estaba en tu imaginación, pero el mío nunca llegó”. Me interesa mucho ese reconocimiento de la irrupción del artificio, de la ficción como una decisión para llenar el vacío del relato. Por

ejemplo, que frente a la falta de estructura de familia tradicional, el documental escoja dos esquemas narrativos muy conocidos para organizar su trama: el melodrama y el *road-movie*. Además del formato de viaje, episódico, cronológico y con acento en la agencia de la directora-conductora,³⁵ el melodrama funciona como trasfondo de las ausencias en el esquema familiar:

Para mí el melodrama era una referencia súper importante, el melodrama latinoamericano, la idea de la teleserie y también un poco los cuentos de hadas. En ese sentido yo sentía que esta película tenía muchos de esos elementos: tenía el padre perdido, la hermana desconocida, el secreto, los nombres cambiados. Cuando contaba la historia la gente me decía que era como una teleserie, pero yo no me sentía dentro de una teleserie. (González entrevistada por Pinto s.p.)

Como hemos visto en la propuesta de Sarduy, en la elipse hay dos centros, uno iluminado y otro sumido en la oscuridad. En este caso, uno de los centros es, sin duda, María Paz en su rol de directora. Su figura está tan iluminada que el plano parece querer exhibir todo lo que hace e incluso vemos su sombra cuando está fuera de campo. Observamos su nerviosismo, su sorpresa, las instrucciones al equipo, los desacuerdos con su madre. En contraposición, el centro suprimido de esta elipse es el padre, quien desde el inicio aparece solo como ausencia. Madre e hija están en el comedor de la casa y preparan juntas un árbol genealógico con fotos de la familia: “Puras mujeres”, dice la directora. En vez de tener cinco fotos, el árbol solo tiene tres (de mujeres: María Paz, Eliana y la madre de Eliana); el resto queda vacío. Todo es oscuro respecto del padre de González: su verdadero nombre, su profesión, el lugar donde vive y su imagen. Pasa bastante tiempo en el documental hasta que logramos escuchar su voz al teléfono (la seguidilla de intentos por ubicarlo es parte de los hitos de la narración) y su intervención es decepcionante:

María Paz: ¿Se acuerda que yo le mandé una carta contándole una historia?

Padre: Sí

María Paz: Y que yo quería pedirle que me ayudara para un documental que estaba haciendo

...

³⁵ Dice Pablo Piedras en un texto sobre este tipo de documentales que “All the films within the mobility turn explore displacement in narrative, visual, and thematic terms, but several films stand out because they give agency to female protagonists who narrate personal stories or sometimes even public history” (“The mobility” 159).

Padre: ¿Y de qué manera?

María Paz: Es un documental que habla sobre la identidad y estoy acompañando a mi mamá a buscar a una hermana a Antofagasta, en el Norte. Y nada, un viaje que tiene que ver con los orígenes y yo tenía ganas de conocerlo y poder registrar ese encuentro. . . Para mí sería importante poder verlo y... Yo había pensado si esto lo podríamos grabar. Para mí sería importante grabar esto... Yo quería invitarlo a La Serena

La Serena es un lugar relevante no solo porque queda en el camino hacia Antofagasta, sino porque es donde supuestamente vivía el padre inventado de González. De esta manera, la directora le pide a su verdadero padre que participe en su película y que actúe su paternidad como quien asume un papel. El padre verdadero está invitado no solo a participar en la película, sino también a mimetizarse con la ficción. Lamentablemente, la conversación telefónica da un giro abrupto y él termina preguntándole a ella si está en condiciones de prestarle dinero. María Paz, atónita y triste por la situación, le dice con la voz entrecortada “Déjame pensarlo unos días”.



Lugar donde estaba planeado el encuentro con el padre

Finalmente, María Paz no conoce a su padre en el film ni se produce el esperado encuentro en la ciudad de La Serena. Sin embargo, pese a esta ausencia, la directora decide recrear de todas formas la escena, tal como la había anticipado: los espectadores vemos una serie de planos de sillas vacías al interior de un café, mientras escuchamos la voz en *off* de María Paz que lee parte del guion:

Primero vemos en el plano la mesa con las dos sillas y luego hay un plano más cercano, que encuadra media mesa y una de las sillas; luego, paneo y se enfoca en la otra silla.

Aquí venía la escena 53: interior café de La Serena, encuentro con Bernardo

Hay una mesa y dos sillas, en una yo espero que llegue Bernardo. Por la ventana del fondo pasa un hombre canoso y alto que viene con una camisa y una chaqueta en la mano. Entra a la escena por la puerta del costado, mira a la cámara y me mira a mí. Nos saludamos con un afecto medio extraño, incómodo. Ahí le cuento del viaje. Probablemente me dice que decidió venir después de leer la carta que le mandé, que no sabía que mi mamá me había inventado un papá y tampoco que mi apellido era González. En esa parte le converso de ese papá que me imaginé y nunca existió, un profesor que se llamaba Patricio González López y que vivía en esa misma ciudad. También le digo que lo esperé varios años, hasta que mi mamá me contó que todo era mentira. ¿Algo así, no?

¿Pero por qué te imaginas que lo estás esperando tú sola en la escena?, ¿no se suponía que lo íbamos a encontrar en el aeropuerto? Si hubiera sido así, podrían haber llegado juntos

Ah, tenís razón, falta la escena del aeropuerto, yo lo iba a esperar al aeropuerto.

Primero venía otra escena que decía interior aeropuerto de La Serena, ahí un parlante anunciaba la llegada de un vuelo proveniente desde Temuco... (la voz se desvanece de a poco)

De esta manera, la búsqueda del documental se clausura a través de artificios narrativos en la ficción, no a través del establecimiento de un cierre que resuelva las dudas. La directora nos señala los límites de su búsqueda, la falta de colaboración de su padre y la pregunta irresuelta sobre la imagen de este. La única certeza es la ausencia y eso es lo que se nos muestra.

El cierre de la peripecia de la madre es más optimista, pero igualmente artificial. Una vez en Antofagasta, la cámara se sitúa muy lejos, filmando el reencuentro de Eliana y su posible hermana en un plano general en el que vemos a las mujeres interactuar sobre un fondo pintado. No escuchamos lo que dicen. En este caso, la elipsis sonora es contrastada con un exceso de imagen: el fondo falso, la trampa al ojo, sobre el cual ellas se retratan. En este sentido, al contrario del plano detalle preferido por Ballesteros, González acude a los planos generales, como si construyera escenarios sobre los que situar a los sujetos: el espacio se transforma en una escenografía posible, donde se compone la escena y se simula la espontaneidad.



Trampa al ojo en el encuentro de Eliana y su posible hermana

Si en el inicio del documental Eliana dibujaba precariamente con un carbón sobre el muro, en esta escena final ella se confunde en escala y colores con el fondo, que representa escenas de la época del salitre. El artificio es tan grande que satura el plano y llena los bordes de la imagen. Cuando la directora le pregunta a su mamá qué le dijo a su supuesta hermana, cómo le explicó su paso por el Norte, Eliana le dice que contó que su hija era periodista y estaba haciendo algunas fotos y grabaciones: “[María Paz] ¿Entonces no le mentiste? [Eliana] No, le hice un híbrido”.

En *Hija* nos embarcamos en una travesía de más de mil kilómetros a bordo de un Volkswagen escarabajo; la tarea es grande y agotadora, pero las herramientas con las que se enfrenta

son las más cotidianas, las que se tienen a mano. El itinerario no nos devuelve al hogar ni termina al haber encontrado las certezas que se buscaban. Hemos visto cómo el plan inicial se ha modificado y cómo el viaje madre e hija ha involucrado a un grupo que hace posible el recuento de la historia. No se tiene toda la información, pero sí las herramientas para armar un relato, para elegir un final y construir una versión propia.

3.4 Conclusiones

Entrevistado por Paul Firbas y Pedro Meira Monteiro, el documentalista argentino Andrés di Tella afirma que:

Convendría recuperar para nuestro vocabulario el sentido antiguo de la palabra castellana documento. En la época del Barroco este término tenía el sentido de “consejo, aviso, enseñanza”, y sólo a finales del siglo XVIII el Diccionario registra por primera vez la acepción moderna: “escritura o instrumento con que se prueba o confirma una cosa”. En el tránsito desde el Barroco hacia la Ilustración, documento pierde su dimensión subjetiva y se resemantiza con el discurso de la ley y la razón (11).

Quisiera proponer que una forma de recuperación de esa dimensión subjetiva del documento a la que se refiere Di Tella es precisamente relacionar el uso de la elipsis y la muestra del artificio con la concepción barroca de esos procedimientos. No ha sido mi objetivo postular que estos documentales son barrocos, ni pasar por alto las particularidades contextuales de la producción de las obras, sino más bien rastrear las maneras en que se han pensado retóricamente estos elementos, para reflexionar sobre los lugares desde donde abordamos los proyectos audiovisuales de creación de la identidad.

Tanto en *La Quemadura* como en *Hija* hay conciencia acerca de las limitaciones para la reconstrucción de las historias de vida, pero allí donde René Ballesteros deja el fondo negro, María Paz González exhibe dibujos. Allí donde el primero se muestra recortado a contraluz, la segunda lo hace en plano medio, dialogando con su equipo. Al examinar estos documentales en conjunto podemos pensar diferentes propuestas para hacer frente a las limitaciones de los directores-autores: representar la incerteza como oscuridad o sonido acusmático, utilizar el fuera de campo como recurso fundamental o exhibir los artificios de

la puesta en escena, los aspectos más performáticos y teatrales de la misma. Frente a estas propuestas, nuestra experiencia como espectadores es muy activa, puesto que estos films nos invitan a pensar reflexivamente sobre la construcción de las narrativas familiares: los silencios, los vacíos y censuras de la historia, las mentiras y fantasías que pueblan algunos episodios, incluso los modelos narrativos que estructuran los relatos.

La cita de Di Tella apunta a la recuperación de la dimensión subjetiva del documento, para dejar de entenderlo como prueba o confirmación de algo. Como hemos visto, el relato de estos hijos es capaz de construir discursos ya no desde una voz de autoridad ni de certeza absoluta, sino desde el reconocimiento de un alcance limitado, la conciencia de la narrativa, y la construcción de sentido sobre nuestras vidas y las de otros.

Capítulo 4

Biografías inventadas. Imaginación e historia de vida en *Genoveva* y *El eco de las canciones*

Hace un par de años, en una presentación en el III Congreso de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA), el crítico chileno Pablo Corro identificaba como tendencia entre los documentales chilenos una inclinación por la memoria retentiva (en términos platónicos), es decir, una tendencia a trabajar estéticamente con sensaciones retenidas, como relevo al paradigma dominante que actualizaba el conocimiento del pasado y mostraba una preocupación por la vida social (4). Uno de los documentales analizados por Corro era *El eco de las canciones*, del cual criticaba su poca densidad de sentido, la dificultad para organizar una cronología y, sobre todo, la falta de información aportada por sus imágenes. Entre la lista de interrogantes que el filme de Rossi no aclararía, el crítico proponía: “¿quiénes fueron, políticamente hablando, los padres de Antonia Rossi?, ¿aquel personaje registrado en cine de 8 mm sobre la cubierta de un barco, era *efectivamente* el padre de la directora camino al destierro?, ¿su familia hizo *realmente* el viaje a Italia en barco, en ese barco que muestra la secuencia del destierro?” (4) Estas interrogantes dan cuenta de una evidente necesidad de certezas, la que quizás se relacione con la temática en la que se inserta este documental: la experiencia del exilio y el retorno, vividos por la propia directora, desde la perspectiva de la generación que nació fuera del país y que pudo regresar a Chile en los últimos años de la dictadura de Pinochet. Parecería, entonces, que aún en la última década, la tradición del testimonio y el diálogo de carácter ético con la experiencia del testigo siguen fuertemente presentes en el horizonte de expectativas de algunos espectadores y críticos.

Por supuesto, mi experiencia al ver este documental fue muy distinta a la de Corro y me recordó la propuesta que, en el contexto de la escritura crítica sobre artes visuales, realiza Jennifer Doyle. En *Hold It Against Me. Difficulty and Emotion in Contemporary Art*, Doyle acude a diversos autores para cuestionar “la resolución del enigma” como la forma privilegiada de enfrentarse a una obra catalogada de difícil:

[John] Vincent asks, “What about other kinds of readers?” It is posible to imagine readers who *don't* want closure, whose reading practice are not fueled by a penetrative, epistemic drive, moving always toward “deeper” levels of meaning? What about the “perverse” reader who takes pleasure in those aspects of a poem that frustrate, that don't fall in line, *ever*. What about the reader who enjoys the surface of writing? This reader is more attached to what Roland Barthes called “the pleasures of text” (the fluid creation which is always unfolding in the act of Reading) than in reaching any definitive meaning that would bring such a process to a conclusion. (Doyle xiii cursivas en el original)

A mí también me interesa explorar películas que ofrecen esas otras prácticas de lectura: aquellas que se detienen en la superficie y que no desean solucionar un enigma. En este capítulo, quiero analizar dos documentales, *Genoveva*³⁶ (Paola Castillo, 2014) y el ya mencionado *El eco de las canciones*³⁷ (Antonia Rossi, 2010) y justamente desde su falta de cierre definitivo, para pensar las maneras en que construyen una narración desde la incerteza. Para ello, voy a centrarme en el uso de la biografía como dispositivo narrativo y cómo a través de esta las directoras amplían el alcance de la primera persona.

Así como en el capítulo anterior exploré las maneras en que María Paz González y René Ballesteros realizan una puesta en escena de sus documentales que enfatiza, por una parte, la relación entre su propia historia de vida y la de sus familias, y por otro, los límites del conocimiento y comprensión de esas historias a través del uso de la elipsis y el fuera de campo, en este capítulo deseo analizar dos películas que continúan con esos elementos, pero que plantean diferentes soluciones: esta vez las documentalistas apuestan más claramente por la ficción y la posibilidad de imaginar y recrear la historia de vida de otros.

Tanto *Genoveva* como *El eco de las canciones* narran experiencias de vida de sujetos distintos a las directoras y se sitúan desde un lugar de incerteza. En el primer caso, se presenta una investigación sobre Genoveva, la bisabuela de la directora, a quien nunca conoció y a quien

³⁶ *Genoveva* recibió la Mención especial del jurado en el Santiago Festival Internacional de Cine (SANFIC) el 2014 y el premio al Mejor documental en el Festival de Documentales de La Pintana (Pintacanes) el 2015.

³⁷ *El eco de las canciones* es el segundo largo documental de Antonia Rossi y fue presentado en diversos festivales nacionales e internacionales, como el Festival Internacional de Cine de Valdivia y el Festival Internacional de Cine de Marsella (Francia), donde ganó el Premio Esperanza el 2010.

supone miembro del pueblo mapuche. A través de la revisión de archivos públicos, entrevistas a especialistas y a su propia familia, Castillo intenta hilvanar su propia versión de la identidad y vida de su bisabuela. En el segundo caso, la directora y guionista inventa un personaje en el que resuena su propia historia vital: nacida en el exilio de sus padres y con una biografía marcada por el desplazamiento entre Italia y Chile y los acontecimientos políticos de este último país. A través de una voz en *off* en primera persona, el documental va contando sucesos, sueños y sensaciones muy personales que se mezclan con imágenes de *found footage* que sugieren, entre otras cosas, una cronología para la historia política de Chile (desde el golpe de Estado hasta la muerte de Pinochet). Si bien cada una presenta distintos estilos para la puesta en escena y utiliza diversos recursos cinematográficos y narrativos, como se verá más adelante, me interesa plantear que en ambas películas las historias de otros, justamente por su dimensión inventada o imaginada, sirven para pensar la propia identidad de las directoras y sus audiencias.

4.1 Biografías imaginadas

En una reciente investigación sobre usos de la biografía en la literatura latinoamericana contemporánea, la crítica Lorena Amaro propone el término “fábulas biográficas” para referirse a ficciones con *forma de biografías* que producen un efecto referencial mediante la invención de vidas que no existieron. Este ejercicio se emparentaría con el proyecto de *Vidas imaginarias* del escritor francés Marcel Schwob y acentuaría el carácter artístico por sobre el histórico en estos textos, así como lo verosímil por sobre lo verídico. Estos experimentos también darían cuenta de un cambio en el repertorio de sujetos dignos de biografía, planteando la posibilidad de una contrahistoria literaria y social. Entre estos experimentos, Amaro también menciona las “biografías fabuladas”, es decir, el relato de vidas de personajes con existencia histórica, pero desconocida, sobre los que, a falta de datos, se imaginan sucesos.

Estos procedimientos descritos por Amaro funcionan muy bien para describir los documentales que analizamos en este capítulo. Me interesa proponer que mientras *El eco*

de las canciones adquiere la forma de una fábula biográfica, *Genoveva* asume la de una biografía fabulada, ya que mientras en la película de Rossi la voz en *off* corresponde a un sujeto sin existencia real, en la de Castillo el personaje existió, pero se desconocen los detalles de su vida.

Para Amaro, estos nuevos textos que problematizan la tradición de la escritura biográfica e interrogan la producción de historias de vidas ajenas se emparentan con otros géneros literarios contemporáneos: “La “fábula biográfica” funciona, en suma, como un oxímoron, que busca provocar la discusión sobre límites, hibridez e intertextualidades literarias. En este sentido, ella vendría a ser a la biografía, lo que ha sido, en las últimas décadas, la autoficción al género autobiográfico o el falso diario al diario íntimo.” (“De la “vida de artista”” 151) De esta forma,

Las relaciones entre “fábula” y “fábula biográfica” se fundan, asimismo, en otros rasgos, como la posibilidad de asociarla con la figura retórica de la prosopopeya, que Paul de Man (1991) vinculó significativamente con el yo autobiográfico en su famoso artículo “La autobiografía como desfiguración”. El biógrafo sin duda confiere una voz posible a su biografiado –una persona ausente, la mayoría de las veces ya fallecida y a la que su biógrafo quizás ni siquiera conoció–, como el fabulista a sus animales (Amaro, “De la “vida de artista”” 151).

En el marco de estas reflexiones sobre la literatura latinoamericana reciente, me parece valioso establecer un diálogo con algunos de los procedimientos narrativos de la producción documental en primera persona. ¿Cuáles han sido algunas de las maneras menos tradicionales de narrar vidas ajenas en el cine documental?, ¿qué vidas son las que se narran?, ¿cómo se construye la imagen de esos sujetos biográficos? A través de sus biografías imaginadas, Castillo y Rossi confieren voz y rostro a dos mujeres con las que establecen una estrecha relación y utilizan un modo reflexivo para llevarnos a pensar sobre los aspectos sociales de nuestras propias identidades e historias de vida.

4.2 La vida imaginada de *Genoveva*

El documental *Genoveva* se titula así en honor a la bisabuela de la directora, Genoveva Soto Vásquez, uno de los sujetos que tradicionalmente no hubiera tenido relato biográfico. Paola

Castillo tiene una foto y varios silencios familiares. Su abuelo alguna vez le dijo que su madre había sido mapuche y a partir de esta pista, elabora una película de investigación sobre la memoria familiar: “Tengo cinco recuerdos y un certificado de defunción. Mi bisabuela era morena, delgada, parece que lavandera, fumaba y se llevaba mal con mi abuelo. Sé que tuvo tres hijos y que todos ya están muertos.” En esta frase de la voz en *off* de Castillo se resumen todas las certezas de la película. Ya no hay testigos vivos y, por más que se trate de la propia familia, las versiones sobre el origen indígena de Genoveva son variadas y contradictorias. La propia directora afirma en una entrevista que hacer el documental “fue un proceso un poquito de detective y de arqueólogo, a súper menor escala, porque desde pequeñas huellas vamos construyendo un cuerpo y juntando pistas” (Viancos s.p.).

La historia de vida de su bisabuela se ha perdido en la memoria de la familia y Castillo asume el rol de biógrafa, especialmente porque quiere transmitirle a su pequeña hija Matilde la historia de su identidad cultural. El documental se inicia con un diálogo en cámara entre madre e hija, en el cual están viendo y describiendo unos retratos fotográficos. Matilde y su madre son físicamente muy parecidas, pero la hija tiene un tono de piel y los ojos muy claros, así como el pelo rubio. Castillo recuerda que una vez en España un hombre le recriminó por qué estaba cuidando a hijos ajenos, en vez de los propios, desconociendo el vínculo entre ellas. De este modo, la directora va a insistir en establecer, para su hija y el resto de su familia, la filiación con el pueblo mapuche, aunque esta no sea visible para algunos. Castillo declara en una entrevista que:

cuando yo estaba embarazada me surgió la inquietud de contarle a mi hija de dónde viene su familia, esa fue una motivación para hacer el documental. Y si bien la estructura es una búsqueda familiar, en realidad es una excusa para hablar de nuestra relación con el mundo indígena. O sea, cómo esa relación está mediada por un mundo de imágenes y de prejuicios con el mundo indígena instalado por los medios y por la cultura en general (Doveris s.p.).

Esa estructura de investigación sobre la familia se expresa en distintas estrategias y ámbitos. A lo largo de varias escenas del documental, acompañamos a la directora en una búsqueda de los trazos reales de su bisabuela en el Sur de Chile. Es así como se visitan diferentes archivos institucionales y se muestran múltiples planos detalle de papeles viejos, huellas

dactilares y escritos en caligrafía antigua. No es posible encontrar un certificado de nacimiento, porque no hay registros tan antiguos; el certificado de matrimonio no tiene firma, lo que puede indicar que ella no sabía escribir. El de defunción comprueba que ella murió en Concepción el 28 de octubre de 1938. En un diálogo con un empleado de los archivos dice:

- ¿La encontraste?
- Sí, la encontré: Soto Vásquez, Genoveva.
- Existió, por lo menos.
- Sí existió. Fehacientemente comprobado, sus impresiones dactilares son estas.

Las huellas materiales de la existencia de su bisabuela son difíciles de encontrar y no cuentan la historia de su vida, es por eso que otra de las estrategias de la directora es entrevistar a familiares y a algunos especialistas sobre el mundo mapuche, como Margarita Alvarado³⁸. A través de diálogos con su madre, sus hermanos y algunos tíos, Castillo desea contrastar las posibles hipótesis sobre la vida de Genoveva, pero encuentra versiones contradictorias, silencios y prejuicios. “Esto es como un cuento para mí, algo de lo que no tenía idea” dice la madre ante la pregunta de si sabía que su abuela podía ser una indígena pehuenche. “Yo nunca escuché aquello, Paola, no te puedo decir”, dice un tío. “Puedo estar equivocado, pero para mí esa señora no tiene rasgos de origen mapuche”, afirma su hermano al ver la foto de Genoveva. “Sí, yo creo que sí, es verdad. . . ¡Porque no somos tan bonitos!” dice la hermana menor. Esos comentarios sobre los rasgos físicos o la belleza son especialmente relevantes, porque expresan, por una parte, visiones estereotipadas de lo que es un indígena y, por otro, acentúan la importancia de las imágenes y de la apariencia en este proceso de búsqueda.

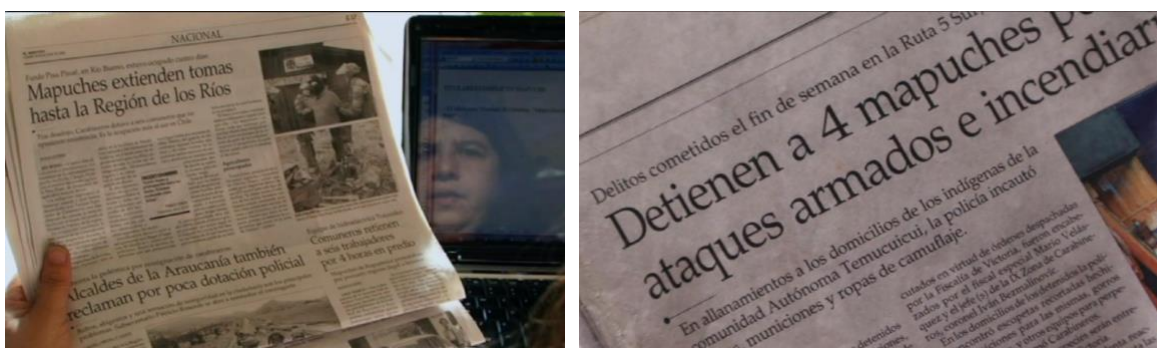
A través de un extendido uso de testimonios y *talking heads*, Castillo va delineando una versión posible para la vida de su bisabuela y su propio relato de filiación. El contexto se amplía desde lo familiar a lo social en una serie de planos generales que sitúan a los entrevistados en su hogar, escuchando noticias que dan cuenta de hechos de violencia en territorio mapuche. Desde fuera de campo nos llegan voces de la radio y la televisión que

³⁸ Académica del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, investigadora del Centro de Estudios Interculturales e Indígenas (CIIR) y autora, entre otros libros, de *Fotografías de Pueblos Originarios, Siglos XIX y XX*. Santiago: Pehuén, 2011.

hablan de incendios, allanamientos y detenciones, entre otras acciones relacionadas al conflicto entre las comunidades y el Estado chileno. Si bien este es un conflicto que viene desde la época de la Colonia (denominado entonces Guerra de Arauco en los siglos XVI y XVII), en su actual fase involucra también a empresas forestales y energéticas que explotan recursos naturales en tierras reclamadas por las comunidades indígenas. La oposición de las comunidades a proyectos extractivistas localizados en tierras ancestrales ha llevado a un duro enfrentamiento entre distintos gobiernos y líderes mapuche, quienes incluso han sido encarcelados y juzgados por leyes antiterroristas³⁹. La directora utiliza un lenguaje que se refiere a ese conflicto del presente cuando afirma que, al alejarse de su madre y guardar silencio sobre su ascendencia indígena, su abuelo “dejó de ser araucaria y se convirtió en pino”.

A partir de esta contextualización de las declaraciones de la familia de Castillo, entonces, se logra comprender que el deseo de filiación con la bisabuela mapuche también implica un posicionamiento sobre la situación de los mapuche en el presente y una reflexión sobre las imágenes que tenemos de ese pueblo. Como afirma una de las reseñas de la película:

La importancia de la imagen, de estos referentes siempre mediados para acceder a algo tan propio como la historia familiar, son parte del modo en que el documental elabora su tema. Así, el imaginario sobre ‘los mapuches’ que forma parte de los modos en que la familia de la directora piensa lo indígena la lleva a trabajar acerca de la construcción que realizan los medios de un sujeto mapuche. (Vanja Munjin)



Planos detalle a titulares de la prensa chilena relativos al conflicto mapuche

³⁹ Para una descripción detallada de los distintos ciclos de este conflicto, ver Rojas y Miranda (2015).

El documental presenta una tensión entre las voces de los noticiarios radiales, los titulares de los diarios conservadores y los rastros cotidianos de la presencia de lo indígena en la sociedad chilena. En distintos planos intercalados observamos algunos letreros de calles que llevan nombres de personajes históricos mapuche y también vemos esculturas en espacios públicos que reconocen a algunos líderes del pasado, como la de Caupolicán en el cerro Santa Lucía. Esa relación entre distintas temporalidades está trabajada como actualización a través de una serie de *tableau vivant* en los que la cantante de hip hop Ana Tijoux⁴⁰ posa imitando varias imágenes que representan al pueblo mapuche. El principal cuadro viviente protagonizado por Tijoux es el de la foto de Genoveva. La foto la retrata de pie, junto a un grupo de personas, pero la recreación para el documental la aísla frente a un fondo negro. En el presente del documental, la bisabuela ya no es otra más del grupo, sino la protagonista. Tijoux viste casi idéntica a Genoveva y en varios planos vemos cómo Castillo corrige cuidadosamente la pose de su nueva modelo: el gesto del rostro, la posición de los dedos de las manos, el pañuelo que le cubre la cabeza.



Foto de Genoveva y cuadro viviente con Ana Tijoux

Esta actualización de la imagen de Genoveva tiene varias capas que es importante mencionar. En primer lugar, este *tableau vivant* funciona como comentario metatextual para el propio film: Castillo explícitamente se refiere a su película como un intento de construir

⁴⁰ Ana Tijoux es una cantante y compositora chilena de hip hop, nacida en Francia en 1977 durante el exilio de sus padres. Ha participado en varios festivales internacionales y ha participado en grabaciones con diversos cantantes latinoamericanos. Ganó un Grammy Latino el año 2014 por una colaboración con el músico uruguayo Jorge Drexler. Es conocida por el contenido político de sus temas, como se puede apreciar en canciones como “Antipatriarca”, “Shock” y “Somos Sur”, entre otras. En este documental también interpreta el tema central, llamado “Canelo sagrado”.

una imagen de Genoveva, así que esta idea de reproducir, iluminar y moldear la figura de su bisabuela condensa también las operaciones que lleva a cabo al realizar el documental *Genoveva*. En segundo lugar, si bien no fue algo previsto durante el proceso de grabación, la figura de Ana Tijoux adquirió un sentido aún más relevante una vez estrenada la película. En marzo del 2014 (mismo año del estreno), durante la presentación de Tijoux en la versión nacional del Festival Lollapalooza, una parte del público le gritó “cara de nana”, como un insulto que hacía referencia tanto a la condición de mujer que realiza trabajo doméstico, como a quien posee rasgos indígenas⁴¹. El incidente tuvo repercusión en los medios de comunicación y la cantante respondió a lo sucedido a través de su cuenta de Twitter al día siguiente: “Para los que creen insultarme llamándome cara de nana tremendo orgullo por todas las mujeres trabajadoras ejemplo de valor!” y también “Yo soy esa cara de nana, esa cara parecida a la tuya, pequeña y pelo negro, yo soy esa cara con rasgos que parece incomodar tu clase desclasada”⁴².

Es productivo volver a mirar el rol de Ana Tijoux como Genoveva a la luz de este incidente, ya que cristaliza diversos elementos de la relación que los chilenos tenemos con nuestra herencia mapuche, especialmente si está encarnada en una mujer: la relación entre pobreza, trabajo precario e identidad indígena, el clasismo y racismo de nuestra sociedad que utiliza lo mapuche como un insulto y, como respuesta, la creciente conciencia que replica a ese insulto mostrándose orgullosa de la interseccionalidad de raza, género y clase. Estos elementos ya estaban implícitos en las conversaciones que la directora tiene con miembros de su familia, quienes, como hemos visto, no se reconocían en estas imágenes a menos que fuera para acentuar un defecto. En un momento, la voz en *off* de Castillo nos dice:

Esa frontera invisible que distingue entre los más blancos y los menos, ¿afectó a mi bisabuela? Ella vivió en Concepción toda su vida adulta, era una mujer morena que no sabía leer ni escribir, no tenía profesión. Imagino que debió vivir de alguna forma su propia frontera, la de alguien que está en el límite y se mueve en los márgenes,

⁴¹ En un artículo del año 2015, el antropólogo Enrique Antileo se refiere a las nociones de trabajo racializado y profundiza en la prevalencia del trabajo doméstico realizado por mujeres mapuche en los sectores más ricos del país.

⁴² Más antecedentes sobre este incidente en: <https://www.theclinic.cl/2014/03/31/ana-tijoux-se-declara-orgullosa-ante-quienes-le-gritaron-cara-de-nana-en-lollapalooza/>

pero también en la frontera el otro está muy cerca, por más que se intente no verlo, está ahí siempre.

En estas reflexiones, las ideas de frontera y de visibilidad/invisibilidad ponen a Genoveva en un contexto social complejo, que piensa la vida de una mujer en el Chile de comienzos del siglo XX también en relación con nociones de identidad cultural y clase social. De este modo, los comentarios de la propia familia de Castillo adquieren un matiz menos privado y más sintomático de la relación de la sociedad chilena con su herencia indígena. Porque la directora es explícita al tratar de relacionar todos esos ámbitos en su película. Así lo expresa su voz en *off*: “¿Cómo era la imagen de Genoveva?, ¿cómo la vieron los otros?, ¿será similar a como nosotros vemos hoy a los mapuches? . . . pienso en las noticias que veo, en lo que escucho en la radio, recuerdo mis prejuicios y los de otros.”



Reconstrucciones de diversas imágenes mapuche con Ana Tijoux: Lautaro s. XVI, mujer s. XIX, encapuchado y panadero s. XXI

El documental *Genoveva* nos propone que para construir la biografía fabulada de la bisabuela del título es necesario explorar una historia más amplia, tanto en términos temporales como de alcance social, porque esta actualización de la imagen de Genoveva implica también un

análisis de estereotipos históricos asociados al pueblo mapuche. En varias escenas del documental se realiza una revisión de las imágenes que a lo largo del tiempo hemos asociado con ese pueblo. Es así como la cantante no solo representa a Genoveva, sino también la vemos en otros *tableau vivant* que imitan imágenes tópic, contenidas en fotografías de carácter antropológico, postales, ilustraciones en libros de historia (como el supuesto retrato del cacique Lautaro hecho por Diego de Ocaña en el siglo XVI), y representaciones en los medios actuales (posando como panadero, empleada doméstica y encapuchado). Al traer al presente, encarnar y reunir en una misma secuencia esas imágenes, Castillo no solo historiza la representación de las comunidades indígenas, sino que también sitúa la relación de su familia con la idea de lo mapuche en un contexto que va más allá de lo privado.



Mediaciones de las imágenes en Genoveva

En su rol de directora y biógrafa de su bisabuela, Paola Castillo insiste en mostrarnos el proceso de elaboración del documental. Ya que la reflexión más presente en su película tiene que ver con las imágenes, ella se encarga de escenificar las distintas mediaciones que pone en práctica en la construcción del mismo, a través de varias secuencias en las que observamos las entrevistas en la pantalla del equipo de edición o en su computador. Su propia voz en *off* nos dice: “quise construir una imagen. Se llama Genoveva. Él me dijo que era mapuche y si eso es cierto, yo quiero que mi hija no lo olvide nunca.” Al hacer visible las mediaciones y los cambios de formato entre documentos, fotos, videos y pantallas, Castillo enfatiza el aspecto ficticio o construido de esta versión de la vida de Genoveva.

4.3 La voz común en *El eco de las canciones*

Nacida en el exilio de sus padres en Italia y llegada a Chile en su adolescencia, Antonia Rossi construye una película en la que hilvana cuidadosamente lo personal con lo político y explora temáticas como el silencio, el olvido y las dificultades de narrar coherentemente la relación entre el pasado y el presente. A juicio de Catalina Donoso,

La película de Antonia Rossi se plantea . . . radicalmente desde lo fragmentario, lo laberíntico y lo indeterminado. Nada en el filme nos sugiere la aspiración por llegar a una conclusión o a un lugar definitivo. Además del uso reiterado de un lenguaje poético y metafórico (tanto en el sonido como en la imagen), sus recursos fundamentales son el trabajo de recopilación y recomposición de un archivo múltiple, que no le pertenece en sentido estricto, pero que constituye la materia prima de una textura de la memoria. Cintas antiguas, dibujos animados, documentales, películas caseras de otros, se entrelazan con músicas, sonidos y canciones (27).

Algunos críticos como Corro o Bello han tendido a interpretar este documental como uno de carácter autobiográfico, acentuando la lectura de memoria generacional que lo relaciona con producciones como *El edificio de los chilenos* o *Mi vida con Carlos*. Sin embargo, me parece necesario prestar atención a los procedimientos del film, que intentan justamente desmarcarse de esa identificación entre la voz que narra y la directora. En primer lugar, la voz en *off* corresponde a la actriz Angélica Riquelme y no a Antonia Rossi; en segundo lugar, nunca vemos una imagen de Rossi ni logramos localizar esa voz en un cuerpo específico; por último, la voz que escuchamos carece de nombre propio. Mientras estaba en etapa de desarrollo, el título del documental fue *Un nombre para Ana* y me parece significativo que aún en esa etapa existiera la negativa a identificarla con la directora y completar así el pacto autobiográfico propuesto por Lejeune. Existen coincidencias entre lo narrado por la voz en *off* y la propia directora, pero a su vez los elementos antes mencionados marcan una distancia explícita de la propuesta tradicionalmente autobiográfica. Como sostiene Fernanda Carvajal:

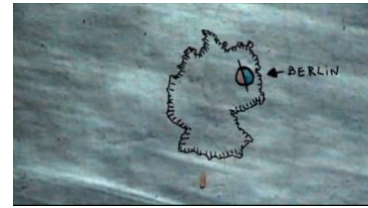
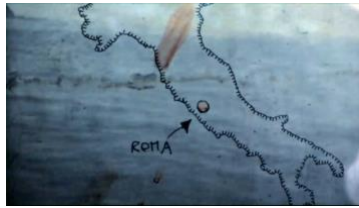
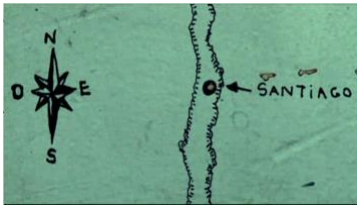
el género autobiográfico es fisurado al tratarse de una voz que no sólo no tiene rostro, sino que no tiene nombre. Hay una renuncia al nombre como acto inaugural de la identidad que inicia al sujeto en el tiempo del lenguaje y que pone en funcionamiento una acumulación y retención de huellas que serán suscritas a un yo. Es posible pensar entonces que en la renuncia al nombre hay una renuncia a la unidad del "yo" como objetivo último de la autobiografía (2).

Para esta lectura no autobiográfica del documental es muy relevante prestar atención al proceso de investigación del film: para escribir el guion, se entrevistó a más de 10 personas (hombres y mujeres) cercanas a Rossi y que compartían una historia de vida similar (haber nacido en el exilio, crecer en Italia, retornar con la familia a Chile)⁴³. Esa voz que en algún momento se llamó Ana, condensa, entonces, una experiencia colectiva y generacional abordada no desde las descripciones de sucesos concretos, sino desde los detalles más cotidianos e íntimos de la experiencia:

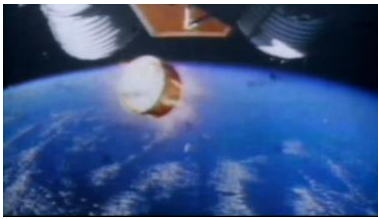
comencé entrevistando a 15 personas que habían vivido conmigo en Italia. Les hice preguntas sobre su historia, sus sueños, y sus sentimientos hacia el exilio. Estas entrevistas fueron el punto de partida para escribir el guion, y me dieron una comprensión sobre el enfoque estético que debía tener. En ese punto, entendí cómo el mecanismo gradualmente construía el mundo imaginario del personaje. . . Todo comenzó con las entrevistas, ahí recolecté los extractos que fueran significativos para mí y que tenían que ver con este “lugar invisible”. Sentimientos profundamente arraigados en las voces de la gente que entrevisté, comenzaron a surgir de un lugar que a veces ni ellos mismos eran conscientes. Una vez que los fragmentos se unieron en una narración general, como una hebra que unía los eventos históricos y personales, comencé a probar y visualizar al personaje central. Para hacer eso, escribí varios monólogos que fueron cada vez más profundo en el mundo personal de la narradora (Bortzmeyer s.p.).

En un artículo sobre las ficciones biográficas, el escritor Patricio Pron señala que estas se caracterizan por adoptar convenciones de la biografía o el perfil literario, pero a la vez se distinguen de ellas por la mayor libertad con que usan detalles significativos o escenas particulares (25). En el caso de *El eco de las canciones*, esos detalles se relacionan sobre todo con sueños o sentimientos, tal como afirma Rossi en la entrevista citada. Ese interés en el mundo imaginario de los sujetos y en su intimidad contribuye a que la voz en *off* resultante exprese poética y fragmentariamente varios estados de ánimo y sensaciones. Por ejemplo, al comienzo del documental se afirma: “como una plaga, miles de niños nacimos y crecimos en el mismo pedazo de tierra prestado. Me acuerdo de un parque con árboles delgados, unos pájaros chicos. Estuve en calles, esquinas y plazas. Si pudiese recordar esa sensación tal como era, entendería mejor la extrañeza de anoche.”

⁴³ Por ejemplo, una de las entrevistadas es Leonora González, la productora del documental, quien al igual que la directora creció en el exilio en Roma y luego retornó a Chile con su familia.



Mapas y ciudades en *El eco de las canciones*



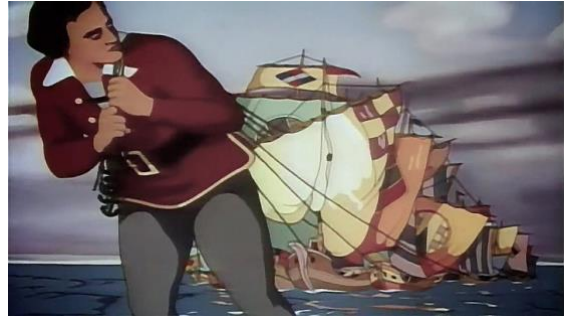
Desplazamientos por cielo, mar y tierra

Ese lenguaje fragmentario y figurado es acompañado de una serie de imágenes de procedencia heterogénea, que a veces subraya el aspecto *amateur* de su construcción. El principal motivo que aúna las historias de vida que dan lugar a la biografía imaginada de la voz en *off* es el del exilio, la infancia fuera de Chile y luego el retorno al país en la década de los '90. De este modo, no es sorprendente la aparición de mapas dibujados o de diversos planos que aluden frecuentemente a la idea de desplazamiento y sus distintas connotaciones: el vagar de tribus nómades por el desierto, un lanzamiento espacial o el recorrido transatlántico en barco. Los mapas consisten en contornos dibujados y letras manuscritas que apuntan a las ciudades relevantes para la geografía de la narración. La exactitud y la actitud científica se dejan de lado en esta representación del espacio, como acentuando la manera en que esta es una geografía hecha de momentos y fragmentos, apropiada por una narrativa de la experiencia. Esa incerteza está también presente en el discurso de la voz en *off*. Por ejemplo, de esta manera se narra la escena del retorno a Chile: “En la noche cuando estábamos acostadas llegaron los dos [papá y mamá]. Se sentaron en la cama y nos preguntaron si queríamos conocer Chile. Allí estaba Julia con los tíos y los abuelos. Juana no quería ir. Le tenía miedo a que por haber nacido aquí no la dejaran volver. . . Habían pasado tantos años que cuando llegamos se quedaron viéndola, sin decir nada.” No hay datos concretos: ni fechas, ni distancias, ni identidades precisas; son personas y sentimientos los que pueblan el

relato. Algo similar sucede con la serie de planos que connotan el exilio y el retorno, ya que las imágenes de archivo utilizadas no son de tipo noticioso ni histórico, sino que se refieren a un amplio campo semántico de viajes y desplazamientos.

Así como la única voz que escuchamos a lo largo del documental es la de una narración construida a partir de entrevistas previas, el aspecto visual del documental también está construido a partir de una heterogeneidad de archivos, que corresponden a lo que Stella Bruzzi ha llamado “documental de compilación”. A juicio de esta autora, el film de compilación está construido casi exclusivamente por archivos encontrados y su sentido depende de la dialéctica entre la perspectiva del archivo original y su reutilización más radical en este nuevo contexto (26-27). En vez de crear los planos a partir de los cuales se construye el montaje de la película, los films de este tipo usan imágenes ya creadas (por los mismos directores o por otras personas), algunas veces incluso ya conocidas y a través del montaje y la re-contextualización les otorgan un nuevo significado.

Como he afirmado, una línea narrativa de esta biografía imaginada es la de la trayectoria del exilio y el retorno. Entonces, la heterogeneidad cultural de una vida en distintas lenguas, historias y paisajes se transforma en una fortaleza formal y, como afirmaba Donoso, aparece como una serie de planos que van y vienen entre distintos tiempos y lugares, y un montaje que yuxtapone y superpone animaciones, imágenes simbólicas recurrentes (de vuelos, barcos, cohetes y árboles arrastrados por el viento); restos del archivo noticioso de la dictadura y registros de la ciudad actual. Esa experiencia de lo común y de la voz colectiva se expresa visualmente en el *found footage*: “I read this move as a political and aesthetic gesture: by including other people’s domestic footage. . . [the director] suggests that it is possible to incorporate other people’s memories. By doing so, [she] avows that memories are not necessarily anchored to a subject, that there is no possible “ownership” of the past” (Ramírez “Traveling memories” 149).



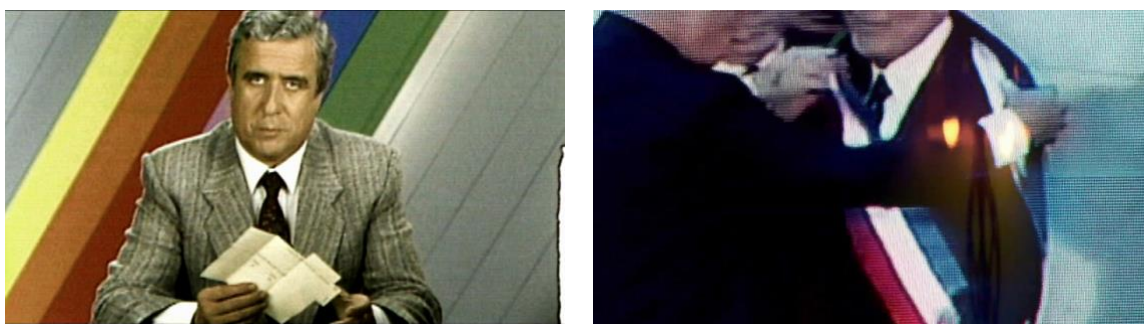
Heterogeneidad del archivo: súper 8 familiar y *Los viajes de Gulliver*

Quizás uno de los elementos más inesperados de la construcción visual de este documental sea la utilización de animaciones de ficción como parte del montaje. Junto a fragmentos de propaganda política, películas en blanco y negro, videos de protestas de los años '80, películas caseras y estilizados planos de paisajes de distintas ciudades (como Roma y Santiago), vemos algunas animaciones. Es especialmente significativa la inclusión de escenas de *Los viajes de Gulliver* (Dave Fleischer, 1939), ya que se alejan del paradigma informativo y reafirman la cualidad metafórica del documental:

La historia de Gulliver surgió de una de las entrevistas, comenzamos a conversar sobre este libro pero no recuerdo por qué. . . Consideré la idea desde todos los ángulos, y cuando llegué a casa comencé a leer el libro de nuevo. Luego los conceptos que eran comunes a mi imaginación en la niñez y a mi historia personal aparecieron claramente. Gulliver es un hombre fuerte que se mueve de país en país, es un nómada que llena su existencia de nostalgia y recuerdos de un lugar que nunca será el suyo. Es un extraño que observa desde una distancia a cada sociedad que confronta. Esta sensación dentro de él se torna cada vez más y más fuerte a medida que la historia avanza, y finalmente lo deja para siempre en un lugar que es completamente extraño para él. Me pareció que esta extrañeza, esta nostalgia y esta sensación de ser apartado, realmente ilustraba el sentimiento del cual quería hablar (Bortzmeyer s.p.).

Como afirma Rossi, de lo que se trata es de ilustrar el sentimiento, no una serie de sucesos ni una cronología específica. De todas formas, a lo largo de la película sí se establece el paso del tiempo a través de los archivos que reconocemos como parte de la historia sociopolítica de Chile. En este ámbito distinguimos planos noticiosos del atentado a Pinochet en 1986, de la propaganda política del plebiscito de 1988, del cambio de mando de 1990 y de las manifestaciones por la muerte del dictador el 2006. Junto a esas escenas, la voz en *off* narra

sucesos cotidianos, del ámbito de la intimidad, que solo pueden contextualizarse por su interacción con las imágenes. Se entiende que el regreso a Chile se da poco tiempo antes del plebiscito, porque antes de ver imágenes de archivo de esa época la narradora nos dice: “¿Qué les gustó a mis papás de la nueva casa?, ¿qué sintieron cuando entraron? Tengo la impresión de que se sintieron como cosas puestas sin orden. Se preguntaron dónde estaba eso que creían conocer. No sé bien qué sentí en ese momento. Imaginaba que me iban a secuestrar.” Una vez más, esa voz nos habla de impresiones y sensaciones y se refiere a la imaginación como algo que compensa la incerteza.



Hechos de la historia política de Chile: plebiscito de 1988 y cambio de mando en 1990

La presencia del contexto nacional y de hechos reconocibles para los espectadores que vivieron en Chile no solo se experimenta a través de las imágenes, sino también en la re-contextualización de archivos de voces que retornan del pasado. Es así como a lo largo de la película escuchamos y recordamos a personajes siniestros de la historia de Chile, como el propio dictador y colaboradores del régimen como Jaime Guzmán o Alberto Cardemil. A propósito de esto, dice Fernanda Carvajal que

La voz femenina que escuchamos a lo largo de la película, no entrega información de contexto, no menciona fechas, personajes históricos, ni hitos coyunturales específicos. . . [Sin embargo] El trabajo sobre el documento histórico está presente a lo largo del filme desde un primer momento, dando a lo sonoro un lugar privilegiado, con las *voces del golpe*. . . Frente a las imágenes emblemáticas del golpe de Estado como el bombardeo a la Moneda, Rossi privilegia el encuadre sonoro de la *voz autoritaria* (11).

A través de este *collage* de voces e imágenes se va delineando tanto el contexto como la interioridad de la historia de vida del personaje de la voz en *off*. La narración que nos

comparte es una de sensaciones, sueños e impresiones, pero esa intimidad está indiscutiblemente ligada a una historia social y política que marca el paso del tiempo. La fábula biográfica, en este caso, construye una historia de vida que condensa las experiencias de un conjunto de personas que incluye a la directora, pero que no se limita solo a ella. De esta forma, la primera persona expresa una pluralidad.

4.4. Conclusiones

En *Genoveva* y *El eco de las canciones*, a través de distintos procedimientos y puestas en escena, se presentan formas de narrar historias de vidas ajenas que relacionan estrechamente lo íntimo con lo social y lo documental con lo imaginado. Estas películas imaginan trayectorias vitales ya sea de personajes inventados o de sujetos con existencia real, pero de quienes se tienen muy pocos datos concretos. En ambos existe una aproximación subjetiva a hechos comprobables, así como un interés en la construcción de la historia, lo que se demuestra en los recursos metareflexivos que cada film despliega. Este énfasis en el proceso y el modo de construcción de la narración audiovisual resta importancia a la clausura o resolución de la investigación. Del mismo modo, en estos documentales se suspende la creencia en historias de vida únicas, irrepetibles e independientes del contexto social.

Genoveva nos presenta la biografía fabulada de la bisabuela de la directora, a quien nunca conoció y de quien no se tienen más antecedentes que una fotografía y una confidencia del abuelo ya muerto. A partir de una estructura de pesquisa familiar, entrevistas y exploraciones del significado de lo mapuche en nuestra sociedad, Castillo va enfatizando su propia construcción de una imagen posible para su bisabuela.

El eco de las canciones, por su parte, presenta una fábula biográfica, ya que recrea una historia de vida de un personaje ficticio, construido a partir de entrevistas a sujetos que compartieron la experiencia de vivir una infancia en el exilio europeo y luego regresar a Chile con sus familias. Una voz en *off* subjetiva íntima acompaña imágenes de archivo y *found*

footage, en un documental de compilación que enreda las nociones de propiedad y autoridad sobre hechos e imágenes.

Hacia el final de su documental, Paola Castillo nos dice: “Más allá de que nunca lo sabré con certeza, quiero creer que algo encontré en esta fotografía”. ¿Sabemos *efectivamente* quién fue su abuela?, ¿se ha comprobado *realmente* su ascendencia mapuche? Ni lo uno ni lo otro, pero a cambio de certezas de este tipo, lo que nos ofrecen estos documentales es la oportunidad de salirnos de la singularidad del sujeto y mostrar formas posibles de construcción identitaria que resaltan los aspectos intersubjetivos, aquellos en los cuales otras voces, otras imágenes y otras perspectivas nos hacen sentido y nos interpelan.

Capítulo 5

La vida de las cosas. Materialidad y afectos en *Atrapados en Japón*⁴⁴

Este capítulo no se reproduce, porque es parte de un libro publicado en inglés:

Vergara, Constanza. "The Life of Things: Materiality and Affectivity in *Atrapados en Japón* by Vivienne Barry". En Vania Barraza y Carl Fischer (eds.). *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*. Detroit: Wayne University Press, 2020. 294-312.

Info: <https://www.wsupress.wayne.edu/books/detail/chilean-cinema-twenty-first-century-world>

⁴⁴ Una traducción de este capítulo al inglés apareció como "The Life of Things: Materiality and Affectivity in *Atrapados en Japón* by Vivienne Barry" en el libro *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*, editado por Vania Barraza y Carl Fischer (Wayne University Press, 2020).

Capítulo 6

Fotografías y archivo doméstico en *Allende mi abuelo Allende*⁵⁵

The struggle is now, the past is made in the present.
Family photographs may affect to show us our past,
but what we do with them –how we use them-
is really about today, not yesterday.
Annette Kuhn, *Family secrets*

“Un país sin cine documental es como una familia sin álbum de fotografías” dice una conocida frase del director chileno Patricio Guzmán y puede ser una clave para entender *Allende mi abuelo Allende*, la película que Marcia Tambutti Allende estrenó el año 2015⁵⁶. En ella, la directora, nieta del derrocado presidente chileno, también propone una relación directa entre el cine documental y el álbum familiar, ya que confecciona el de su familia mientras graba su película. Casi al inicio del film, la voz en *off* de Tambutti nos dice que: “[Luego del golpe] los objetos familiares, incluyendo los álbumes, fueron robados o destruidos y siguen sin aparecer”. Más importante aún, junto con esos objetos, también ha desaparecido el diálogo íntimo entre los miembros de la familia, varios de los cuales se han volcado a la vida pública. Entonces, a lo largo de su película, la directora rastreará distintos tipos de archivos para elaborar un álbum de fotos para su familia, gesto con el que pretende restituir los recuerdos materialmente perdidos el día del golpe de Estado en 1973 y, de este modo, gatillar una conversación sobre la vida privada y la historia de su familia con su abuela, su tía, su madre, su hermano y sus primos.

⁵⁵ Este capítulo contiene fragmentos de mi texto “Fotografía y memoria en el documental performativo: el caso de *Tempestad en los Andes*”. En Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (eds.). *Pasados contemporáneos. Aproximaciones críticas a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2019. 257-272.

⁵⁶ Bióloga de profesión, Tambutti tomó algunos cursos de cine durante su exilio en México. Produjo un cortometraje sobre la vida de su abuela Tencha y este es su primer largometraje. El documental es una coproducción chileno-mexicana, fue financiada por el Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura de las Artes, el programa CORFO e Ibermedia. Paola Castillo, la directora de *Genoveva* (2014) es una de las co-guionistas y productora del film. El documental ha participado en numerosos festivales internacionales, como DocMontevideo (Uruguay), Forum de IDFA (Holanda), DocsBaires (Argentina), DocsDF (México) y ganó el premio L’Oeil d’or al mejor documental en la 68ª versión del Festival de Cannes (Francia).

En este capítulo me interesa analizar el documental *Allende mi abuelo Allende* a partir del diálogo que establece con distintos archivos, especialmente el fotográfico. A partir de las nociones de modo de producción doméstico y de la relación entre fotografía y narración que proponen autoras como Elizabeth Edwards y Annette Kuhn, quisiera plantear que este documental insiste en el aspecto indicial de las fotos y realiza un gesto inverso al de otros en primera persona, ya que en vez de hacer públicas historias que hasta ahora solo han sido tratadas al interior de la familia, la película de Tambutti intenta construir un espacio que albergue la intimidad y privacidad de una familia que hace décadas ha vivido en la esfera pública. Con este gesto de insistencia en la importancia del diálogo privado y afectivo al interior de la familia, el film de Tambutti se acerca a escritoras e investigadoras que en el último tiempo han reflexionado sobre los aspectos íntimos y afectivos de la militancia política, algo que desarrollaré hacia el final del capítulo.



La construcción material del álbum de fotos familiar, con letra manuscrita de Marcia Tambutti

No es difícil encontrar escenas de documentales que trabajen temas de memoria y que utilicen diversos tipos de archivo fotográfico. Observamos fragmentos de ese tipo en *La Quemadura* (René Ballesteros, 2009); *Mi vida con Carlos* (Germán Berger-Hertz, 2010) y

Tempestad en los Andes (Mikael Wiström, 2014) solo para dar algunos ejemplos de lo extendido y variado del procedimiento en el cine chileno y latinoamericano. En estas películas las fotografías se observan, otras veces se manipulan y casi siempre se utilizan para gatillar la memoria o para forzar la conversación.

¿Cómo utilizar imágenes privadas para abordar situaciones históricas?, ¿cuánto hay de cultural en la narración que acompaña la observación de una serie de fotografías?, ¿cómo integrar la materialidad de la imagen a la interpretación de la misma? Jordana Blejmar y José Miguel Palacios han abordado interrogantes similares al reflexionar específicamente sobre la inclusión de imágenes fijas en documentales argentinos y chilenos, respectivamente. ¿Qué implica la observación y el comentario de fotos en películas como *Papá Iván*, *Los Rubios*, *La memoria obstinada* o *La ciudad de los fotógrafos*? A juicio de estos críticos, muchas veces las fotografías van más allá de su inclusión como prueba y el reforzamiento de su valor de verdad. Siguiendo lo propuesto por Dubois, Blejmar sugiere las metáforas arqueológicas de Roma y Pompeya como modelos posibles para pensar la relación entre fotografía y cine. Por un lado, nos encontramos frente a una “acumulación de múltiples capas temporales y el fragmento; por el otro, la posibilidad de recuperar una suerte de totalidad en una sola capa, pero por un instante” (260). La autora realiza la distinción entre la muestra fragmentaria de numerosas imágenes y el examen intensivo y exhaustivo de una sola foto. Por su parte, Palacios propone que “This image has a meta-time-space dimension, which enables the films to blend distinct spaces into one, and to defeat time by connecting two historical periods, the dictatorship and the postdictatorship” (109). De esta forma, sostiene el autor, se rompe la linealidad de la periodización histórica y se realiza una intervención política.

“A mi abuelo Allende lo conocí por afiches, su cara estaba en las casas de quienes, como nosotros, sufrieron el destierro. . . Para mí él era una imagen fija, nunca oí a nadie criticarle. Ni siquiera podía imaginarle de cuerpo entero”, dice la voz en *off* de Tambutti al inicio del film. Si, como afirma Donoso Macaya, el retrato fotográfico es simultáneamente un índice, un ícono y un símbolo (37), entonces propongo que *Allende mi abuelo Allende* quiere

centrarse en lo primero y dejar de lado la primacía de los otros dos elementos. Como sostiene José Parra en su crítica de la película, “El título del film hace alusión a ir más allá de Allende como personalidad pública, la por todos conocida, y adentrarse en una dimensión personal e íntima, precisamente la que le ha sido negada a la documentalista por su familia, que constantemente esquiva recordar” (s.p.). En ese sentido, los objetivos de la película son tres: (re)construir un archivo doméstico, utilizar ese proyecto para iniciar una conversación de tipo privado e insistir en el componente indicial de las fotografías, como presencia corporal y como huella del paso del tiempo para la familia y aquellos que compartieron su historia.

6.1 El modo de producción doméstico o familiar

“Por cine doméstico entiendo una película (o video) realizados por un miembro de una familia a propósito de personajes, acontecimientos u objetos ligados de una u otra manera a la historia de esa familia, y de uso preferente por los miembros de esa misma familia” (39) decía Roger Odin a mediados de los años '90. En su valioso libro *The Archive Effect*, Jaimie Baron ofrece una síntesis de los planteamientos que críticos como Patricia Zimmermann o Richard Chalfen han propuesto en torno al tema de la imagen en el contexto de la familia. La primera define la modalidad doméstica de producción cinematográfica como un subconjunto del modo no profesional (el cine *amateur*), y enfatiza su circulación en el ámbito privado, en el que la audiencia generalmente conoce al productor de las imágenes (81). El segundo, por su parte, se refiere al contenido de estos documentos y los caracteriza por ciertas eliminaciones muy cuidadas, en las cuales pareciera que solo los momentos positivos y significativos son preservados (83). Esas caracterizaciones han tenido que ser ajustadas a partir de la masificación, primero, del uso de las cámaras de video y, luego, de las digitales, así como de las nuevas tecnologías que han permitido tanto atesorar como exhibir mucha más información. Es así como en su libro Baron propone que “we may say that home mode documents may be best understood as constituted by our perception of their intended context of reception and their address to a limited intended audience” (84). En esta nueva acepción, las definiciones de cine doméstico se amplían al hacer uso del término documentos

de modo doméstico, para así integrar fotos, audios, videos y películas; asimismo, se insiste en la importancia del momento de recepción.

Por su parte, Marianne Hirsch ha reflexionado específicamente sobre las fotografías familiares, a partir de lo que ella llama una “mirada familiar” que recoge las convenciones y la ideología de la propia familia que se observa en las imágenes. También afirma que revelan una serie de negociaciones por el control de la imagen, la narrativa y la memoria (*The Familial Gaze* xi). Siguiendo a Hirsch, Jordana Blejmar propone que

Photographs do not show blood ties. Rather it is the familial look—a look that contains the knowledge that what we are seeing in an image is a family—that constitutes subjectivity as the product of familial relations and conventionality, simultaneously masking, occluding or ignoring other individual or social aspects of subjectivity that are not related to family. (*Playful memories* 247)

Marcia Tambutti acude a sus primos, su abuela y a algunos amigos de la familia para recolectar fotografías e historias sobre el pasado de los Allende. Junto a fotos de vecinos, películas domésticas de vacaciones y celebraciones caseras, la directora yuxtapone imágenes extraídas de documentales y noticieros de la época. En los créditos del film nos enteramos del variado origen de muchas de esas imágenes: la Biblioteca del Congreso Nacional, el archivo general histórico del Ministerio de Relaciones Exteriores de Chile, Canal 13, el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), el Institut National de l'audiovisuel (INA- Francia) y documentales como *El tren de la victoria* (Joris Ivens, 1964⁵⁷) y *Crónica de una victoria* (Sergio Riesenber, 1971⁵⁸) entre otros. Esto indica la magnitud de información pública que ha circulado sobre los miembros de la familia desde hace décadas.⁵⁹ También, al incluir estos fragmentos en un proyecto en primera persona, Tambutti los reinscribe desde la mirada familiar, en la que los protagonistas de esas fotos o clips son a la vez personajes históricos y su abuelo y su propia madre.

⁵⁷ Film sobre la campaña electoral de Allende en 1964. Para más información sobre esta película y el paso del documentalista holandés por Chile, consultar el libro de Tiziana Panizza, *Joris Ivens en Chile, el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.

⁵⁸ Documental sobre la campaña electoral de 1970 entre Radomiro Tomic, Jorge Alessandri y Salvador Allende. Cubre el día de la elección y las primeras actividades de Allende como presidente.

⁵⁹ “Si quiero ver fotos, me meto en internet” dice Alejandro Fernández Allende cuando le preguntan por qué tiene guardadas en una maleta y no expuestas las dos fotos de la familia que ha conservado.

Una escena indicativa de ese uso familiar del archivo institucional es la que da inicio al film. La cámara se desplaza horizontalmente sobre una tira de contacto de retratos de Allende, en la que reconocemos su emblemática imagen de la campaña de 1970. Mientras vemos estas imágenes, la voz en *off* de Marcia pregunta: “¿Abuela, usted se imaginó cómo iba a ser su vida con el Chicho?”. De ese modo, en el montaje las fotografías se introducen en una dinámica de diálogo privado, en la que los personajes históricos serán llamados por su relación de parentesco e identificados por sus hipocorísticos (así, a lo largo del documental Salvador será Chicho; Hortensia, Tencha o Memé; y Beatriz, la Tati). Asimismo, podemos pensar que esta apropiación doméstica de archivos institucionales no la realiza solo el documental, sino también los propios familiares, ya que en una de las conversaciones que Marcia sostiene con su tía Carmen Paz, esta reconoce que “tengo muchas cosas, recuerdos de las campañas, y de actos públicos tengo un álbum”. La propia hija atesora un álbum con fotos de la vida pública de su padre, algo no tan sorprendente si pensamos que en 33 años Allende realizó nueve campañas electorales.⁶⁰ En una escena del film *Isabel Allende*,⁶¹ la madre de la directora, confiesa que:

Nosotras crecimos raras. Estábamos acostumbradas a que siempre estábamos volcadas al mundo público, al mundo político, a la coyuntura, a la campaña, a la siguiente campaña, la que había terminado y la que iba a venir, la que había pasado. . . que esos espacios de recuerdos familiares mi papá jamás los hizo.

Junto con las fotografías y clips de películas sobre las campañas, los otros archivos que circulan por el documental son audios de discursos muy reconocidos, como el del triunfo en 1970. Esos audios, intercalados con fotografías en blanco y negro y conversaciones actuales entre hijas y nietos, adquieren una nueva capa de sentido en la que los espectadores somos conscientes de que ese presidente y líder político estaba inserto en una dinámica familiar y además fue el padre y abuelo de alguien.

⁶⁰ En el documental se enumeran: 1937 candidato a diputado por Valparaíso; 1945 candidato al senado; 1952 primera candidatura a presidente; 1953 candidato a senador por el norte; 1958 segunda candidatura a presidente; 1961 candidato al senado; 1964 tercera candidatura a presidente; 1968 candidato al senado; 1970 cuarta candidatura a presidente.

⁶¹ Isabel Allende Bussi es la tercera hija de Salvador Allende y Hortensia Bussi. Desde el golpe de Estado de 1973 vivió en el exilio y regresó a Chile recién en 1990. Socióloga de profesión, ha tenido una destacada trayectoria en la política nacional, como presidenta del Partido Socialista, diputada y actualmente senadora por la región de Valparaíso. Fue la primera mujer presidenta del Senado.

En el proceso de búsqueda de imágenes domésticas, Tambutti logra reunir algunas fotografías en blanco y negro de sus abuelos recién casados y de su madre y sus tías pequeñas. También, algunas películas en súper 8 en las que los Allende Bussi actúan junto a un grupo de amigos. Las imágenes que más contrastan con las de las campañas políticas y actos públicos son las de las vacaciones en Algarrobo. Tal como planteaba Chalfen, en estas imágenes domésticas se conservan los momentos positivos para la familia: los cumpleaños infantiles, los rituales de los días de descanso (nadar, navegar, jugar en la arena) y las reuniones entre padres, hijos y nietos, en las que se ve un trato cariñoso y cercano.



Mirando las fotos familiares con lupa

6.2 Mirar, tocar y narrar las fotos

El archivo doméstico compilado por Tambutti se despliega poco a poco a lo largo del documental y es exhibido a través de tres estrategias: en algunos planos las fotografías ocupan la pantalla completa junto a voces en *off* de conversaciones con entrevistados; en otros vemos a la directora conversando en el mismo plano con alguno de ellos frente a un montón de fotografías antiguas y todavía hay otras escenas que acentúan la materialidad más que el contenido de las fotos, por ejemplo, cuando la cámara muestra el conjunto desde

un plano cenital, en el que solo podemos apreciar fragmentos y relieves en el desorden de las imágenes.

Elizabeth Edwards ha estudiado la circulación de fotografías desde una perspectiva antropológica y fenomenológica, que presta atención a sus aspectos materiales y sensoriales. De acuerdo a sus propuestas, el entendimiento de las fotografías debería ir más allá de lo visual y lo semiótico o lingüístico, ya que las concibe como objetos de la cultura material y como tales “photographs are handled, caressed, stroked, kissed, torn, wept over, lamented over, talked to, talked about and sung to in ways that blur the distinction between person, index and thing” (“Thinking photography” s.p.). En su aproximación, Edwards está especialmente interesada en explorar la frontera porosa entre lo visual y lo oral en relación a las fotografías, ya que afirma que contar historias es una de las formas específicas en que estas crean significado:

The oral is, however, not simply the verbalizing of content: ‘this is how the street looked when I was a child’; ‘I remember that dress: my aunt gave it to me’. Rather photographs both focus and extend verbalization, as they have dynamic and shifting stories woven around and through them, imprinting themselves in and being played back repeatedly through different tellings. They connect people to people (“Thinking photography” s.p.).

En este ejercicio de narración que acompaña a las fotos, es relevante considerar sus aspectos corporales y sensoriales y, de este modo, notar de qué forma son acariciadas, sostenidas e intercambiadas entre los distintos sujetos. Esto es lo que vemos en escenas como las que comparten Marcia y Carlos Puccio. Él recibe a la directora en su casa y aparece en el plano con una maleta vieja que contiene decenas de fotos en blanco y negro del tiempo en que su padre era el secretario de Allende. El montaje intercala imágenes a pantalla completa con planos de Carlos y Marcia observando las fotos de cerca, agrupándolas en conjuntos y revisando incluso la numeración que tienen en el reverso. En un momento, surgen los recuerdos de anécdotas e historias que complementan y amplían lo visible en las imágenes, como cuando frente a una fotografía de Allende dando un discurso, Puccio dice que al megáfono lo llamaban “el hijo hombre de Allende”. O cuando una foto de campaña gatilla sus propios recuerdos de infancia: “Mi papá contaba que para las campañas se acostaban en

una misma cama y comían un plato de tallarines para un lado uno en su velador y para el otro lado, el otro. . . Y siempre me acuerdo que salíamos los fines de semana a buscar muros bonitos, grandes, donde se iba a hacer un mural para la campaña. Era parte del paseo dominical”.

Una aproximación similar a la relación entre fotografías familiares y narración es la que propone Annette Kuhn, quien presenta una metodología de trabajo de memoria a partir del álbum de fotos de su propia familia. En su libro *Family secrets. Acts of Memory and Imagination*, Kuhn insiste en la relevancia de los aspectos sociales y culturales del recuerdo, así como en la importancia del tiempo presente en relación con las fotografías del pasado:

memories evoked by a photo do not simply spring out of the image itself, but are generated in a network, an intertext, of discourses that shift between past and present, spectator and image, and between all these and cultural contexts, historical moments. In this network, the image itself figures largely as a trace, a clue: necessary, but not sufficient, to the activity of meaning making; always pointing somewhere else (14).

Cuando Marcia se encuentra con su prima Maya⁶² y juntas revisan el cuantioso archivo que esta última heredó de su madre, no solo comentan las imágenes, sino que discuten quién se parecía más al Chicho cuando bebé, dialogan sobre el origen de las fotos, se refieren a las dinámicas familiares que han operado en torno a esas imágenes, e incluso formulan hipótesis sobre la vida de la Tati, su cercanía con Allende y el posible proyecto de construir un archivo de su padre. Beatriz, la hija médica del Chicho y colaboradora durante su presidencia, se exilió en Cuba y se suicidó cuando su hija Maya tenía 6 años y su hijo Alejandro 4. Ese suceso es uno de los tantos dolores silenciados al interior de la familia, por lo que el ejercicio de sacar las fotos de los lugares donde han estado guardadas y ponerlas a circular fuerza un diálogo y un recuerdo que se pone en común al exhibirlas de manera colectiva. Las primas especulan que debido a que por temas de trabajo Chicho y la Tati pasaban más tiempo juntos, Maya pudo pasar también más tiempo de relajo junto a su abuelo. De esa forma se

⁶² Maya Fernández Allende es nieta de Salvador Allende. Luego del golpe de Estado se exilia en Cuba con Beatriz, su madre, y no regresa a Chile hasta 1990. Bióloga y veterinaria, es militante del Partido Socialista. Fue concejala por la comuna de Ñuñoa y ha sido elegida diputada por dos periodos. El 2018 asumió como presidenta de la Cámara de Diputados.

explicaría la cantidad de fotos en las que ella aparece muy pequeña junto al Chicho: “Tuvo sus momentos de abuelo” dice mientras vemos en pantalla una foto en la que Allende le da un beso en la mejilla cuando ella parece tener alrededor de un año. En otra escena, cuando Marcia ha juntado a todos los primos para proyectar clips de películas que ha encontrado en los que aparecen sus parientes, estos también comentan las imágenes de la Tati: “Mira, tu mamá”, “se pintaba, ¡qué raro!” dicen al comienzo. Luego de ese reconocimiento y esa descripción, comparan sus propias memorias con lo que observan; hablan de cómo parece contenta la Tati, tan distinta a la seriedad que mostró en su último tiempo. Luego Gonzalo (el primo mayor) dice que la Tati que él recuerda era alegre, optimista y siempre con mucha energía.



Las primas Marcia y Maya en 1971 y en el documental

A lo largo de *Allende mi abuelo Allende* observamos permanentemente esas memorias evocadas y ese otro lugar al que, según Kuhn, apuntan las fotografías. Como mencioné antes, las fotos de vacaciones tienen un espacio relevante en la memoria de las hijas Allende Bussi. Cuando Marcia reúne a toda la familia para mostrarles el álbum que ella ha construido, Carmen Paz e Isabel se fijan en una fotografía en la que Chicho aparece nadando en el mar. Casi al unísono dicen “¡Algarrobo!”, apuntando al contexto de esa imagen. Inmediatamente se desarrolla el siguiente diálogo:

Isabel: Andábamos en velero, nadábamos, en canoa, remábamos. Íbamos a ver las puestas de sol, íbamos a la puntilla, íbamos a Punta de Tralca.

Gonzalo: ¿y tú fuiste después a Algarrobo?

Isabel: una sola vez

Gonzalo: ¿y qué sentiste?

Isabel: mucha emoción, pero no quise volver, porque era tan distinto. Una sola vez pasé por la casa por fuera, cuando entré por primera vez a este país en el año '88.

Este breve diálogo condensa tres temporalidades diferentes: el tiempo de la foto y los recuerdos de infancia; la memoria del retorno a Chile en 1988 y el presente que evoca las sensaciones y emociones contenidas entre el entonces y el ahora. También, ese diálogo es una oportunidad para que madre e hijo se conecten, tal como proponía Edwards. En este sentido, es importante que la pregunta de Gonzalo se refiera explícitamente a las sensaciones y deje de lado lo más factual, ya que se aleja de lo descriptivo para dar lugar a los afectos.



La exhibición y el comentario de imágenes como un ejercicio colectivo

6.3 El índice por sobre el símbolo

Al recordar su primera visita a Chile, mientras vivía en el exilio en México, Tambutti dice: “Los amigos de mis padres me mostraron por fuera el Palacio Presidencial La Moneda; Algarrobo, la casa de la playa; y Guardia Vieja, la casa familiar por décadas. Reiteraban: aquí se sentaba tu abuelo, aquí tu abuelo hacía esto o lo otro”. Mientras escuchamos esas declaraciones pobladas de deícticos, vemos planos de tres momentos en el mismo rincón de la casa: Allende sentado en su sillón, Marcia como niña en el mismo lugar años después y, por último, el sitial, pero en el presente. Esa secuencia construye una imagen para el paso del tiempo, pero también para la presencia material de los objetos que pueblan la vida cotidiana de la familia y contrastan con las ausencias de quienes fueron los protagonistas de esas instantáneas. Regresar a los mismos lugares donde se tomaron esas fotos, pero esta vez sin

los sujetos que pueblan los archivos en blanco y negro es una manera de establecer un diálogo con la noción de fotografía como índice o huella.



La imagen como índice y muestra de la ausencia

Tal como afirma Dubois en *El acto fotográfico*, las discusiones críticas sobre la relación entre fotografía y realismo llegan a un momento en el que se produce un retorno hacia el referente. Desde esta perspectiva, “La foto es *ante todo índice*. Es sólo a *continuación* que *puede* llegar a ser semejanza (ícono) y adquirir sentido (símbolo)” (51, las cursivas son del texto). ¿Qué implica esta forma de concebir la imagen fotográfica?, continúa el mismo autor:

Ya he mencionado el principio básico de la *conexión física* entre la imagen foto y el referente que ella denota: es todo lo que la convierte en una *huella*. La consecuencia de este estado de hecho es que la imagen indicial únicamente remite a un solo referente determinado: el mismo que la ha causado y del cual es resultado físico y químico. De ahí la *singularidad* extrema de esa relación. . . Por último, en virtud de este mismo principio, la foto llega a funcionar también como testimonio; ella atestigua la existencia (pero no el sentido) de una realidad (50, las cursivas son del texto).

Esta noción de la foto como huella y testimonio de una existencia real es decisiva en la concepción que el documental *Allende mi abuelo Allendo* pone en juego, puesto que el film insiste en las dinámicas de presencia y ausencia para trabajar el sentimiento de pérdida y dolor que circula entre los miembros de la familia. De este modo, la imagen emblemática de los Allende Bussi saludando desde el balcón de La Moneda se contrasta con una del balcón vacío o una filmación de una cena en la casa de Guardia Vieja se entrelaza con un plano del comedor desierto y otro de la familia comiendo en la actualidad. Hoy no están los mismos que ayer ocuparon esos lugares y los que se reconocen en ambos tiempos, también reflexionan sobre el paso del tiempo y las pérdidas entre las épocas. Quizás por eso muchos

de los comentarios sobre las fotos sean en torno a Chicho y la Tati, los miembros de la familia que ya no están.

La concepción indicial de las imágenes se interesa por ese referente concreto que alguna vez estuvo allí y, de ese modo, lo privilegia frente al sentido más simbólico de lo que Allende ha significado no solo para la historia de Chile, sino también en la perspectiva internacional. Allí donde su retrato oficial se transformó en emblema de la izquierda y despertó la solidaridad internacional con Chile, ahora sus nietos buscan gestos y anécdotas de la persona de carne y hueso. En una conversación con su primo Alejandro, la directora le pregunta:

Marcia: ¿qué es lo que te interesa saber del Chicho?

Alejandro: todo: a qué hora se levantaba, qué comía, sus amigos. . . A mí me gustaría saberlo todo, todo. Se habla de Allende, del homenaje, de esto y de lo otro, pero ya en temas personales yo creo que es complicado para alguna gente.



Salvador Allende como símbolo de la izquierda internacional

6.4 Lo personal es político

Este interés por el abuelo de carne y hueso y el cuestionamiento de algunos miembros de la generación de los nietos hacia las decisiones de sus padres se puede comprender en un marco más amplio de investigaciones que realizan una re-lectura en clave de género a los años de dictadura y violencia en nuestros países latinoamericanos o que adoptan una

perspectiva generacional para analizar la producción cultural desde la perspectiva de los hijos. Si bien estos estudios suelen reflexionar sobre la militancia revolucionaria y no sobre figuras públicas de la estatura de Allende, su interés en el papel de los afectos, la vida cotidiana y la construcción de subjetividades es relevante para este análisis. El abandono y el reclamo van a ser algunos de los temas que, a juicio de Fernando Reati, pueblan las producciones de los hijos de desaparecidos y militantes que sufrieron la cárcel y el exilio. A juicio de este crítico,

los sentimientos de amor, respeto y admiración hacia los padres se entremezclan a veces con la sensación (consciente o no) de que la opción revolucionaria que siguieron destinó a los hijos a una infancia marcada por el trauma. Es un tema incómodo, conflictivo y difícil de tratar sin apasionamientos, que forma parte de una discusión mayor sobre la responsabilidad que les cupo a los militantes en la violencia y la derrota. La ya abundante literatura escrita por los hijos de quienes pagaron con la vida, la cárcel o el destierro ilustra los dilemas, ambigüedades y contradicciones de lo que podríamos llamar un “reclamo” dirigido a la generación anterior. (“Entre el amor y el reclamo” s.p.)

Esas reflexiones sirven de contexto para entender algunas escenas del documental marcadas por los divergentes puntos de vista y opiniones entre miembros de diferentes generaciones de la familia. Si bien el film despliega un tono conciliatorio que busca romper con los silencios familiares, también es capaz de exhibir los desacuerdos y explicitar las críticas hacia sus parientes. Marcia Tambutti, por ejemplo, es muy directa cuando confronta a su mamá en una conversación sobre sus acciones el día del 11 de septiembre de 1973. La directora cuestiona las decisiones de Isabel Allende, quien fue al palacio presidencial a acompañar a su padre: “¿Por qué el día del 11 fuiste a la Moneda? ¿y si pasaba algo donde estaba el Chicho, qué? ¿nos ibas a dejar sin madre también?”. Una perspectiva crítica similar se produce en una conversación entre la directora y su hermano Gonzalo, en la que él le cuenta cómo se enteró por las noticias radiales del suicidio de su tía Tati, una vez que su madre ya había viajado de México DF a La Habana y lo había dejado solo y sin ninguna explicación.

Esos cuestionamientos específicos sobre el ejercicio de la maternidad en contextos políticos complejos o las divisiones de género al interior de las organizaciones armadas también han sido abordados desde la producción cultural y la crítica reciente. En el documental, la re-

lectura del pasado desde una perspectiva de género es puesta en escena sobre todo en las conversaciones con su ya anciana abuela Tencha, quien rememora diversas situaciones en las que destaca su rol como esposa de un político que estaba siempre en campaña y como madre de tres hijas. Las dificultades económicas eran una fuente de tensión en el matrimonio: luego de haber tenido que vender la casa de la calle Presidente Errázuriz (en una decisión que al parecer no tomó en cuenta la opinión de Tencha), esta se opuso a la idea de hipotecar también la casa de veraneo en Algarrobo. Según recuerda Isabel: “Tencha amaba Algarrobo con locura. Lo que sí sé es que más de una vez él quiso hipotecar la casa por alguna campaña y Tencha siempre se opuso, nunca aceptó”. La dificultad para acostumbrarse al rol público y a dar discursos y el aprendizaje a lo largo de los años hasta sentirse más cómoda como oradora también son abordados en las fragmentarias conversaciones con su nieta. De manera muy implícita, Marcia le consulta por la coquetería de su marido, ante lo que su abuela responde “No sacaba nada con ser celosa, porque todo el tiempo me engañaba”. Es mucho más directa cuando le pregunta a su madre “¿por qué me has hablado poco de la relación del Chicho y la Tencha?” o cuando comenta con Maya sobre sus fotos en el Cañaveral, la casa de la Paya, la secretaria y amante de Allende. En estas escenas la directora se pregunta por qué sus abuelos nunca se separaron e intenta entender la posición de su madre frente a la relación de ellos. Una vez más, aquí se produce un cruce entre lo privado y lo muy público. Como afirma la voz en *off* de una entrevistada mientras vemos metraje de destacadas visitas políticas en la casa familiar: “La casa de Guardia Vieja, yo creo que fue en el '70 el centro y el eje de la vida política de Chile. Uno se levantaba en pijama y ya no sabía con quién se iba a topar en el pasillo. Uf, la privacidad la podías tener a puerta cerrada en tu pieza y a puerta cerrada en el baño, y el resto era todo público.”

Es interesante que el tema del suicidio también sea abordado desde la relación entre la política y la vida privada. Como afirma Marcia, “sin desearlo, Chicho abrió en mi familia una posibilidad que normalmente está cerrada”. De esta manera eufemística se refiere a la secuencia de suicidios al interior de la familia durante los años '70: Salvador, su hija Tati y

luego su hermana Laura.⁶³ Alejandro es quien realiza el nexo entre el deber del compromiso político y la vida privada de su madre. Mientras vemos el metraje de un archivo en blanco y negro en el que Tati da un discurso frente a una multitud y es saludada por Fidel Castro, su hijo especula que quizás si se hubiera exiliado en México, ella no se habría suicidado: “En Cuba era una figura pública, pero yo creo que estaba sumamente sola. . . Había mucho prejuicio en la época con las enfermedades mentales, sobre todo en Cuba. Un revolucionario no se deprime, era lo primero que te decían”.

En esta exploración de los silencios familiares y en la disputa de la figura de su abuelo desde lo simbólico a lo indicial y desde el archivo institucional a uno de tipo doméstico, Marcia Tambutti se reapropia de una historia que ha sido contada narrativa y visualmente de una manera muy estática. Con su film, Tambutti echa a andar un mecanismo de relectura de esas voces, esas imágenes y, sobre todo, esas omisiones, para integrar nuevas asociaciones y lecturas a la historia familiar.

Una de las investigaciones recientes sobre el rol de los afectos y las subjetividades en los documentos de la militancia revolucionaria argentina pregunta si:

pensar la politización de lo cotidiano como una subordinación de las relaciones personales y afectivas a la política no implica reproducir la significación tradicional de la política, sus acepciones burguesas. A la vez, dejar lo privado al margen de la intervención política entraña también sostener esa división burguesa naturalizándola (Oberti, 895).

Tambutti desea hacer una intervención al interior de su familia al elaborar el álbum familiar y realizar este documental. Si bien propicia un diálogo de tipo íntimo entre sus parientes, el mismo hecho de registrar el proceso en una película muestra la porosidad de los ámbitos públicos y privados, porque las conversaciones se llevan a cabo frente al equipo de grabación y existe una consciencia de la futura exhibición y circulación de ese material. En ese sentido, pese a empujar los límites de lo decible e indecible en su propia familia, la directora replica

⁶³ Gonzalo, el hermano de la directora, se suicida durante el rodaje de la película. Eso solo se menciona en una nota en los créditos finales.

algunas de las dinámicas que ha aprendido al interior de la misma: asume una figuración y un discurso público al tiempo que guarda silencio sobre el dolor contemporáneo.

Con su apuesta por la materialidad y la narratividad del archivo fotográfico, *Allende mi abuelo* *Allende* ocupa un lugar especial entre los documentales chilenos en primera persona, porque pone en escena a sujetos e historias de vida muy conocidos para los espectadores, sin la intención de revelar una historia no contada ni sorpresiva. Tambutti huye de lo extraordinario para inscribir su historia familiar en una seguidilla de conversaciones, recuerdos de vacaciones, desacuerdos generacionales, procesos de duelo y reticencias a lo emotivo. De este modo, reclama una mirada personal y situada para lo que hasta el momento han sido emblemas.

Capítulo 7

Conversaciones y escucha en *El edificio de los chilenos* y *Venían a buscarme*⁶⁴

En el campo de los estudios latinoamericanos de cine en primera persona, las producciones dirigidas y protagonizadas por hijos e hijas de exmilitantes de organizaciones de la izquierda revolucionaria se han convertido en canon. Especialmente en el contexto argentino, desde comienzos de la década del 2000, películas como *Los rubios* (2003) de Albertina Carri, *Papá Iván* (2004) de María Inés Roqué y *M* (2007) de Nicolás Prividera han sido títulos imprescindibles en los debates teóricos sobre cine y memoria. Como se describe en el primer capítulo, estos documentales tuvieron como contraparte una producción crítica que, desde entonces, ha puesto mucha atención a la lectura de estas películas en clave generacional y desde conceptos como el de postmemoria o cine del trauma.

Si bien documentales chilenos como *En algún lugar del cielo* (2003) de Alejandra Carmona; *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (2006) de Lorena Giachino-Torrens y *Mi vida con Carlos* (2010) de Germán Berger-Hertz fueron dirigidos por miembros de esta generación de hijos y concitaron algún interés por parte de la crítica especializada⁶⁵, no fue hasta el estreno de *El edificio de los chilenos* (2010) que la academia chilena empezó a prestar más atención a estas producciones. De las películas escogidas para el corpus de esta investigación, este es el documental que más premios nacionales e internacionales ha ganado y el que más atención ha concitado de parte de la crítica especializada.⁶⁶

⁶⁴ Este capítulo contiene algunas ideas de un artículo de mi autoría, aceptado en la revista *Altre Modernità. Rivista di studi letterari e culturali* y titulado "Antes de perder la memoria: testimonio, amistad y epistolario". La revista tiene una política de acceso abierto y permite a sus autores mantener los derechos de publicación sin restricciones.

⁶⁵ Consultar, por ejemplo, "Sutiles pretéritos. (Post)memoria(s) y (auto)biografía(s) en el cine documental contemporáneo" de Laia Quilez (2008), *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production* (2012) de Ana Ros y el artículo que María Teresa Johansson y yo escribimos, titulado "Filman los hijos. Nuevo testimonio en los os documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz" (2014).

⁶⁶ Ha ganado, entre otros, los siguientes premios: Gran Premio, Festival Internacional de Documentales de Santiago FIDOCs (2010); Mención de Honor, DOK Leipzig (2010); 2º Coral Documental, Festival Internacional de Cine de La Habana (2010); Mejor Documental, Festival de Documentales de La Pintana PINTACANES (2010); Premio «Teens&Docs», DOCS Barcelona (2011); Premio Especial del Jurado Festival Internacional de Cine de Cartagena de Indias (2011); Mejor Documental, Mostra de Cine Latinoamericano de Cataluña (2011); Mención de Honor, Festival de Las Américas (2011); Mejor Documental, New York Latino Film Festival – HBO (2011); Premio Salvador Allende Mejor Documental Bruxellas Latino Film Festival (2011); Mejor Documental de Derechos Humanos, Festival Latino de Flandes (2011); Premio LASA, Award Spirit of Film, LASA Film

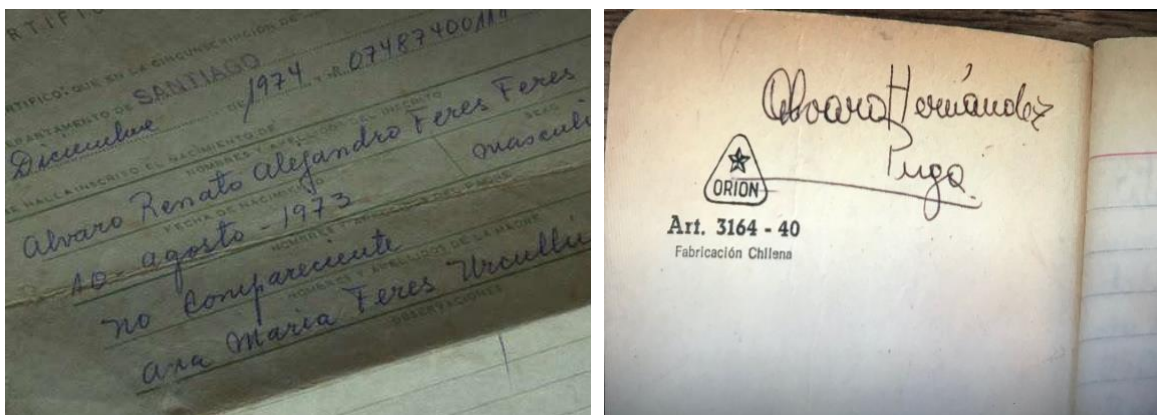
Estrenado varios años después, *Venían a buscarme* (2017) también es dirigido por el hijo de una pareja de militantes del MIR y trata sobre la reconstrucción de la memoria de su infancia. Ambos documentales ya han sido estudiados en conjunto en un reciente artículo de Tamara Vidaurrázaga (2019), quien, desde las Ciencias Sociales, los analiza en clave generacional y como parte de un campo más amplio de memorias de hijos de militantes. En efecto, se trata de dos documentales que cuentan, desde la primera persona, sus vivencias infantiles como víctimas directas de la violencia de la dictadura.

En *El edificio de los chilenos*⁶⁷ la directora reconstruye su historia como parte del Proyecto Hogares del MIR. Este fue un proyecto de vida comunitaria constituido por familias no sanguíneas, en las cuales hombres y mujeres asumieron el rol de padres sociales y quedaron a cargo de niños mientras sus progenitores regresaban clandestinamente a Chile a derrocar el régimen. Desarrollado primero en Bélgica y luego en Cuba, el proyecto intentaba dar una respuesta revolucionaria a problemas relacionados con la vida en pareja y los roles tradicionalmente asignados a hombres y mujeres en la lucha armada y en la sociedad en general. Como explica Pablo, el padre social de Macarena: “Estábamos pensando en el triunfo, estábamos pensando en la revolución, estábamos pensando en el Ministerio de la Familia; estábamos discutiendo sobre el Ministerio de la Familia, porque íbamos a ganar, estaba claro”. A lo largo del documental, Aguiló recaba testimonios de otros niños del proyecto y entrevista a sus padres y otros militantes para tratar de entender las causas y las consecuencias de esta experiencia. Esta pluralidad de perspectivas se articula a partir del relato en voz en *off* de la directora y de las imágenes de su archivo personal de la infancia (compuesto por dibujos, tarjetas, cartas, grabaciones y fotografías).

Festival (2012). Algunos de los textos críticos sobre él son los de Donoso (2012 y 2020), Bossay (2020), Gallardo (2015), Llanos (2014 y 2016) y Ramírez (2015 y 2019), entre otros.

⁶⁷ El documental fue producido gracias al financiamiento del Fondo de Fomento Audiovisual (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes), el programa de Fomento al Cine CORFO y el Jan Vrijman Fund (ahora llamado IDFA Bertha Fund).

Por su parte, en *Venían a buscarme*⁶⁸, de la Barra relata sus primeros años de vida y su reencuentro con Chile, luego de haber vivido en Francia y Venezuela. El film es, a la vez, una investigación sobre sus progenitores, de quienes solo tiene una foto y una imagen heroica. Esto, porque Ana María Puga y Alejandro de la Barra fueron asesinados en una emboscada de la DINA en la esquina de su jardín infantil, cuando Álvaro tenía solo un año y medio de vida. En una conversación con su tío Pablo, le escucha decir: “te estaban buscando, ellos [la DINA] te fueron a buscar a la casa de tus abuelos con el objetivo de hacerte desaparecer, no sé si matarte o darte a alguien en adopción, pero yo creo que era con el objeto de matarte”. De la Barra había nacido en la clandestinidad y no tenía certificado de nacimiento. Para sacarlo del país, la secretaria de su tío decidió inscribirlo como hijo propio y nombrarlo Álvaro Renato Alejandro Feres Feres. Solo a los 32 años consigue que los apellidos de sus verdaderos padres figuren en sus documentos oficiales.



Distintas versiones del nombre de Álvaro de la Barra

Esta recuperación de la historia de sus padres y de su propia infancia es relatada a partir de conversaciones con miembros de su familia paterna y materna, compañeros de militancia de sus padres y personas que lo ayudaron en diversas etapas de su vida, como la profesora de su jardín infantil o la mujer que lo inscribió como hijo propio. Rodado entre Francia,

⁶⁸ La película recibió apoyo de parte del Fondo de Fomento Audiovisual (Consejo Nacional de la Cultura y las Artes), el programa de Fomento al Cine CORFO y el programa Ibermedia. Tuvo su estreno nacional en el Festival Internacional de Cine de Valdivia (FICV), fue seleccionado en los festivales de Mar del Plata y La Habana y ganó el premio a la mejor ópera prima de la competencia nacional de FIDOCs.

Venezuela y Chile, este es un documental plagado de distintos acentos y paisajes, lo que acentúa la heterogeneidad de las visiones y experiencias que recoge. También explora el archivo personal del pasado, que en este caso está compuesto por cartas en video que el director y su tío enviaban desde Venezuela a la familia chilena y también por fotografías y objetos que de la Barra va encontrando a lo largo del proceso, como un diario de vida de la infancia de su madre, fotografías familiares o la libreta de comunicaciones de su jardín de infantes.

La declaración de Pablo de la Barra acerca de la violencia de los aparatos del Estado resuena en el caso de Macarena Aguiló, quien también debió ser enviada a Francia en un intento por resguardar su vida. Mientras su padre estaba en la clandestinidad y su madre, detenida, ella quedó al cuidado de unos familiares. Hasta allí llegaron los militares, quienes detuvieron a su tío y tomaron de rehenes en su propia casa a su tía embarazada, Macarena y su primo. Luego de tres semanas, la directora y su tía fueron llevadas a Villa Grimaldi, porque la DINA buscaba información sobre Hernán Aguiló, padre de Macarena, quien era el jefe militar del MIR. Allí intentaron sobornarla con dulces mientras le hacían preguntas sobre el paradero su padre. Posteriormente, la trasladaron a otra casa y estuvo 21 días desaparecida. Su secuestro fue una estrategia para obligar a su padre a entregarse. Ella tenía solo 3 años.⁶⁹

Aunque sus consecuencias se sienten en el presente, estos acontecimientos de extrema violencia de parte del régimen de Pinochet ocupan solo un fragmento de las historias de vida de los directores. En sus relatos, aparecen otras coincidencias: el lugar de enunciación como hijos de militantes del MIR, el refugio en París cuando eran muy pequeños, el regreso a Chile en la adultez y el proyecto de película como una forma de reconstruir una narrativa sobre sus años de formación.

⁶⁹ Más información sobre este y otros casos similares en el reportaje de Alejandra Carmona y Gabriela García. "A 40 años del Golpe: los niños violentados" (2013). *La causa*, título tentativo del próximo largometraje de Aguiló, trata en parte sobre el proceso judicial que ella inició para encontrar a los responsables de su secuestro.

Ante sucesos tan estremecedores es tentador analizar *El edificio de los chilenos* y *Venían a buscarme* fundamentalmente desde el contenido de sus historias de vida y en relación con el contexto histórico de la lucha contra la dictadura. Sin embargo, en este capítulo me interesa prestar especial atención al modo en que esas historias son relatadas, específicamente, el rol que la conversación y la escucha juegan en la elaboración de estos proyectos y de qué manera esta puesta en escena del diálogo refuerza un contenido ideológico heredero del proyecto político de los años '70. En particular, quiero proponer que en estos documentales “listening is very important, that it is essential to film with a camera as if it were an ear. The camera is there to listen, not just to film” (Comolli citado en Stam *Keywords* 224).

En uno de los diálogos de su película, de la Barra le dice a su tío: “Yo me quedé con un tabú en toda mi infancia y adolescencia en Caracas, de que no podía hablar del tema, del tema de la identidad, de que no podía decir”. Como sucede en otros documentales del corpus de esta investigación, el hecho de hacer la película significa romper el silencio y atreverse a hacer preguntas que hasta el momento no habían sido directamente enunciadas. Lo especial de *El edificio de los chilenos* y *Venían a buscarme* es que, si bien se menciona que determinados temas han sido tabúes y que ha faltado discutir algunas decisiones, los espectadores no vemos negativas ni falta de colaboración en pantalla. Al contrario, a lo largo de sus films, Aguiló y de la Barra se deciden a preguntar y aclarar aquello que estaba pendiente, contrastar sus perspectivas con las de otros testigos y sentarse a escuchar atentamente tanto el análisis como la experiencia de muchos otros, familiares y no, de la generación anterior y de la propia.

7.1 Un cine de conversación

En un escrito sobre las nuevas tendencias del documental brasileño, el crítico Vinicius Navarro propone que en el modo performativo no solo habría que poner atención a la actuación de los personajes reales que habitan las películas, sino también a la particular actitud de los directores y directoras, que se transforman en seres de escucha (78). A Navarro

le interesa explorar una nueva forma cinematográfica de representación del mundo social, en el que el punto de partida ya no son abstracciones ni generalizaciones, sino experiencias concretas:

Listening involves an assessment of the “the other” as a concrete entity, that is, as a subject who may respond to or participate in the filming process. As a result, the films do not so much overlook the collective as relocate the claim to represent social reality. Individual and collective experiences appear as mutually imbricated categories rather than opposed concepts. And the lives of the documentary subjects form complicated relations that mirror the multifaceted character of society itself (78).

En este gesto de la escucha, continúa Navarro, se puede leer una nueva metodología a la vez que una nueva ética, puesto que la autoridad que suele detentar el documentalista pasa a ser compartida con los sujetos que aparecen en las películas (77). El crítico pone como ejemplo las películas de Eduardo Coutinho⁷⁰, que han sido caracterizadas como parte de un cine de conversación o de un cine dialógico. Para Pablo Russo, “El cine de Coutinho es básicamente un cine hablado, que no contiene teorizaciones sobre categorías sociológicas generales, sino los discursos particulares de personas concretas” (s.p.).

Robert Stam comparte las propuestas de estos críticos y también destaca en el cine de Coutinho la negativa a las generalizaciones y una nueva ética en la relación entre director y sujetos del documental:

Consistent with his refusal of paternalism, miserabilism, and moralism, Coutinho distinguishes between the interview—premised on formal distance and social hierarchy—and the conversation, premised on intimacy, relative equality, and openness to digression. Rather than make films about others, Coutinho makes films with others (*Keywords* 205).

Esta última afirmación, la de hacer películas *con* otros más que *sobre* otros es particularmente relevante para los documentales de este capítulo. A diferencia de lo que ocurre con los films del director brasileño, en los documentales de Aguiló y de la Barra se trata de historias personales en las cuales la voz en *off* y la perspectiva subjetiva comparten

⁷⁰ Eduardo Coutinho (1933 - 2014) es un nombre fundamental del cine brasileño y latinoamericano. Dirigió, entre otros documentales, *Cabra marcado para morrer* (1984), *Edifício Master* (2002), *Jogo de cena* (2007) y *As Canções* (2011).

protagonismo con otras voces y perspectivas que ayudan a comprender de manera más profunda los sucesos de la infancia y adolescencia. Este tipo de interacciones se diferencia de lo que he propuesto en capítulos anteriores. En *Hija* y *La quemadura*, por ejemplo, lo que prima es el silencio, el olvido o derechamente la negativa a colaborar con la historia. Por su parte, en *Allende mi abuelo Allende*, el diálogo debe ser forzado a partir del archivo fotográfico. Por el contrario, lo que nos muestran los documentales de este capítulo es una serie de conversaciones en las que los directores aparecen en el mismo plano que sus interlocutores y comparten espacios y posturas que dan cuenta de bastante intimidad.



Macarena conversa con su madre en *El edificio de los chilenos*

Para Consuelo Lins, una estrecha colaboradora de Coutinho, lo que surge en el cine de conversación es “la posibilidad de un nuevo tipo de relación entre el que filma y los que son filmados, y la transformación de los que están ahí en función del film” (41). Ella se va a referir, en concreto, a actitudes particulares que definen esta nueva relación: la escucha atenta y la predisposición a entender los motivos del otro sin juzgarlo ni justificarlo. Lins propone que los espectadores del cine del brasileño tienen la sensación de que los sujetos de las películas “están pensando ciertas cosas por primera vez allí delante de la cámara, como si no hubiesen tenido tiempo ni estímulo para hacerlo antes” (44).

Estas ideas se relacionan con lo que ha afirmado de la Barra en la prensa: “yo no les llamo entrevistas; les llamo encuentros. Yo voy al encuentro de la gente, voy a encontrarme con ellos. A muchos los conocí en el momento de la entrevista” (Águila s.p.). Para conservar la espontaneidad y la intimidad de esos eventos, el director de *Venían a buscarme* también ha explicado que conformó “un equipo muy cercano. . . los camarógrafos fueron colegas que a su vez eran amigos cercanos o familiares. Eso me permitió. . . sentirme bastante liberado del rol de director durante el rodaje” (Cholakian s.p.). De esta manera, entendemos que más que un encuentro pauteado o que busque argumentos que refuercen la versión de la voz de los directores, cada conversación abre un nuevo ángulo a la perspectiva y el entendimiento del pasado.

Navarro sostiene que, si bien los personajes dan cuenta de una experiencia única, al mismo tiempo aparecen interconectados, ya que ninguno es enteramente independiente ni su testimonio autosuficiente (87). Es esa interconexión entre los testimonios la que es interesante de analizar en estos casos, puesto que de esta forma se abordan las distintas facetas de sucesos y experiencias muy complejos. Uno de los textos que analiza *El edificio de los chilenos* describe la manera en que “articula los fragmentos visuales y sonoros, el material de archivo fílmico y las fotografías bajo una narración particular donde la historia personal es también la historia de otros y donde no existe una única experiencia a relatar” (De los Ríos y Donoso 216). Desde mi punto de vista, pensar este documental desde el cine de conversación permite estar más atentos a los elementos que constituyen esta “narración particular” a la que se refieren las críticas. Especialmente, porque:

los testimonios muchas veces se contradicen y apuntan hacia un mundo heterogéneo, con múltiples direcciones. Los mundos revelados por el cineasta no están centrados en un comentario ni tampoco en informaciones precisas, sino en testimonios que se cruzan y tejen una red de pequeñas historias descentradas que se comunican a través de ligaciones frágiles y no causales (Lins 45-46).

El espacio para la contradicción y el desacuerdo es vital en estos documentales y es lo que resalta la actitud de escucha y deseo de comprensión de parte de los directores. Entonces, en estos films la historia de vida se construye en el cruce de voces y experiencias y las mismas películas se transforman en lugares de reencuentro para distintas visiones y generaciones.

7.2 Mosaico de voces en *El edificio de los chilenos*

Macarena Aguiló tiene un baúl que lleva mucho tiempo sin abrir. En él se encuentran todos sus recuerdos de la infancia: las cartas que intercambiaba con su madre, muchos dibujos, fotografías y grabaciones de audio. Recuerdos de Francia, Bélgica y Cuba, de la vida con su madre y con su familia social, encabezada por Pablo y sus tres hermanos menores: Gerardo, Andrea y Manuela. La voz y la presencia de la directora son las que dan continuidad a los distintos fragmentos con los que se va configurando la historia. Especialmente, es su imagen en el plano cuando conversa con otros la que va articulando un punto de vista para recoger la información relevante y comprender las reflexiones que se comparten.

Esta película, que podría ser un ajuste de cuentas con la generación de los padres, evita realizar juicios y dictar sentencias sin escuchar ni tratar de entender las experiencias del resto. Por ejemplo, cuando se nos revela la historia del Proyecto Hogares, se mencionan los antecedentes que problematizan un juicio acelerado a la idea: se introduce una reflexión de género que cuestionaba que fueran exclusivamente las mujeres quienes se quedaban al cuidado de los niños; se menciona el intento por educar hijos que fueran resistentes a los valores dominantes del consumo y el individualismo; se muestran documentos que trataban de abordar los problemas psicológicos que pudieran enfrentar los participantes y, especialmente, se presentan posiciones contradictorias entre algunos de los 60 niños que comenzaron en el proyecto.

En una de las conversaciones en el barrio de Alamar en Cuba, una ex vecina recuerda: “Una cosa que también llamaba la atención era cómo trabajaban los hombres en la casa, que eso para nosotros, los hombres nuestros no eran tan así. Y entonces ellos se levantaban y limpiaban y uno los admiraba y quizás envidiaba un poco”. Así como hay curiosidad y admiración de parte de la vecina cubana, entre los ex participantes del proyecto hay emociones de distinto tipo y cada testimonio introduce una capa nueva de sentido a la historia. Las evaluaciones positivas tienen que ver con la convivencia con otros niños y la libertad de la que gozaron al comienzo. Uno de ellos dice: “Yo soy hijo único y de un día para

otro me llené de hermanos. Claro, perdí por un lado algo, pero gané, por otro, muchísimo. Soy hijo único genéticamente, pero realmente no soy hijo único”. Las negativas, por supuesto, tienen que ver con la sensación de abandono y el dolor de la separación de los padres en un país extranjero:

nunca tuve mucho rato para sentarme y sentir la pena, porque era pena de todas maneras. Ahora de grande mi mamá me cuenta cómo reaccioné yo en el momento en que la fuimos a dejar a ella al aeropuerto. . . y yo no me acuerdo para nada y era terrible, pero todo eso yo lo tengo borrado, o sea me da pena contarlo, pero yo lo cuento como un recuerdo de mi mamá. . . Entonces, no tengo mucha claridad de qué me pasó a mí al perder a la familia.



Los niños de ayer cuentan su experiencia en *El edificio de los chilenos*

Hay diversas formas de mostrar estos diálogos. En algunas escenas, el montaje intercala fotos de la experiencia pasada con el testimonio del presente; en otras, la voz del presente va acompañada de reconstrucciones de esa experiencia infantil. En ambos casos se acentúa la profunda continuidad emocional entre ese pasado y el sujeto del presente: esos recuerdos todavía duelen, esas sensaciones todavía los acompañan. Otro recurso que insiste en la presencia y actualidad del pasado es la lectura y transcripción de las cartas que Macarena intercambié con su madre. Buena parte de la voz en *off* del documental son fragmentos de estas misivas, las que hacia el final son transcritas por la directora y se transforman en un regalo hacia su madre y su padrastro.

Esta apertura hacia otras voces y otros puntos de vista se hace más patente con la inclusión de secuencias de animación en el montaje. Gerardo, uno de los hermanos sociales de Macarena, realiza cinco secuencias que relatan, desde su perspectiva, la historia del proyecto

en Cuba. De esta forma, a la pluralidad de voces se suma también una heterogeneidad de imágenes para reconstruir ese pasado común. También es relevante, en este sentido, que pese a tratarse de una historia personal, en los créditos finales aparezca Susana Foxley como co-directora y co-guionista del film.⁷¹ En una entrevista, Aguiló se refiere a su concepción del cine como una práctica colectiva:

una de las razones concientes de por qué yo había querido estudiar cine tenía que ver con que era un trabajo colectivo, y eso es porque a mí siempre me motivó el poder trabajar con otros, que la creación tuviera que ver con una sociabilización de algo, frente a cierta sensación de individualismo y sin sentido que había en los años noventa (Aimaretti s.p.).



Fragmento de animación en *El edificio de los chilenos*

Esa importancia de lo colectivo se evidencia también en pantalla, especialmente en la horizontalidad y cercanía con la que la directora se relaciona con sus entrevistados. La intimidad que otorga conocerlos desde la infancia favorece la aparición de nuevos elementos en los recuerdos, por ejemplo, la reflexión sobre la demanda de madurez de los padres hacia sus hijos: que compartieran los ideales, que tomaran decisiones, incluso que entendieran el uso de nombres y firmas falsos en las cartas que les escribían desde la clandestinidad. Como

⁷¹ Al mencionar este ejercicio colectivo es importante también señalar el cruce que hay entre este documental y *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo, ya que en este último film, aparece Macarena y habla con Castillo sobre su proyecto. Para más detalles, consultar Bossay (2020).

afirma una de las participantes: “Yo no recuerdo de pataletas ni de rabetas de nadie y no, como que no existió y yo creo que nos hizo falta, mucho”.

Tanto la postergación de los proyectos personales de los adultos como la exigencia de un comportamiento ejemplar de parte de los niños pueden entenderse desde el aspecto sacrificial del ideal del hombre nuevo, el militante dispuesto a dejar las comodidades por la causa del partido y la revolución. A juicio de Alejandra Oberti, quien ha estudiado la participación de las mujeres en las organizaciones de los setenta y la construcción de la subjetividad revolucionaria en el caso argentino, “esta politización de la vida cotidiana y las relaciones personales no implicó la revalorización de los espacios privados, sino, por el contrario, la subordinación de estos a la política armada” (“Lo personal” 904). Tal como sostiene Vidaurrázaga:

El hombre nuevo nunca contempló entonces lo que para las mujeres militantes significaría asumir estos desafíos contruidos para militantes varones; tampoco contempló lo que implicaría para la vida privada de quienes militaban, especialmente de las mujeres que -según el mandato del sistema sexo género (ssg) hegemónico- deberían poner la mayor parte de su esfuerzo e interés en que este espacio de sus vidas sea exitoso, además de ser evaluadas socialmente por ello (“¿El hombre nuevo?” 70).

El análisis de las decisiones del pasado es doloroso también para la generación de los padres, especialmente porque ellos vivieron la derrota de su proyecto político y la pérdida de muchos de sus compañeros de militancia. Al no lograr derrocar el régimen de Pinochet, el costo de las decisiones personales del pasado parece demasiado alto. “Yo me debería haber quedado” dice Margarita Marchi, la madre de la directora, en una de las conversaciones finales, luego de haber releído las cartas que ha transcrito su hija. “¿Cómo, cómo pudimos llegar a eso?” dice otro de los padres, luego de contar que con su mujer decidieron dejar a su hijo de 8 meses en el proyecto, para regresar a Chile. En el presente, describe esa decisión como “lo impensable, lo inimaginable, lo humanamente insoportable”. En esas conversaciones, la directora, sentada a la misma mesa que sus entrevistados y con una taza de té en la mano, mantiene su actitud de escucha y apertura; no interrumpe ni insiste. Aguiló construye una escena para la reflexión en común: los niños de ayer reciben atención y sus padres pueden

analizar las consecuencias de sus determinaciones. De esta manera, realiza un film *sobre* muchos, *con* muchos.

7.3 Regresar para preguntar

Casi al inicio de *Venían a buscarme*, vemos la escena de un asado que celebra la obtención del certificado de nacimiento del director con los apellidos de sus padres: de la Barra Puga. En un sentido, el documental comienza por su final, cuando Álvaro ya ha recuperado legalmente su identidad, se ha instalado en Chile y se encuentra rodeado de familiares y amigos muy cercanos. Porque durante muchos años no fue así: vivía en otro país, con otros nombres, otros padres y sin atreverse a mencionar la historia de su infancia.



Fotografías de Álvaro alrededor de la época en que asesinaron a sus padres

La voz en *off* del director cuenta los detalles del asesinato de sus padres y las circunstancias del obligado viaje a Francia. Algunas de las primeras escenas transcurren en París, donde se reúne con Silvia, la ex esposa de su tío, quien lo recibió cuando llegó a esa ciudad. Se encuentran en la calle, frente al edificio donde vivieron juntos. Álvaro necesita escucharla, porque él era demasiado pequeño para recordar esa época: “cuando tú llegaste, tú venías con unas instrucciones de uso. . . decía: él duerme así, él come así, qué sé yo. Hay que pensar que tú eras un niño que lo habíamos recibido así, con modo de empleo, venías con instrucciones”. Esta escena se repetirá con otras mujeres que cumplieron roles maternos con él: Ester, la pareja venezolana de su tío; Patricia, quien lo reconoce legalmente como hijo propio y lo embarca a Francia, y la profesora del jardín de infantes que decide llevarlo donde

sus abuelos cuando sus padres no llegan a buscarlo. En esos encuentros, el director se entera de cosas que antes no sabía, como que en su jardín su madre lo había inscrito con el nombre de Álvaro Hernández Puga. En estas conversaciones, hay un lazo afectivo muy latente entre el director y sus interlocutoras, como si ellas todavía pudieran reconocer en él a ese pequeño niño huérfano que corre peligro y al que deben proteger.

A lo largo de su documental, de la Barra conversará con miembros de su familia materna y paterna, con compañeros de militancia de sus padres y con personas que jugaron un rol importante en su infancia. La película, en su intento de reconstrucción y comprensión de esa época, además se convierte en un proyecto que lo acerca a sus progenitores. Dice la voz en *off*: “Al momento del golpe de estado yo tenía un mes de vida; mi padre tenía 23 años, mi madre era dos mayor que él y la vida que llevábamos hasta entonces se volvió más peligrosa. ¿Cómo sería vivir con un hijo en clandestinidad? ¿cómo pensar en separarse de un hijo recién nacido?”. Estas preguntas tienen una profunda resonancia, porque son acompañadas de planos de titulares de la prensa de la época que exhiben fotos del dictador y dicen “Partidos Marxistas al margen de la ley”, “No habrá piedad con extremistas” e “Implacable cacería de Miristas”. Ese contraste entre la idea de una familia joven con un hijo recién nacido y un contexto de violencia, amenaza y muerte es algo que de la Barra vivió, pero no recuerda. Creo que una de las funciones de los encuentros en este film es acercarse a esa vivencia a través de la escucha de primera mano de quienes sí recuerdan esa época.

Esta idea de conversar para conocer lo sucedido y dimensionar su significado está presente también en el encuentro con Hernán Aguiló, el padre de Macarena y compañero de militancia de Alejandro y Ana María. Con él se entera de la cercanía de la figura de Carola, la mirista que delató a sus padres y que luego se convirtió en funcionaria de la DINA. Según Aguiló, ella era como la madrina del director, relación de la que el director no estaba enterado. En este diálogo, una vez más se crea una tensión al entender lo expuesto que estuvo de la Barra a situaciones de mucho peligro cuando niño.



Álvaro conversa con su tía y su medio hermano en *Venían a buscarme*

Más adelante, pregunta: “¿Cómo sería la militancia de mi padre? ¿sería un líder? ¿una especie de Robin Hood como creía cuando era niño? ¿cómo fue que llegó a integrar un movimiento revolucionario?”. Ese deseo de conocer la historia, pero también de entender las motivaciones, está presente en las distintas conversaciones que el director tiene a lo largo del film. En este caso, la familia desea colaborar con su proyecto: una de sus tías le muestra su archivo de fotos familiares y le cuenta anécdotas de la infancia de su padre; los tíos maternos también le muestran fotos de su madre actriz, y Rodrigo, su medio hermano por parte de madre, lo recibe en su casa y comparte todas las reflexiones que él mismo ha hecho a lo largo de los años. En ese diálogo, Rodrigo, quien fue enviado a Francia con solo 6 años, por miedo a que pudiera delatar detalles de la clandestinidad en la que se encontraba la familia, le dice: “Se me hizo mucho daño y ahora me estoy percatando de ello, lo estoy entendiendo. . . Yo no tengo recuerdos de los 12 para abajo, es que a mí se me enseñó: no nombres, no lugares. Era necesario, en esa época era necesario. . . Tenemos que sacarnos los tabú: no decir, no hacer”. De un modo muy performativo, la presencia de Rodrigo y el diálogo entre los hermanos son una oportunidad para contradecir ese mandato infantil de silencio y, a cambio, ofrecer en el presente un espacio que reconoce el sufrimiento experimentado.

El encuentro más significativo es el que se produce con su tío Pablo, quien asumió un rol paterno y lo introdujo al mundo al cine.⁷² “Mi infancia en Venezuela transcurrió durante los 17 años que duró la dictadura chilena. Aquí mi tío Pablo me prohibía hablar sobre mi historia con otras personas” dice el director al recordar algunos sucesos de cuando era niño. En el presente del rodaje, sin embargo, Pablo sí está dispuesto a hablar e incluso a explicar su silencio. Al comienzo del diálogo le dice: “Yo no sé si tú sabes ese cuento, ¿la llegada tuya a París?”, y se muestra abierto a recordar esa historia. Frente al comentario de Álvaro sobre el mandato de silencio que sintió durante su infancia y adolescencia en Caracas, su tío intenta una explicación:

Yo creo que eso fue culpa mía, yo como padre sustituto me era muy complicado ponerme en tu lugar y como eras muy niño no había diálogo. Porque yo tenía, y eso cuesta mucho quitárselo, la estructura de un tipo perseguido en Chile, y ser perseguido en Chile en ese momento, bajo Pinochet, era peligro de muerte. Entonces, yo trasladé esas angustias acá a Venezuela, cuando aquí en Venezuela no era lo mismo...

Tío y sobrino están conversando alrededor de una mesa en una terraza en la casa de Pablo. En un momento, cuando el tío se emociona al recordar la primera vez que él le dijo “papá”, la cámara panea hacia la izquierda y deja solo a Álvaro en el plano, que mira también emocionado a su tío fuera de campo. Ese cruce entre las miradas es un buen ejemplo de cómo creo que funciona la película: la cámara se centra en el director, pero la emoción proviene de su relación con otro, a quien está mirando. En ese sentido, la historia propia es una que se comprende a través de otros que también son parte de ella.

7.4 Comprensión y autocrítica

He querido proponer un análisis de *El edificio de los chilenos* y *Venían a buscarme* desde las ideas del cine de conversación, porque me parece que de este modo se puede reflexionar

⁷² Pablo de la Barra es un cineasta chileno que ha vivido su exilio en Francia y Venezuela. Durante la época de la UP, fue asistente de dirección de *Estado de sitio* (1972), la película que Costa Gravas rodó en Chile. Justo antes del golpe de Estado, de la Barra estaba filmando *Queridos compañeros*, un largometraje que ficcionalizaba la vida de militantes de izquierda que planean un atentado. Luego del golpe, el director logra rescatar su película, pero sin el sonido. Durante años trabaja para lograr recuperar la historia, que finaliza el año 1978.

sobre las actitudes de comprensión y autocrítica que encarnan los directores y la generación de sus padres.

Esta perspectiva reflexiva sobre el pasado establece un diálogo con lo que Teresa Basile ha descrito como “memorias perturbadoras”, que serían aquellas narraciones con una perspectiva autocrítica que surgen desde el mundo de izquierda y que “ponen en cuestión ciertas perspectivas de la guerrilla, tal como. . . el desprecio por el mundo de la vida privada, la familia, los afectos y emociones frente a la valoración de la militancia” (s.p.).

Lo curioso es que, para el caso chileno, más que la autocrítica, lo que ha primado en las rememoraciones de esa época es un relato arrepentido sobre los comportamientos del pasado. En un artículo sobre las memorias de Max Marambio y Eugenio Tironi, Michael Lazzara afirma que, en estos libros publicados durante la década del 2000, el yo “a menudo se normaliza de acuerdo con las pautas de la sociabilidad neoliberal. . . el antiguo ser revolucionario se vuelve fetiche o cita, se rechaza, se critica, se rehúsa o es renegado bajo los signos de la resignación o el arrepentimiento” (“Pensar entre” 169). Asimismo, muy cercano a lo que John Beverley identifica como el “paradigma de la desilusión”, describe en estas narrativas una “subjetividad ahora enteramente normalizada y acomodada al patrón neoliberal” (172-73). De acuerdo con Lazzara, el arco narrativo de estas memorias va de la adolescencia romántica a la madurez biográfica, bajo la forma de una novela de aprendizaje en la cual se produce una marcada escisión entre el sujeto arrepentido del presente y el revolucionario del pasado (173).

A diferencia de lo que sucede con esas memorias renovadas, estas películas muestran una autocrítica impulsada por la derrota del proyecto político de los padres, pero no busca retratarlos como seres totalmente arrepentidos o distanciados de su pasado. El padre que se emociona hablando con Macarena dice: “La militancia, el compromiso, es una cosa importante en la vida de cada uno. Las consecuencias de la lucha contra la dictadura; yo creo que era necesario luchar contra la dictadura. Yo creo que las consecuencias hay que

asumirlas: la cárcel, la tortura, el exilio, el retorno”. Por su parte, Álvaro también se detiene a pensar en las ideas que impulsaban las decisiones de sus progenitores: “mis padres luchaban por una sociedad igualitaria y durante esa lucha eligieron tenerme a mí. . . pero el Chile de hoy está lejos de los ideales por los cuales dieron su vida”.

Al analizar estos documentales desde el cine de conversación, he querido poner de relieve la actitud ética de los directores, quienes practican una horizontalidad con los sujetos de sus películas y una actitud de apertura y escucha atenta. La concepción de sus historias de vida como intersecciones de experiencias colectivas y el genuino interés por conocer y comprender experiencias de otros, me llevan a pensar que aquí surge una propuesta para nuestra vida en el presente, inspirada por algunos de los valores e ideales de la generación anterior.

Capítulo 8

“Esta es mi tía”: testimonio y voz en *off* en los documentales *Sibila* y *El pacto de Adriana*⁷³

“Todas las familias tienen al menos un secreto, y la mía no es la excepción”. Eso es lo primero que nos dice la voz en *off* del documental *El pacto de Adriana* (2017) de Lissette Orozco. Luego comprenderemos que esa voz es la de la propia directora y que el secreto del que nos habla se refiere a su tía, la Adriana del título. Algo similar ocurre en *Sibila*, la película que Teresa Arredondo estrenó el año 2012. A los pocos minutos de comenzado el film, escuchamos: “Desde la noche que llamaron para decir que mi tía estaba presa, en casa no se habló más de ella. Para mí fue como si hubiera desaparecido. De a poco mis recuerdos de ella se fueron borrando y me quedé sólo con las imágenes que publicaban en la prensa. Pero en esas imágenes, no podía reconocerla”. Dos sobrinas, dos tías, dos silencios familiares y dos nuevos lugares de enunciación: ya no el de los familiares de las víctimas de la violencia política, sino el de los cercanos a los perpetradores. Adriana Rivas ha sido acusada de torturar e interrogar opositores comunistas como miembro de la policía secreta de Pinochet, mientras que Sybila Arredondo ha cumplido una condena de 15 años de cárcel por apología del terrorismo al pertenecer al movimiento Sendero Luminoso en el Perú.⁷⁴ Entonces, estamos frente a dos films que interrogan a las familias y que se refieren explícitamente a procesos judiciales ligados a las violaciones a los Derechos Humanos en Chile y Perú.

⁷³ Una versión modificada de este capítulo ha sido publicada como "Silencios familiares y uso del testimonio en el documental *Sibila* de Teresa Arredondo", en el libro de Teresa Basile y Cecilia González (eds.). *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires: Perspectives latino-américaines et européennes*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2020. Publicado con Licencia Creative Commons 4.0.

⁷⁴ Aún cuando el conflicto armado interno terminó hace casi dos décadas, en la actualidad “No hay persona exmiembro de Sendero que tenga presencia aceptada en el foro público, excepto en los casos en que fueran menores de edad durante esos años” (Hibbett 152). De acuerdo con las conclusiones del informe de la Comisión Verdad y Reconciliación de Perú (CVR), el Partido Comunista del Perú –Sendero Luminoso (PCP–SL) fue tanto el causante del desencadenamiento del conflicto armado interno, como “el principal perpetrador de crímenes y violaciones de los derechos humanos tomando como medida de ello la cantidad de personas muertas y desaparecidas. Fue responsable del 54 por ciento de las víctimas fatales reportadas a la CVR. Esta cuota tan alta de responsabilidad del PCP-SL, es un caso excepcional entre los grupos subversivos de América Latina y una de las singularidades más notorias del proceso que le ha tocado analizar a la CVR” (<http://www.cverdad.org.pe/final/conclusiones.php>).

Tanto Arredondo como Orozco entrevistan a familiares y registran largas conversaciones con sus tías, ¿cuál es el objetivo de esas conversaciones?, ¿cómo es la puesta en escena de esos momentos?, ¿qué sucede al contrastar esas declaraciones con otras entrevistas y archivos? A partir del análisis de *Sibila* y *El pacto de Adriana*, en este capítulo me interesa reflexionar sobre el rescate del testimonio que se realiza en ambos documentales y su relación con los procesos de justicia transicional llevados a cabo en ambos países. Mi propuesta es que desde la posición de sobrina es posible realizar una confrontación directa de los motivos e ideas de sus tías y que es el propio proyecto del documental el que permite desarrollar una discusión ideológica al interior de la familia.

Esta nueva posición, en la que familiares reflexionan críticamente sobre figuras vivas de su propia familia (en las que también se debe considerar el documental *El color del camaleón* (2017) de Andrés Lübbert⁷⁵) es una novedad en la producción cultural de los países del Cono Sur. Por ejemplo, en su libro *Playful Memories*, Jordana Blejmar observa que en el caso argentino los relatos basados en el testimonio no han podido acceder al punto de vista de los victimarios. Incluso, una de las hipótesis centrales de su libro es que la autoficción y la estética juguetona son las que activan nuevas formas para el testigo y recién a partir de estos recursos es que se puede narrar desde esa otredad.

En ese sentido, estas directoras producen lo que Allison Landsberg ha llamado “memorias prostéticas”, un tipo de memoria que han hecho posible las nuevas tecnologías de la cultura de masas (entre las que la identifica, especialmente, al cine) y que les permiten a los espectadores forjar una relación experiencial con un pasado que no necesariamente experimentaron (143). De acuerdo a Landsberg, desde sus inicios el cine ha ofrecido a los

⁷⁵ *El color del camaleón* es un documental en primera persona, en el cual el director Andrés Lübbert (de origen belga) confronta a su padre Jorge Lübbert, un exiliado de origen chileno, sobre su pasado como antiguo colaborador de la DINA. En recientes artículos, tanto Michael Lazzara (2020) como Claudia Bossay (2020) han analizado este documental junto con *El pacto de Adriana* para referirse a un cine de los perpetradores. El primero analiza ambas películas desde el concepto de “sujeto implicado” de Michael Rothberg, para destacar el deber ético asumido por Orozco, frente a la postura más reconciliatoria de Lübbert. Por su parte, Bossay explora este corpus dentro de un conjunto de documentales que ponen en escena un trabajo de elaboración del trauma llevado a cabo por las nuevas generaciones.

espectadores marcos sociales compartidos, para que puedan experimentar a través de todo su cuerpo y sus sentidos historias y perspectivas distintas a las inmediatamente disponibles. Es más, señala que “the experiential has become an increasingly important mode of the acquisition of knowledge and that particular types of knowledge are simply not available on a purely cognitive register” (33). De este modo, documentales como los estudiados en este capítulo permiten que nuevas generaciones y personas no implicadas directamente en las violaciones a los Derechos Humanos puedan no solo conocer la historia y formarse una opinión, sino también involucrarse y debatir al respecto.

8.1 Otra segunda generación

“Buscamos definir a un grupo al interior de una generación que se caracteriza como “hijos e hijas”, entendiendo esta definición en el sentido amplio de ser hijos e hijas simbólicos de una época” (204), dice Milena Gallardo en un artículo en el que estudia la producción cultural de la postdictadura a partir del concepto de postmemoria. Algo similar propone Blejmar en la introducción de su libro *Playful Memories*:

Even the artists and writers who are not descendants of the victims of the dictatorship studied here share with them a certain generational gaze characterized by a similar (playful) aesthetics and ethics of remembering. As a result, the phrase “arte y literatura de los hijos” (“art and literature of the children”) should be understood here in a broad sense (s.p.).

En este capítulo voy a partir desde otro supuesto, ya que me parece productivo interrogar las posibles diferencias que se observan al analizar estos documentales sobre tías. Me interesa que sean sobrinas y no hijas las que dirigen estos proyectos, porque entre ellas y sus tías existe una doble distancia: la del parentesco, ya no lineal, y la de la vida en otro país (Chile/Australia en un caso, Chile/Perú, en el otro), por lo tanto, la posibilidad explícita de idealizar o recrear más libremente las figuras de Adriana y Sybila.

Así como en el ámbito de la literatura existen varias reflexiones sobre la “literatura de hijos” y el “relato de filiación”, desde la crítica cinematográfica anglosajona ya hace años que Jim

Lane proponía pensar los “retratos familiares” como una versión del retrato autobiográfico, en el cual los cineastas inscriben su historia de vida dentro de una intersección más amplia de historias familiares (95). Para este autor, el objetivo detrás de este tipo de películas es la búsqueda de razones o justificaciones que expliquen quiénes somos. En estos casos, la historia que cuenta la autobiografía tiene a la biografía familiar como referente obligado.

Si bien aportes como los de Gallardo y Blejmar consideran a los “hijos” más como una generación que un grupo definido por su filiación, en muchos de los casos en los que se estudian los documentales de la segunda generación, se analizan efectivamente producciones de hijos de desaparecidos, como es el caso emblemático de la argentina Albertina Carri y su película *Los rubios* (2003). Por ejemplo, en *La imagen justa*, como ya se ha señalado, las producciones a las que se refiere Amado son dirigidas efectivamente por hijos de las víctimas de la violencia política. En los casos que me interesan en este capítulo, ni Teresa Arredondo ni Lissette Orozco han sufrido ninguna pérdida familiar ni desarrollan un proceso de duelo y me parece que es desde esta otra posición que podemos observar nuevas estrategias para la producción cultural.

A diferencia de lo que ocurre con el llamado cine de los hijos, que como hemos visto, ha sido caracterizado por el uso de secuencias de *reenactment*, y por su manipulación y mezcla de materiales de archivo (Ramírez Soto 2015), estas directoras reposicionan la centralidad de la voz y la palabra. Incluso, en estas películas se utiliza el recurso del *talking head* más que el de la conversación en que directora y entrevistado están en el mismo plano. En estas películas también veremos un variado uso de materiales de archivos (y en el caso de Arredondo, incluso algunas reconstrucciones sobre todo de sucesos de la infancia), pero tanto en *Sibila* como en *El pacto de Adriana*, el conflicto y el nudo del argumento están contenidos en secuencias muy clásicas de testimonio en plano medio o primer plano, en el que las sobrinas dialogan y se confrontan con sus tías a través de la cámara.

Nos encontramos, entonces, ante dos documentales dirigidos por mujeres de la segunda generación, quienes en su rol de sobrinas realizan una investigación sobre el pasado de sus tías, sus familias y sus países de infancia. En una entrevista sobre el dispositivo de *Respiración artificial*, Ricardo Piglia, señalaba:

Pienso ante todo en la figura (policial, pero también, digamos así, literaria) del investigador. Una primera persona que no narra su propia historia, es decir, una primera que cuenta la historia de otro (en mi caso Renzi que cuenta la historia de Maggi), una historia en la que está implicado y a la que conoce sólo parcialmente. Esa posición permite incorporar testimonios, pesquisas, citas, hipótesis que funcionan como las que un crítico construye cuando investiga en un libro o en una época. (128)

Eso que Piglia describe para su novela *Respiración Artificial* también funciona para estas películas: una primera persona que narra la historia de otro, en la que está implicada. Un documental que toma la forma de una investigación sobre un pariente que se ha vuelto extraño y, desde ese conocimiento limitado, presenta testimonios, citas y fotografías de diversas procedencias.

8.2 Retratar desde mi voz, mi mirada y mi presencia

Catherine Russell propone el término “autoetnografía” para estudiar los documentales en primera persona que conciben la identidad como un constructo cultural. Dice Russell: “La autobiografía se convierte en etnográfica cuando el cineasta o videasta entiende su historia personal como implicada en formaciones sociales mayores y procesos históricos. La identidad ya no es un “yo” trascendental o esencial que es revelado, sino una “puesta en escena de la subjetividad”, una representación de sí misma como una performance” (s.p). Esa implicación entre la historia familiar y los procesos históricos es especialmente explícita y directa en estos documentales. En su texto, la autora distingue tres posibilidades discursivas de la primera persona en el medio audiovisual: la del orador (voz en *off*), la del vidente (ser identificado como el origen de la mirada, es decir, la cámara) y la del objeto (mostrar la imagen de su cuerpo). Tanto en *Sibila* como en *El pacto de Adriana* las directoras utilizan estos recursos para construir la puesta en escena de sus documentales: hablan sobre

otras desde una primera persona muy marcada. A Orozco la vemos en escena casi todo el tiempo y escuchamos su voz en *off* a lo largo de la película. En el caso de Arredondo, solo la vemos en un fugaz plano del documental, pero escuchamos su voz e identificamos varias veces su mirada con la cámara.⁷⁶



Teresa Arredondo detrás de la cámara en su documental *Sibila*

Sibila, como ya había mencionado, es un documental del año 2012, dirigido por la cineasta chilena Teresa Arredondo. En él, la directora se propone hacer una película para entender mejor qué sucedió con su tía Sybila Arredondo, hermana de su papá, quien fue detenida tres veces por la policía peruana y finalmente cumplió 15 años de condena en Chorrillos por “traición a la patria y apología del terrorismo”⁷⁷. El papá de Teresa es chileno y fue miembro del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR. Tuvo que salir del país en el contexto de la dictadura y se fue a Perú, donde ya vivía su hermana Sybila, viuda del conocido escritor

⁷⁶ Significativamente, vemos su imagen con la cámara reflejada en un pequeño espejo cuando visita la celda de su tía en la cárcel.

⁷⁷ Esa detención ha sido descrita en la elogiosa biografía que Mónica Echeverría escribió sobre Sybila: “en 1990 fue nuevamente, por tercera vez, privada de libertad, siempre sin cargos específicos, pero esta vez fue definitivo, aunque fuera juzgada por tribunales “sin rostro” y jueces sin identidad conocida. . . fue condenada a doce años de cárcel por un tribunal sin rostro, por su mera presencia física en el edificio en que varios miembros de esta organización [PCP-SL] fueron detenidos por la policía” (64).

José María Arguedas. Nacida en Lima de madre peruana y luego criada en Chile, Teresa nos narra una vida dividida entre distintos países y familias con ideologías opuestas.

Desde su título, el documental parece proponernos una versión no exacta de la tía Sybila. El cambio de la y por la i en el título *Sibila* introduce no sólo un significado mitológico (“mujer sabia a quien los antiguos atribuyeron espíritu profético” (RAE)), sino también la noción de un punto de vista específico sobre el sujeto, porque el documental no coincide del todo con la persona, no se establece una identidad entre nombre y protagonista (en los términos que propone Lejeune). Sobre su presencia explícita en el film habla la directora en una entrevista:

Yo cuando tuve la idea de realizar el documental sobre Sybila, mi idea era hacer algo biográfico sobre ella y ya está. Yo no me incluía en el proyecto. Toda la primera época de pensar el documental era sobre ella, sobre su vida, sobre su historia. Pero de a poco me fui dando cuenta que yo debía aparecer porque tenía un fuerte significado personal. Pero de eso me fui dando cuenta a medida que iba pensando la película. Porque sí, igual tenía que ver con lo que me había pasado a mí. Bueno, de hecho hay gente que me dice que la película debería llamarse *Sibila y yo*, no solamente *Sibila* (Morales s.p.).

En el documental se muestra un ir y venir entre los recuerdos de la infancia, las entrevistas a los familiares (la madre, el abuelo, los primos, el padre) y los archivos de noticiarios y de diarios sobre el caso de Sybila. Mientras observamos un primer plano de fotos familiares en blanco y negro que van siendo colocadas en un panel, se ven las manos de Teresa que las arregla y su voz en *off* dice:

Crecer entre dos familias con posiciones tan distintas me llenó de contradicciones. Las decisiones políticas de mi papá y de mi tía determinaron el recorrido de nuestra familia, nuestros lugares, los temas. Tengo la sensación de que durante esos 15 años que Sybila estuvo presa, nuestra relación quedó detenida. Ahora me gustaría conocer lo que vivió y acercarme a sus razones.

Existe el deseo de reconocer a su tía y recuperar un vínculo perdido, recuperar este tiempo de lejanía. Tal como propone Wolfgang Bongers, “el contrapunto entre estas dos voces -la voz personal de Teresa frente a la voz pública y televisiva de los periodistas políticos- y los tipos de archivo -uno de dominio público y masivo y otro intimista y familiar- es una figura que se repite en varios momentos del film” (135). Esa es una acertada descripción para la

primera parte de la película, pero a partir de la segunda mitad, una vez que la producción se ha trasladado al pueblito francés donde reside Sybila desde su liberación de la cárcel, casi todos los planos giran alrededor de ella y su vida doméstica. En la primera mitad todo nuestro conocimiento sobre Sybila está mediado: los familiares hablan sobre ella, se buscan noticias que la mencionen entre los archivos de periódicos, se revisan los noticiarios y se entrevista al abogado de su caso judicial. Recién a partir de la segunda mitad accedemos más directamente a la protagonista. Es en ese contexto en el que se desarrollan las conversaciones y enfrentamientos entre tía y sobrina.

Por su parte, *El pacto de Adriana* es un documental del año 2017 en el que Lissette Orozco desentraña un secreto familiar: su querida tía Adriana Rivas, la Chany, la tía que vive en Australia y que los visita frecuentemente, es apresada en una de sus llegadas al país, acusada de haber participado en secuestros y torturas durante la dictadura de Pinochet. Con ese suceso, Lissette descubre que su tía no trabajó en la Fuerza Aérea, sino en la DINA (Dirección de Inteligencia Nacional), la policía secreta del régimen. Si bien al inicio la directora toma la cámara y comienza a registrar una especie de diario del caso policial, poco a poco va desconfiando de las versiones de inocencia de su tía y va aprendiendo de un marco ya no familiar, sino social, en el que entrevista a periodistas como Javier Rebolledo⁷⁸ o a Pablo Parodi⁷⁹, abogado de Derechos Humanos. Una vez que la tía Chany se fuga clandestinamente del país y regresa a Australia, los testimonios en cámara son reemplazados por planos en que tía y sobrina conversan y discuten por el computador. Como señala una de las críticas del film:

⁷⁸ Reconocido periodista de investigación, especializado en temas de violaciones a los Derechos Humanos en Chile, quien en los últimos años ha publicado con la editorial Ceibo la trilogía *La danza de los cuervos. El mocito y el destino final de los detenidos desaparecidos* (2012); *El despertar de los cuervos. Tejas Verdes, el origen del exterminio en Chile* (2013) y *A la sombra de los cuervos. Los cómplices civiles de la dictadura* (2015). En el primero de esos libros investigó a los miembros del cuartel Simón Bolívar y la Brigada Lautaro, donde se supone que trabajó Adriana Rivas.

⁷⁹ Ex miembro de la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica, importante organismo que durante la dictadura recopiló testimonios, acompañó los procesos judiciales y acogió a los familiares de víctimas de violaciones a los Derechos Humanos. Una vez acabada la dictadura, fue el abogado jefe de la Corporación Nacional de Reparación y Reconciliación de Chile y trabajó en la Dirección de Derechos Humanos del Ministerio de Relaciones Exteriores. Para más información sobre la historia y el rol de la Vicaría de la Solidaridad, consultar el documental *Habeas Corpus* (2015) de Sebastián Moreno y Claudia Barril.

Pero aún más importantes serán los elementos más precarios: conversaciones con su tía desde Australia en un precario Skype; los precarios encuadres de sus conversaciones con su madre, en las que la directora parece estar conversando con ella misma; las precarias palabras de la abuela; y finalmente las precarias llamadas por celular con las cuidadosas y olvidadizas “amigas” de Adriana. El documental avanza en su relato metaforizando a nivel fílmico la progresiva precarización de una relación familiar por el desmoronamiento de una verdad, o mejor dicho, de la creencia en esa verdad (Castillo s.p.).



Lissette Orozco conectando por Skype a su tía Chany con una ex colega en *El pacto de Adriana*

Esas amigas a las que se refiere el crítico son las antiguas compañeras de trabajo de Adriana, otras mujeres acusadas de torturas y asesinatos que están enfrentando a la justicia y a quienes la tía acude en busca de una coartada para liberarse de los cargos. Como intermediaria, Lissette debe buscar, llamar por teléfono y repetir los distintos mensajes que su tía envía a sus colegas. Hacia la mitad de la película, y como producto de la investigación que supone hacer el film, Lissette ya ha cambiado su actitud hacia las versiones de la Chany. En una escena en la que se desahoga con otro de sus familiares, la directora realiza esta declaración ante la cámara:

Mi tía quiere que yo haga mi película, porque ella quiere que por medio de mi película se muestre que ella es inocente. Pero si mi tía no es una persona inocente; está en otro país cambiándose, ¿por qué tengo que contar por ella su verdad yo en vez de

ella enfrentar la justicia? Porque mi tía dice “yo no he hecho nada, yo no hago nada; yo no he hecho nada, yo no hago nada”, ése es su discurso, ¿verdad? Pero también me dice, “habla con las niñas de la DINA”, porque quiere juntar información ella, y también me dice “si no me ayudan, amenázalas que yo puedo abrir la boca” Y si tú vas a abrir la boca y si no viste nada y no escuchaste nada, ¿cuál es la boca que querés abrir?

Ese lenguaje coloquial es muy sintomático de la película. Esa informalidad en la expresión la vemos también en las imágenes, no solo por las distintas mediaciones tecnológicas (la cámara que filma la imagen de Skype, por ejemplo), sino también por los espacios íntimos en los que ocurren esas conversaciones, los materiales de películas caseras que se utilizan como archivo y la escasa resolución de algunos planos, grabados sin iluminación profesional e incluso con la cámara del celular.

En una entrevista, Orozco se refiere a la cercanía entre los proyectos:

Yo le escribí y le dije: “Teresa, quiero ver tu película”. Para mí era muy revelador que una sobrina le hiciera un documental a su tía. Porque si bien la tía no fue parte del terrorismo de Estado, que es mi caso, el de Andrés [Lübbert] y de muchos más, sí fue enjuiciada y silenciada por su familia, y era un tabú hablar de ella. A Teresa le pasaba lo mismo que a mí, aunque nuestras protagonistas fuesen de bandos distintos, así que su película me sirvió full de referencia (Angulo Daneri s.p.).

Si bien ambos documentales realizan una exploración del silencio de la familia y una confrontación con las ideas y motivaciones de sus tías, cada directora lleva a cabo operaciones diferentes. Analizar los dos documentales en conjunto no implica considerar que las situaciones de Adriana y Sybila son equivalentes, ni sugerir una especie de empatía entre una figura de derecha y otra de izquierda. Como se verá en el siguiente análisis, más que el juicio a las figuras, me interesa explorar el modo en que las directoras, a través de sus proyectos, proponen un debate ideológico y ético y, de este modo, producen memorias prostéticas que llevan la discusión desde lo íntimo a lo social.

8.3 Sibila: interrogar a la familia

“¿Cómo era mi relación con Sybila?” le pregunta Teresa a su mamá. Mientras en la casa paterna, la escuchamos decir “¿Por qué tú nunca más me hablaste de la Sybila a mí, siendo

tu única hermana?”. Teresa rompe un prolongado silencio familiar haciendo preguntas directas a sus padres, a sus primos, a sus abuelos. A cada uno los visita en su casa y, en medio de un ambiente íntimo y relajado (donde los vemos cocinando, limpiando o revisando fotos), vuelve a tocar el tema que todos han preferido evadir:

Teresa: Los recuerdos que tengo de chica-chica de la Sybila son todos en relación a la Matilde [abuela]. No me acuerdo nunca de que mi papá me haya dicho algo, de que tú me hayas dicho algo, de que alguien me haya explicado algo, nada. Tengo la idea de que siempre que íbamos a la casa de la Matilde, se hablaba de la Sybila.

Mamá: Y así era.

Teresa: Y entonces para mí la Sybila era como un mito. No la sentía yo mi tía, la sentía como un mito. . . La figura de la Sybila era para mí un misterio.

A través del proyecto del documental, Teresa pretende desentrañar ese misterio y volver a familiarizarse con el mito de su tía. “Sybila era muy cariñosa contigo. A ti te encantaba estar con ella, conversabas mucho con ella y a ella le gustaba, porque tú hablabas como más grande. . . Y te decía “cuando tú seas grande, vas a ser mi secretaria”” le cuenta la madre. Para retomar esa relación que alguna vez fue tan afectiva y cercana con su tía, la directora acude primero a los archivos oficiales y a las versiones de sus familiares, quienes la ayudan a delinear la historia y personalidad de Sybila. Es así como aprendemos sobre su vida en Chile, su llegada a Perú (enamorada de José María Arguedas) y su decisión de quedarse en dicho país.⁸⁰ En estas conversaciones es fácil identificar a Teresa con la cámara, ya que varios miembros de la familia le hacen contrapreguntas. En esos casos, vemos a los entrevistados guardar silencio en señal de escucha atenta a la voz de la directora que viene desde fuera de campo⁸¹. Ella hace las preguntas, pero también opina y participa de los relatos familiares.

⁸⁰ Tanto en la carta de despedida como en el testamento que deja Arguedas, sus deseos son muy claros: dice en la primera, “¡Quédate en el Perú! Nuestro amor es uno solo con el amor a este país tan encantador y algo terrible, de tanto poder y cadenas. A través mío aprendiste a amar su música y danzas, su campesinado quechua, tan dulce, tan puro e inquebrantablemente fuerte” (citado en Echeverría, 42); mientras que en el segundo escribe “Expreso mi anhelo de que mi esposa Sybila se quede en el Perú, donde creo que puede cumplir tareas más importantes que en su país de origen, Chile” (44).

⁸¹ Dice Arredondo en una entrevista: “la cámara en *Sibila* la hago la mayoría de las veces yo, por un tema de crear una intimidad con mi familia. . . Al principio era yo con la cámara sola y los micrófonos, luego era yo con una sonidista que además era muy amiga de mi familia, entonces se provocó algo muy familiar. Sólo al final tuve un director de foto para tener imágenes de Perú, algunas grabaciones de algunas personas de allá fue con cámara de él, porque eran personajes que no necesitaban de la intimidad, como el abogado de Sybila” (Morales s.p.).

El documental se compone de materiales heterogéneos que se suceden a menudo a través del fundido a negro. De esa forma podemos ver en una misma secuencia el primer plano de titulares de prensa y luego otros en súper 8 de rincones de la casa de su abuela Matilde. El montaje y la voz en *off* subrayan esta tensión entre una versión oficial y pública de Sybila y otra privada y familiar. Los recuerdos borrosos también son acompañados por imágenes que insinúan una visión subjetiva: en una visita a la cárcel lo que vemos es una imagen granulosa, en una cámara que se percibe en mano, es más lenta y se detiene en pequeños detalles como luces y sombras en los muros o fragmentos de alambrados. Mientras vemos eso, escuchamos la voz de Teresa que dice:

Me acuerdo que fue en diciembre, pero no me acuerdo cuántos años tenía. Estaba nerviosa, porque nunca había estado en una cárcel. Atravesé varias rejas, hasta llegar al patio donde estaba ella. Sonreía, tenía un vestido de verano amarillo y la misma larga trenza que le había visto en tantas fotos. No recuerdo de qué hablamos, pero Sybila no se parecía a la mujer que yo esperaba encontrar. Esa fue la única vez en 15 años en que fui a visitarla.

De este modo, la película es tanto un intento por comprender las decisiones de su tía, como un ejercicio de puesta al día, de actualización, donde el vínculo ya no depende de la voluntad y buena disposición de los padres.

Sibila se estructura claramente en dos partes: una primera en la que Teresa asume el *voice over* y conversa con miembros de su familia (mamá, papá, tío, abuelo, primos) sobre Sybila y los años del conflicto armado interno en Perú y una segunda, en la que se instala en un pueblito de Francia a conversar con su tía. Uno de los primeros diálogos entre ellas que vemos en cámara dice:

Teresa: Sybila, ¿y tú te has preguntado alguna vez cuál es la razón por qué yo hago este documental?

Sybila: Mira, yo tengo la esperanza de que es porque tú quieres saber verdades que desconoces, o situaciones históricas, o porque me quieres convencer (bueno, eso no lo había pensado, pero ahora lo estoy pensando), me quieres convencer de la necesidad de que yo pida perdón o algo así, ¿no?

Y Sybila no está muy lejos de una síntesis de lo que será el documental una vez finalizado: tanto una investigación histórica, como una indagación en los silencios familiares y en las reflexiones actuales de su tía. Los planos que sitúan a Sybila como *talking head* son tensos, porque las preguntas de Teresa van mostrando cada vez más una posición política diferente a la de su entrevistada, por ejemplo, cuando le plantea: “¿tú estás de acuerdo con que Sendero Luminoso era un grupo terrorista?”. Esta tensión se va acumulando en la segunda mitad del film, pero el montaje nos da un respiro al interrumpir los planos cerrados con imágenes muy bucólicas de Sybila paseando por el campo o mirando la lluvia a través de una ventana. En estas escenas no hay música extradiegética, se escuchan pajaritos en los alrededores y se construye un contrapunto muy fuerte a la conversación puertas adentro que es pesada y densa. Eso crea un ritmo singular para el último tercio del film.



Sybila Arredondo expresando su desacuerdo con las ideas de su sobrina Teresa en el documental *Sibila*

Las preguntas de Teresa apuntan al principio al silencio de la familia, pero poco a poco abordan aspectos del conflicto armado interno y los cargos que llevaron a Sybila a la cárcel. Además de discutir sobre la denominación de “terrorista” para Sendero Luminoso y no

coincidir en la definición de “víctima” que cada una utiliza, los diálogos revelan los desacuerdos entre tía y sobrina también en el tono de voz cada vez más ofuscado y en las frecuentes interrupciones que hacen al contrapreguntar a su interlocutora. El diálogo final es muy indicativo de esto:

Teresa: Toda la gente con la que yo hablé, de alguna manera me decían “no, seguramente Sybila ahora ha tenido tiempo de pensar, de reflexionar

Sybila: Ha tenido tiempo de pensar (irónica)

Teresa: Y ha hecho una evaluación de lo que vivió y de lo que pasó. En ese sentido, yo pensé que a lo mejor tu evaluación iba a ser más negativa hacia el proceso de la guerra popular, como tú le llamas, en el Perú

Sybila: Yo no me llamo así, la llaman todos los científicos. No, es que eso es ingenuidad, pero no importa, yo lo siento, porque nosotros hemos sido criados en la religión católica

Teresa: Pero ¿qué es ingenuidad?

Sybila: Pensar que un proceso de guerra popular se puede enjuiciar así, pss “eso es una cosa que ha sido mala”, ¿por qué?, ¿por qué ha sido mala? Al contrario, ha sido un intento de cambiar algo que está mal, que está matando niños, que está evitando que la gente dé toda su fuerza para hacer que esos habitantes de la nación tengan una vida mejor. . . Si yo hubiera visto que eso era injusto, que luchar por cambiar un estado de podredumbre en el país era injusto, yo no hubiera participado⁸²

Teresa: Hemos conversado, hemos hablado y yo sigo sin entender tu posición

Sybila: No importa, Teresita, algún día, algún día... Las cosas se van comprendiendo también. Mira, yo tengo 75 años y cuánto habré vivido

Teresa: ¿Tú crees que algún día yo voy a entender mejor lo que estamos hablando ahora?

Sybila: Depende de lo que te toque vivir.

La última afirmación que Teresa hace en el documental es esa: “yo sigo sin entender tu posición” y ese “depende” de Sybila se extiende a todos los espectadores, porque estas son las palabras que cierran el film. Mientras que en la primera parte las reflexiones de Teresa son abundantes, en la segunda, la voz en *off* desaparece: solo escuchamos a la directora cuando interviene en las conversaciones desde fuera de campo, pero no con un comentario

⁸² En su estudio sobre testimonios peruanos post-conflicto, Denegri e Hibbett afirman que los de la cúpula dirigente de Sendero responden a una estructura uniforme en la que, entre otras cosas, “concluyen con una explicación lógica de la “guerra popular” como un fenómeno que respondería a la violencia estructural de la historia nacional . . . Prevalece en estos testimonios el tono profético y a la vez defensivo de los informantes dentro de un lenguaje rigurosamente racionalista que pretende ocultar todo asomo de congoja o angustia, tan común en los otros testimonios, y que se cuida de no manifestar las incoherencias y los anacolutos propios del acto de testimoniar” (40).

agregado en el montaje. Ella afirma que “Esto implicaba no tener la posibilidad de hablar posteriormente, y de generar así un relato que no se dio en ese momento” (Koza citado en Mauricio Godoy 44). Esta decisión es especialmente relevante al final de la película, ya que luego de la confrontación entre tía y sobrina, Teresa elige no quedarse con la última palabra; ella no interpreta ni comenta los argumentos de Sybila. Lo último que escuchamos es a Sybila cantando en quechua la misma canción que Arguedas cantaba cuando ella se enamoró de él. De esta forma, aunque la sobrina no logró captar el arrepentimiento de su tía en cámara, sí termina ofreciendo un argumento para redimirla: su incuestionable amor por Perú y su gente; un país adoptivo que tomó como propio, el que descubrió de la mano de Arguedas y en el cual eligió permanecer después de enviudar.⁸³

8.4 El pacto de Adriana: la búsqueda de la confesión

A diferencia de lo que ocurre con Teresa Arredondo, Lissette Orozco se entera de la existencia de un secreto familiar de una manera bastante sorpresiva y abrupta. Al inicio de su película, la vemos en su dormitorio, sentada sobre su cama mientras revisa álbumes de fotos. Escuchamos su voz en *off* mientras vemos algunas de esas imágenes familiares:

El mismo año que entré a estudiar cine, mi tía nos vino a visitar desde Australia. Como es de costumbre fuimos todos a recibirla al aeropuerto. Lo que me acuerdo es que llegó la policía y la tomaron. Mi bisabuela gritaba. Pensé que se habían equivocado; pero cuando vi que estaban todos callados, entendí que algo me escondían. De un momento a otro, la Chany dejó de ser esa tía que todos corrían para abrazar. Se transformó en alguien completamente desconocido. Fui donde estaba detenida, hablamos de su juventud y supe que en realidad no trabajó para la Fuerza Aérea como siempre me habían contado, sino que fue parte de la DINA, la policía secreta de la dictadura de Pinochet. La escucho, trato de entender, me dice que la acusan injustamente de ser autora de secuestro y asesinato. Mi tía se debe quedar en el país y mi intuición me llevó a tomar la cámara.

Entonces, este film también tendrá la forma de una investigación sobre eso que todos escondían a Lissette: el pasado posiblemente criminal de su tía Adriana. Al comienzo, la

⁸³ Me parece que estos argumentos finales matizan algunas de las críticas que José Carlos Agüero señala en su libro *Los rendidos*: “Tantos años y seguir siendo un pretexto para performances banales de aparente comprensión. Todos podemos hablar de estas personas porque nos hace mejores hablar de ellas. Porque puestos a su lado, resplandecemos y se ve mejor nuestra bondad” (35).

propia Chany será la principal fuente de información, pero conforme avanza la película, Lissette va a recurrir a otros entrevistados que contradicen lo afirmado por su tía.

Desde el inicio, Adriana niega cualquier participación como agente de la DINA. Esas negaciones se expresan en diferentes argumentos a lo largo del tiempo: ella no sabía nada y sólo traducía mensajes en microfilm; si bien justifica el uso de tortura para combatir a los comunistas, ella nunca la utilizó; no supo de las violaciones a los Derechos Humanos hasta mucho tiempo después; ella ha sido confundida con otra de sus colegas, la Chanchi, y no tiene nada que ver con las torturas y muertes de las que se la acusa; todos mienten y ella es la verdadera víctima. Algunas de estas declaraciones, hechas con el recurso del *talking head*, son expresadas con bastante desesperación y exasperación. Son frecuentes los planos en que vemos a Adriana fumando ansiosa, llorando y negando algo que ve en televisión o que otra persona ha declarado. “Para mí fue un trabajo más; yo no hice nada malo como para avergonzarme; ¡yo no hice nada!” dice una y otra vez gritando ante la cámara de su sobrina.

Pero los recuerdos de los que sí se habla en la familia y de los que sí hay registro muestran que para Adriana este no fue en trabajo más. En las fotos de los años '70 vemos a la Chany muy joven y sonriente, siempre rodeada de militares, en distintos desfiles, visitas y eventos: “Esa parte de la vida de los ricos estaba vetada para mí, pero yo la viví, yo estuve ahí”. De esta forma, Adriana justifica que esos fueron “los mejores días” de su vida, ya que era invitada a cenas, celebraciones en casas de embajadores y se codeaba con autoridades. El trabajo de Adriana, entonces, no solo era una fuente de ingresos importante, sino que significaba una oportunidad de ascenso social y de apertura de mundo para ella y su familia. Es parte de la fascinación que desde pequeña sintió la propia Lissette:

Cuando mi tía llegaba de sus viajes íbamos toda la familia a buscarla al aeropuerto. Recuerdo la ansiedad de esperar mi turno para abrazarla; escuchar esa risa fuerte y sentir su perfume, el que me llevaba a imaginar su vida en el extranjero. Fascinada la veía maquillarse, escondida le copiaba su risa en el espejo, su mirada. Mi tía era bella y poderosa, era mi ídola, mi tía Chany.

En estos documentales los silencios tienen connotaciones y efectos diferentes: en *Sibila*, como hemos visto, el silencio se relaciona con la división ideológica entre las familias y desata la curiosidad de Teresa; en *El pacto de Adriana*, por el contrario, es el silencio de quien prefiere no saber ni preguntar, sino disfrutar de los privilegios que el ascenso social de Adriana trajo a la familia. Esto acentúa una sensación siniestra en la forma en que la directora revisa sus recuerdos de infancia.



Lissette observando una proyección del testimonio de su tía en *El pacto de Adriana*

La detención de la tía Chany y la noticia del juicio en su contra obligan a Lissette a reexaminar su historia familiar. Se ha introducido una desconfianza en los recuerdos del pasado de la familia ya que las cosas no eran como ella creía. Orozco utiliza el montaje para estudiar a su familia y para transmitirnos la sensación ominosa de descubrir el secreto del que nadie quiere hablar. Vemos varias veces algunas de las fotos del archivo privado, las imágenes se repiten como si necesitáramos volver a ellas una y otra vez. Lo mismo ocurre con los videos caseros de celebraciones familiares: en un registro etiquetado como “birthday fun” la cámara se acerca a los planos de forma lenta, como buscando una señal en medio del registro de los parientes brindando y bailando. Del mismo modo, la directora revisa en su computador y

proyecta en un muro el testimonio de su tía y otros materiales con los que construye la película, como si necesitara de una perspectiva más amplia para descubrir los detalles ocultos del relato.

With their moments of family members mugging at the lens and children's birthday parties that seem to exist only for the camera to record, home movies teeter at the edge of both documentary and fiction. Herein lies a paradox: spontaneous *and* directed, authentic *and* constructed, documentary *and* fiction. This paradox is revealed every time we look at an image with which we have a personal relationship (Citron 17-19).

Así como propone Citron, en *El pacto de Adriana* el archivo de fotos familiares y los videos caseros son utilizados no como marcas indiciales de hechos o sucesos que efectivamente ocurrieron, sino como construcciones artificiales que ocultan información sobre el pasado. A través de la manipulación, ralentización y repetición de estas imágenes, Orozco acentúa lo que estos archivos tienen de ficción. Este ejercicio de revisión del pasado a través de lo que se ha revelado en el presente es el que resignifica las imágenes:

The meaning of home images is in constant flux. This is due, in part, to the fact that we provide a second track, either stories or memories, at the moment of viewing. By doing so we fuse the present tense of viewing to the past tense of recording. Time folds back on itself. Two places on the time line of our life meet. In this moment of superimposition, a space is created from which insight can arise. This is the latent hope in all home movies (Citron 25).

En este momento de superimposición entre pasado y presente aparece la voz en *off* de la directora. Para llevar a cabo tanto el examen como la reinterpretación del pasado, son vitales la presencia y el punto de vista de Orozco. Es así como en el ejercicio de cuestionamiento que se lleva a cabo en *El pacto de Adriana*, Lissette elige prontamente convertirse en la protagonista del documental. A propósito del proceso del guion, afirma en una entrevista:

Su fortaleza es un guion bien desarrollado con una fuerte estructura dramática. Al describirlo al comienzo como un película sobre mi tía, me di cuenta de que no era ella sino yo la que tenía un conflicto con su pasado; por eso me convertí en la protagonista. Como sucede a menudo al hacer documentales, constantemente tuve que reescribir los eventos mientras se sucedían. Mi primer borrador bosquejaba situaciones ideales y potenciales direcciones. En la primera escena del borrador, por ejemplo, yo llegaba a Australia, llamaba a la puerta de mi tía y entraba a su

departamento. Yo sabía que algunas de estas situaciones ideales eran altamente improbables, por ejemplo, una escena en la que mi tía se entregaba a la policía. . . La estructura del film solo se completó durante el montaje (Antonio Traverso 13).

Frente a la falta de situaciones ideales, como el viaje a Australia o la entrega de su tía a la justicia, el montaje logra conjugar materiales y situaciones de diversa índole. La exploración del archivo familiar se intercala con imágenes de prensa sobre la petición de extradición de su tía y sobre la funa que hacen frente a su casa en Australia. Del mismo modo, las conversaciones con sus tías y con su abuela se combinan con entrevistas con expertos e incluso, con un diálogo con el Mocito, quien también trabajó en cuartel Simón Bolívar. Orozco sale de la casa familiar y recorre la ciudad para visitar una manifestación de partidarios de Pinochet y la conmemoración del Golpe de Estado en el Museo de la Memoria. Ella busca tomar una posición propia y no heredar la versión de su tía ni el silencio del resto de la familia. Como afirma Daniela Jara en su crítica al film, “todos, suponemos, han sido enfrentados al dilema de Antígona y han creído que tienen que elegir entre la verdad de la familia o la verdad del Estado, optando por la familia. Lissette Orozco, en cambio, elabora otra respuesta, mostrando una ruta alternativa al dilema excluyente”.

Así como Teresa abandona la voz en *off* para conversar con su tía, Lissette utiliza todos los recursos del proceso de montaje para entender mejor y tomar posición sobre lo que ocurre. En la última conversación que tienen por Skype, Lissette señala las contradicciones en el discurso de su tía y le cuenta que ninguna de sus coartadas ha sido efectiva: ni las antiguas colegas desean colaborar con su historia (cada una enfrenta sus propios juicios y sus propias funas), ni el Mocito la ha confundido con la Chanchi. Frente a la creciente distancia con su sobrina, Adriana pasa al ataque directo y la confronta: “¿tú creís que yo, que soy como tú, lo haría?. . . Y si yo lo digo, es la verdad. ¿tú creís que yo soy cínica?, ¿tú creís que soy mentirosa?”. En la secuencia final, Lissette le muestra el registro a otra de sus tías y evalúa cómo fue la situación. Ese diálogo, entonces, aparece en tres niveles distintos: la escena de la conversación entre Adriana y su sobrina; la escena en que ven esa escena en el

computador y la comentan y, por último, la voz en *off* final, que ofrece una reflexión sobre la misma:

Una vez más reviso esta escena, es importante para la película. Me doy cuenta de cómo me manipula, interroga, humilla. Sentí que me comió. Me es tan difícil volver a hablar sobre ella. Ha pasado un año. No tenemos comunicación y yo ya no soy la misma. Reconstruí su imagen en este relato y nuestros lazos se fracturaron. Desde el dolor armo los fragmentos de mi memoria; el vínculo no se puede destruir, se va transformando y hoy vivo su duelo. Tomo conciencia de este rompecabezas histórico, con más ganas de futuro que de pasado. El puzzle queda incompleto, pero mis posibilidades se agotaron. Espero que este sea el punto de partida para otros, quienes merecen encontrar esas piezas ocultas, para sanar.

En *El pacto de Adriana* no hay discusión ideológica entre la Chany y Lissette, porque lo que todavía prevalece es la negación. El acuerdo al que hace referencia el título es el pacto de silencio a través del cual civiles y militares implicados en los casos de violaciones a los Derechos Humanos han sistemáticamente negado y ocultado información, y de esta forma, dificultado la administración de justicia y clarificación del destino de los detenidos desaparecidos. Es por eso que, en este caso, la sobrina es la que tiene la última palabra.

8.5 Conclusiones

Mientras Teresa Arredondo se reencuentra con su tía cuando esta sale de la cárcel, Lissette Orozco acompaña a Adriana durante el proceso judicial en su contra. En ninguno de los dos documentales vemos el juicio, pero ambos se refieren a él como una narrativa que acompaña y organiza el relato íntimo. En ese sentido, estos no son documentales de denuncia. Es relevante que ninguno de los dos films tenga por objetivo abiertamente contradecir la verdad judicial ni denunciar la falta de debido proceso. Los abogados, las causas judiciales y los archivos oficiales están ahí, acompañando el desarrollo del documental, tensionando el diálogo privado.

Dice en una entrevista Orozco, a propósito de las versiones ideales del guion de su documental:

yo me iba a Australia, tocaba el timbre de la casa y me quedaba dos semanas con mi tía. En esas dos semanas yo esperaba que mi tía confesara o reconociera los hechos. . . Finalmente, el tercer acto iba a ser cuando mi tía, habiendo reconocido los hechos, me decía que iba a volver a Chile para ayudar a la justicia y volvíamos juntas, yo a su lado, apoyándola. Así terminaba la película, humanizándola, cuidándola. Me habría encantado que el resultado final fuese otra película y estar viajando ahora con ella, mostrándola juntas, y que ella también pudiera hablar de su experiencia personal. Pero claro, fantaseé mucho con eso porque nunca pasó, y nunca va a pasar, tampoco (Angulo Daneri s.p.).

Parece que las sobrinas comparten una doble confianza: en la perspectiva que da el paso del tiempo y en el cine como dispositivo de conocimiento y de revelación de verdades. Eso es lo que muestran en su performance como directoras y sujetos del documental: una nueva interpretación de la historia familiar gracias al mismo hecho de filmar una película. En este proyecto de hacer un documental en primera persona sobre las vidas de sus tías se trasluce un deseo de identificación que no se llega a completar. Sybila y Adriana dejan de ser mitos e ídolos y se convierten en sujetos con sus propias ideas, sus propias personalidades y sus propias historias. Mientras una argumenta, la otra niega; mientras una es firme en su posición, la otra chantajea emocionalmente.

Lo que estas sobrinas buscan a través del abundante uso del *talking head* no es un testimonio usual, en el sentido de discurso de un testigo: no esperan ni que Sybila ni Adriana relaten hechos, establezcan cronologías ni denuncien situaciones.⁸⁴ Más bien, lo que se espera de Sybila y Adriana es algo similar al examen de conciencia de la confesión: una reevaluación de su experiencia previa, de su actuar; las sobrinas esperan que, con el paso de los años, las tías se hayan arrepentido o hayan matizado sus opiniones y lealtades previas. Es lo que Denegri e Hibbett han llamado “el buen recordar”, que “aspira a la comprensión, la purificación y a la ‘redención’ (cristiana) final” (31). No es de extrañar que ambos documentales no alcancen su objetivo inicial y tengan finales abiertos, porque la realidad no se cierra en un tercer acto

⁸⁴ Sus testimonios tampoco se exhiben de manera tradicional. Como afirma Laia Quílez al analizar documentales que tratan temas de memoria: “A diferencia, pues, del documental testimonial más clásico –en el que, por lo general, todos los titubeos, silencios y contradicciones de los testimonios han sido previamente pulidos, si no directamente eliminados, en la sala de montaje-, la presencia del testigo en estos trabajos se exhibe en todas sus ambigüedades” (Quílez 92).

como el imaginado en un guion. Al desafiar el mandato familiar de silencio, el impulso inicial de las directoras es hilvanar una narrativa de reconciliación familiar que actúe como posible sinécdoque para la memoria colectiva. Si hay algo que estos documentales nos muestran es lo complejo de ese proceso y cómo no se trata de buenas intenciones, sino de la necesidad de una profunda reflexión política y social.

Reflexiones finales

En una conversación transmitida por Facebook a propósito del estreno virtual de su película autobiográfica *Visión nocturna*, la directora Carolina Moscoso afirmó que “El cine tiene todas las partes”. Moscoso se refería a la importancia de conversar con todo el equipo y que cada uno explicara con detalle las particularidades de su trabajo y su contribución a la película, desde el guion hasta la banda sonora o el montaje. El equipo conformado para el film es relevante, porque entre quienes compartían pantalla con Carolina figuraban, entre otros, las directoras chilenas Macarena Aguiló (productora) y María Paz González (co-guionista) y la directora colombiana Mercedes Gaviria (diseño de sonido).⁸⁵

Visión nocturna no alcanzó a ser incluida en esta investigación, porque fue estrenada a fines del 2019. Sin embargo, por su producción y trayectoria es semejante a las películas que he analizado en este trabajo: tuvo *premiere* en FIDOCs, ganó el Gran Premio del Festival Internacional de Cine de Marsella y en su desarrollo articuló una red de colaboraciones con otras directoras que también han tenido proyectos documentales en primera persona. Si me refiero a esta escena de la conversación virtual con Moscoso y su equipo es porque me parece que refuerza una de las hipótesis centrales de esta investigación: que uno de los elementos que el cine documental permite pensar en relación con las narrativas de vida es su dimensión social, una forma que no se cierra en lo íntimo y la vida interior, sino que explora las intersecciones entre las experiencias generacionales, nacionales y políticas, entre otras.

En primer lugar, como he señalado, hacer un documental en primera persona en Chile implica años de dedicación, en un esfuerzo colectivo y colaborativo, a través del cual la vivencia específica del director o la directora se transforma en un guion con un relato audiovisual determinado que necesita del trabajo de un equipo para ser llevado a cabo. En

⁸⁵ Mercedes Gaviria estrenó el año 2020 su primer largometraje, también de carácter autobiográfico, titulado *El cielo después de llover*. En su film, Gaviria utiliza archivos del rodaje de una película de su padre, el reconocido director Víctor Gaviria y aborda temáticas íntimas y familiares.

los casos analizados, incluso si se utiliza una voz en *off* muy personal o se dialoga con el género del diario íntimo, como en el film de Angelina Vázquez, el resultado es un proyecto llevado a cabo por un colectivo.

Los documentales de mi corpus no son proyectos que se realizan a puertas cerradas, en la soledad y la intimidad del cuarto propio de cada director o directora. Como siempre, hay algunas notables excepciones en el contexto internacional, como *Tarnation* (2003) de Jonathan Caouette o *If Every Girl Had a Diary* (1990) de Sadie Benning. Exponentes de narrativas de vida *queer* y con una fuerte exploración del imaginario adolescente, el film de Caouette y los cortos experimentales de Benning han sido promocionados a través de un relato periodístico que insiste en la soledad y la excepcionalidad de sus creadores, quienes, si bien ponen en juego identidades performáticas que imitan y reproducen elementos de la cultura popular, también han concebido y montado sus películas por sí mismos. Sin embargo, incluso en estos casos emblemáticos de la creación individual e íntima de films en primera persona, la colaboración en la post-producción y distribución, así como la participación en festivales ha sido clave para su éxito y reconocimiento.

En el contexto nacional, el hecho de que desde su concepción los proyectos documentales tengan que convocar a otras personas y apelar a evaluadores de fondos concursables y jurados de festivales, también agrega una conciencia del público y del lugar de recepción de los films, lo que contribuye a una relación más explícita con el mundo. Si pensamos en la producción de películas de este tipo, también tenemos que considerar los mecanismos de consagración y la buena acogida que han tenido en festivales nacionales e internacionales los documentales de este tipo. Cada película del corpus ha incluido información sobre los principales fondos de financiamiento que obtuvo y los festivales donde fue exhibida y premiada, porque estos elementos son relevantes a la hora de pensar el conjunto y establecer una mirada colectiva. En este sentido, si bien las películas que más han llamado la atención de la crítica académica son aquellas relacionadas a temáticas de memoria y violaciones a los derechos humanos, los premios han sido mucho más heterogéneos y han

reconocido historias de otras épocas (como *Atrapados en Japón*) o de familias que no abordan los años de la dictadura (por ejemplo, *Hija*).

Esta necesidad de otros no se circunscribe solamente a la etapa de producción y financiación de los documentales, sino que está profundamente arraigada en las narrativas que construyen las películas. Luego de analizar los films chilenos que propongo, una de las características del conjunto es la particular manera en la que entretajan las historias personales con otras colectivas o, incluso, con sucesos de la historia nacional. Mirados como conjunto, estos documentales parecen insistir en lo que propone Augé:

[El relato de una vida] está implicado colectivamente, pues, por muy solitario que pueda ser el recorrido, estará por lo menos perseguido por la presencia de otro, bajo la forma de lamento o de nostalgia; de tal modo que, de manera diferente, pero siempre marcada, la presencia de otro o de otros es tan evidente a nivel del relato más íntimo como lo es la del individuo singular al nivel más global del relato plural y colectivo. (51-52)

Las vidas que se cuentan en estos documentales están profundamente entrelazadas con otras. Ya sea porque están marcadas por la historia política del país, por su historia cultural o por pertenecer a una determinada familia, cada una de las películas del corpus propone narrativas en las que la primera persona es indisoluble de otros. En este grupo de películas se nos narran historias de duelos, de exilios y retornos, de abandonos y de procesos judiciales. En ellas la perspectiva generacional es relevante y constituye uno de los puntos de partida de muchas de estas narrativas. Pero la presencia de otros o de un ámbito social no se ciñe solo a un contexto o a una serie de personajes secundarios en las historias, sino que es frecuente que la propia identidad del sujeto protagonista se construya en relaciones de filiación o afiliación. En el ámbito familiar, encontramos relatos de hijos que buscan a sus padres, sobrinas que confrontan a sus tías, procesos de duelo por familiares y proyectos de reconstrucción de las figuras de antepasados. En el ámbito de la afiliación, directores que comparten el protagonismo con otros, experiencias de familias sociales, la identificación con otros artistas e incluso la construcción de un personaje que contiene multitudes, como sucede en *El eco de las canciones*.

Así como el guion entreteteje la vivencia personal con lo colectivo y lo histórico, un segundo elemento que considerar sobre la dimensión social del relato de vida en formato documental son los materiales a través de los cuales se cuenta. ¿Cómo se accede al pasado?, ¿cuáles son los elementos fundamentales de la puesta en escena de estas narrativas? Como he propuesto en los diferentes capítulos de análisis, cada film debe lidiar con el punto ciego de sus historias: lo que no se experimentó de primera mano, lo que no se recuerda, lo que no se ha comprendido del todo, lo que ha sido silenciado.

La diversidad de estilos y recursos que encontramos en las películas del corpus da cuenta de las distintas posibilidades de las que disponen directores y directoras. ¿Qué hacen los documentales del corpus frente a este vacío en sus historias? Algunos, como *La quemadura* e *Hija*, recurren a la elipsis y al fuera de campo para subrayar las limitaciones del conocimiento de sus directores, aun cuando se trate de aspectos de su propia vida. Otros, como *El eco de las canciones*, *Genoveva* y *Atrapados en Japón* manipulan los archivos y formulan hipótesis, para acentuar, a través de las recreaciones, el montaje de *found footage* y el uso de animaciones, los elementos de ficción, imaginación y construcción que contiene cualquier relato de vida. *Allende mi abuelo Allende*, por su parte, propone otros usos para el archivo fotográfico. En este caso, funciona como disparador de la memoria y del diálogo, como el punto de partida de una serie de recuerdos y conversaciones que se han evitado al interior de su familia.

El uso de distintos recursos y materiales no es excluyente en estos documentales. En casi todos el archivo fotográfico familiar cumple un rol relevante, aunque no siempre tenga un uso similar ni el mismo protagonismo. Es así como, si bien el archivo de fotos, grabaciones y dibujos de la infancia de Macarena Aguiló ocupa un espacio preponderante en el montaje de su película, yo he preferido analizar como un elemento central de su propuesta la conversación y la actitud de escucha. Al prestar atención a los intercambios verbales que pueblan estos films es posible distinguir también diferentes actitudes y posibilidades. Mientras que en *El pacto de Adriana* y *Sibila* la oralidad se relaciona con una confrontación

ideológica y se expresa a través de un testimonio a cámara y en un tradicional plano medio, en las películas de retorno encontramos entrevistas a diferentes sujetos, desde la familia inmediata y otros exiliados, en el caso de Sapiaín, hasta artistas y pobladores, en el caso de Vázquez. ¿Cómo son las conversaciones en el caso de *El edificio de los chilenos* y *Venían a buscarme*? En estos documentales vemos reiteradamente a los directores compartir el plano con sus interlocutores y guardar silencio, en actitud empática y de escucha. Ya no se trata de la elaboración de una crónica ni de un debate ideológico, sino de una búsqueda de entendimiento y un gesto profundamente receptivo.

La procedencia de los archivos también es relevante cuando pensamos las dimensiones colectivas y sociales de estos documentales, puesto que la misma noción de archivo doméstico o familiar, como propuse en el capítulo sobre *Allende mi abuelo Allende*, es producto de una serie de relaciones y nunca tiene una sola autoría ni un solo dueño. Pensemos en el baúl de Macarena Aguiló, que atesora sus recuerdos de infancia, muchos de los cuales son parte de la correspondencia que ella intercambió con su madre o las cartas en video que Álvaro de la Barra mandaba desde Venezuela a su familia. Esa producción doméstica fue concebida al interior de un mundo privado, pero nunca desde subjetividades autónomas o solitarias. Esto es más evidente cuando las investigaciones de las directoras nos conducen a archivos institucionales: María Paz González va a la policía a buscar información y una imagen de su padre; Paola Castillo quisiera encontrar en los certificados legales de su bisabuela alguna huella que compruebe su identidad mapuche; Karin Ballesteros trabaja en la Biblioteca Nacional porque desea conservar el patrimonio común. Como afirma Kuhn:

Remembering is institutionalized through cultural means – in objects, material culture (monuments, books, and suchlike) as well as through practices and rituals of commemoration that may involve, but are not confined to, what participants actually remember from their own experiences. Material culture and acts of commemoration may reference and construct a commonly shared past, and thus also communities of remembering. Furthermore, these cultural means also frequently involve places, including – indeed perhaps above all – archives and museums, places whose very *raison d'être* is social memory (“Memory texts” 2).

Otros elementos de la cultura material que son relevantes para el acto de recordar en el cine son los archivos fílmicos, por ejemplo, la inclusión de escenas de otras películas y los

fragmentos de metraje encontrado. En *Venían a buscarme*, de la Barra incorpora en el montaje algunas escenas de *Queridos compañeros*, la película que su tío Pablo filmó antes de partir al exilio. *Allende mi abuelo Allende* también muestra fragmentos de diversas filmaciones de campañas y discursos. Por su parte, *El eco de las canciones* está construida como un *collage* de imágenes de diversa procedencia, incluyendo fragmentos de noticias, películas de animación y escenas de propaganda política.

Todos los recursos que he mencionado tienen un efecto en los espectadores, en particular, sobre la manera de concebir las narrativas de vida. Como señala Nichols, “performative documentaries adopt a distinct mode of representation in which gaining knowledge and understanding require an entirely different form of engagement that stresses understanding and empathy more than straightforward knowledge acquisition” (*Introduction* s.p.). En estos documentales, esa apelación a la empatía se realiza de diferentes modos y a través de distintos recursos. En *Atrapados en Japón*, está presente en los planos detalle de los restos materiales del pasado, como una manera de acercarnos y estimular nuestro sentido del tacto. En *Hija* y *La quemadura*, a través del uso de la elipsis, el fuera de campo y las voces acusmáticas, que nos hacen sentir que hay algo que falta o se nos escapa. Los diálogos en los films de escucha también son muy significativos, especialmente cuando comparamos esas escenas con procedimientos más tradicionales como las entrevistas a expertos o los *talking head* cuya función es reafirmar la línea argumentativa de la voz en *off*. En estos documentales, los directores ya no se presentan como expertos ni ejercen un rol de autoridad incontestable.

En esta nueva forma de relacionarse con la audiencia, el modo performativo de los documentales es crucial. Como establecí el inicio de esta investigación, la inclusión de los directores como parte de la puesta en escena, la presencia de sus historias, sus voces, sus cuerpos y miradas, tensiona el modo más tradicional de representación documental. Me parecen cruciales las palabras de Bruzzi cuando afirma que:

The fundamental issue here is honesty. The performative element could be seen to undermine the conventional documentary pursuit of representing the real because

the elements of performance, dramatisation and acting for the camera are intrusive and alienating factors. Alternatively, the use of performance tactics could be viewed as a means of suggesting that perhaps documentaries should admit the defeat of their utopian aim and elect instead to present an alternative 'honesty' that does not seek to mask their inherent instability but rather to acknowledge that performance – the enactment of the documentary specifically for the cameras – will always be the heart of the non-fiction film (*New Documentary* 187).

En los documentales del corpus, esta honestidad aparece claramente en las escenas reflexivas, por ejemplo, cuando vemos a Paola Castillo editando su película, a María Paz González hablando con su camarógrafo o cuando Claudio Sapiaín aparece en el encuadre cargando el equipo de sonido para grabar la entrevista con su hijo. La conciencia de los cambios que introducen la cámara y el equipo de filmación quedan especialmente subrayados en los proyectos que construyen su narrativa a partir de la idea de hablar sobre temas que han estado previamente silenciados. En esos casos, no es que la cámara capture una realidad espontánea, sino que es el mismo proyecto de la película el que produce las situaciones e instala las preguntas. Esto es lo que he propuesto para mi análisis de los documentales de las sobrinas, por ejemplo, en el que la decisión de hacer las películas e invitar a hablar a sus cercanos quiebra un silencio que es tanto familiar como social.

Si bien creo que tanto la conformación del corpus como la perspectiva de análisis y el aparato teórico con el que he dialogado constituyen un aporte a las investigaciones dentro del campo de estudios del cine chileno, al ir avanzando en la investigación han aparecido diversos temas y ámbitos en los que hubiera sido posible seguir expandiendo este trabajo. Los menciono aquí como proyecciones de esta tesis.

En primer lugar, desde el 2017, año de estreno de las últimas películas incluidas en el corpus, han seguido produciéndose documentales nacionales en primera persona. Algunos de ellos, como *Historia de mi nombre* (2019) de Karin Cuyul, continúan con la exploración personal en clave generacional de sucesos de la época de la dictadura. Otros, como el ya mencionado *Visión nocturna* (2019), proponen nuevos temas y perspectivas, en este caso, el relato de las consecuencias de una violación y su posterior denuncia judicial. Ya que la mirada que he

propuesto es de conjunto, siempre es posible continuar explorando las nuevas propuestas, los matices y las profundizaciones que las películas recientes pueden proponer.

En segundo lugar, también quedo con la inquietud de ampliar mi análisis a otros documentalistas latinoamericanos que han sido poco estudiados hasta el momento. En particular, me interesa la figura de la cineasta peruano-belga Mary Jiménez, quien es una prolífica directora y a la vez la creadora de una trilogía de películas íntimas que ha ido desarrollando en las últimas décadas. En *Du verbe aimer* (1984), *Loco Lucho* (1998) y *Face deal* (2014) Jiménez aborda las figuras de sus progenitores y su propia relación con Perú, a la vez que explora distintos formatos y modos de autoconstrucción.

Por último, en el tramo final de la escritura de esta tesis, se publicaron dos libros que abordan de manera detallada, específica y actual nuevas maneras de seguir pensando teóricamente la relación entre lo documental, lo performativo y la realidad. En *Aproximation. Documentary, History and the Staging of Reality* (2020), Stella Bruzzi analiza de qué manera películas y series de televisión se aproximan a los hechos reales, como una forma de estudiar la inestabilidad de la verdad en nuestro presente de imágenes digitales. En su libro, aborda distintos tipos de usos del archivo y del recurso de los casos reales; además, dedica uno de los capítulos a las reconstrucciones. Estas son también el centro de atención en *Lola Arias. Re-enacting life* un libro que compila las obras de teatro, entrevistas, fotos y otros documentos de performances realizadas por la artista argentina. Representante de un teatro postdramático, el trabajo de Arias abarca diversos medios y formas expresivas y se organiza alrededor de lo performativo y documental.

Mi primer acercamiento serio a la pregunta sobre la posibilidad de un cine en primera persona fue hace poco más de una década. Entonces, era más difícil encontrar las películas y no existía bibliografía crítica fuera del ámbito europeo o norteamericano. Es muy estimulante observar cómo se ha reconfigurado el campo de estudios del cine latinoamericano en tan pocos años: a la producción constante de documentales de este tipo

y el trabajo de conservación y recuperación llevado a cabo por cinetecas y centros de documentación privados, se suman las investigaciones de varios académicos que terminaron sus doctorados durante este tiempo y han publicado trabajos sobre el cine del exilio, la historia del documental chileno, la perspectiva afectiva y las reflexiones sobre memoria, entre otros. Confío que mi trabajo, atento a las formas narrativas y visuales de la primera persona en el cine nacional, entre en diálogo con esos textos y abra paso a nuevos escritos sobre el tema.

Bibliografía

- Achúgar, Hugo. "Historias paralelas / Historias ejemplares: la historia y la voz del otro". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 36 (1992): 49-71.
- Agüero, José Carlos. *Los rendidos. Sobre el don de perdonar*. Lima: Instituto de estudios peruanos, 2015.
- Aguilar, Gonzalo. "Memorias del pasado". *Más allá del pueblo. Imágenes, indicios y políticas del cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2015. 85 – 175.
- Amado, Ana. "Estrategias de memoria y filiación". *La imagen justa. Cine argentino y política (1980 – 2007)*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 137 – 203.
- Amaro, Lorena. *Vida y escritura. Teoría y práctica de la autobiografía*. Santiago: Ediciones UC, 2009.
- . "Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente". *Literatura y Lingüística* 29 (2014): 109–129.
- . "De la "vida de artista" a la "fábula biográfica": autores quiméricos en las obras de Bolaño, Bisama, Guebel y Pron". *Literatura y Lingüística* 36 (2017): 149-175.
- . *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Amícola, José. *Autobiografía como autofiguración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Andermann, Jens. "Performance, Reflexivity, and the Languages of History in Contemporary Brazilian Documentary". En Guadalupe Arenillas y Michael Lazzara (eds.). *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 284-314.
- Andermann, Jens y Álvaro Fernández Bravo (comp.). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue, 2013.
- Antileo, Enrique. "Trabajo racializado. Una reflexión a partir de datos de población indígena y testimonios de la migración y residencia mapuche en Santiago de Chile". *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 4 (2015): 71-96.

- Arenillas, Guadalupe y Michael Lazzara (eds.). *Latin American Documentary Film in the New Millennium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016.
- Arfuch, Leonor. *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- . (ed.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo, 2005.
- . *Memoria y autobiografía. Exploraciones en los límites*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- . *La vida narrada. Memoria, subjetividad y política*. Buenos Aires: EDUVIM, 2018.
- Augé, Marc. *Las formas del olvido*. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Baron, Jaimie. *The Archive Effect. Found footage and the audiovisual experience of history*. London and New York: Routledge, 2014. Ebook.
- Barril, Claudia. *Las imágenes que no me olvidan. Cine documental autobiográfico y (pos)memorias de la dictadura militar chilena*. Santiago: Cuarto propio, 2013.
- . "Retratar la ausencia. Autobiografía, herencia y narrativas de duelo en la (post)dictadura". Claudia Barril, Pablo Corro y José Santa Cruz (eds.). *Audiovisual y política en Chile*. Santiago: Arcis, 2014.
- Basile, Teresa. "Memorias perturbadoras/memorias autocríticas: revisión de la izquierda revolucionaria en la narrativa de Horacio Castellanos Moya". *Alter/nativas* 5 (2015). Último acceso 23 septiembre 2019. <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/basile.html>. 23 de sept. 2019>
- Basile, Teresa y Miriam Chiani (comp.). *Voces de la violencia. Avatares del testimonio en el Cono Sur*. La Plata: Editorial de la Universidad Nacional de La Plata, 2020.
- Beattie, Keith. "The camera I: Autobiographical Documentary". *Documentary Screens: Non fiction Film and Television*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 105-124.
- Bello, María José. "Documentales sobre la memoria chilena aproximaciones desde lo íntimo". *Cinemas d'Amérique Latine* 19 | 2011. 1 diciembre 2011. Último acceso 11 noviembre 2018. <<http://journals.openedition.org/cinelatino/1065> ; DOI : 10.4000/cinelatino.1065>

- Bellour, Raymond. "Autorretratos". *Entre imágenes. Foto, cine, video*. Buenos Aires: Colihue, 2009. 277-344.
- Bennett, Jane. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham and London: Duke University Press, 2001.
- Bergala, Alain. "Si "yo" me fuera contado". Gregorio Martín Gutiérrez, (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B editores, 2008. 27-33.
- Berstein, Mary. "Identity Politics". *Annual Review of Sociology* vol. 31 (2005): 47-74.
- Beverley, John. "Anatomía del testimonio". *Revista de crítica literaria latinoamericana* 25 (1987): 7 - 16.
- Blejmar, Jordana. "Imagen-momia e imagen-ruina. La *mise-en-film* de las fotografías de los desaparecidos en el documental subjetivo de la postdictadura argentina". *Kamchatka. Revista de Análisis Cultural* 8 (2016): 255-273.
- - - . *Playful memories. The Autofictional Turn in Post-Dictatorship Argentina*. New York: Palgrave Macmillan Memory Studies, 2016. Ebook. DOI 10.1007/978-3-319-40964-1
- Blum Kulka, Shoshana. "Pragmática del discurso". En Van Dijk, Teun (coord.). *El discurso como interacción social: estudios del discurso, introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000. 67-100.
- Bongers, Wolfgang. "Las memorias desplazadas. Estrategias de hacer memoria en *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo, El eco de las canciones, Sibila*". *Interferencias del archivo: cortes estéticos y políticos en cine y literatura*. Frankfurt: Peter Lang, 2016. 125-138.
- - - . "Literatura y cine fuera de sí: reflexiones sobre la intermedialidad en torno a *Cinco metros de poemas* de Carlos Oquendo de Amat". En Betina Keizman y Constanza Vergara (eds.). *Profundidad de campo. Des/encuentros cine-literatura en Latinoamérica*. Santiago: Metales pesados, 2016. 149-162.
- Bonitzer, Pascal. *El campo ciego*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2007.
- Bordwell, David. *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós, 1996.
- Bossay, Claudia. "El protagonismo de lo visual en el trauma histórico: dicotomías en las lecturas de lo visual durante la Unidad Popular, la dictadura y la transición a la democracia". *Comunicación y medios* 29 (2014): 106-118.

- - -. "Filmmakers to the rescue of Chilean memory. Representations of Chile's traumatic past in contemporary documentary". En Vania Barraza y Carl Fischer (eds.). *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*. Detroit: Wayne University Press, 2020. 269-292.
- Bossay, Claudia y María Paz Peirano. "Parando la olla documental: Women and Contemporary Chilean Documentary Film". En Deborah Martin and Deborah Shaw (comp.). *Latin American Women Filmmakers*. London: I.B. Tauris, 2017. 70-95.
- Bossy, Michelle y Constanza Vergara. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, 2010.
- Bravo, Viviana. "Neoliberalismo, protesta popular y transición en Chile, 1973 - 1989". *Política y Cultura* 37 (2012): 85 - 12.
- Bruno, Giuliana. *Atlas of Emotion. Journeys in Art, Architecture, and Film*. New York: Verso, 2002.
- Bruss, Elizabeth W. "Eye for I: Making and Unmaking Autobiography in Film" en James Olney, ed. *Autobiography: Essays Theoretical and Critical*. Princeton University Press, 1980. 296-320.
- Bruzzi, Stella. *New documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2006.
- - -. *Aproximation. Documentary, History and the Staging of Reality*. London and New York: Routledge, 2020. Ebook.
- Burucúa, Constanza y Carolina Sitnisky (eds.). *The Precarious in the Cinemas of the Americas*. New York: Palgrave Macmillan Global Cinema, 2018. Ebook. <https://doi.org/10.1007/978-3-319-76807-6>
- Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Buenos Aires: Paídos, 2007.
- - -. "Performative Acst and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory". *Theatre Journal*, vol. 40, 4 (1988): 519-531.
- Campo, Javier. "Documentary film from the Southern Cone during exile (1970 – 1980)". *Latin American Perspectives* 188, vol. 40 nº1 (2013): 145-160.

- Carvajal, Fernanda. "Desfiguraciones del exilio en "El eco de las canciones", de Antonia Rossi". *Artelogie* 3. 8 septiembre 2012. Último acceso 5 diciembre 2018. <http://cral.in2p3.fr/artelogie/IMG/article_PDF/article_a133.pdf>
- Casas, Ana (ed.). *El autor a escena. Intermedialidad y autoficción*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2017.
- Catelli, Nora. *En la era de la intimidad. Seguido de: El espacio autobiográfico*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- Citron, Michelle. *Home movies and other necessary fictions*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press, 1999.
- Corro, Pablo. "Sustraerse a la historia". *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. Ponencia inédita. AsAECA 2012. Último acceso 5 junio 2016 <http://estetica.uc.cl/images/stories/cvacademicos/corro__pablo_-_disertaci_n.pdf>
- Cuevas, Efrén (ed.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, 2010.
- - - . "Diálogo entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica". Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán (eds.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, 2005. 219 – 250.
- Culler, Jonathan. "Identidad, identificación y sujeto". *Breve introducción a la teoría literaria*. Barcelona: Crítica, 2000. 131-143.
- Chanan, Michael. "Filming 'the Invisible'". En Thomas Austin y Wilma de Jong (eds.). *Rethinking Documentary. New Perspectives, New Practices*. New York: Open University Press, 2008. 121-132.
- - - . "El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación del documental en América Latina (comparada con cualquier otro sitio)". *Secuencias. Revista de Historia de Cine* 18 (2003): 22-32.
- ChileDoc. "Guía ChileDoc: las rutas del documental". *ChileDoc.cl*. 24 agosto 2015. Último acceso 13 agosto 2018. <<http://www.chiledoc.cl/?p=16583>>
- Chion, Michael. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press, 2019.

- Darrigrandi, Claudia. "Crónica latinoamericana: algunos apuntes sobre su estudio". *Cuadernos de Literatura* 34 (2013): 122-143.
- De Los Ríos, Valeria. "La anamorfosis en la obra de Severo Sarduy". *Alpha* 23 (2006): 247-258.
- De los Ríos, Valeria y Catalina Donoso. "Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo". *Revista Nuestra América* 10 (enero-julio 2016): 207-219.
- De Man, Paul. "La autobiografía como desfiguración". *Suplementos Anthropos* 29 (1991): 113-117.
- De Vivanco, Lucero. "Tres veces muertos: narrativas para la justicia y la reparación de la violencia simbólica en el Perú". *Revista Chilena de Literatura* 97 (2018): 127 - 152.
- Denegri, Francesca y Alexandra Hibbett (Eds.). *Dando cuenta. Estudios sobre el testimonio de la violencia política en el Perú (1980-2000)*. Lima: Fondo editorial PUCP, 2016.
- Depetris, Irene. *Geografías afectivas: desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Pittsburgh: Latin American Research Commons, 2019. <<https://doi.org/10.25154/book3>>
- Donoso Macaya, Ángeles. *The Insubordination of Photography. Documentary Practices under Chile's Dictatorship*. Gainesville: University of Florida Press, 2020.
- Donoso, Catalina. "Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental". *Comunicación y medios* 26 (2012): 23- 30.
- - - . "Estrategias del desexilio: la marca de los objetos en la construcción de un relato común". *Estudios avanzados* 28 (2018): 34-55.
- - - . *No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2020.
- Doyle, Jennifer. *Hold it against me. Difficulty and emotion in contemporary art*. Durham y Londres: Duke University Press, 2013.
- Drucaroff, Elsa. *Los prisioneros de la torre. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura*. Buenos Aires: Emecé, 2011.

- Dubois, Philippe. "Photography Mise-en-Film: Autobiographical (Hi)stories and Psychic Apparatuses". En P. Petro (Ed.), *Fugitive Images. From Photography to Video*. Bloomington e Indianapolis, USA: Indiana University Press, 1995. 152-172.
- - -. *El acto fotográfico. De la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Dufays, Sophie y Bieke Willem. "Intimidad y política en la literatura y el cine latinoamericanos contemporáneos". *Letras Hispanas* vol. 12 (2016): 112-121.
- Eltit, Diamela. "Acerca de las imágenes públicas como política de desmemoria". *Cinémas d'Amérique Latine* 17 (2009): 26-29.
- Edwards, Elizabeth. "Thinking photography beyond the visual?" En Long, J.J, Andrea Noble y Edward Welch (eds.). *Photography. Theoretical snapshots*. London y New York: Routledge, 2009. Ebook.
- Firbas, Paul y Pedro Meira Monteiro. *Andrés di Tella: cine documental y archivo personal. Conversación en Princeton*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2006.
- Fortuny, Natalia. "La foto que le falta al álbum. Memoria familiar, desaparición y reconstrucción fotográfica. Memorias de las XII Jornadas Nacionales de Investigadores en Comunicación". *Nuevos escenarios y lenguajes convergentes*, Rosario, Argentina, 2008. Último acceso 19 abril 2017. <<http://www.redcomunicacion.org>>
- - - . "Cajas chinas. La foto dentro de la foto o la foto como cosa". *Revista Chilena de Antropología Visual* 17 (2011): 44-71.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad I. La voluntad de saber*. México: Siglo XXI, 2007.
- - - . *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós, 2008.
- Gallardo, Milena. "Postmemoria y cine documental. Imágenes poéticas en El edificio de los chilenos de Macarena Aguiló". Alicia Salomone (ed.). *Memoria e imaginación poética en el Cono Sur (1960-2010)*. Buenos Aires: Corregidor, 2015. 197 - 218.
- Garibotto, Verónica. "Pitfalls of Trauma: Revisiting Postdictatorship Cinema from a Semiotic Standpoint". *Latin American Research Review* 52(4), (2017): 654–667.

- Garretón, Manuel Antonio y Roberto Garretón. "La democracia incompleta en Chile: la realidad tras los rankings internacionales". *Revista de Ciencia Política* vol.30 nº1 (2010): 115-148.
- Girardi, Antonia. "Cartografías de luz. Retóricas de la espacialización de la subjetividad en el documental chileno contemporáneo. Apuntes sobre *El otro día* y *Kawase-san*". Mónica Villarroel (coord.). *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: Lom, 2014. 103-113.
- Godoy, Mauricio. *180º gira mi cámara. Lo autobiográfico en el documental peruano*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2013.
- - - . "Alias Alejandro y Sibila, retrato familiar del conflicto armado interno en el Perú". *Conexión* 6, 7 (2017): 32 - 47.
- Gómez, Antonio. "First-person documentary and the new political subject: Enunciation, recent history, and the present in New Argentine Cinema". En Vinicius Navarro y Carlos Rodríguez (eds.). *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 45–58.
- - - . "Displacing the "I": Uses of the First Person in Recent Argentine Biographical Documentaries". En Guadalupe Arenillas y Michael Lazzara (eds.). *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 127-152.
- Gómez Tarín, Francisco Javier. *Más allá de las sombras. Lo ausente en el discurso fílmico desde los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Castelló: Publicaciones de la Universitat Jaume I, 2006.
- Goursat, Juliette. "Contesting consensual memory: the work of remembering in Chilean autobiographical documentaries". En Camille Deprez y Judith Pernin (eds.). *Post-1990 Documentary. Reconfiguring Independence*. Edimburgh: Edinburgh University Press, 2015. 112-124.
- Guerriero, Leila. "¿Qué es el periodismo literario? *Revista Anfibia*. Último acceso 2 febrero 2019. <<http://revistaanfibia.com/cronica/que-es-el-periodismo-literario/>>

- Guzmán, Patricio. "Chile era una fiesta. Notas del diario del filmación de *El primer año*". *Cinemas d'Amérique Latine* 21 (2013): 25-29. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.109>
- Hallet, Wolfgang. "A Methodology of Intermediality in Literary Studies". En Gabriele Rippl (ed.). *Handbook of Intermediality: Literature - Image - Sound - Music*. Berlín: de Gruyter, 2015. 605-618.
- Hernández, Sergio. "Migración, comercio y guerra: las relaciones entre Japón, México y Estados Unidos antes de Pearl Harbor". *México y la Cuenca del Pacífico* 6 (2014): 103-138.
- Hibbett, Alexandra. "La problemática centralidad de la víctima en la memoria cultural peruana". En De Vivanco, Lucero y María Teresa Johansson, (eds.). *Pasados contemporáneos. Acercamientos interdisciplinarios a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert, 2017. 149-165.
- Hirsch, Marianne. "The generation of postmemory", *Poetics Today* vol. 29 nº1 (2008): 103–28. Último acceso 2 octubre 2014. <<http://www.columbia.edu/~mh2349/papers/generation.pdf>>
- Hirsch, Marianne (ed.). *The Familial Gaze*. Hanover: University Press of New England, 1999.
- Horne, Luz. "Ficciones documentales: exceso afectivo y surgimiento de la ficción en Fotografías de Andrés di Tella". *Revista Iberoamericana* 257 (octubre-diciembre 2016): 837-853.
- Iacobelli, Pedro. "La "neutralidad" chilena en la Segunda Guerra Mundial (1939-1943): Un análisis historiográfico con énfasis en la literatura sobre las relaciones Chile-Japón". *Revista de Historia y Geografía* 34 (2016): 95-108.
- Illouz, Eva. "La narrativa de autorrealización". *Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo*. Buenos Aires: Katz, 2007. 98-138.
- Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio, 2001.
- Jelin, Elizabeth. *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI, 2002.

- Johansson, María Teresa. "Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973". En Lucero de Vivanco (ed.). *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 215–234.
- Johansson, María Teresa y Constanza Vergara. "Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz". *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 2 (2014): 89-105.
- Kamenzain, Tamara. *Una intimidad inofensiva. Los que escriben con lo que hay*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2016.
- Kuhn, Annette. *Family secrets. Acts of memory and imagination*. Londres: Verso, 2002.
- . "Memory texts and memory work: Performances of memory in and with visual media". *Memory Studies* 3 (2010): 1-16.
- Labanyi, Jo. "Doing things: emotion, affect, and materiality". *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 11:3-4, (2010): 223-233.
- Lagos Labbé, Paola. "Primera persona singular. Estrategias de (auto)representación para modular el "yo" en el cine de no ficción". *Comunicación y medios* 26 (2012): 12-22.
- Landsberg, Alison. *Prosthetic Memory. The transformation of American Remembrance in the Age of Mass Culture*. New York: Columbia University Press, 2004.
- Lane, Jim. *The autobiographical documentary in America*. Madison: University of Wisconsin Press, 2002.
- Larraín, Jorge. *Identidad chilena*. Santiago: Lom, 2014.
- Lattanzi, María Laura. "Beyond Autobiography: Rethinking Documentary Production by the Children of the Disappeared". En Guadalupe Arenillas y Michael Lazzara (eds.). *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 405-432.
- Lazzara, Michael. "Pensar entre épocas: escrituras de vidas y transformación subjetiva en el Chile post-Pinochet". *Cuadernos de Literatura* vol. XVIII nº 36 (2014): 166 – 183.

- - -. "Familiares de colaboradores y perpetradores en el cine documental chileno: memoria y sujeto implicado". *Atenea* 521 (2020): 231-248.
- Lebow, Alisa (ed.). *The cinema of me. The self and subjectivity in first person documentary*. Londres y Nueva York: Wallflower Press, 2012.
- Lejeune, Philippe. "Cine y autobiografía, problemas de vocabulario". En Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B editores, 2008. 13-26.
- - -. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Madrid: Megazul-Endymion, 1993.
- Lesage, Julia, "Women's Fragmented Consciousness in Feminist Experimental Autobiographical Video". En Diane Waldman y Janet Walker (ed.). *Feminism and Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999. 309-337.
- Lins, Consuelo. "El cine de Eduardo Coutinho: un arte presente". En Grupo Rev(b)elando imágenes, (eds.). *Coutinho: cine de conversación y antropología salvaje*. Buenos Aires: Nulu Bonsai Editora, 2013. 37-50.
- Liñero, Germán. *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago: Ocho Libros, 2010.
- Logie, Ilse. "Una muchacha muy bella de Julián López o el gesto reparador de la escritura". *Acta Literaria* 52 (2016): 59-79.
- Logie, Ilse y Bieke Willem. "Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada". *Alternativas* 5 (2015). Último acceso 20 febrero 2017. <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html>>
- Long, J.J, Andrea Noble y Edward Welch (eds.). *Photography. Theoretical snapshots*. London y New York: Routledge, 2009. Ebook.
- Longoni, Ana. "Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de Derechos Humanos en Argentina". *Afterall Journal* 25 (2010). Último acceso 18 abril 2017. <http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf>
- Loureiro, Ángel G., *La autobiografía y sus problemas teóricos, Suplemento de la revista Anthropos*. Suplemento 29, diciembre 1991.
- Llanos, Bernardita. "El documental de la generación de postdictadura y su mirada al pasado: *El edificio de los chilenos y Mi vida con Carlos*". En Mónica Villarroel (coord.). *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Santiago: Lom, 2014. 217 – 226.

- - - . "Subjetividad y memoria en *Calle Santa Fe* de Carmen Castillo". En Mónica Villarroel (coord.). *Enfoques al cine chileno en dos siglos*. Santiago: Lom, 2013. 193 – 200.
- - - . "Políticas del afecto y memoria política en el documental de la segunda generación de Argentina y Chile". *Revista Nuestra América* 10, (2016): 221-229.
- - - . "Caught off guard at the crossroads of ideology and affect: Documentary films by the daughters of revolutionaries". En Guadalupe Arenillas y Michael Lazzara (eds.). *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. DOI 10.1057/978-1-137-49523-5_14
- Malek, Pablo. *Enfoques, discursos y memorias. Producción documental sobre el conflicto armado interno en el Perú*. Lima: Gato viejo, 2016.
- Mardones, Marjorie. "Las manchas de la memoria: editorial Quimantú y editorial Gabriela Mistral". *Revista Faro* 21 (2015). Último acceso 4 enero 2021. <<https://www.revistafaro.cl/index.php/Faro/article/view/377/279>>
- Marks, Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.
- Martin, Marcel. *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa, 2002.
- Menanteau, Álvaro. "Jazz en Chile: su historia y función social". *Revista Musical Chilena* 210 (2008): 26-38.
- Minh-ha, Trinh T. "Documentary is/not a Name". *October* 52 (Spring, 1990): 76-98.
- - - . "The totalizing quest of meaning". En Renov, Michael (ed.). *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993. 90-107.
- Molina, María Isabel. *Quimantú: prácticas, política y memoria*. Santiago: Grafito editores, 2018.
- Molloy, Sylvia. *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- Moraña, Mabel. "Postscríptum. El afecto en la caja de herramientas". En Mabel Moraña e Ignacio Sánchez Prado (eds.). *El lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 2012. 312 – 337.
- Mouesca, Jacqueline. *El documental chileno*. Santiago: Lom, 2005.

- - - . *Plano secuencia de la memoria de Chile. Veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*. Madrid: Ediciones del Litoral, 1988.
- Navarro, Vinicius. "Performance in Brazilian documentaries". En Vinicius Navarro and Juan Carlos Rodríguez (eds.). *New Documentaries in Latin America*. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 75-90.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.
- - - . "Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject". *Critical Inquiry* vol. 35, nº1 (2008): 72-89.
- - - . *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press, 2017. Ebook.
- Noble, Andrea. "Family photography and the global drama of human rights". En Long, J.J, Andrea Noble y Edward Welch (eds.). *Photography. Theoretical snapshots*. London y New York: Routledge, 2009. Ebook.
- Oberti, Alejandra. "¿Lo personal es político?: repensar la historia de las organizaciones político militares". *Estudios Feministas* vol. 23 nº3 (2015): 893-911.
- - - . "Potencia y acción: el testimonio en América Latina". *Revista Cambios y Permanencias* 6 (2015): 479 – 499.
- Odin, Roger. "El cine doméstico en la institución familiar". En Efrén Cuevas (ed.). *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*. Madrid: Ocho y medio, 2010. 39-60.
- Ortega, María Luisa. "Las modulaciones del "yo" en el documental contemporáneo". En Gregorio Martín Gutiérrez (ed.). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T & B editores, 2008. 65-81.
- Ossa, Carlos. *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Page, Joanna. "Memory and subjectivity" y "The politics of private space". *Crisis and capitalism in contemporary Argentine cinema*. Durham y Londres: Duke University Press, 2009. 152 – 194.

- - -. "Introduction: Fiction, Documentary, and Cultural Change in Latin America". En Miriam Haddu y Joanna Page. *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America*. New York: Palgrave, 2009. 3-13.
- - -. "Beyond Reflexivity: Acting and Experience in Contemporary Argentine and Brazilian Cinema". En Jens Andermann y Álvaro Fernández Bravo (eds). *New Argentine and Brazilian Cinema*. New York: Palgrave Macmillan, 2013. 73-85.
- Palacio, Manuel. "El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo". *Cine documental* 9 (2014): 91-117.
- Palacios, José Miguel. "Resistance vs. Exile: the political rhetoric of Chilean exile cinema in the 1970s". *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 57 (Fall 2016). Último acceso 6 octubre 2017. <<https://www.ejumpcut.org/currentissue/-PalaciosChile/index.html>>
- - -. "Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries". En Rebecca Prime (ed.). *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema*. New York: Bloomsbury Academic, 2015. 147-168.
- - -. "Residual Images and Political Time: Memory and History in Chile, Obstinate Memory and City of Photographers". En Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez (Eds.). *New Documentaries in Latin America*. New York, USA: Palgrave Macmillan, 2014. 107-120.
- Palacios, José Miguel y Catalina Donoso. "Infancia y exilio en el cine chileno". *Iberoamericana* XVII, 65 (2017): 45-66.
- Paranaguá, Paulo (ed.). *Cine Documental en América Latina*. Madrid: Cátedra, 2003.
- Peirano, María Paz. "Festivales de cine y procesos de internacionalización del cine chileno reciente". *Cuadernos.Info* 43 (2018): 57-69.
- - -. "FIDOCs y la formación de un campo de cine documental en Chile en la década de 1990". *Revista Cine Documental* 18 (2018): 62-89.
- Pick, Zuzana. "La imagen cinematográfica y la representación de la realidad". *Literatura chilena. Creación y crítica* XXVII, Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984. 34-40.
- - -. "Una trayectoria de la resistencia cultural". *Literatura chilena. Creación y crítica* XXVII, Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984. 22-24.

- - - . "Hablan los cineastas" *Literatura chilena. Creación y crítica XXVII*, Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984. 27-31.
- Piedras, Pablo. *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós, 2014.
- - - . "La regla y la excepción: figuraciones de la subjetividad autoral en documentales argentinos de los ochenta y noventa". *Toma Uno* nº 1, Córdoba, 2012: 37-53.
- - - . "The "Mobility Turn" in Contemporary Latin American First-Person Documentary". En Guadalupe Arenillas y Michael Lazzara (eds.). *Latin American Documentary Film in the New Millenium*. New York: Palgrave Macmillan, 2016. 155-185.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*. Barcelona, España: Anagrama, 2006.
- Pinto, Iván. "Exilio e infancia en *Eran unos que venían de Chile*, de Claudio Sapiaín". *Jornadas En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Santiago, 2 y 3 de octubre de 2013. Ponencia inédita. Instituto de Estética PUC.
- - - . "Lo incompleto. Desajuste y fractura en dos diarios fílmicos del exilio chileno". En Wolfgang Bongers (ed.). *Prismas del cine latinoamericano*. Santiago: CELICH/ Cuarto Propio, 2012. 215-235.
- - - . "Formas expandidas. Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016". *Revista Cine Documental* 14 (2016): 101-144.
- Pron, Patricio. "A pesar de lo cual: la fábula biográfica, la biografía ficticia y las canciones de cuna como advertencia a los escritores". *Revista Dossier* 32 (2016): 22-28.
- Ramírez Soto, Elizabeth. "Estrategias para (no) olvidar: notas sobre os documentales chilenos de la post-dictadura". *Aisthesis* 47 (2010): 45-63.
- - - . "Traveling Memories. Women's Reminiscences of Displaced Childhood in Chilean Postdictatorship Documentary". En Christine Gledhill y Julia Knight (eds.). *Doing Women's Film History. Reframing Cinemas, Past and Future*. Chicago: University of Illinois Press, 2015. 139-150.
- - - . "Journeys of *Desexilio*: The Bridge Between the Past and the Present". *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 18.3 (2014): 438-51.
- - - . *(Un)veiling Bodies. A trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Cambridge: Legenda, 2019.

- Ramírez Soto, Elizabeth y Catalina Donoso Pinto (eds.). "Introducción". *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados, 2016. 13-37.
- Reati, Fernando. "Entre el amor y el reclamo: La literatura de los hijos de militantes en la postdictadura argentina". *Alter/nativas. Revista de estudios culturales latinoamericanos* 5 (2015). Último acceso 3 febrero 2020. <<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/reati.html>>
- Renov, Michael. *The subject of documentary*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2004.
- . *Theorizing documentary*. London & New York: Routledge, 1993.
- Richard, Nelly. *Crítica de la memoria (1990 – 2010)*. Santiago: Ediciones UDP, 2010.
- . "El mercado de las confesiones: lo público y lo privado en los testimonios de Mónica Madariaga y Gladys Marín". *Revista sujeto, subjetividad y cultura* nº1 (2011) 9 – 19.
- . "La transition politique au Chili: formalisme démocratique et déchirures de la mémoire". Alain Brossat y Jean Louis Déotte (eds.). *L'Époque de la disparition. Politique et esthétique*. Paris: L'Harmattan, 2000. 175-183.
- Ricoeur, Paul. "La vida: un relato en busca de narrador". *Educación y política. De la historia personal a la comunión de libertades*. Buenos Aires: Docencia, 1989. 45 – 58.
- Rojas, Nicolás y Omar Miranda. "Dinámica sociopolítica del conflicto y la violencia en territorio mapuche. Particularidades históricas de un nuevo ciclo de relaciones contenciosas". *Revista de Sociología* 30 (2015): 33-69.
- Roos, Sarah. "Micro y macrohistoria en los *relatos de filiación* chilenos". *Aisthesis* 54 (2013): 335–351.
- Ros, Ana. *The Post-dictatorship Generation in Argentina, Chile, and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. New York: Palgrave MacMillan, 2012.
- Rotker, Susana. *La invención de la crónica*. Buenos Aires: Letra buena, 1992.
- Ruffinelli, Jorge. "Eran unos que venían de Chile". *América Latina en 130 documentales*. Santiago: Uqbar, 2012. 88-89.
- . "Sibila". *América Latina en 130 documentales*. Santiago: Uqbar, 2012. 272-273.

- Russell, Catherine. "Autoetnografía: viajes del yo". *La fuga*, dossier Interiores. Último acceso 5 diciembre 2015. <<http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>>
- Russo, Pablo. "El cine de conversación". *Tierra en trance* (2010). Último acceso 1 diciembre 2020. <<http://tierraentrance.miradas.net/2010/03/ensayos/el-cine-de-conversacion.html>>
- Sarduy, Severo. "Barroco". *Obra completa* tomo II, ed. crítica de Gustavo Guerrero y François Wahl. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1999. 1195-1261
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Schefer, Raquel. *El autorretrato en el documental*. Buenos Aires: Universidad del cine, 2008.
- Seliprandy, Fernando. "El papel de los festivales en la reconfiguración de la memoria de las dictaduras del Cono Sur en el cine documental de hijos". *Revista Cine Documental* 18 (2018). Último acceso 18 febrero 2020. <<http://revista.cinedocumental.com.ar/el-papel-de-los-festivales-en-la-reconfiguracion-de-la-memoria-de-las-dictaduras-del-cono-sur-en-el-cine-documental-de-hijos1/>>
- Senio-Blair, Laura. "El lente circular del exilio: (re)fundar la identidad chilena por el medio fílmico". *Aisthesis* 54 (2013): 223-236.
- Sibilia, Paula. *La intimidación como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.
- Sorensen, Kristin. *Media, Memory, and Human Rights in Chile*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. Ebook.
- Stam, Robert, Richard Porton y Leo Goldsmith. *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Sussex: Wiley Blackwell, 2015. Ebook.
- Stewart, Susan. *El ansia: narrativas de la miniatura lo gigante el souvenir y la colección*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2013.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en las Américas*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.

- Traverso, Antonio. "Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors". *Humanities* 7, 8 (2018). Último acceso 8 junio 2018. <doi:10.3390/h7010008>
- Traverso, Antonio y Tomás Crowder-Taraborrelli (eds.). *El documental político en Argentina, Chile y Uruguay: de los años cincuenta a la década del dos mil*. Santiago: Lom, 2015.
- Trejo, Roberto. "Cambios culturales, imaginarios colectivos y cine chileno actual". En Claudia Barril, Pablo Corro y José M. Santa Cruz (eds.). *Audiovisual y política en Chile*. Santiago: Arcis, 2014. 15-28.
- Valenzuela, Valeria. "Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo". *Doc on-line Revista digital de cine documental* 1 (2006). Último acceso 5 diciembre 2015. <http://www.doc.ubi.pt/01/artigo_valeria_valenzuela.pdf>
- Vergara, Carolina. "La producción y exhibición del documental en 2016". Johanna Whittle y Enrique Núñez (eds.). *VI Panorama del Audiovisual Chileno*. Último acceso 1 de marzo 2020 <<http://comunicaciones.uc.cl/wp-content/uploads/comunicaciones/2017/12/VI-Panorama-del-Audiovisual-Chileno-ilovepdf-compressed-2.pdf>>
- Vergara, Constanza. "Mi vida en la pantalla: apuntes sobre documental y autobiografía en Chile". *Revista Grifo* 24 (2012): 27 - 30.
- - - . "Padres, hijos y otros: *Eran unos que venían de Chile* y los relatos de filiación". *Anales de Literatura chilena* 29 (2018): 213-226.
- - - . "Fotografía y memoria en el documental performativo: el caso de *Tempestad en los Andes*". En Lucero de Vivanco y María Teresa Johansson (eds.). *Pasados contemporáneos. Aproximaciones críticas a los derechos humanos y las memorias en Perú y América Latina*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2019. 257-272.
- - - . "Silencios familiares y uso del testimonio en el documental *Sibila* de Teresa Arredondo". En Teresa Basile y Cecilia González (eds.). *Las posmemorias: Perspectivas latinoamericanas y europeas / Les post-mémoires: Perspectives latino-américaines et*

- européennes*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata; Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux, 2020.
- . "The Life of Things: Materiality and Affectivity in *Atrapados en Japón* by Vivienne Barry". En Vania Barraza y Carl Fischer (eds.). *Chilean Cinema in the Twenty-First-Century World*. Detroit: Wayne University Press, 2020. 294-312.
- Vidaurrázaga, Tamara. "Los niños(as) de la revolución en "El edificio de los chilenos". *Revista Sociedad & Equidad* 4 (2012): 153-164.
- . "¿El hombre nuevo?: Moral revolucionaria guevarista y militancia femenina. El caso del MIR". *Revista Nomadías* 15 (julio 2012): 69-89.
- . "Las memorias de los hijos de la militancia revolucionaria en Chile. Reflexiones en clave generacional en torno a los documentales *Venían a buscarme* y *El edificio de los chilenos*". *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 12, (2019): 81-106.
- Villarroel, Mónica e Isabel Mardones. *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio, 2012.
- Waldman, Diane y Janet Walker, ed. *Feminism and Documentary*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.
- Walker, Janet. "The traumatic Paradox. Autobiographical Documentary and the Psychology of Memory". Katherine Hodgkin y Susannah Radstone (ed.). *Memory, History, Nation. Contested Pasts*. Londres: Transaction Publishers, 2006. 104-119.
- Weiss, Peter. "Notas sobre el teatro documento". *Revista Conjunto* 185 (s.f.). Último acceso 3 agosto 2020 <<http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/185/03PeterWeiss.pdf>>
- Willem, Bieke. *El espacio narrativo en la novela chilena postdictatorial. Casas habitadas*. Leiden / Boston: Brill/Rodopi, 2016.
- Williams, Linda. "Mirrors without Memories: Truth, History, and the New Documentary". *Film Quarterly*, vol. 46, N°3 (Spring, 1993): 9-21.

Bibliografía de prensa sobre documentales y cineastas

Aguila, Marisol. "Atrapados en Japón: el complejo de Electra". *El agente cine*. Último acceso 25 agosto 2016. <<http://elagentecine.cl/2016/08/25/atrapados-en-japon-el-complejo-de-electra/>>

- - -. "Álvaro de la Barra: "Chile, sin que sea un personaje en la película, también es parte de la búsqueda y quizás es lo que más sea contradictorio conmigo"". *El agente cine*. 6 diciembre 2017. Último acceso 19 noviembre 2020. <<http://elagentecine.cl/entrevista/alvaro-de-la-barra-chile-sin-que-sea-un-personaje-en-la-pelicula-tambien-es-parte-de-la-busqueda-y-quizas-es-lo-que-mas-sea-contradictorio-conmigo/>>

Aimaretti, María. "De las memorias infantiles en primera persona. Entrevista a Macarena Aguiló, directora de El edificio de los chilenos (2010)". *Revista Cine Documental* 9 (2014). Último acceso 18 febrero 2020. <<http://revista.cinedocumental.com.ar/de-las-memorias-infantiles-en-primera-persona/>>

Angulo Daneri, Toño. "Cuando los victimarios de una dictadura tienen mucho que decir. Conversamos con Lissette Orozco, la directora chilena del impresionante documental "El pacto de Adriana"". *Programa Ibermedia*. 4 de octubre 2018. Último acceso 27 de noviembre 2018. <<http://www.programaibermedia.com/nuestras-cronicas/lissette-orozco-la-directora-chilena-del-impresionante-documental-el-pacto-de-adriana/>>

Bassofia. "Entrevista con Álvaro de la Barra, director de "Venían a buscarme"". *Editando*. cl 7 junio 2018. Último acceso 18 de febrero 2020. <<http://www.editando.cl/2018/06/entrevista-con-alvaro-de-la-barra-director-de-venian-a-buscarme.html/>>

Blanco, Felipe. "El edificio de los chilenos. La memoria como redención". *La Fuga* 13 (2012). Último acceso 20 noviembre 2020. < <https://www.lafuga.cl/el-edificio-de-los-chilenos/502>>

Bossay, Claudia. "Venían a buscarme. Registro e identidad". *La Fuga* 21 (2018). Último acceso 18 de febrero 2020. < <http://2016.lafuga.cl/venian-a-buscarme/917>>

- Carmona, Alejandra y Gabriela García. "A 40 años del Golpe: los niños violentados". *Paula* 1119, 31 agosto 2013. Último acceso 20 noviembre 2020. <<https://www.latercera.com/paula/a-40-anos-del-golpe-los-ninos-violentados-2/>>
- Castillo, César, "El pacto de Adriana (2): pender de un hilo". *El agente cine*. 30 octubre 2017. Último acceso 27 de noviembre 2018. <<http://elagente.cine.cl/2017/10/30/el-pacto-de-adriana-2-pender-de-un-hilo/>>
- "Claudio Sapiaín, biografía". *Cineteca virtual Universidad de Chile*. 6 octubre 2017. Último acceso 24 noviembre 2017. <http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=11>
- Colectivo Miope. "Entrevista a María Paz González: HIJA o "todos desde O'Higgins"". *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. 30 junio 2011. Último acceso 29 noviembre 2018. <<http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-maria-paz-gonzalez-hija-o-todos-desde-ohiggins/>>
- Cholakian, Daniel. "Álvaro de la Barra, cineasta chileno: "La memoria, y su recuperación, en Chile ha sido frágil". *Nodal Cultura*. 4 abril 2018. Último acceso 21 noviembre 2020. <<https://www.nodalcultura.am/2018/03/alvaro-de-la-barra-cineasta-chileno-la-memoria-y-su-recuperacion-en-chile-ha-sido-fragil/>>
- Donoso, Catalina. "El eco de las canciones. Un ensayo sobre el presente en primera persona documental". *LaFuga* 11. 2010. Último acceso 5 de diciembre 2018. <<http://www.lafuga.cl/el-eco-de-las-canciones/526>>
- Doveris, Roberto. "Paola Castillo estrena el documental "Genoveva" en SANFIC". *CinemaChile*. 20 octubre 2014. Último acceso 9 junio 2016. <<http://www.cinemachile.cl/paola-castillo-estrena-el-documental-genoveva-en-sanfic/>>
- Erlj, Evelyn. "Entrevista a Marcia Tambutti, directora de "Allende mi abuelo Allende": Romper el silencio". *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. 22 mayo 2015. Último acceso 5 diciembre 2018. <<http://www.cinechile.cl/entrevista-150>>

- "Entrevista Vivienne Barry, directora de "Atrapados en Japón"". *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. 1 abril 2016. Último acceso 25 octubre 2018. <<http://www.cinechile.cl/entrevista-161>>
- Estévez, Antonella. "Genoveva: la pregunta por la identidad". *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. 8 agosto 2018. Último acceso 29 noviembre 2018. <<http://www.cinechile.cl/crit&estud-431>>
- Fernández, Ana, Fanny Leiva y Montserrat Salazar. "El eco de las canciones: la memoria desde lo sensorial". *Campo contra campo: Ficción y política en el cine chileno*. Último acceso 5 de diciembre 2018. <<http://campocontracampo.cl/textos/17>>
- Jara, Daniela. "El pacto de Adriana: secretos de familia o los secretos de un país". *El Mostrador*. 10 octubre 2017. Último acceso 5 diciembre 2018. <<https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2017/10/10/el-pacto-de-adriana-secretos-de-familia-o-los-secretos-de-un-pais/>>
- Lagos, Andrea. "Entrevista a María Paz González, directora del documental "Hija"". *Zanada*. 13 mayo 2012. Último acceso 3 de febrero 2020. <<https://www.zanada.com/entrevista-a-maria-paz-gonzalez-directora-del-documental-hija/>>
- Maldonado, Carlos. "Álvaro de la Barra: la búsqueda que no termina". *The Clinic* 5 julio 2018. Último acceso 18 febrero 2020. <<https://www.theclinic.cl/2018/07/05/alvaro-la-barra-la-busqueda-no-termina/>>
- Montes, Rocío. "El tabú de Salvador Allende". *El país*. 1 marzo 2015. Último acceso 5 diciembre 2018. <https://elpais.com/internacional/2015/02/27/actualidad/1425053203_484444.html>
- Morales, Marcelo. "Entrevista a Teresa Arredondo, directora de Sibila". *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. 23 de abril 2012. Último acceso 27 noviembre 2018. <<http://www.cinechile.cl/entrevista-103>>

- - -. "Entrevista a René Ballesteros". *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. 31 mayo 2010. Último acceso 5 diciembre 2018. <<http://cinechile.cl/entrevistas/entrevista-a-rene-ballesteros/>>
- Munjin, Vania. "Genoveva (Paola Castillo, 2014)". *El agente cine*. 12 agosto 2015. Último acceso 29 noviembre 2018. <<http://elagente.cine.cl/2015/08/12/genoveva-paola-castillo-2014/>>
- Muñoz, Sylvia. "María Paz González: "Encontré en el cine un espacio de reflexión sobre lo que nos rodea"". *Uchile.cl*. 2012. Último acceso 3 febrero 2020. <<https://uchile.cl/u84312>>
- Olave, Daniel. "Documental rescata odisea de periodistas chilenos en Japón". *El Mercurio*, Lunes 9 Abril 2012. Último acceso 25 octubre 2018. <<http://diario.elmercurio.com/detalle/index.asp?id={d3933769-710c-4379-881f-5c9ffa80aeaf}>>>
- Parra, José. "Allende mi abuelo Allende (Marcia Tambutti Allende, 2015)". *El agente cine*. 7 septiembre 2015. Último acceso 29 noviembre 2018. <<http://elagente.cine.cl/2015/09/07/allende-mi-abuelo-allende-marcia-tambutti-allende-2015/>>
- Pinto, Iván. "Lissette Orozco: "El objetivo principal de la película es llegar a las nuevas generaciones, que se instruyan, que tengan su propio discurso, se eduquen con su memoria histórica". *El agente cine*. 20 octubre 2017. Último acceso 27 de noviembre 2018. <<http://elagente.cine.cl/2017/10/20/lissette-orozco-el-objetivo-principal-de-la-pelicula-es-llegar-a-las-nuevas-generaciones-que-se-instruyan-que-tengan-su-propio-discurso-se-eduquen-con-su-memoria-historica/>>
- - -. "Entrevista a María Paz González. Directora de *Hija*, ganadora de FIDOCs 2011". *La Fuga* 13 (2012). Último acceso 29 de noviembre 2018. <<https://lafuga.cl/entrevista-a-maria-paz-gonzalez/521>>
- Puga, Amanda. "FICValdivia. Vivienne Barry, directora de *Atrapados en Japón*: "la verdadera historia es que yo busco a mi padre". 20 de octubre 2015. Último acceso 25 octubre

2018. <<https://galaxiaup.com/ficvaldivia-vivienne-barry-directora-de-atrapados-en-japon-la-verdadera-historia-es-que-yo-busco-a-mi-padre/>>

Santa Cruz, José M. "Transmutaciones del cuerpo: Dictadura y documental autobiográfico contemporáneo". *CineChile. Enciclopedia del cine chileno*. 11 septiembre 2013. Último acceso 5 de diciembre 2018. <<http://www.cinechile.cl/crit&estud-305>>

Viancos, Valeria. "Paola Castillo, directora de *Genoveva*: "Debemos reconocer nuestro mestizaje". *La juguera magazine*. 5 agosto 2015. Último acceso 29 noviembre 2018. <<https://lajugeramagazine.cl/entrevista-paola-castillo/>>

Villa Grimaldi. "Álvaro de la Barra, director del documental 'Venían a buscarme': "Lo primero que tenemos que lograr es que se rompa el pacto de silencio". *Web Villa Grimaldi*. Último acceso 18 diciembre 2020. <<https://villagrimaldi.cl/noticias/alvaro-de-la-barra-director-del-documental-venian-a-buscar-me-lo-primero-que-tenemos-que-lograr-es-que-se-rompa-el-pacto-de-silencio/>>

Corpus

Aguiló, Macarena dir.; Susana Foxley co-dir. *El edificio de los chilenos*. Aplaplac /Les Films d'Ici, 2010. Fílmico.

Arredondo, Teresa dir. *Sibila*. Casimúsicos, 2012. Fílmico.

Ballesteros, René dir. *La quemadura*. Le Fresnoy, 2009. Fílmico.

Barry, Vivienne dir. *Atrapados en Japón*. Vivienne Barry Producciones Audiovisuales, 2015. Fílmico.

Castillo, Paola dir. *Genoveva*. Errante, 2014. Fílmico.

De la Barra, Álvaro dir. *Venían a buscarme*. Ávila Films, 2017. Fílmico.

González, María Paz dir. *Hija*. María una vez, 2011. Fílmico.

Orozco, Lissette dir. *El pacto de Adriana*. Salmón Producciones / Storyboard Media, 2017. Fílmico.

Rossi, Antonia dir. *El eco de las canciones*. Malaparte / Parox, 2011. Fílmico.

Sapiaín, Claudio dir. *Eran unos que venían de Chile*. CS Filmproduktion para SVT1, 1986. Fílmico.

Tambutti, Marcia dir. *Allende mi abuelo Allende*. Errante, 2015. Fílmico.

Vázquez, Angelina dir. *Fragments de un diario inacabado*. Epidem OY / Ylesradio, 1983. Fílmico.

Anexo: Filmografía¹

El edificio de los chilenos

A fines de los años 70', los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) exiliados en Europa regresaron a Chile a luchar clandestinamente contra la dictadura. Muchos de esos militantes tenían hijos que no podrían llevar con ellos. Para esos hijos nació el Proyecto Hogares, un espacio de vida comunitaria que reunió cerca de 60 niños que fueron cuidados por 20 adultos, llamados Padres Sociales. Esta es la historia de un pedazo de mi vida.

Dirección: Macarena Aguiló

Co-dirección: Susana Foxley

Guion: Macarena Aguiló y Susana Foxley

Año: 2010

Duración: 95 minutos

Casa productora: Aplaplac / Les Films d'Ici

Producción: Juan Manuel Egaña y Macarena Aguiló

Montaje: Cathérine Mabilat, Galut Alarcón, Ilán Stehberg, Ismael Miranda, Macarena Aguiló

Sibila

“Recuerdo la noche en que la historia de mi familia cambió. Llamaron desde Perú para avisar que mi tía, Sibila, estaba presa acusada de ser miembro de Sendero Luminoso. Yo tenía 7 años y el silencio protector de mis padres ayudó a que su figura se convirtiera en un gran misterio en mi vida. Su encierro duró 15 años. Hoy está libre y quiero acercarme a ella, escucharla, entender”. Con estas palabras se inicia un documental cinematográfico en el que su directora y coprotagonista, la peruana Teresa Arredondo, trata de comprender la complejidad poli-estratificada de la historia reciente de su país.

Dirección: Teresa Arredondo

Guion: Teresa Arredondo, Martín Sappia

Año: 2012

Duración: 94 minutos

Casa productora: Casimúsicos

Producción: Teresa Arredondo, Viviana Erpel

Montaje: Martín Sappia

¹ Se reproducen las sinopsis con que cada película ha sido publicitada.

La quemadura

La madre se fue de Chile hace 26 años. Ella hace falta, ella desapareció en el silencio del padre y de la abuela. El único rastro que dejó a su hijo y su hija es una biblioteca de libros de la Editorial Quimantú, prohibidos durante la dictadura. Ahora los hijos han encontrado a su madre en otro país. Y van a intentar dar un cuerpo a su voz telefónica para terminar con el hechizo del miembro fantasma de la familia.

Dirección: René Ballesteros

Guion: René Ballesteros

Año: 2009

Duración: 65 minutos

Casa productora: Le Fresnoy

Producción: René Ballesteros

Montaje: Catherine Rascon, Marina Meliande, René Ballesteros

Atrapados en Japón

En 1941, Carlos Barry Silva es invitado a una gira en Japón con cinco periodistas chilenos más. Los eventos del 7 de diciembre de ese mismo año – la declaración de guerra de EUA a Japón por el bombardeo a Pearl Harbor – les obligan a volver a Tokio, donde quedan atrapados sin poder salir. Esta situación les fuerza a quedarse en un hotel indefinidamente, convirtiéndose así en corresponsales de guerra. Al mismo tiempo, intentarán encontrar la manera de poder volver a casa. El episodio marcará su vida y la de su hija, realizadora del documental.

Dirección: Vivienne Barry

Guion: Vivienne Barry, Renato Villegas

Año: 2015

Duración: 67 minutos

Casa productora: Vivienne Barry Producciones Audiovisuales

Producción: Eduardo Lobos, Viviana Erpel, Marcela López

Montaje: Danielle Filliois

Genoveva

“Genoveva” orquesta una historia que une los recuerdos familiares y la discriminación hacia las personas indígenas. Una fotografía de una bisabuela mapuche que nadie conoce es el punto de partida de este ensayo documental. A través del análisis de esa imagen, conversaciones con miembros de la familia, un viaje a las ciudades del sur de Chile, y una actriz que pone escena la foto, vemos el prejuicio existente contra los pueblos indígenas. Es una historia sobre cómo la imagen crea la realidad y la importancia de reconocer nuestra identidad mestiza.

Dirección: Paola Castillo
Guion: Paola Castillo
Año: 2014
Duración: 68 minutos.
Casa productora: Errante
Producción: Soledad Silva
Montaje: Coti Donoso

Venían a buscarme

Luego del golpe militar de Pinochet, mis padres militantes revolucionarios, murieron ejecutados en la esquina de mi jardín de infancia en una emboscada. Yo crecí en el exilio, clandestino y con la imagen heroica de mis padres como pareja y como luchadores sociales. Ahora busco recuperar mi identidad intentando así, conocerlos a ellos.

Dirección: Álvaro de la Barra
Guion: Álvaro de la Barra
Año: 2017
Duración: 82 minutos
Casa productora: Ávila films
Producción: Álvaro de la Barra
Montaje: Sebastián Sepúlveda, Martín Sappia

Hija

Madre e hija atraviesan Chile de sur a norte buscando a un familiar que no conocen. La madre espera reunirse con su hermana, mientras la hija quiere encontrar a su verdadero padre. A través de 2.000 kilómetros de carretera, ambas enfrentan sus expectativas de infancia con un presente que podría ser más incierto y hostil que las fantasías que armaron su identidad.

“Hija” es un viaje donde las mentiras se convierten en realidad y donde la realidad toma forma de película; la de un roadmovie documental basado en hechos imaginarios.

Dirección: María Paz González
Guion: María Paz González, Francisco Hervé
Año: 2011
Duración: 84 minutos
Casa productora: María una vez / Blume producciones
Producción: Flor Rubina, Francisco Hervé, María Paz González
Montaje: Brian Jacobs, Danielle Filliois

El pacto de Adriana

De niña tuve una ídola, mi tía Adriana. En 2007 la tomaron presa y me enteré que en su juventud trabajó para la policía secreta del dictador Augusto Pinochet. En 2011 se fugó del país mientras enfrentaba un proceso judicial acusada de secuestro y asesinato. Hoy mi tía vive una pesadilla, en Australia los residentes chilenos marchan en su contra pidiendo su extradición.

El caso se ha vuelto mediático, no me di cuenta cómo me involucré en su terrible pasado y ahora soy parte de su delirante presente. Ambas viajaremos por este relato íntimo de enfrentamientos y confesiones, donde saldrán a la luz oscuros secretos. Tengo un acceso privilegiado a los victimarios de la dictadura militar chilena y estoy dispuesta a llegar a las últimas consecuencias para conocer la verdad y saber quién es realmente mi tía Adriana.

Dirección: Lissette Orozco

Guion: Lissette Orozco

Año: 2017

Duración: 96 minutos

Casa productora: Salmón producciones / Storyboard media

Producción: Benjamin Band, Gabriela Sandoval, Carlos Núñez

Montaje: Melisa Miranda

El eco de las canciones

“El eco de las canciones” relata la experiencia de una joven chilena nacida en Roma que a través de sus recuerdos del exilio y el retorno se debate entre la pertenencia y la extrañeza hacia una sociedad que mira con distancia, reflexionando sobre el sentimiento de desarraigo de una generación que creció lejos de sus raíces. Una película donde los límites entre ficción y documental se desdibujan y que emprende una búsqueda narrativa y estética única.

Dirección: Antonia Rossi

Guion: Antonia Rossi, Roberto Contador

Año: 2011

Duración: 71 minutos

Casa productora: Malaparte / Parox

Producción: Leonora González

Montaje: Antonia Rossi, Roberto Contador

Eran unos que venían de Chile

Es la historia del exilio de la familia Sapiaín -Claudio, el padre, Vilma la madre y Paulo el hijo- narrada, en Suecia y en Chile, luego del retorno. En Suecia la familia permanece durante doce años, habiendo llegado el hijo a los seis meses de edad. Allí el niño ha crecido integrándose plenamente al medio: se le ve compartiendo con sus compañeros de escuela y amigos.

Paralelamente se presentan casos de otros exiliados: un mapuche, una familia de pobladores. Llega el momento en que el matrimonio Sapiaín decide volver a Chile y se inicia el problema del hijo Paulo: angustia al cambio. En Santiago la familia es esperada en el aeropuerto por familiares y amigos que expresan sus testimonios para el documental. Se agregan imágenes relativas al paisaje chileno y algunas entrevistas.

Dirección: Claudio Sapiaín

Guion: Claudio Sapiaín

Año: 1986

Duración: 45 minutos

Casa productora: CS Filmproduktion para SVT1

Producción: Claudio Sapiaín

Allende mi abuelo Allende

Marcia, nieta de Salvador Allende, el primer presidente socialista democrático que fue derrocado por la dictadura chilena en septiembre de 1973, busca reconstruir la imagen personal y familiar de su abuelo sepultada por la Historia, el exilio y el dolor de su familia. Una mirada aguda y cercana, que intenta romper el silencio familiar sostenido por décadas.

Dirección: Marcia Tambutti

Guion: Marcia Tambutti, Paola Castillo, Bruni Bures, Valeria Vargas

Año: 2015

Duración: 97 minutos.

Casa productora: Errante

Producción: Paola Castillo, Soledad Silva

Montaje: Titi Viera-Gallo, Coti Donoso

Fragmentos de un diario inacabado

Es el diario de viaje – interrumpido – de la directora a Chile, realizado durante la explosión social de los ochenta. Expulsada del país, luego de que su ingreso semi-clandestino fuera descubierto por los servicios de inteligencia, fue finalizado desde la distancia. Es uno de los primeros retornos desde el exilio y un antecedente fundamental del documental en primera persona en Chile

Dirección: Angelina Vázquez

Guion: Angelina Vázquez

Año: 1983

Duración: 57 minutos

Casa productora: Epidem OY / Ylesradio

Montaje: Anja Rouhuvirta

