

---

# Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo

Valeria Valenzuela

*Mestranda na Universidade Federal Fluminense*

valevg@terra.com.br

**Resumen:** La producción contemporánea de documentales pasa por un momento en que el cuestionamiento del propio documentalista se torna un fuerte elemento de la narrativa, tanto en sus motivaciones, como en la propia interferencia del objeto filmado. En América Latina, estos documentales, si bien no tienen representatividad cuantitativa, son innovadores en términos de lenguaje. Los documentales son performativos, producciones híbridas donde el film es un proceso y no un medio para entender el mundo; donde el autor/personaje construye un discurso afectivo, a partir de su visión subjetiva del mundo. En el caso chileno, esta modalidad se preocupa con la identidad y la memoria histórica del país, cuestiones necesariamente vinculadas a la experiencia de casi 20 años de dictadura militar. *Chile-La Memoria Obstinada*, de Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo y *En un Lugar del Cielo*, de Alejandra Carmona, son tres documentales de los años noventa, que forman parte de esta nueva tendencia del quehacer documental.

Palabras clave: Chile; Memoria; Subjetividad; Documental contemporáneo.

**Resumo:** A produção contemporânea de documentários passa por um momento no qual o questionamento do próprio documentarista torna-se um forte elemento da narrativa, tanto no que diz respeito às suas motivações, como à sua própria interferência no objeto filmado. Na América Latina, estes documentários, não são representativos em termos quantitativos, mas mostram-se inovadores em termos de linguagem. Tratam-se de documentários performativos, produções híbridas nas quais o filme é um processo e não um meio para entender o mundo; o autor/personagem constrói um discurso afetivo, a partir da sua visão subjetiva do mundo. No caso do documentário chileno, esta modalidade preocupa-se com a identidade e a memória histórica do país, questões necessariamente vinculadas à experiência de quase 20 anos de ditadura militar. *Chile-La Memoria Obstinada*, de Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo e *En un Lugar del Cielo*, de Alejandra Carmona,

são três documentários contemporâneos, que fazem parte desta nova tendência do fazer documental.

Palavras-chave: Chile; Memória; Subjetividade; Documentário contemporâneo.

**Abstract:** Contemporary documentary film production is going through a moment in which the documentary filmmaker's reflection becomes a strong element of the narrative, as well as their motivations, and even an interference with the film's object. In Latin America, although these documentary films are not numerous, they are innovative in their language. Performance documentary films, hybrid productions by which the film is a process and not a means to understand the world; in which the author/character builds a sensitive discourse from their own subjective vision of the world. In the Chilean case, this modality is concerned with the country's identity and its historical memory, issues linked to the experience of almost 20 years of military dictatorship. *Chile-La Memoria Obstinate*, by Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, by Carmen Castillo, and *En un Lugar del Cielo*, by Alejandra Carmona, are three documentary films from the nineties that are part of this new trend in documentary filmmaking.

Keywords: Chile; Memory; Subjectivity; Contemporary documentary.

**Résumé:** La production contemporaine de documentaires passe par un moment où la préoccupation du réalisateur lui-même est devenue un élément fort de la narration, aussi bien en ce qui concerne ses motivations que sa relation à l'objet filmé. En Amérique du Sud, ces documentaires, bien qu'ils ne soient pas nombreux, se montrent innovateurs en ce qui concerne le langage. Documentaires performants, productions hybrides dans lesquelles le film est un processus et non un moyen pour comprendre le monde et dans lesquels l'auteur/personnage construit un discours affectif à partir de sa vision subjective du monde. Dans le cas du documentaire chilien, cette modalité se préoccupe de l'identité et de la mémoire du pays. Question nécessairement liée avec l'expérience de presque vingt ans de dictature militaire. *Chile-La Memoria Obstinate*, de Patricio Guzmán, *La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo et *En un Lugar del Cielo* de Alejandro Carmona, sont trois documentaires contemporains qui font partie de cette nouvelle tendance.

Mots-clés: Chili; Mémoire; Subjectivité; Documentaire contemporain.

**A**L hablar de una revisión del documental chileno resulta casi imposible no mencionar *La Batalla de Chile* (Cuba, 1975-1979), trilogía

de Patricio Guzmán<sup>1</sup> que relata el proceso que desató la crisis del gobierno socialista de Salvador Allende, así como también el golpe de Estado que lo llevó a su fin. Durante los años de dictadura, este documental recorrió el mundo denunciando la brutalidad del golpe militar y llamando a la solidaridad con Chile. Fue visto en casi cuarenta países, convirtiéndose en un estandarte para quien salió al exilio y en un mito para quien permaneció en el país.

Pero la película no llamó solamente la atención de los movimientos de solidaridad con la izquierda latinoamericana de la época. Críticos cinematográficos y festivales de cine resaltaron la autenticidad de los testimonios, la agudeza de la cámara en mano y la forma de estructurar audiovisualmente las propuestas de análisis. Un documental político que logra explorar la realidad, poniendo atención tanto en lo que se filma como en las cuestiones propias del lenguaje cinematográfico. Actualmente *La Batalla de Chile* es considerada, entre otras, una obra maestra del cine documental latinoamericano de todos los tiempos.

Al hablar sobre la expresión del documental latinoamericano, es difícil no pensar en la memoria individual y colectiva de sus pueblos. El propio Guzmán se refiere al género como un soporte privilegiado para abordar temas de la memoria, así como también “uno de los pocos lugares de reflexión que el hombre moderno tiene a su alcance” (Ruffinelli, 2001, p. 375). No en vano, su famosa frase: “Un país, una religión, una ciudad que no tiene cine documental, es como una familia sin álbum de fotografías, es decir, una comunidad sin imagen, sin memoria”, se ha convertido en una especie de slogan de los documentalistas latinoamericanos contemporáneos.

En el caso del documental chileno contemporáneo el trabajo de reconstrucción de la memoria histórica del país pasa necesariamente por

---

<sup>1</sup> Patricio Guzmán estudió cinematografía en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica de Chile y más tarde en la Escuela Oficial de Cinematografía de Madrid. Su obra más famosa es, sin duda, *La Batalla de Chile*, que finalizó en el exilio después del golpe militar de 1973. Desde entonces, nunca más volvió a radicar en su país. En España y Francia continuó realizando su obra documental: *En el Nombre de Dios* (1987), *La Cruz del Sur* (1992), *Pueblo en Vilo* (1995), *La Memoria Obstinada* (1997), *La Isla de Robinson Crusoe* (1999), *El Caso Pinochet* (2001), *Madrid* (2002) y *Salvador Allende* (2004). Es profesor de cine documental en algunas escuelas de Europa y Latinoamérica; y fundador del Festival Documental de Santiago que realiza con la ayuda de un grupo de documentalistas chilenos desde 1997.

su historia reciente, por lo que fue la experiencia de la Unidad Popular, la dictadura militar y todas las marcas que este difícil proceso dejó en su dividida sociedad. Los documentalistas de los años setenta acompañaron los movimientos sociales e informaron sobre el proceso histórico popular que estaba viviendo el país, para después denunciar, gran parte desde el exilio, las injusticias cometidas por el nuevo régimen. Durante los años noventa se observa un interés por problemáticas sociales y por la revisión histórica del período de la dictadura militar. En la actualidad, documentalistas chilenos, pertenecientes a diferentes generaciones, reflexionan en sus obras sobre estos mismos temas, como un ejercicio por rescatar la memoria, por entenderse y entender a los que, desde diferentes individualidades, fueron protagonistas de esa historia.

Patricio Guzmán decide reestrenar *La Batalla de Chile* en su país. Para esto realiza una nueva banda sonora, donde modifica el texto utilizado en la época por uno más “neutral”, es decir, menos estereotipado y modelado por las terminologías ideológicas de los años setenta. Su intención es llegar a un público más joven, a quienes no vivieron directamente los procesos sociales de la época. Durante los preparativos del estreno en Chile surge la motivación de documentar esta vivencia, convirtiendo el regreso de la trilogía de Guzmán a su público originario en una experiencia filmada: *Chile-La Memoria Obstinate* (Chile, 1997). Este documental es una reflexión sobre *La Batalla de Chile*, su equipo técnico, sus personajes, el recuerdo de los que vivenciaron el golpe de Estado y el conocimiento de esta visión de los hechos por parte de quienes estaban muy pequeños o no habían nacido en aquella época. Se trata de un ejercicio consciente, como queda explícito en su título, para no olvidar la historia, las personas, la batalla vivida. Una especie de “cuarta parte” de *La Batalla de Chile*, que hace uso de la reflexibilidad para entender al país entre el momento histórico en que se realizó la trilogía y el momento en que se hace este nuevo documental.

Guzmán, desde una narración en primera persona, recorre lugares y busca personajes que lo acompañaron cuando filmaba durante el gobierno de la Unidad Popular. Ya en la primera secuencia, después de presentar al personaje Juan, un escolta de Salvador Allende que sobrevivió al bombardeo de la Moneda el 11 de Septiembre de 1973, y después de contextualizar los hechos ocurridos ese día, Guzmán quiebra el estilo expositivo para evidenciar su lugar, convirtiéndose en un

personaje del documental y expresando sus propias vivencias por medio de una narración en off: *... Desde entonces Juan nunca ha dejado de recordar el combate de la Moneda. Era el día de su boda y casi fue el día de su muerte. Ahora entra al palacio como ayudante de nuestro equipo de filmación para evocar algunos momentos. Igual que yo es la primera vez, en 23 años, que él vuelve a este lugar. Ni él ni yo queremos hablar demasiado. Los mejores amigos de Juan desaparecieron aquí. En aquellos años yo venía con frecuencia aquí y muchas veces me encontré con Juan. El es uno de los tantos personajes anónimos que yo filmé en esa época para hacer La Batalla de Chile...*

El realizador no está atrás de la cámara, sino que forma parte de la propia película. Caminando junto a Juan, habla del pasado de ambos, estableciendo paralelos y compartiendo así, el mismo espacio fílmico. Juan, camuflado como parte del equipo de filmación estrecha los vínculos entre los que filman y los que son filmados, estableciendo relaciones intertextuales propias de la autorreflexión implícita en la concepción del documental.

Guzmán presenta, también, otro "personaje" esencial vinculado a su propia historia, que será una motivación constante durante el desarrollo narrativo: *La Batalla de Chile*, su obra de mayor repercusión: *... un largo filme documental sobre la experiencia de la Unidad Popular. Después del golpe de Estado, esta película fue proyectada en 37 países y ganó muchos premios. Aquí, en este lugar, se había gestado un movimiento de masas impresionante que pudimos filmar durante un año, a veces sin saber muy bien lo que hacíamos. Sin embargo, hasta hoy La Batalla de Chile, nunca se ha estrenado en Chile. Durante la dictadura de Pinochet fue prohibida y todavía hoy los distribuidores no se sienten cómodos para exhibirla. Para muchos el tema de la memoria es un tema encerrado.*

El cineasta construye su obra sobre la base de su propio trabajo ya consolidado. Lo trae al presente y lo enfrenta a la realidad actual. Al exponer su obra anterior, se expone a sí mismo, a su historia, a sus experiencias y puntos de vista. Este aspecto subjetivo y autobiográfico es nuevo en el cine de Patricio Guzmán.

El autor se filma regresando al Estadio Nacional después de 23 años, lugar donde estuvo preso en 1973. En el estadio vacío se sienta en silencio mientras se escucha la voz de un médico amigo que re-

cuerda haberlo encontrado cuando atendía detenidos. Guzmán le pregunta al médico sobre ese encuentro, sobre lo que recuerda de él, sobre la conversación que tuvieron. Nuevamente roles desfasados, donde el entrevistado le ayuda al entrevistador a organizar sus ideas para poder recordar. Se refuerza aquí, la idea de punto de vista, de subjetividad de la memoria, que es lo que el documental intenta retratar, las realidades particulares, las verdades específicas.

La identificación de personajes con rótulos que establecen un vínculo directo con el autor, como por ejemplo: “mi tío” o “mi amigo”, refuerza la idea de individualidad, de estar observando una realidad atravesada por la experiencia de vida del propio realizador.

*Chile-La Memoria Obstinada* interviene, en varios momentos, en la realidad que registra con la intención de provocar reacciones, de sorprender con cosas que no forman parte del cotidiano. La motivación principal del documental es hacer memoria, recordar lo que parece no ser parte de un pasado inmediato del ciudadano chileno. Para esto, Guzmán organiza encuentros y registra sus resultados: encuentros de jóvenes que por primera vez ven *La Batalla de Chile*; encuentros de viejos, como los escoltas de Allende, que buscan reconocerse o reconocer a sus compañeros visionando en cámara lenta algunas escenas del film; encuentros del propio Guzmán con personajes de su trilogía, así como con quienes fueron personas claves en la realización de la película.

Pero el autor va más allá aún en su intervención del mundo real en busca de reacciones públicas, en la secuencia en que una banda musical recorre las calles de Santiago tocando la música *Venceremos*, himno de la Unidad Popular, que no era tocada públicamente en Chile desde el golpe militar. Esta *performance*, en pleno centro de la ciudad, busca despertar en la masa social sentimientos que, según el autor, están dormidos, y sólo provocándolos con fuerza saldrán a la superficie para que así, puedan ser discutidos nuevamente. Las reacciones de los transeúntes son muy diversas, los rostros en silencio observando, y algunas veces gesticulando, al ver la banda pasar, dejan claro que nadie es indiferente a este recuerdo, parte de la historia reciente del país.

Existen también representaciones, puestas en escena de situaciones del pasado. Así, vemos a los escoltas de Allende caminando junto a un automóvil, imitando la forma como lo hicieran cuando escoltaban a pie el vehículo del presidente. La idea de representación se

hace extensiva a todo el documental al tratarse de una película sobre otra película, con personajes que observamos observándose y auto-representándose años más tarde.

Encuentros, *performances*, representaciones que buscan acabar con la amnesia. Todas ellas intervenciones del mundo real con una motivación común: la idea obstinada por recuperar una memoria, que según Guzmán, no forma parte de la conciencia histórica de la población chilena.

Secuencias de carácter más informativo entregan antecedentes poco conocidos sobre *La Batalla de Chile*. A modo de homenaje, el autor cuenta la historia de Jorge Müller Silva, director de fotografía de la película, quien fue secuestrado por los militares, internado en el centro de tortura de Villa Grimaldi y posteriormente desaparecido. Otro homenajeado es el Tío Ignacio, tío de Guzmán, quien ayudó a esconder los rollos de negativo de *La Batalla de Chile* en su propia casa, posibilitando así, que después del golpe militar fueran enviados en barco a Suecia como valija diplomática. Historias que forman parte de la intimidad del cineasta y su obra, manera de exponer su propia necesidad de contar. El dispositivo de la reflexión documental rescata los rasgos autobiográficos e íntimos del autor.

Según Carlos Flores, *Chile – La Memoria Obstinada*, responde a un nuevo modo de realizar documentales, donde ya no se intenta “dar cuenta de la realidad”, ni se apunta “a una función probatoria” como se hacía antes. “Los documentales modernos, como el de Guzmán, son antes que otra cosa formas de conocimiento, instrumentos o dispositivos, ellos mismos, para iluminar la realidad”. (Ruffinelli, 2001, p.300).

Actualmente, la producción contemporánea de documentales pasa por un momento en que el cuestionamiento del propio documentalista se torna un fuerte elemento de la narrativa, tanto en cuanto a sus motivaciones, como a su propia interferencia en el objeto filmado. Esta nueva práctica se presenta como un formato en crisis, que mezcla el registro del mundo histórico con representaciones ficcionales, autor con personaje, además de elementos de diferentes estilos documentales, creando, así, una nueva categoría que podría clasificarse como ‘híbrida’, donde ‘estructuras o prácticas discretas que existían separadamente, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas’ (Canclini, 2000, p.62).

No se trata únicamente de un documental subjetivo, y sí de un documental donde el propio autor aparece representado. No se trata de la representación de lo real, y sí de lo real de la representación. Es el registro de una búsqueda, en la cual el autor tiene que realizar movimientos para que los hechos ocurran; películas donde el documentalista no puede anticipar ni el resultado de su investigación, ni tampoco el camino que tendrá que recorrer para realizarla.

Bill Nichols se refiere a este tipo de filmes como performativos. Los documentales performativos se caracterizan por un abordaje esencialmente subjetivo, trayendo al documentalista y sus cuestionamientos más particulares hacia el centro del film. El autor es también personaje de su propia obra, provocando una aproximación afectiva entre él y su objeto de registro. Son documentales cargados de una experiencia de vida, narrados necesariamente en primera persona. Para Nichols los documentales performativos crean entre el espectador y el film una dimensión afectiva inédita en lo que se refiere a la lógica dominante del lenguaje documental. La subjetividad siempre estuvo presente en el documental, pero nunca como lógica dominante.

“Filmes performativos dan énfasis extra a las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria que provienen del acto de contar un hecho”. (Nichols in Silva, 2004, p.70). Son filmes auto-referentes, que tratan del propio proceso de producción de la reflexión. Este proceso ocurre a partir de la experiencia particular y única del autor y representa una intención de comprender la propia historia para, así, llegar al entendimiento de la memoria histórica de la sociedad. Es un proceso de dentro para afuera que junta elementos discursivos aparentemente antagónicos: lo general con lo particular, lo individual con lo colectivo y lo político con lo personal.

Stella Bruzzi entiende los performativos en función del registro de la improvisación, del momento. La cuestión de la performance está relacionada a la propia auto-representación del documentalista como personaje, y a la autoconciencia de la artificialidad en la construcción de conceptos de verdad: “El papel que la performance adquiere, se torna, en innumerables instancias, no la muerte del documental, y si una forma crucial de establecer credibilidad”. (Bruzzi in Silva, 2004, p.202).

Para Andrea Molffeta, la producción de sentido en los documentales performativos sudamericanos se establece a partir de relaciones mediá-



ticas: "(...) la interacción es usada para mostrar el aspecto afectivo de la comunicación, la autoridad textual se disloca al espectador; la referencia está subordinada a la enunciación subjetiva. Así, es desde este lugar personal, desde este cronotopo, tan singular cuanto el individuo que lo construye, que surge el enunciado de los filmes de esta generación sobre los problemas más polémicos." (Molfetta, 2003, p. 52). La subjetividad en la obra es intencional y se transforma en la lógica dominante que conduce la narración. Por esto su forma enunciativa puede definirse como "yo te digo que el mundo es así".

El rescate de la experiencia de la auto-narración definirá la forma del documental performativo, alejándolo de una perspectiva meramente informativa. Así, estos trabajos mezclan diferentes técnicas expresivas que dan textura y densidad a la ficción (planos de puntos de vista, utilización de música, transmisión de estados emocionales subjetivos, *flashbacks*, *freeze frames*, etc.).

En Chile, cada día aparecen más documentales de este tipo, que llaman la atención por sus propuestas formales innovadoras. Al mismo tiempo, aumenta el interés por ver películas que hablen de lo propio, de lo particular, aquello que expresa, en la medida de lo posible, la idiosincrasia de los chilenos.

La subjetividad explícita de documentar se observa también en otras obras preocupadas por temas ligados al golpe militar. Es el caso de *La Flaca Alejandra* (Chile/Francia, 1993) de Carmen Castillo<sup>2</sup> y *En un Lugar del Cielo* (Chile, 2003) de Alejandra Carmona.<sup>3</sup> En ambos filmes las autoras desarrollan una historia a partir de las consecuencias personales vividas a partir de los acontecimientos de septiembre de 1973. Las autoras hacen una reflexión sobre el período de represión post golpe, como esto les afectó en sus intimidades más profundas y como afectó,

---

<sup>2</sup> Carmen Castillo es cineasta y escritora, exilada en Francia. Sus libros *Un Día de Octubre en Santiago* y *Punto de Fuga* han sido traducidos a varios idiomas. Ha realizado documentales de temática latinoamericana, entre ellos, *Estado de Guerra: Nicaragua*, con Sylvie Blum, *La Verdadera Leyenda del Subcomandante Marco*, *Inca de Oro* y *El Bolero: una Educación Amorosa*. Con *La Flaca Alejandra* obtiene los premios FIPA d'Or y el Nestor Almendros Award.

<sup>3</sup> Alejandra Carmona estudió Filosofía en Chile y Dirección en la Academia de Cine y TV de Berlín (DFFB), en Alemania. Trabaja para televisión en área de reportaje documental y como docente en el Instituto de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile.

en un círculo más amplio, a quienes, por uno u otro motivo, estaban ligadas a ellas. A partir de historias individuales se construyen hipótesis sobre la realidad de un país, de un período, de una historia.

*La Flaca Alejandra*, de Carmen Castillo trata el tema de la traición. En 1992, Marcia Merino, una dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria que la DINA (policía política del régimen) usó como rehén y delatora durante dieciocho años, aceptó hablar públicamente sobre su colaboración, describiendo sus múltiples delaciones de ex compañeros, que los llevaron a la cárcel, la tortura y la muerte. Un año más tarde, Carmen Castillo, una de sus propias víctimas, la entrevista y crea un espacio para reconstruir lo que el subtítulo del film denomina: *Vidas y Muertes de una Mujer Chilena*.

Marcia Merino, cuenta con precisión de detalles la experiencia vivida, y acompañando a Castillo, visita, como en una peregrinación siniestra, los lugares que sirvieron para la detención y tortura de centenares de víctimas. Castillo conduce la investigación a partir del propio sufrimiento de sus pérdidas, comenzando el documental con varias fotografías de “desaparecidos”, uno de ellos, su compañero Miguel Enríquez, asesinado por el ejército durante un operativo en el que cayó presa la propia Castillo. La narración es en primera persona y permite, ya en los primeros minutos del film, identificar al autor/personaje exponiendo una historia atravesada por su experiencia de vida: *... Todavía no se sabe como sucedió, nunca se supo con precisión. Historia desperdigada, sin rostro. Apenas unas huellas dispersas, como estos rostros arrancados del olvido, inmóviles en estas fotos. Son mis amigos. Están desaparecidos. Los militares los detuvieron y nunca más se supo. No hay cuerpos, no hay tumbas. Eran militantes o tal vez no. También el padre, la madre, el hermano, el amigo. Rostros para que sea imposible el olvido. Yo sí recuerdo. Pasa el tiempo y sólo las heridas perduran. Veinte años ya, sigo anclada en aquel tiempo de la herida, aquel momento en que lo incomprendible arrebató la herida... Cuando mataron a Miguel, yo allí me encontraba, embarazada. Herida, interrogada, fui finalmente expulsada del país. Una sobreviviente.*

Al igual que en el documental de Guzmán, la autora, al inicio del film, no sólo se presenta, sino que se posiciona afectivamente frente a los hechos narrados. Castillo y Guzmán dejan manifiestas sus preocupaciones sobre la memoria, sobre lo que no pueden olvidar, sobre

la necesidad de saber si los otros recuerdan. En el decurso del film, la autora no deja de manifestar motivaciones que surgen de su historia personal con frases como *necesito saber que pasó . . . por qué Miguel murió, por qué yo sobreviví*, dando un énfasis especial a las cualidades subjetivas de la experiencia y de la memoria que provienen del acto de contar un hecho. “El documental performativo es el producto de este cruzamiento de contextos; una forma de articulación de lo público y lo privado en la producción de sentido”. (Nichols in Silva, 2004, p.70).

La introducción del personaje de Marcia Merino, lleva a la autora a dejar el rol protagónico para transformarse en la investigadora que se desplaza por la ciudad buscando pistas, indicios que lleven a la flaca Alejandra a recordar y contar su vida como delatora. El documental será, en gran parte, el resultado de un encuentro. Se remite, aquí, a la idea del encuentro en un tiempo y un espacio determinado, en la vida de quien filma y de quien es filmado.

El documental se vuelve un documento en si mismo, cuando Castillo visita en la cárcel militar al Guatón Romo, uno de los torturadores del régimen, o cuando varias veces intenta comunicarse infructuosamente por teléfono con Miguel Krassnoff, uno de los militares/torturadores que en el momento de la filmación dirigía el regimiento de la ciudad de Valdivia. Romo, de una manera grotesca, desafía a Castillo a que le pregunte sobre el operativo del cual fue protagonista, donde fue asesinado Miguel Enríquez y ella herida, detenida. Krassnoff, nunca contesta a sus reiterativos llamados.

Secuencias reflexivas también forman parte de la estructura narrativa de *La Flaca Alejandra*. Muchas de ellas hechas con una cámara subjetiva, en mano, cuya imagen barrida se convierte en una interpretación autoral sobre la realidad enfrentada. Imágenes monocromáticas, descontextualizadas de su sonido original y cargadas de subjetividad, se reconocen en los límites del documental y la ficción. Castillo se autorretrata en los espacios que registra para su reflexión, reforzando, desde un texto en *off*, su manera particular de ver el mundo: . . . *Hace unos días que intento comunicarme con el capitán Miguel, hoy día coronel Krassnoff, comandante en jefe del regimiento de Valdivia. Y cada noche recibo llamadas anónimas, insultos, amenazas. Santiago se ve tan ajeno, indiferente a esta historia. Esta ciudad de noche podría ser Berlín, Houston, Paris. Torres, avenidas, autos, mercancías. Con dinero*

*todo se puede comprar en Santiago. Una sociedad entera obligada a no ver, no oír, no saber. Una sorda amenaza exige que se olvide, que se olvide incluso que hay algo que olvidar.*

Para Castillo *La Flaca Alejandra* es un proceso de autorreflexión, que le permitió enfrentarse a su pasado, a sus heridas no cicatrizadas. Sin embargo, como personaje mantiene una distancia emocional. De una forma muy controlada es testigo de los descubrimientos de su investigación, sobre los que hace reflexiones profundas desde un texto en *off*, sin permitirse momentos de quiebre, casi como una estrategia de autoprotección. Castillo comenta esta situación:

“Llegué a hacer esa película después de un enorme trabajo con la memoria, en el pensamiento y en la emoción. Yo logro llegar con una emoción neutra, tratando que no salgan confusiones de culpabilidades y perdones, con el objetivo de que el espectador decida. Lo que Marcia y yo teníamos en común era la relación con la muerte y yo vengo a escuchar la otra parte de esa relación, vengo a tratar de que hable de su relación con el torturador, yo ya había trabajado mucho la situación de la tortura y sabía que en ese momento podía estar junto a ella sin juzgarla. Nos juntamos para hacer un trabajo y luego ella siguió su vida y yo la mía.” (Castillo in Bedregal, 2005, p. 2).

Marcia Merino y Carmen Castillo efectivamente se reúnen para hacer un film. La idea de registrar este encuentro se escenifica cuando ambas, en una pequeña habitación, ven documentales de los setenta sobre movimientos sociales de la época. Como viejas amigas recuerdan músicas, amigos comunes, hablan de ideales. Tímidamente Castillo describe a “la flaca” del pasado, como la veía, el respeto y el miedo que le tenía por la dureza de su compromiso con la causa por encima de todo. Cómplices de una derrota, autor y personaje, víctima y victimario se presentan lado a lado, dejando en manos del espectador cualquier tipo de juicio.

El documental de Alejandra Carmona, *En un Lugar del Cielo*, se sitúa, sin miedo a imparcialidades, en la realidad de quien de niña sufrió la pérdida de su padre. La historia gira en torno al periodista Augusto Carmona, miembro del Comité Central del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, asesinado por la Central Nacional de Inteligencia en 1977. Su hija Alejandra tenía 12 años y vivía en la República Democrática Alemana cuando se entera del asesinato. Mediante este trabajo la autora

se confronta a su propio pasado: “la cinta refleja a través de una mirada personal la historia de dos países, Chile y Alemania, el desarraigo y la búsqueda de identidad”, dice Alejandra Carmona. Una reflexión sobre ideales políticos, el fracaso de ciertas utopías y sus consecuencias para quienes participaron de esta historia.

Como punto de partida, la autora, desde una narración en off, expone la preocupación central de su película: la pérdida del padre en la infancia. Desde este momento, el espectador sabe que asistirá a una mirada íntima, a la búsqueda personal de nociones de identidad y de formas de vivir con el dolor. Se trata de un documental autobiográfico que recurre a álbumes de fotos familiares, dibujos de infancia de la autora, registros en Super 8 de su juventud y entrevistas a familiares y amigos.

Alejandra Carmona reconstruye su historia a partir de investigar quien fue su padre. Son muchos los detalles que ella desconoce sobre los últimos años de vida clandestina de Augusto Carmona. La autora/personaje busca indicios, encuentra personas, visita lugares; por medio de periódicos de la época, archivo fílmico y testimonios de quienes convivieron con su padre poco antes de su muerte, Alejandra consigue construir un retrato del padre, tanto público como privado. Su rol diegético será el de una investigadora que toma decisiones y realiza movimientos que modifican el transcurso documental, como cuando decide trasladarse de Alemania a Chile para recolectar informaciones que permitan completar su historia.

En Chile encuentra también a sus amigos y los recuerdos de su juventud, las vidas de los hijos de quienes sufrieron directamente las consecuencias del golpe militar; pese a ello, los hijos vivieron otras realidades y construyeron otras historias. No existe homenaje a los caídos, ni nostalgia por las opciones de vida de los ‘héroes’ de los años setenta; así como tampoco rencor a los padres que dejaron de lado a sus hijos para entregarse, con riesgo de vida, a la lucha por causas revolucionarias. Se trata más bien de una reflexión cultural de la memoria que hoy decodifica y en gran parte sustituye los mundos comprensivos de aquellos años. La intención no queda en la mera reconstrucción de la memoria, sino que atiende a la manera particular en que cada uno recuerda, y a partir de esto, opta y construye su forma de entender el mundo.

La autora expone las diversas opciones de sus amigos, de sus hermanos, de su madre y hasta de su propia hija. Su opción parece ser el camino que recorre al realizar su documental, por medio del cual se reencuentra con el padre ausente y se despide de él. El hacer del documental un proceso y de su soporte un medio para alcanzar un objetivo son peculiaridades de las obras performativas.

*En un Lugar del Cielo* incluye momentos donde el autor/personaje se deja conmover frente a la cámara en escenas claves que parecen cerrar procesos internos; como cuando con un movimiento de manos Alejandra, frente a la casa donde fuera asesinado su padre, intenta despedirse y dejar allí parte del gran dolor que la acompaña desde los 12 años de edad.

Otra escena de quiebre y de confraternización con el mundo que la rodea se presenta hacia el final del film, cuando la autora, deambulando entre personas que asisten a un acto en homenaje a Salvador Allende, entrevista a un participante, quien dice que prefiere no hablar porque muchas personas queridas perdieron la vida en aquella época y se siente muy conmovido al recordarlas. La reportera, autora y personaje, con el micrófono en mano, entra a cuadro, y sin decir una palabra, abraza al entrevistado emocionada.

*En un Lugar del Cielo, La Flaca Alejandra y Chile- La Memoria Obsatinada* son documentales preocupados por la memoria, tanto individual como colectiva. Sus autores revisan el pasado como una manera de volver a sus propias historias, para a partir de ahí entender y contribuir a la reconstrucción de identidades grupales e incluso nacionales.

Los tres filmes surgen a partir del mismo hecho histórico, el triunfo y la derrota de Allende, en 1973. Desde ángulos diferentes, los autores abordan particularidades ocurridas en este contexto, enfocando las consecuencias que hasta el día de hoy continúan pesando. Los tres realizadores no sólo se presentan al inicio de sus películas por medio de una narración en primera persona, donde responden a la pregunta: “¿Quién soy yo?”, sino que también, cada uno, explica sus vínculos con el proceso sociopolítico y las consecuencias individuales que sufrieron, Guzmán desde el lugar del cineasta, Castillo como la sobreviviente y Carmona como la víctima. En seguida, exponen resumidamente el tema a desarrollar: la larga y dura batalla sufrida por Chile, la pérdida de amigos y la traición de otros, y la falta del padre muerto injustamente.

La sociedad chilena, su presente y su manera de lidiar con el pasado son analizados desde un punto de vista personal en los tres filmes. Siempre enfatizando la falta de identidad con su país de origen; siempre observando desde un afuera que duele, desde la condición de exiliado que marcó la vida de estos tres autores.

La opción por entrevistar a familiares y amigos, la utilización de música incidental, así como la incorporación del autor como protagonista dentro del film, ya sea dentro o fuera de cuadro, en el caso del uso de cámara subjetiva, son elementos característicos de documentales performativos.

Son comunes a las tres películas los movimientos de regreso a Chile, país de origen de las historias contadas. Dentro de Chile estos desplazamientos continúan, ya sean en automóvil o a pie. Los autores, incorporando el papel de investigador de una película policial, vuelven al lugar del crimen, para descubrir los indicios que lo llevarán a completar las piezas del relato.

Esta permanente búsqueda, tanto de evidencias concretas como de reflexiones internas, esta manera de observar a través del punto de vista personal, haciendo resaltar el sello del autor en la obra, vislumbra un nuevo eje del documental que viene siendo trabajado en los últimos años.

A partir de la década de los noventa, este tipo de documentales se han destacado en la cinematografía latinoamericana. Países como Argentina, Brasil y México, producen obras que, tal vez sin ser representativas en términos cuantitativos, se muestran innovadoras en términos de lenguaje; como los documentales brasileños *Um Passaporte Húngaro* (Sandra Kogut, 2001), 33 (Kiko Goifman, 2001), o las reconocidas obras argentinas *Yo No Se Que Me Han Hecho Tus Ojos* (Sergio Wolf, 2003), *La Televisión y Yo* (Andrés Di Tella, 2002) y *Los Rubios* (Albertina Carri, 2003). Carmen Guarini, co-fundadora de Cine Ojo,<sup>4</sup> se refiere al documental contemporáneo de la siguiente manera: El documental de los 90 da un nuevo giro, el fin es ahora lo que le ocurre al actor/personaje y ya no es lo que le ocurre al espectador. Aparece un do-

---

<sup>4</sup> Carmen Guarini es Antropóloga, doctorada en la especialidad de Cine Documental Antropológico en París, bajo la dirección de Jean Rouch. Es, además de investigadora y docente universitaria, cineasta y productora de Cine Ojo, Sociedade de Produção Cinematográfica Independiente, fundada en Buenos Aires en 1986.

ble juego que transforma la manera de mirar y de hacer cine, quedaron atrás los términos hasta ahora conocidos de actor / ficción y personaje / realidad, para que en esta convulsión los hombres puedan encontrar su razón de vivir y el cine reencontrarse con esta ambigüedad que está en su comienzo, construcción o engaño, la impresión de realidad.<sup>5</sup>

El rumbo que la producción documental independiente viene tomando, en los últimos diez años, en América Latina, se inserta en el movimiento de documentales performativos, producciones híbridas en las cuales el film es un proceso y no un medio para entender el mundo.

En el caso de Chile, parece ser que la producción de subjetividad contribuye a la reconstrucción de la memoria histórica del país. El retorno a la democracia, en 1990, fue un proceso de transición lento donde los militares conservaron una importante cantidad de recursos políticos, institucionales y de apoyo social, capaces de imponer límites a los posteriores gobiernos civiles. La democracia pudo instaurarse “en la medida de lo posible” y los asuntos de la sociedad civil como justicia, pobreza, Derechos Humanos, asociaciones gremiales pudieron desarrollarse sólo “en la medida de lo posible”. El debate ciudadano fue tímido, prefiriéndose en muchos casos guardar silencio. ¿Que somos?, ¿Que no somos?, ¿Cuándo dejamos de ser lo que nunca fuimos?, cuestionamientos pertinentes a una sociedad que no consigue reconocerse en si misma. Dentro de este panorama, el documental preformativo chileno se inserta en un proceso que camina rumbo a la construcción de una identidad propia, rumbo a entender la forma particular de los chilenos de reflexionar sobre su historia. El propio cuestionamiento del documentalista en una obra que combina estructuras y prácticas de orígenes diversos, libre de modelos preestablecidos de representación, está contribuyendo a la discusión interna acerca de la fragmentada sociedad de la que es parte el chileno contemporáneo.

## **Referencias Bibliográficas**

AMADO, Ana. “Ficciones críticas de la memoria” in *Cinemas*, Rio de Janeiro, n. 37, pp. 176-197, Outubro/Dezembro de 2004.

---

<sup>5</sup> Intervención de Guarini en Seminário de Revista Cinemas sobre Documental Latinoamericano, durante el Festival Cinesul 2005, en Rio de Janeiro, Brasil.



- AVELLAR, José Carlos, *A Ponte Clandestina: Teorías de Cinema na América Latina*, São Paulo: EDUSP/Editora 34, 1995.
- BEDREGAL, Ximena, "Entrevista con Carmen Castillo: La dictadura, gran máquina del olvido, convirtió a Chile en país de la amnesia general", Disponible en:  
<http://www.jornada.unam.mx/1999/04/05/carmen-castillo.htm> Acceso en: 30-11-2005.
- CANCLINI, Nestor García, "Noticias Recientes sobre la hibridación" in Heloisa Buarque de Hollanda, Beatriz Resende (Org.), *Arte Latina. Cultura, Globalização e Identidades Cosmopolitas*, Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000, pp. 60 - 81.
- DI TELLA, Andrés. "El Documental: objetividad vs. subjetividad" in *Otrocampo*, n. 9, Septiembre 2004, Disponible en:  
[http://www.otrocampo.com/9/documental\\_ditella.html](http://www.otrocampo.com/9/documental_ditella.html)  
Acceso en: 10/08/2005.
- MOLFETTA, Andréa. "O documentário performativo no Cone Sul" in *Estudos Socine (Sociedade Brasileira de Estudos de Cinema) de Cinema*, Ano V, 2003, Porto Alegre: Sulina, 2003.
- MOUESCA, Jacqueline, *El Documental Chileno*, Santiago: LOM, 2005.
- PARANAGUÁ, Paulo (Org.), *Cine Documental en América Latina*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2003.
- RUFFINELLI, Jorge, *Patricio Guzmán*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2001.
- SILVA, Patrícia Rebello da, *Documentários Performáticos: a Incorporação do Autor como Inscrição da Subjetividade*, Rio de Janeiro, Dissertação de Mestrado, UFRJ/ ECO, 2004.

### **Filmografía**

- Carmona, Alejandra. *En un Lugar del Cielo*. Chile, 2003.
- Castillo, Carmen. *La Flaca Alejandra*. Chile/Francia, 1993.
- Guzmán, Patricio. *Chile-La Memoria Obstinada*. Chile, 1997.