

**Carlos Ossa**

*ICEI - Universidad de Chile*

ossaka300@gmail.com

## **El referente trizado: Los discursos intermitentes del documental político chileno**

### **The cracked reference: The intermittent speeches of chilean political documentary film**

#### **Resumen**

El artículo propone una revisión de los cambios del documental político, a partir de giros epocales, transfiguraciones narrativas, modificaciones de significantes ópticos y conflictividades culturales. La premisa básica es que lo social no es sólo un contenido militante, sino una forma visual que va cambiando de formato, memoria y sentido según las configuraciones del tiempo histórico y de las ideologías estéticas.

**Palabras clave:** Referente, Estética, Imagen, Realidad

#### **Abstract**

The article proposes a review of the changes in the political documentary, based on epochal turns, narrative transfigurations, modifications of optical signifiers and cultural conflicts. The basic premise is that the social is not just a content militant, but a visual form that is changing format, memory and meaning according to configurations of historical time and aesthetic ideologies.

**Keywords:** Concerning, Esthetic, Image, Reality

En las últimas décadas, se han enfrentado diversas ideas sobre el concepto de cinematografía y política en las discusiones sobre el cine documental militante. Desde una mirada que indaga sobre la naturaleza significativa de la politicidad de la imagen, es posible hablar de tres momentos en la historia filmica nacional. Una primera instancia sería la de “la hipóstasis de la nación”, comprendida entre los años 30-50, en donde el documental construye una visualidad nacionalista que fusiona Estado y sociedad, en las reglas del orden y la conmemoración. La segunda etapa congrega los años 60 a 70, denominada “la anamorfosis de los pueblos”, período de refundación de la comunidad política desde las prácticas de protesta y conciencia de una

cultura popular abierta al cambio y la autorrealización. Por último, está la “la desconstrucción de los individuos”, caracterizada por un vínculo de la época contemporánea con historias híbridas de la memoria y el espacio biográfico como zona de tensión.

Nuestro interés pone énfasis en el segundo y tercer momento del documental político chileno, pues se desarrolla en un contexto de constantes movimientos populares y sociales que remecan a toda Latinoamérica, y en donde el cine adopta una postura y una diversidad poética. Para luego entregarse a la melancolía de la postmemoria.

Latinoamérica en los 60 vive bajo la fuerza centrípeta de la ideología emancipatoria: Castro y la Revolución Cubana, Kubitschek en Brasil, Frondizi en Argentina o la Unidad Popular en Chile, son movimientos que hacen creer en un sistema de vida socialista a través de la revolución, y para los cuales, el cine se transforma en una herramienta que permite visualizar las demandas de estos procesos de transformación. En ese sentido, John King, autor del “El Carrete Mágico”, explica que los realizadores:

“asumieron la fuerza de este argumento encontrando sus espacios simbólicos en las calles...con sus cámaras para registrar la realidad social cotidiana, usando para ello una forma artesanal y flexible de un cine de bajo presupuesto”. (King, 1994; 107)

Por primera vez, en la región y el tercer mundo, aparece en el plano visual –de un modo no paternalista- lo que nunca antes había estado allí como proyecto: los sin parte que excluidos por el capital de los tiempos de la identidad de clase, imaginan que la representación les dará un lugar en la modernidad y ya no serán tratados como: “lo expulsado de la escena, los cuerpos bajo el sello de una relación con la realidad de su tiempo y con la liberación del tiempo” (Cangi, 35: 2007).

Es un momento donde las convicciones experimentales permiten proponer nuevas funciones al cine que fusionen una epistemología de la acción con una estética de resistencia. La mirada opera como una arteria por la cual circulan sin libreto el acontecimiento, la agencia y el medio. La cámara en mano y el sonido directo –vinculados con el modelo de cine-verdad–, reivindican la proximidad con la lucha callejera y las hablas subalternas, intentan recoger ese

momento de peligro cuando la conciencia se encuentra con el abismo de su desrealización. Así, una serie de cineastas como Glauber Rocha, Fernando Solanas o Jorge Sanjinés aspiran a crear poéticas de rebelión que, según el director del grupo Ukamau, permitan: “hacer películas que el sistema no pueda asimilar y que sean extrañas a sus necesidades, o hacer películas que directa y explícitamente combatan el sistema” (King, 1996: 120).

Como recuerda Silvana Flores:

“El cine en América Latina experimentó en ese entonces un renacimiento asociado a una independencia ideológica y un desprejuicio por el lenguaje cinematográfico tradicional, que derivó en la producción de obras abocadas a las preocupaciones sociales y políticas nacionales” (2013: XVI).

De esta forma, grupos de cinéfilos se agrupan en nuestro país en torno a cine clubes y cinetecas, que serán espacio para las obras Sergio Bravo, Helvio Soto, Pedro Chaskel, incluyendo el importante papel del Centro Experimental de la Universidad de Chile. Es precisamente Pedro Chaskel y el Director de fotografía Héctor Ríos, quienes producen una cantidad destacada de cortometrajes documentales<sup>1</sup>, en donde utilizan los recursos visuales para hablar sobre las problemáticas sociales dentro de un contexto socio político álgido. Jacqueline Mouesca rescata en su texto “Plano Secuencia”, la intención de estos cineastas de construir un mimetismo social separado de un realismo propagandístico evidente:

“En ellas se advierte con claridad que ahora se trata de acordar la imagen de nuestro país. No es una cuestión tanto de lenguaje cinematográfico como de contenidos. Estos nuevos cineastas saben más de cine que los anteriores, pero además son, en general, más cultos; todo ellos examinan la historia oficial y la realidad de su entorno con una mirada crítica; les preocupan los problemas sociales y la identidad nacional en la creación artística... Todos

---

<sup>1</sup> Érase una Vez (1965); Aborto (1965); Testimonio (1969); Venceremos (1970); Entre ponerle y no ponerle (1971); No es hora de llorar (1971)

ellos tienen, de un modo u otro, una sensibilidad que puede definirse sin esfuerzo como de izquierda” (1988; 37).

Es la conexión entre la mirada de lo social, el observar la realidad de un contexto específico tomando una postura y lo visual, a través del arte cinematográfico como modelo de expresión de estas problemáticas, que da forma a una iconografía de lo político dentro del cine chileno de los años sesenta y setenta. Sin embargo, a partir de los años noventa se produce un giro que discute los procesos fílmicos recién descritos y nos obliga a pensar en la intervención del significante visual como un momento de desilusión con el referente.

### **Verosímil sin huella**

La historia del documental latinoamericano está determinada por sus contextos históricos; estrategias visuales e imaginarios políticos. (Ledo, 2004) Esto ha influido en los modelos cinematográficos producidos desde los años 60. El documental no refleja la realidad, sino que interpreta el acontecimiento en cuanto espera obtener de él huellas de tiempo y experiencia. La retórica de realidad –que se le atribuye– ha inducido a pensar que no existe un autor y que el material fílmico expone hechos que subordinan la imagen a una verdad pura y exacta. (Breschand, 2004) Por esta razón las consideraciones estéticas suelen restringirse a la discusión más básica sobre el modo y las operaciones fílmicas, sin embargo, lo estético ha tenido un rol decisivo en la configuración que la imagen documental ha dado a lo político y común.

¿Cómo logra el documental conciliar las materialidades de lo social con las formalidades estéticas de lo visual? ¿En qué sentido ofrece una alegoría del presente bajo la cautela de una mirada guiada por una concepción realista?

Estas preguntas suponen revisar trayectorias, propuestas y modelos de narración que permiten la aparición de una cultura icónica, una zona de reflexión y acción. (Barnouw, 2005) El documental chileno ofrece lecturas sobre el patrimonio, la utopía, la memoria y la identidad. Ha sido capaz de construir no sólo un retrato, sino también las convenciones de un género que en su desarrollo transformó la forma de representación de la sociedad chilena. Diversos cineastas han contribuido al propósito de instituir poéticas del significante y políticas del significado. (Corro, 2007; Barril, 2013; Chignoli, 2013) El acumulado de obras expone un conjunto de problemas

que van desde temáticas de la identidad, los derechos humanos, hasta las militancias críticas. Así se establecen distintos procedimientos en/de la imagen, capaces de hacer convivir la dimensión testimonial, la escena íntima y la denuncia social. Al examinar el escenario no es tan fácil divisar los ensambles, pues no existe una historia crítica de la visualidad documental, muy por el contrario, la fragmentación de los procesos y la ausencia de grandes archivos impide diseñar una constelación de sentido y tiempo.

El documental político además –en coincidencia con los marcos de referencia– construye una temporalidad reflexiva, ahí, donde las imágenes ayudan a comprender las fisonomías históricas de sujetos, clases, instituciones y poderes. (Colombres, 2005) El documental político ha sido pensado como un espejo representacional desde la tradición positivista y una alegoría histórica desde la crítica estética. En ambos casos, el problema principal, se relaciona con las estrategias visuales que usa para construir los tres tiempos de la realidad: memoria, experiencia y percepción. Bajo este supuesto, existiría un orden de lo real que puede someterse a la imagen, cuando ésta, libre de usura, deja entrar el rumor de los invisibles. Sin embargo, la posibilidad de constatar más allá de los convencionales sistemas de relato, la existencia de una temporalidad no vista, de una subjetividad en espera, obliga a replantearse la pregunta sobre ¿qué pueblos busca el documental?; ¿tienen la forma suficiente para lograr un momento visual?; ¿cómo sacarlos de la decoración antropológica y registrar su movimiento?

Así, podríamos decir que la producción del siglo XX no está determinada por ciclos nítidos, al contrario, la inestabilidad e incertidumbre del tiempo político termina generando un modelo de documentalismo de ensayo y a la vez de tesis. En el primer caso, la exploración fílmica se une a la necesidad de elaborar personajes y sucesos que expliquen, más allá de las ilustraciones, los fundamentos de lo social y sus consecuencias. En el segundo caso, se impone una visión de mundo justificada por la militancia iconográfica del autor en un escenario de conflictos y movimientos. En este plano es posible afirmar que el documental político, durante un período significativo del siglo XX, se concentró en diseñar un lenguaje de la realidad que tuviera la ventaja de volver visible el mecanismo del poder. (Casale, 2002; Dittus, 2013; Estévez, 2010)

Hoy, nuevas lecturas que provienen de ámbitos como la colonialidad del poder o del pensamiento decolonial, nos informan que la estructura de un sistema visual siempre está en una situación de paradoja: intenta describir el principio que lo funda, problematizar el lenguaje que

utiliza para producir las imágenes críticas y, sin embargo no puede salir de las reglas representacionales del mismo. Por esta razón, en el documental político el referente no es sólo el “exterior” objetivo que sirve de fuente y relato, es un problema epistemológico. Es decir, el referente es la materialidad de la imagen y no su mero espejo y lo que ella contiene está impregnada de las acciones humanas que se realizan en aras de construir espacios de representación, lucha, cambio o violencia.

El referente es una estructura que se desliza sin jerarquía por el conjunto de lo social y se viste con las operaciones significantes (la cámara, el montaje, la postproducción) y con las insignias icónicas (simbologías, texturas, estéticas, signos). De esta manera hay una forma documental donde la función ensayo y/o tesis se conecta con las operaciones y las poéticas para dar visibilidad al referente que está en el interior del imaginario documental y que éste proyecta como si fuera una otredad que habita los contornos de la imagen y el discurso (Vega, 2006; Trejo, 2009; Torreiro y Cerdán, 2005).

¿Cuál es el estado actual del quehacer documental político chileno? ¿Qué lo caracteriza?  
¿Cuáles son sus relatos y sus formas visuales?

A partir de la importante compilación de Julianne Burton *The social documentary in Latin America* (1990), la investigación sobre el documental se transformó en un área de estudios en crecimiento (Paranaguá, 2003). En diversos países de la región se multiplicaron esfuerzos por tratar de sistematizar las escuelas, autores y filmes que parecían capaces de construir el imaginario y la lírica del contexto latinoamericano.

En Chile, a pesar de los trabajos de Alicia Vega, Pablo Corro o Jacqueline Muesca, por citar unos ejemplos, el estudio del documental ha sido esporádico y asistémico. Independiente del volumen la comprensión del género permanece en un espacio de silencio analítico e histórico. Las clasificaciones del mismo generadas en los años sesenta y setenta lo circunscribieron a un tipo de cine de ensayo o tesis, muchas veces vinculado con objetivos de moralizar la realidad social y política. Sin embargo, a partir de comienzos del siglo XXI una nueva generación de documentalistas instala un “giro estético” al desplazar los tratamientos y lenguajes, las puestas en escena y las narratividades. Lo anterior implica, en cierta medida, una distancia con un tipo de documental militante obligando a preguntarse por los modos de lo real que se plantean en las obras actuales (Labaki y Mourao, 2011).

¿Hay un deslizamiento de los relatos de la memoria política hacia la exaltación biográfica?; ¿qué formas del trauma histórico e individual se construyen?; ¿la estetización despolitiza los conflictos presentes en las obras?; ¿la realidad ha dejado ser fuente para convertirse en archivo?

La respuesta a estas preguntas centra su interés en una idea que se puede reconocer en la producción documental: el concepto de referente ha cambiado de sentido y con ello el tratamiento audiovisual propone otro tipo de búsquedas y estrategias que instalan una tirantez entre representación e imagen: el referente se ha trizado. La claridad del mismo ha sido sustituida por una serie de bengalas, chispazos y efectos de memoria, cuerpo y lugar. Ninguna exhibición de territorios, confesiones, archivos y actualidades logra recomponer verdades, que ahora se presentan más imprecisas y requieren diversas formas de tratamiento para conseguir un perfil, una coherencia. Es la imagen la que no puede eludir el borramiento de una materialidad sin hogar, de violencias banales acumuladas en la historia reciente e imposibles de traducir sin aceptar la difusa cercanía que produce su malestar.

El referente, pieza clave del documental político, esquivo los intentos de su normalización y a la vez, se ofrece como un objeto ordenado que permite reconstruir episodios que ni el arte ni la comunicación han podido tomar y entender. El tiempo actual desarma la pretensión de unidad de las imágenes y les exige asumir la multiplicidad, de esta manera, el documental político funciona a condición de enfrentar el referente y buscar formas de armarlo sin caer en totalidades no creíbles. Lo anterior justifica que una modalidad de trabajo para alcanzar este objetivo sea inundar lo real con lo estético, pero ello no implica una disolución del referente, al contrario aumenta su potencial y lo abre a ser dúctil a otras formas de tratamiento. ¿Existe un referente único o bien el documental político se ve enfrentado a la tarea de descubrir la variedad del mismo en la heterogénea muchedumbre de accidentes, desvíos, inconsistencias, silencios que marcan lo real contemporáneo?; ¿cuál es la política que imagina el documental?; ¿es la mera reproducción de una longitud ya conocida?; ¿qué rupturas sacan a los pueblos de las etnografías oficiales? Una parte importante de la historia del cine documental chileno queda inscrita en las largas guerras por conquistar el referente, por “salvarlo” de la manipulación de caudillos y tecnologías autoritarias.

¿Qué caracteriza al documental político chileno de los últimos 15 años? No hay un rango unívoco que proponer y el esfuerzo por describir su accidente implica contextualizar su desarrollo. Un primer aspecto se refiere a la crisis de veracidad antropológica que ha generado la implosión de una nueva economía global que busca formas de visualidad críticas, rupturistas y espectacularizadas. Por otro, lado este fenómeno contribuye a promover la generación de realidad espontánea gracias a la viralidad que traen consigo las redes. En este plano lo real –carece de fisonomía clara– y obliga a aumentar el uso de recursos ficcionales para conmover y apreciar el valor del referente.

¿Qué dimensiones parecen todavía libres de la manipulación mediática?; ¿cómo narrarlas? En esta línea podríamos decir que el documental político exploraría problemas estructurales (desigualdad, derechos humanos, memoria, historia política, pueblos originarios) mediante una concepción visual que se separa de las claves documentales clásicas y –a su vez– las cumple. Es bordeando el relato capturado por su verosímil que aparecen esas circunstancias ilusas y tristes que permiten acercarse a la miseria sin antropologizarla; a la muerte sin trivializarla y a la redención sin utopizarla, sin embargo el referente vuelve con sus manchas y secuelas, con su débil textura a exigir una visualidad coherente para él ¿cómo lograr mostrar lo que se nubla en su aparición?

El presente ya no posee una ruta de objetos capaces de nombrarse sin atender a su conflicto, pluralidad y diferencia y por ello, el presente no se puede mostrar bajo un modelo cinematográfico avalado por concepciones referenciales vencidas por la velocidad de los aparatos, las operaciones y los discursos. Lo político se instala en la imagen documental de manera sucia logrando romper el circuito de lo informativo y testimonial, pero sin eliminarlo, por el contrario aumentado el modo de hacerlo visible. En consecuencia, el referente ya no se entiende sólo como el tiempo objetivo de los hechos y los sujetos, sino transformado en la operación de instalación de la imagen en el tiempo de lo real. De ello resulta una paradoja: ya no es que la imagen copie el referente, al contrario, el referente es un complemento de la imagen, una extensión de un lenguaje cinematográfico que debe trabajar con una economía visual, una concepción traumática de lo real y un presente reelaborado permanentemente por los archivos y las velocidades informáticas.

## Bibliografía

- Barnouw, Erik. (2005) *El Documental: historia y estilo*. Barcelona: Gedisa
- Barril, Claudia. (2013) *Las imágenes que no me olvidan: cine documental autobiográfico y (pos) memorias de la Dictadura Militar chilena*. Santiago: Cuarto Propio
- Breschand, Jean. (2004) *El documental: la otra cara del cine*. Barcelona: Paidós
- Burton, Julianne. (1990) *The Social Documentary in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press
- Chanan, Michael. (2007) *The politics of documentary*. Londres: British Film Institute
- Corro, Pablo. (2007) *Teorías del cine documental chileno: 1957-1973*. Santiago: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile
- Feld, Claudia y Stites, Jessica (comp.). (2009) *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós
- Labaki, Amir y Mourao, María Dora (comp.). (2011) *El Cine de lo Real*. Buenos Aires: Colihue
- Ledo, Margarita. (2004) *Del cine-ojo a Dogma 95: paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona: Paidós
- Mouesca, Jacqueline. (2005) *El documental chileno*. Santiago: LOM ediciones
- Ortega, María Luisa. (2007) *Espejos rotos: aproximaciones al documental norteamericano contemporáneo*. Madrid: Ocho y Medio
- Ossa, Carlos. (2013) *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina*. Santiago: Fondo de Cultura Económica
- Panizza, Tiziana. (2011) *Joris Ivens en Chile: el documental entre la poesía y la crítica*. Santiago: Cuarto Propio
- Paranagua, Paulo Antonio. (2003) *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra
- Ruffinelli, Jorge. (2008) *El cine de Patricio Guzmán: en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar
- Sánchez-Biosca, Vicente. (2006) *Cine de historia, cine de memoria: la representación y sus límites*. Madrid: Cátedra
- Torreiro, Casimiro y Cerdán, Josetxo. (2005) *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra

Trejo, Carlos. (2009) *Cine, neoliberalismo y cultura: crítica de la economía política del cine chileno contemporáneo*. Santiago: Editorial ARCIS

Vega, Alicia. (2006) *Itinerario del cine documental chileno: 1900-1990*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado

Villarroel, Mónica. (2012) *Señales contra el olvido: cine chileno recobrado*. Santiago: Cuarto Propio

Wallis, Brian. (2001) *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal