laFuga

Cine, política, memoria

Nuevos entramados en el documental chileno

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine documental | Cultura visual- visualidad | Estética - Filosofía | Chile**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio http://lafuga.cl, especializado en cine contemporáneo. Director http://elagentecine.cl, sitio de crítica de cine y festivales.

"Articular históricamente lo pasado no significa conocerlo tal y como verdaderamente ha sido. Significa adueñarse de un recuerdo tal y como relumbra en el instante de un peligro".

Walter Benjamin

Este texto intentará circunscribir algunos gestos específicos en la producción cinematográfica de los últimos cuatro años en Chile, asumiendo como contexto de tal producción un momento político-cultural que llamaremos provisionalmente 'post-transicional', entendiendo que la etapa 'transicional' de la democracia en Chile se puede comprender desde 1990, año de ingreso a la democracia, al año 2003, cuando se cumplieron 30 años del golpe de estado.

Este tránsito de un momento a otro, lejos de querer reflejar algún tipo de optimismo político, quiere dar cuenta del asentamiento de las políticas culturales y económicas en el proceso de "re-democratización y pacto neo-liberal" [1] llevada a cabo por la Concertación democrática.

Llegados a este punto, definiremos la primera hipótesis de este texto:

En un contexto de institucionalización de prácticas e implosión de la memoria, el cine documental problematiza a la representación institucional desde sus propias operaciones con el material.

Para profundizar esta idea, es necesario pensar un cierto estatuto de la imagen y lo visible en la transición democrática.

Son dos elementos que definen al cine en el paso de la transición a la post-transición:

- Su inserción en instituciones educativas, su asimilación como saber técnico, así como la creación de un campo de estudios ligado al cine; es decir, su asimilación institucional como práctica educativa

- Financiamiento legal. Desde 1990, se creó el Fondo Nacional de las Artes, que guardó un espacio para el financiamiento cinematográfico. Durante los noventa, luego de una ardua lucha desde los sindicatos, agrupaciones interesadas, y sectores productivos en lo que se llamó la Plataforma Audiovisual se logró crear en el año 2004 el Fondo de fomento audiovisual, un fondo que logró agrupar intereses de los sectores involucrados: el mercado, el estado, los sectores productivos y los sindicatos de trabajadores (técnicos, documentalistas, productores), cuya meta a llegar es la creación de una Industria cinematográfica. Como espacio de conflicto ideológico, se juegan en ella intereses patrimoniales, comerciales, culturales y laborales, siendo hasta ahora una disyuntiva no resuelta.

Como una consecuencia de este sistema de producción [2] , encontraremos un sistema simbólico específico apoyado por la entrada dura del efecto de 'retribución', 'pérdida' y 'ganancia' económica en la producción cinematográfica, así como una distinción de labores cada vez mayor (labores

especializadas) y la creación de una expectativa mediática que se llamó 'cine chileno'. Definiremos como 'cine chileno' durante los noventas un cine específicamente representacional, realista [3] , que buscaba la identificación del público, y dentro de ello, una construcción identitaria de 'lo propio' ('lo chileno', 'el criollismo'), que seguía de cerca una política concertacionista del re-entramado social en perspectiva de una política económica en expansión [4] . Con respecto al relato 'mnémico', o, específicamente, de la memoria, podemos decir que, más que 'evasión', estas películas presentaban una disyuntiva entre 'el recuerdo' y 'el olvido' [5] , construyendo un sujeto repleto de contradicciones en su apertura al mundo. Conflictos como la afectividad, el reconocimiento, la sexualidad, la aceptación del otro, fueron los ejes de guiones cinematográficos construidos bajo modelos de dramaturgia 'aristotélicos' y narraciones que buscaban hacer del cine 'un reflejo' del Chile íntimo. Aunque es cierto que estas cintas son imposibles de cerrar en torno a un solo elementos que las defina ('cine de la transición') y que pareciesen ser frutos todas de grandes esfuerzos autónomos a nivel de producción, hoy, a la distancia, y sin querer cerrar las posibilidades de análisis, podemos decir que, al menos, pueden ser comprendidas como parte de una 'cosmética' del recuerdo, entendiendo por ella una arremetida fuerte de los medios de masa como construcciones del imaginario social. Un *régimen de visibilidad* específico. Mario Sobarzo escribe: "La lógica de diferenciación entre privado y público que había orientado nuestra representación de la realidad, ha quedado superada gracias al reality show, que escenificó en forma perfecta la vida privada, y le entregó a los espectadores una condición de dominio sobre ella" (2006, s.n.).

Carlos Ossa escribió sobre la televisión de los noventa en otro lugar:

"Es una vitrina del "todo", que puede ofrecer anacronismos nacionalistas en medio del juego comercial de la globalización, pasando por la irrupción de un simulacro de lo popular relleno de sombras tropicales, siguiendo por el voyeurismo minimalista de un comentario deportivo que vuelve tragedia las zancadillas, hasta el tiempo de las noticias cada vez más parecidas a comerciales sin música. En todo esto hay operaciones mitopoyéticas carentes de densidad por lo real (si tal cosa existe), pero exhuberantes en códigos de simulación, por medio de los cuales habla el mito de un Chile nacional, popular, conforme y expresivo" (Olea, 2000, p. 77).

Lo que vino a corroborar el cine chileno durante los noventa, fue la incompatibilidad entre espacio público y privado o, más bien, la crisis de un sistema de representaciones dónde 'lo público', en manos del mercado, pasaba literalmente de la plaza pública al *Mall* (Moulian, 1997). El fin de tal ilusión pública de las imágenes vino dada, como recuerda Sobarzo, por la aparición del *Reality Show* (movimiento a lo público desde lo privado) y la propagación de las nuevas tecnologías, junto con ellas, las cámaras de video (movimiento inverso, pero compatible, que va de lo privado a lo público). Es esta indefinición de bordes (público/privado) la que hace posible afirmar que la imagen sella un sistema representacional [6] . La característica fundamental de este cierre de sistema representacional en la imagen, viene dada por lo que Fredric Jameson (y varios autores más) denominan como 'pérdida de referente' donde los límites entre mercado y medios de comunicación:

" (...) son borrados, en modos profundamente característicos de lo posmoderno, y una indiferenciación de los niveles toma gradualmente el lugar de una separación anterior entre cosa y concepto (economía y cultura, base y superestructura)..." (Jameson, 2003)

Es en este punto, la emergencia de "un nuevo reino de la realidad de la imagen", ahora "ficcional y objetiva", "semiautónoma" pero a la vez "literal" como realidad (Jameson, 2003) donde pareciéramos estar como ambiente natural, y donde toda operación de consumo y producción de imagen pareciera haberse vuelto "reflexiva" o "estética", al respecto Jameson, en otro texto nos dice:

"si todo es estético, no tiene mucho sentido evocar una filosofía distinta de lo estético: si toda la realidad ha devenido profundamente visual y tiende a la imagen, entonces, en la misma medida, se torna más y más difícil conceptuar una experiencia específica de la imagen que se distinguiría de otras formas de experiencia" (1999).

En este escenario, entre la cosmética del recuerdo, la fragmentación social, la institucionalización de las prácticas y el surgimiento de un régimen no referencial de la imagen es en el que me gustaría circunscribir algunos gestos cinematográficos de los últimos años. Los documentales de los cuales hablaremos, intentan, mediante operaciones *materiales* mantener viva la discusión sobre la memoria

(frente a la cosmética), establecerse oblicuamente frente a la institución (frente a la institucionalización de las prácticas) , y operar a la imagen desde su propio carácter no referencial, densificando sus operaciones de consumo y lectura. Para esta idea, nos apoyaremos en las cintas: *Ningún lugar en ninguna parte* (2004) y *Obreras saliendo de la fábrica* (2005) de José Luis Torres Leiva, *Dear Nonna: a film letter* de Tiziana Panizza (2004), *Retrato de Kusak* de Pablo Leighton (2004), *Indocumentado* de Edgar Endress (2005) y *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* de Bettina Perut e Iván Osnovikoff (2005).

En un artículo de Noviembre del 2005, Federico Galende, a propósito del documental **Salvador Allende** (2004) acusa a Patricio Guzmán [7] de "privatizar el sueño de aquellos años", "retirando al pueblo del teleobjetivo y reemplazándolo por una voz off que se arroga el pasado de la UP como un hechizo que sólo ella ha podido romper" en el contexto de la extinción pública del Archivo, el museo o la biblioteca, que ha dado paso "a la casa del coleccionista, el experto, o el curador" tal acusación no puede menos que denotar la obsolescencia de un discurso cinematográfico que escogía mostrar "por enésima vez la imagen del bombardeo de la Moneda en llamas", imagen que para Galende tiende, hoy, a "oponer muy poca resistencia al ojo de la patria"(Galende, 2005). Y aunque Galende se inclina por exigir mayor o mejor 'representación' al cine de Guzmán, la 'poca eficacia' de la que da cuenta es un *déficit* cinematográfico producido a causa de un *exceso* de imaginario (recordemos acá la sobredosis de imágenes para los 30 años del Golpe, sobre lo que se ha referido Diamela Eltit como un proceso de *"aniquilación de la memoria mediante el exceso"* (Eltit, 2005).

Ahora bien, la petición de este 'plus' de representación, no puede ser exigida, lisa y llanamente, desde el espacio de lo público, ni mucho menos de acuerdo a una 'adecuación' de la representación [8] . Es acá donde *Allende* no puede resultar ingenua. Su asimilación de la memoria como un relato público mediado por el espacio privado, proyectado en la figura de Allende [9] , y en el "Yo recuerdo" (identidad fija que recuerda un pasado remoto), va de la mano con un ideal humanista de la representación, acerca del "arte noble" que con su "noble sencillez y callada grandeza" lograba hacer "presente al hombre ausente" y a "aquellos que llevan siglos de haber muerto" (Galende, 2005. p. 122). Galende acierta en su crítica acerca de la mitologización de un pasado, construcción de un cine 'de la ruina' en la cual es posible leer cierto ideología burguesa y aristocratizante, pero falla en la exigencia de la adecuación. Es justamente en este nivel de la representación donde entre imagen pública y privada pareciera haber una fractura, y dónde se encuentra un último resguardo crítico para indagar en la herida [10] . Esto último es lo que, creo, caracteriza a los documentales que he escogido.

Nos gustaría, ahora sí, circunscribir algunas prácticas cinematográficas en esa "escena de producción de lenguajes" instaladas en "superficies de inscripción de la memoria" de la que habla Nelly Richard (1997, p. 46), entendiendo por esa escena, un campo de discusión 'por' y 'en' la representación. Apoyados por Hal Foster, podemos decir que lo que nos interesa de estas obras no es "la negación abstracta de la institución" (2001) (estatal o artística) propia del modernismo vanguardista si no, justamente, la relación específica que establecen con ella, dando a ver, con otros ojos ahora, las instituciones mismas.

Hablaremos de documentales que tienen en común el haber surgido posteriormente o en albores del año 2003, tienen como escenario la 'institucionalización de las prácticas' (por ejemplo, pueden haber sido financiadas por algún fondo nacional, han sido mostradas en circuitos oficiales), el 'cierre' de la imagen, y la 'cosmética' del recuerdo. A su vez, tienen como antecedente, el auge del género documental en mi país, género que encuentra su expresión álgida desde los años noventa hasta ahora, manteniendo viva la discusión sobre la memoria y el testimonio.

Muchos de estos documentales dan para largos análisis, he establecido como un corte de selección documentales que no trabajan bajo un criterios de 'impresión de realidad' ni 'referenciales', a su vez, su clasificación se dificulta por encontrarse en terrenos que pueden ir del 'ensayo', al análisis etnográfico, pasando por el 'video-arte', mezclando y confundiendo los géneros.

Sus antecedentes estéticos los encontramos tanto en el llamado 'nuevo cine chileno' de los sesenta (Miguel Littin, Aldo Francia, Raúl Ruiz), como en la producción marginal de un Cristián Sánchez durante los ochenta, y, muy posiblemente, en una película como *Aquí se construye* (2000) de Ignacio Agüero, de comienzos de los noventa. El viraje que produjo Agüero en la práctica documental no encuentra un espacio adecuado aquí. Pero podemos decir que su película registra el proceso de

demolición de barrios y construcción de una nueva fachada en Santiago, registro elocuente con la instalación del neoliberalismo en mi país. Por otro lado, el registro personal, y su énfasis en la micro historia y la descripción nos hace pensar en un cine cercano a las 'escrituras del yo', en una mirada que se despliega oblicua y descentrada en la ciudad; la memoria como acto de *presencia*.

Un primer rasgo que definiremos es la exploración en la *propia* subjetividad del documental. Podríamos decir que es el paso de una política de la 'reflexividad' (entendiéndola como 'quiebres' dentro de un régimen referencial) a una política de la 'performatividad', desviando la atención desde la cualidad referencial del lenguaje hacia su propia subjetividad. En ese sentido, la obra *Ningún lugar en ninguna parte* de José Luis Torres Leiva, es un buen ejemplo. La película es, al mismo tiempo, 1) un *inventario* de objetos, rostros, rincones, texturas, luces y sombras del barrio 'La matriz' de la ciudad de Valparaíso. 2) Un registro de su propio sistema de producción, mostrando el proceso de creación de la música incidental, a manos de tres mujeres instrumentistas. El efecto, lejos de un *quiebre* (ilusión modernista), mediante un montaje dispersivo, pero acentuando su fluidez y la hilación de segmentos autónomos (planos, inventariados de acuerdo a temas específicos: 'rostros', 'techos'...) logra producir un sistema específico de registro de objetos en el cual la 'máquina de visión' asume su carácter 'superficial', 'no abarcativo' e 'indicial' en un lugar intermedio entre la descripción y la mera denotación de los objetos, pero en cuyo aspecto serial y exhaustivo, aparece la *forma* cinematográfica, su extrañamiento. El barrio "La Matriz" se compone de rincones, rostros, texturas, Torres-Leiva les da espesor, confunde los niveles del registro (antropológico, social, fotográfico, estético), dándoles presencia en la imagen. Una poética del detalle, lo minoritario: en su siguiente filme *Obreras saliendo de la fábrica*, Torres-Leiva cambiará de registro y se centrará en cuatro mujeres obreras saliendo de una fábrica moderna, durante una tarde de invierno, a quienes la cámara no sólo observará en largos planos secuencia, si no que no dará 'nombres', no 'emitirá juicios', y apenas las escucharemos hablar (no hay 'discurso', de lo que se trata es de filmar lo que se encuentra en su límite). Antes que una pregunta de carácter social, o política (pero siendo ellas, constitutivamente centrales), la imagen mostrará cuerpos en circulación, dejando en el fuera de campo (y en la incógnita) el cierre en la significación de la imagen.

Más que de 'obras abiertas', podemos decir que, ante una legalidad visual de carácter impositivo donde la televisión se ha apropiado de espacios y sujetos, catalogándolos de acuerdo a su conveniencia (espacios turísticos o patrimonializados, sujetos 'victimizados' o 'criminalizados' cotidianamente en la televisión) o donde la ficción cinematográfica opera en la sentimentalidad pastiche, el cine de Torres-Leiva asume una función, muy específica: dar *imagen* a esos lugares, devolver la representación a los cuerpos, desplazando el 'evento' noticioso, la 'inauguración' identitaria. Como ha escrito Gilles Deleuze, acerca del cine: el cine más que 'dar a ver' ('mostrar') intenta hacer *visible* algo (1996). Lo social, lo político vuelve a aparecer acá en la pregunta por la no reductibilidad ¿qué tipo de política es posible ahora ante la evidencia de estos cuerpos? ¿qué *puede* hacer el cine? [11] . Serge Daney escribe, *reparar*: "Reparar es devolver las imágenes y los sonidos a aquellos de quienes han sido tomados" (2005) en el 'retardo' de esta entrega cinematográfica (en la retención del significado), en el *en.* De aquí se deduce toda una política del cine.

Una genealogía tendría que establecer a *Dear Nonna: a film letter* de Tiziana Panizza, en un lugar emparentado a los filmes comentados de Torres-Leiva. Sin embargo, en este caso, se confirma la relación particular que establece este cine con la institución. Como muestra dos detalles: a pesar que Tiziana su directora defiende su obra propiamente como un 'documental' (ya veremos el porqué de la importancia de este gesto) su película no fue aceptada como tal en el principal Festival de Documentales de Santiago, para luego ganar la Bienal de Nuevos Medios. Así, a su vez, es una obra financiada por la institución gubernamental. En este 'vacío' de denominaciones (¿cine experimental?) y ese lugar en el cual la institución suele llegar a veces a tiempo para el financiamiento y algo tarde para la clasificación, es que en su relación con la institución (*deslizamiento*) podemos dar cuenta de ella, ahora de otro modo, confirmándola en su presencia no negándola (justamente por eso, podemos ahora agrupar, clasificar, analizar, cabría acotar).

Dear Nonna tiene una duración aproximada de 15 minutos y desde el comienzo entendemos que lo que veremos será un filme-epistolar, una carta audiovisual, dirigida a alguien ('Nonna') que habita en algún lugar recóndito de la memoria del hablante. La voz, algo impostada, de una mujer, fluctúa entre una función apelativa y retórica, adquiriendo mediante reiteraciones y algunos *leit-motiv* un ritmo monótono pero que da estructura al documental.

Solo existe un comienzo -una excusa, podríamos decir- 'Dear Nonna:', punto de partida para una recitado-río que indaga en el recuerdo, el presente, el afecto, la muerte. A nivel referencial, podríamos preguntarnos ¿A quién le habla la voz? ¿Existe 'Nonna'? ¿O es sólo un invento del discurso para poder hablar?. Esta *presencia-ausencia* de 'Nonna' establece un diálogo a nivel de lo visual. Imágenes sub/sobre expuestas, indefinidas, 'fantasmagóricas', filmadas en formato Super-8, que adquieren relaciones a ratos directas con el texto (a nivel de de-semantizarlo mediante procedimientos como aparición de la palabra dicha escrita en la imagen) en otros momentos, cada nivel (palabra/imagen) pareciera ir por su lado, y en la mayoría de los casos ambos se re-significan mutuamente. 'Dear Nonna' se escucha sobre mar, acantilado o sobre un papel que dice escrito 'Dear nonna', la imagen va connotando a la palabra, la palabra va enmarcando las imágenes sueltas de paisajes, países: Inglaterra, Italia, Chile, rostros. ¿Es 'Nonna' ese gran 'otro' que hace posible todo entramado discursivo? Es imposible no pensar en esto al verla. Quizás por que la voz, aún en su monotonía, y quizás gracias a esa *opacidad* con la que es proferida, resalta la polifonía de la primera persona, los múltiples 'otros' que la habitan, una *heteroglosia* que "remite a diferentes registros, jergas, niveles, marcas culturales e identitarias" tan propias de la concepción bajtiniana del discurso, tan lejos de la comunicación instrumental, nuevamente, de la univocidad de sentido: "El dialogismo como presencia protagónica del otro en mi enunciado aún antes que este sea formulado- otro prospectivo, conocido o hipotético, cuya expectativa o reacción imagino para adelantarme a él- invierte así los términos de toda concepción unidireccional, unívoca, instrumental de la comunicación y cancela asimismo, la vieja distinción entre sujeto y objeto, que marca, alternativamente, según el enfoque, la primacía de uno o de otro según punto de mira: aquí se tratará siempre de un vaivén dialógico, un protagonismo conjunto, una simultaneidad en el encuentro de ambas miradas, pero cada una situada respecto a la otra, en un punto diferencial pero irreductible" (Afruch, 2005). Si citábamos a propósito de Guzmán el problema de la 'privatización del recuerdo' (del archivo público a la colección), *Dear Nonna*, podría encontrar lugar sólo en una pregunta anterior (y de la cual Guzmán sí hace caso omiso) ¿Es posible dividir lo 'público' de lo 'privado'? ¿O justamente se trata de re-configurarlo *en* el discurso? El 'yo recuerdo' se transforma acá no en proceso adquisitivo, si no en un profundo proceso de des-aprehensión, una apertura radical a la *alteridad.*

Comentaremos dos obras más, antes de pasar al que podría ser nuestro '*opus*': *El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos* de Iván Osnovikoff y Bettina Perut, que nos servirá para cerrar la reflexión. Las dos obras a las que me refiero comparten con las anteriores la dificultad de su catalogación (han sido vistas en circuitos de *video-arte*, pero se alejan de este en el sentido del abordaje narrativo de un objeto) y con *Dear Nonna* el hecho de la presencia de un 'otro', pero ya no a modo apelativo, si no como retrato o documental sobre un personaje.

Retrato de Kusak de Pablo Leighton utiliza imágenes encontradas en archivos (técnica llamada *foundfootage)*, construyendo un retrato del padre del relator, un personaje misterioso de quien pocas veces vemos el rostro y quien, sospechamos, puede no haber existido nunca, siendo sólo fruto de la construcción discursiva y visual, lo que nos lleva de la pregunta sobre la *veracidad*. *Retrato...* cuestiona el régimen de verdad audiovisual haciendo paso del "real registrado al cine filmado" (Daney, 2005), es decir, la película, logra, no sólo ser un documental biográfico, si no, mostrar, mediante sus operaciones un 'modo' de construcción de verdad audiovisual en el cual proyectamos deseo de objetivar (gana la ficción, podríamos decir), utilizando los procedimientos propios del 'documental biográfico'. En ese sentido, se trata, en efecto, de un proceso de des-montaje del discurso audiovisual, abriendo pliegues sobre lo real.

Desde una perspectiva más política *Indocumentado* de Edgard Endress logra entrometerse de lleno con el problema del régimen de verdad. Haciendo de un hecho noticioso ocurrido a mediados de los noventa en la frontera de Chile y Bolivia, en el que policías chilenos dispararon a un ciudadano Boliviano, al parecer por accidente. Este hecho, apenas notado por el noticiero, le sirve a Endress para indagar no sólo en 'el evento' (aquí habríamos tenido un documental-reportaje) si no para elaborar un verdadero ensayo que configura al otro mediante su propia voz, causando una fractura en ese lugar donde la institución define sujetos, identidades, límites entre lo 'uno' y 'lo otro'. ¿De qué forma se construye la identidad del otro desde el lugar de 'lo propio'? ¿Qué régimen de verdad hace posible eso? ¿qué rol juegan los medios? ¿son posibles de pensar otros regímenes de verdad? *Indocumentado* conquista terreno en estas preguntas irresueltas, en estas fracturas de sentido.

Estas dos obras coinciden en el análisis de la construcción mediática de lo real, los usos de la imagen, radicalizando la fractura entre imagen pública y espacio privado. Como estrategia *en* la representación se trata de desmontar e imposibilitar todo discurso que intente mimetizarse con lo real y que no se dé a ver como discurso, ambos tienen en común (y con *Dear Nonna*) indagar sobre su propia constitución y subjetividad, utilizando la voz-off expositiva como indagación en la propia retórica.

Cabría preguntarse como la voluntad de estilo de estas películas podrían apuntar a lo que recientemente, un artículo ha pensado el cine bajo la idea de *destello*:

"El lugar vacío que la narración como repetición hace resplandecer, pero ya no como origen, sino como inter-posición sobre lo originario. En fin, nos preocupa el proceso en el cual este tipo específico de narración provoca una ruptura en el carácter aporético de toda concepción de la verdad y revela con ello una práctica histórica diferente. Es decir, no se trata de descubrir el cine político y ni siquiera una suerte de práctica política del cine, sino el proceso mediante el cual la narración cinematográfica cuestiona la tendencia hacia lo verdadero en sus diferentes niveles, político, social, o, lo que es posiblemente lo mismo, ontológico y epistemológico" (Dipaola, 2006).

"Lo que Perut + Osnovikoff han expuesto -exponer, ahora en el sentido de poner en riesgo una cosa, de someterla, en este caso a la intemperie de las miradas personales y de la fabulación- son los temas imaginarios, sacrosantos, del martirio, de la tortura, y de la conciencia de los protagonistas. Para los niños Pinochet es un niño que no sabe perder en un concurso de baile, y Allende, mientras La Moneda es bombardeada se desespera, llora y dice que quiere volver a ser niño. Me temo que por todo esto se expongan los autores a diversos juicios por herejía" (Corro, 2004, s.n.).

Bettina Perut e Iván Osnovikoff llevan cerca de 10 años filmando y generando polémicas en mi país, pero han sido escasamente reconocidos en el extranjero, y dentro del ámbito cinematográfico local, sus películas parecieran recibirse entre el júbilo celebratorio y el rechazo absoluto, sin encontrar algún punto analítico intermedio.

El astuto mono Pinochet contra la Moneda de los cerdos fue 'su' respuesta particular a los 30 años del golpe de Estado. Y, claro, mientras los medios televisivos, diarios e instituciones conmemoraban monumentos, lanzaban grandes dossier especiales y reportajes, revisando de una forma insólita ese 'pasado en común' de los chilenos, que había sido el auge y caída del gobierno de la Unidad Popular, el Golpe de Estado, y, finalmente, la llegada de la Democracia, intentando establecerse un discurso cívico, y consensual (es así como la Iglesia ha jugado un rol fundamental para el tema de la 'reconciliación'), Perut-Osnovikoff aparecieron con una obra dura, intragable, que insertaba de lleno en la herida, la imposibilidad de todo acuerdo. Me explico: *El astuto Mono...* es un trabajo más cercano a una etnografía del presente (ahí donde Clifford Geertz (1993) define el objeto de la etnografía: "descripción densa (...) de una jerarquía estratificada de estructuras significativas atendiendo a las cuales se producen, se perciben, y se interpretan los tics, los guiños, los guiños fingidos, las parodias, los ensayos de parodias y sin las cuales no existirían") en la cual el estatuto antropológico de 'observación participante' es llevado a una tensión de sus propios límites, que un documental sobre un pasado que, imagino, para los autores no puede ser filmable o representable.

El 'experimento' (en el sentido de la observación 'científica' como experiencia) de nuestros *enfants terribles* consiste en un registro de *sketches* especialmente improvisados para la ocasión en cerca de seis colegios de Santiago que tiene como tema central 'el golpe militar'. Los colegios son bastante representativos de los distintos grupos sociales, políticos y culturales de Santiago y las edades de los niños fluctúan entre los ocho y los quince años. Lo que vemos a continuación es *sur-realismo*: bombas, platillos voladores, monólogos dignos de Shakespeare, persecuciones, suicidios, complots, niños en estado de exasperación, citas de programas de TV, fragmentos de telenovelas: todo eso sabe *caber* dentro de los *sketches* de los niños. No bastándole con esto, los directores insertan en un relato paralelo (imaginemos esto: seis relatos paralelos de los *sketches* más este séptimo) de una situación actuada en un asado de jóvenes, donde uno de ellos empieza a ser discriminado por su condición de homosexual. Este último *sketch*, improvisado por actores, da cuenta de la utilización del documental como *recurso* para poder decir algo sobre lo real (y no 'develarlo' o 'denunciarlo') llevando, mediante metodologías extorsionantes, a los límites entre realidad/ficcion. Al respecto (en uno de los poco artículos existentes en torno a esta película) Pablo Corro ha escrito que la película buscaba: "abrir el debate sobre las causas del conflicto institucional a la exposición del sustrato ontológico del

malentendido, la palabrería, la propensión al caos, la hostilidad como modalidad de encuentro, y la negatividad enquistada en toda significación", llegando a "una polifonía que señala una simultaneidad de voces que nunca llega a articularse como coro, y que por lo tanto no puede realizar la perspectiva ética trascendental que tienen todos los coros trágicos. Ninguna de las verdades particulares se impone como La Verdad" (2004, s.n.).

Volvamos sobre *Allende* de Patricio Guzmán, para contrastar discursos.

Si *Allende*, decíamos, pretende excavar en el pasado (la película comienza con la imagen de una muralla y una mano rasgando, queriendo ver que hay 'bajo' ella), para dar cuenta desde la memoria personal de las ruinas de un pasado mítico (y entonces, se centra en las entrevistas a personajes cercanos al ex presidente, para constituir un monumento a su figura), en *El astuto mono...* se trata de boicotear el monumento como instauración de discursividad histórica. Acá no hay posibilidad del monumento: 'Allende', 'Pinochet', 'Golpe militar' son significantes pertenecientes al imaginario social, presentes como hechos traumáticos, pero incomunicables en 'esencia' (Geertz, 1993). El punto de partida del 'testimonio histórico' es negado (los personajes presentes en *El astuto mono...* no son entrevistados para dar cuenta de su testimonio, más bien, son observados con profunda curiosidad y extrañamiento), de lo que se trata es de observar contornos, gestos, tics, frases, en los cuales es posible leer el trauma como instauración de discursividad. En ese sentido, acá, 'todo sirve', los discursos reflejan una semiósfera social que pareciera haberse desbordado ('implosión' de la memoria, regímenes de la imagen), y donde las capas (culturales, familiares, ideológicas, mediáticas, institucionales) tienden a confundirse hasta no adquirir distinción. Así, es posible ver en los sketchs sobre el golpe militar, a Pinochet convertido en un villano intergaláctico o a Allende como un personaje Shakesperiano; tensiones ideológicas, reproducciones simbólicas, inversiones de sentido, etc. Lo que ponen en escena Perut-Osnovikoff (haciendo uso de un montaje y ritmo narrativo que obliga a de-codificar rápidamente los signos) es de un des-centramiento de las placas discursivas, de los espacios en tensión no conciliados y presentes como efectos de violencia y poder sobre la subjetividad. Lejos de un 'escepticismo' frente a lo histórico, acá lo que se presenta es la tensión permanente *en* el discurso, en las prácticas, en los cuerpos, en las subjetividades, siendo la *memoria* un signo, justamente, en *disputa*, un campo de batalla cotidiano y en permanente mutación [12] .

Querríamos, para cerrar, establecer los rasgos que creemos que tienen en común los filmes comentados, para establecer una última reflexión.

1.- Un primer rasgo, como lo señalamos, es el efecto de indagación sobre la propia *subjetividad* del documental, tomando como punto de partida la evidenciación de las condiciones de producción el propio documental. Tanto *Ningún lugar...*, como *Dear Nonna* y *El astuto mono Pinochet* tienen como punto de partida un lugar post-reflexivo; no se trata de establecer quiebres con el régimen de verdad, sino de instaurar otros. En ellos la primera persona, el desborde descriptivo o el uso del efecto documental como *recurso*, son puntos de partida para reflexiones particulares, y en ellos también, por ejemplo, la *performatividad* del lenguaje puede llegar a crear al objeto en la medida en que lo va enunciado (*Retrato de Kusak*, *Indocumentado*, *Dear Nonna*).

2.-Es importante señalar la importancia de la *polifonía* del lenguaje. No sólo en la primera persona de *Dear Nonna* (en cuyo modo epistolar se abre a presencias externas al yo -'Nonna' como alteridad radical-, contaminando la identidad fija y los niveles de enunciación y registro -poético, epistolar, descriptivo, especulativo), sino también en la proliferación de la simultaneidad de voces (*El astuto mono Pinochet*) o en la ambigüedad del entramado narrativo y género abordado (*Ningún lugar en ninguna parte* ¿documental antropológico o cine experimental?, *Retrato de Kusak* ¿documental biográfico o ficción?, *Indocumentado* ¿ficción o documental?).

3.- Ambos rasgos podemos sintetizarlos, quizás, en la presencia de un cierto *materialismo* cinematográfico: esto se ve en la no-renuncia del objeto, en el espesor de las operaciones materiales para dar cuenta de él, en fin, en un trabajo enorme para no dar por sentada la representación y luchar por ella en el área misma del 'lenguaje' cinematográfico. En el caso de *El astuto mono Pinochet,* el trabajo denso en la audio-visión, y el esfuerzo por no dar 'por sentado' el signo de la memoria, me parece un ejemplo más bien claro. Pero *Ningún lugar en ninguna parte* también da cuenta de ello, utilizando la máquina de fijación identitaria (el registro visual) para *retardar* esa fijación poniendo en evidencia el espesor material de los cuerpos. Por último, tanto *Dear Nonna* como *Retrato de Kusaq*

operan en dos niveles: uno, en el trabajo con el texto, torsionando la referencia en perspectiva de lo retórico/poético; otro, utilizando formatos utilizados con otro fin (formatos caseros) para re-procesarlos y re-significarlos en el cine.

4.-Finalmente, un rasgo común y central tiene relación con el alto nivel de codificación visual. Lo visual es reciclado (*Retrato de Kusaq*, archivos), re-significado (*Dear Nonna* formato casero super8) o utilizado en su superficie discursiva (*El astuto Mono…* utiliza la imagen como registro visible de un mundo hiper-significado); en un régimen superficial (no se abordan objetos cognitivos, pero tampoco personajes que superan su conflicto después de un clímax que da cuenta de su interioridad 'humana'). La imagen es 'utilizada' para narrar, describir, alternar, en perspectiva de su propia superficie. De acuerdo con esto, podemos establecer el proceso del documental cinematográfico desde el paso desde una subjetivación del referente (*Ningún lugar en ninguna parte*) a una pérdida (*Retrato de Kusak*) y/o distorsión del referente (*Dear Nonna*, *Indocumentado*), en una analogía que podría ir del texto al intertexto, pero rechazando de raíz cualquier asimilación lineal o progresiva del proceso.

Lo que nos interesa resaltar es que todo esto, en el contexto de la 'cosmética del recuerdo', del 'régimen no referencial de la imagen' y de la fractura entre lo público y lo privado, estaría dando cuenta, en primera instancia, de una no-renuncia de la representación, y de un retorno a la memoria como acto constitutivo del cine. Pero, si hablábamos de una cierta 'implosión' de la memoria, un *exceso* de imaginario, no es casual que este retorno se haya dado desde formas oblicuas, preocupadas por las condiciones de su producción discursiva, del cual el caso más evidente es *El astuto mono Pinochet,* que establece la memoria como conflicto irresuelto. *Dear Nonna, Indocumentado* y *Retrato de Kusak*, por otro lado, nos hacen pensar en el efecto persuasivo de la ficción y los medios, y los límites –justamente– de la memoria como construcción. Por otro lado, *Ningún lugar…* nos propone al cine como registro personal de los objetos ('inventario'), retardando su proceso de identificación. Se hace discutible (estás películas permiten decirlo) volver a la memoria como institución. Lo que surge es la necesidad de abrir espacios de discusión (como ha escrito Huyssen, 2002) en torno a sus *modalidades* y *multiplicidades.* Estas películas trabajan en la *superficie* y en un grado de codificación bastante alto: la visualidad se presenta como *material* a utilizar (*Retrato de Kusak*, *Dear Nonna*) y el régimen de lo *visible* como signos a interpretar (*El astuto mono Pinochet, Ningún lugar en ninguna parte*). Lo primero se da como consecuencia del 'régimen no referencial' de la imagen (Jameson, 1999); lo segundo, como parte de la fractura del espacio público/privado (Sobarzo, 2006). A estas cuestiones nos referimos al enunciar en nuestra hipótesis que *en el contexto de institucionalización de prácticas e implosión de la memoria, el cine documental problematiza a la representación institucional desde sus propias operaciones con el material.* La relación con la institución, en este sentido, en lugar de ser evadida es confrontada, aludida y dada a ver, ya que es en esa relación donde sus gestos (a veces violentos, a veces sutiles) son visibles y significativos.

Bibliografía

Arfuch, L. (2005). Problemáticas de la identidad. En *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Corro, P. (2004). Morfologías del 11. Originalmente en http://www.unavuelta.com

Daney, S. (2005). *Cine, arte del presente*. Buenos Aires: Santiago Arcos.

Deleuze, G. (1996). *La imagen-tiempo*. Barcelona: Paidós.

Dipaola, E. (2006). Destello y mirada. Apuntes para una teoría de la vinculación entre narración y sociedad. *Perspectivas matodológicas UNLA*, (6).

Eltit, D. (2005). La memoria pantalla. Acerca de las imágenes públicas como políticas de la desmemoria. *Revista de crítica cultural*, (32).

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid: Akal.

Galende, F. (2005). Allende, la estructura mítica de los sueños. *Revista de crítica cultural*, (32).

Geertz, C. (1993). *La interpretación de las culturas*. Barcelona: Gedisa.

Huyssen, A. (2002). Pretéritos presentes: medios, política, amnesia. En *En busca del futuro perdido*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós

Jameson, F. (1999). Transformaciones de la imagen en la posmodernidad. En *El giro cultural*. Buenos Aires: Manantial.

Jameson, F. (2003). La posmodernidad y el mercado. En S. Zizek (Comp.) *Ideología: un mapa de la cuestión*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom.

Ossa, C. (2000). Lo que queda en el espejo. En R. Olea (Ed.) *Escrituras de la diferencia sexual*. Santiago: Lom.

Oyarzún, P. (1999). *Arte, visualidad e historia*. Santiago: La Blanca Montaña.

Richard, N. (1997). *Residuos y metáforas*. Santiago: Cuatro Propio.

Richard, N. (2007). Arte, cultura y política en la revista de crítica cultural. *Revista de crítica cultural*, (34).

Silvestri, G. (2005). Memoria y monumento. En L. Arfuch (Ed.) *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo.

Sobarzo, M. (2006). La crisis política de la comunicación. *sepiensa.net.* Recuperado de http://www.sepiensa.cl/edicion/index.php?option=content&task=view&id=666&Itemid=40

Weinrichter, A. (1998). Subjetividad, impostura, apropiación. *Archivos de la filmoteca*, (30), 108-123.

Notas

1

Ver: (2007). Dossier quiebre histórico y fuerzas políticas. *Revista de crítica cultural*, (34).

2

Seguimos acá a Fredric Jameson y su relación entre sistema de producción y sistema simbólico, ver (1995). *La estética geopolítica*. Barcelona: Paidós; y *El giro cultural*, sobre todo el ensayo *Transformaciones de la imagen en la posmodernidad*, texto al que nos seguiremos refiriendo.

3

Aunque la acepción de 'realismo' en cine es muy amplia, definiremos por 'realista' acá, un cine en lo básico se corresponde con lo que Deleuze llamó la gran fórmula A-S-A y S-A-S de los estudios norteamericanos.

4

Circunscribimos acá a cintas como *El chacotero sentimental* (Cristián Galaz, 1999), *Historias de fútbol* (Andrés Wood, 1997) y también algunas incursiones en el género de terror como *Sangre eterna* (Jorge Olguín, 2002).

5

Sobre esta dinámica ver: Nelly Richard (1997).

6

Antonio Weinrichter (1998) habla que fueron los medios los primeros en confundir 'ficción' y 'realidad', aprovechando esa ambigüedad para establecer verdaderos *comisariados* sobre la realidad. Es así como, por ejemplo, un *reality show* enfatizando una dramaturgia de lo sentimental y presentando modelos de vida específicos (aún en su *liberalización* del cuerpo), tiene la función de 'mantener en orden lo real. Ver: *Subjetividad, impostura, apropiación*.

7

Director de los documentales *La batalla de Chile* (1975-1979) y *La memoria obstinada* (1997).

8

Graciela Silvestri hace un reflexión sobre esto en *Memoria y monumento*, artículo incluido en *Identidades, sujetos y subjetividades*.

9

El afiche de la película, reza con el nombre 'Allende' en primer plano, y en segundo plano, un texto que empieza con "Yo me acuerdo de Salvador Allende…".

10

Ahora bien, 'negar' lisa y llanamente a la representación también puede ser un error; aunque sabemos desde Peter Bürger que lo que caracteriza al arte de posguerra es 'la negación de la representación' y que aquello de lo que hablan es 'de sí mismas, sus propias técnicas'. Es en esta contradicción (representar/no representar), donde algunas obras contemporáneas logran mantener viva la discusión por la misma representación. Lejos de cualquier representación 'naturalista' o 'noble', en la relación problemática con el objeto donde un cierto *materialismo* juega un rol.

11

Evidentemente, este cine solo es posible a partir de una *fractura* o un desplazamiento de acuerdo a estos sujetos con la historia y, lejos de negarla (no 'existe' la historia) o disolverla en un puro fragmento (microhistoria individual) intentan establecer una forma específica de inscripción política para la que quizás, haya que re-pensar lo histórico (la pregunta sería, entonces, ¿cómo puede lo histórico dar cuenta de estos gestos?).

12

Recordemos acá la noción de 'significante vacío' en Laclau.

Como citar: Pinto Veas, I. (2007). Cine, política, memoria, *laFuga*, 4. [Fecha de consulta: 2026-11-25] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/cine-politica-memoria/341