laFuga

Memorias performativas

Hacia un nuevo estatuto del documental contemporáneo en el Cono Sur

Por Violeta Sabater

Director: Milena Gallardo y Valentina Henríquez (ed)
Año: 2026
País: Chile
Editorial: Ediciones Metales Pesados

Tags | **Cine documental | Estética del cine | Memoria | Post-memoria | Estudio cultural | Estudios de cine (formales) | Argentina | Brasil | Chile**

Licenciada en Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), y doctoranda en Historia y Teoría de las Artes en la misma Universidad, con beca doctoral UBACyT. Es investigadora en el área de Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) y socia de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA)

Memorias performativas, editado por las investigadoras Milena Gallardo y Valentina Henríquez, se propone repensar, problematizar e intervenir en las discusiones que vienen planteándose acerca del vínculo del documental contemporáneo del Cono Sur con el referente de lo real. En ese sentido, los textos incluidos en este libro no solamente reponen ciertos debates que han circulado sobre este problema, sino que implican además un abordaje original y complejo. Su riqueza teórica y conceptual delimita tanto nuevas preguntas como desafíos a los que la situación actual de nuestra región nos compele. En el modo en que presentan sus ideas, los artículos centran su atención en elementos formales, estéticos y contextuales que les permiten a los lectores establecer relaciones diversas entre ellos y acceder al corpus de análisis desde distintas perspectivas.

En la introducción, las editoras hacen referencia al estado en disputa de las memorias, y desde allí se piensan ciertas estrategias que el documental mencionado configura, en sus narrativas, como parte de esa disputa. El corpus fílmico de los artículos consiste en un conjunto de documentales realizados en Chile, Argentina, Brasil, Perú y Bolivia, que en su metodología narrativa fracturan la tradición del documental como testigo de la realidad y permiten advertir, así, el carácter activo de la memoria. Este carácter activo es lo que, eludiendo recurrir a definiciones extra-territoriales, las editoras precisan como performatividad, una "experiencia cinematográfica activa, corporal y participativa" (11) como lo que caracteriza este cine en el Cono Sur, que supone procedimientos como la puesta en acto, la teatralidad o la potencia afectiva del archivo para configurar una memoria crítica. En función de esto, resulta destacable el ejercicio de preguntas que las investigadoras proponen: "¿cómo puede el cine documental interrogar los mecanismos de producción de realidad y disputar sus sentidos? (...) ¿cómo pueden las imágenes documentales recuperar su potencial disruptivo? ¿Cuáles son los nuevos dispositivos narrativos y estéticos que podrían fortalecer una mirada crítica y emancipadora?" (20). Este ejercicio de interrogación que se nos plantea al comienzo apunta, entonces, a la consideración del cine documental como un aparato crítico en el contexto actual de proliferación del negacionismo que contribuya a alertar sobre las condiciones de nuestras democracias. Ahora bien, una cuestión importante en este punto es que la noción de performatividad -y su vínculo con la memoria- deriva en una variedad de formas cinematográficas cuyo objetivo es enlazar el pasado con el presente, como lo menciona Antonio Traverso en su texto; a la vez que se conmemora, se adquiere conciencia sobre el proceso de conmemoración.

Si bien el libro consta de cuatro apartados, agrupados por ejes privilegiados de análisis, los films analizados se recuperan en distintos textos, así como la persistente reflexión sobre relato y memoria.

Mientras que el primer y segundo apartado se centran en el vínculo entre cuerpo y cine y la potencia de los objetos como memoria material respectivamente, el tercero aborda, en el caso del documental chileno contemporáneo, la tensión entre memoria privada y colectiva, en conjunto con la emergencia de un nuevo sujeto vinculado a la figura del perpetrador. El cuarto apartado, por otro lado, explora los lenguajes híbridos del documental contemporáneo, la diversidad de formatos digitales para encuadrar la memoria. Sin embargo, hay varios elementos que atraviesan todos los textos y que los sitúan en permanente relación –más allá del corpus fílmico–: el montaje y el trabajo con la materialidad del archivo fílmico (familiar e institucional/oficial), el plano y la imagen como dispositivo para la fabulación, la ruptura (o negación) de la cronología lineal, o la posición enunciativa desde una identidad generacional. Este último aspecto adquiere relevancia ya que las reflexiones apuntan más allá de lo que se ha dicho del "cine de hijos e hijas" –incluso no se cierra sobre esta misma categoría– para pensar qué tipo de relatos memoriales configura una generación que lidia con otras herencias de las últimas dictaduras cívico-militares en la región –no necesariamente en la línea de filiación parental directa de víctimas–, qué preguntas le hace esa generación a su pasado, al pasado de su familia, de su país, y a su presente.

En relación con esta idea, Valentina Henríquez aborda en su texto los documentales denominados como de "segunda generación de realizadores", cuya valorización de lo documental reside en imaginar relatos posibles. La autora se aboca a pensar la relación entre cuerpo y cine, y a la vez la complejiza desde el análisis de las decisiones estéticas y formales de las narraciones. Por un lado, encuentra que, en algunos documentales, como El pacto de Adriana (Lisette Orozco, 2017) hay una política de auto exposición de los cuerpos –cuyo antecedente ubica en La flaca Alejandra (Carmen Castillo, 1994)– y, en otros, como Venían a buscarme (Álvaro de la Barra, 2016), el cuerpo del cine –es decir, su "piel", su materialidad– sustituye la ausencia. Aquí es donde el vínculo se vuelve más complejo: la autora explica el modo en que, al evocar la condición física del extracto de otra película (Queridos compañeros, de Pablo de la Barra, filmada en 1977), el realizador logra imaginar o construir un relato cercano de sus padres juntos (ambos militantes del MIR y asesinados por la dictadura), así como sus padres "en movimiento". De esta forma, el cuerpo del cine "concede a la narración la posibilidad de proyectar los vacíos constitutivos de biografías marcadas por la violencia de la dictadura en una generación de realizadores" (47). El film de Lisette Orozco reaparece como objeto de análisis en otros ensayos. El texto de Ignacio Albornoz –en línea con el eje de la vitalidad objetual– reflexiona sobre la omnipresencia de la computadora de la protagonista como dispositivo-conmutador que permite dar cuerpo, hacer sensibles, registrar y trasladar todas las voces que la película hace converger en su espacio sonoro. Además, también es retomado por Michael J. Lazzara, cuando analiza la emergencia de nuevas voces que otorgan otra visión sobre las dictaduras del Cono Sur, que son las voces de familiares de colaboradores y perpetradores de crímenes de lesa humanidad. El autor, que en el mismo texto aborda el film El color del camaleón (Andrés Lübertt, 2017), considera que la aparición de estas voces en escena constituye un acontecimiento político notable, que permite pensar la idea de un sujeto ético implicado. Este sujeto es aquel que se encuentra inserto en el dilema moral de asumir su implicación en un escenario o circunstancias que superan su propia agencia (173).

Por otro lado, la problematización de la subjetividad también se hace presente en el texto de Mariano Veliz. De forma lúcida y novedosa, Veliz se propone abordar la figuración de los trabajadores en el documental latinoamericano de las últimas décadas a partir de la noción de retrato. Analiza, entonces, de qué manera en los documentales se desarticulan las formas cristalizadas de figurar a los trabajadores en la tradición pictórica y fotográfica del género del retrato. El autor toma como objeto de análisis tres documentales: Metal y melancolía (Heddy Honigmann, 1993), sobre las y los conductores de taxis en el país peruano de los años noventa, atravesado por el neoliberalismo y la precarización; Peões (Eduardo Coutinho, 2004), sobre los peones de la industria automotriz del Gran San Pablo que llevaron adelante las huelgas de 1979 y 1980; y Hacerme feriante (Julián D'Angiolillo, 2010), que retrata a los trabajadores de la Feria La Salada en sus diversas dimensiones –política, económica, cultural y familiar–. A través de un análisis detallado de distintas estrategias narrativas de estos documentales, Veliz advierte que en ellos el pueblo trabajador se concibe sin homogeneidad y fuera de los "plurales mayestáticos", marcando una tensión clara entre lo individual y lo colectivo. Ignacio del Valle Dávila retoma este tipo de tensión cuando recupera la última trilogía de Patricio Guzmán, para pensar la interrelación entre lo individual y lo colectivo presente en los tres films en su modo de figurar la memoria. Además, el autor caracteriza y conceptualiza la obra del director a partir de dos modelos: los filmes-acontecimientos y los filmes-constelaciones.

El texto de Natacha Scherbovsky y Sebastián Russo retoma otro film de Guzmán, Salvador Allende (2004), en conjunto con otro documental sobre el expresidente chileno, Allende mi abuelo Allende (2015) de Marcia Tambutti. Los autores vuelven sobre la materialidad de los objetos como lugar donde la rememoración se inicia o se despliega. Una billetera, un portalentes con iniciales, un carnet del Partido Socialista, un reloj o anteojos con el lente quebrado –en el caso del primer film mencionado– y una imagen en movimiento, de cuerpo entero, por fuera de los registros oficiales o afiches –en el caso del segundo– son los objetos que permiten recuperar la presencia de Salvador Allende. Aquí se esboza nuevamente la consideración de la imagen como fabulación, que funcionará de igual manera en el análisis que desarrolla Patricia Machado sobre Fico te devendo uma carta sobre o Brasil (Carol Benjamin, 2020). Este procedimiento es situado en relación con los archivos sonoros y visuales de diversos orígenes que la cineasta asocia de múltiples maneras en la operación de montaje. De una manera similar funcionan las estrategias de apropiación y remontaje del cine político-militante argentino de fines de los años sesenta que analiza Pablo Boido en algunas películas de Azul Aizenberg y Albertina Carri. Es interesante cómo se introduce en su texto el vínculo con una cierta "sobrevida" de esas imágenes del pasado. Allí vuelven las preguntas: ¿qué hacer con la herencia y cómo proyectarla hacia adelante?

Como se mencionó, la lectura de este libro resulta estimulante para establecer conexiones incluso más allá de su propio modo de organización, por la ampliación que propone de los horizontes interpretativos del documental contemporáneo del Cono Sur y la necesidad de pensar nuestra actualidad, nuestro presente, nuestra memoria, desde (nuestro) este lugar. Sus textos relevan la dimensión ética y política en la práctica cinematográfica documental, pero también en la de la lectura, de la escritura, en fin, en nuestros modos de hacer comunidad.

Como citar: Sabater, V. (2026). Memorias performativas, *laFuga*, 29. [Fecha de consulta: 2026-10-16] Disponible en: http://2016.lafuga.cl/memorias-performativas/1268