

## ***El cuerpo como propuesta de análisis fílmico en dos documentales chilenos de post-dictadura de segunda generación***

### ***The body as a proposal for film analysis in two Second generation Chilean post-dictatorship documentaries***

**Henríquez Ortiz, Valentina** 

Universitat Politècnica de València  
[henriquez.valentinapaz@gmail.com](mailto:henriquez.valentinapaz@gmail.com)

Recibido: 15-01-2021

Aceptado: 17-09-2021



**Citar como:** Henríquez Ortiz, Valentina. (2021). El cuerpo como propuesta de análisis fílmico en dos documentales chilenos de post-dictadura de segunda generación. ANIAV - Revista de Investigación en Artes Visuales, n. 9, p. 25-38, mes. 2020. ISSN 2530-9986. doi: <https://doi.org/10.4995/aniav.2021.14943>

#### **PALABRAS CLAVE**

Documental; post-dictadura; primera persona; memoria; memoria cinematográfica; cuerpo; performance.

#### **RESUMEN**

Una de las modulaciones del yo en los documentales autobiográficos de post-dictadura del último tiempo en Chile, propone la participación del cineasta como personaje principal, y con ello, la representación de su cuerpo en escena. Es el caso de documentales como *El pacto de Adriana* (2017) de Lisette Orozco y *El edificio de los chilenos* (2010) de Macarena Aguiló. Ambas pertenecientes a una segunda generación de directores y directoras, que, desde una enunciación en primera persona, narran historias que oscilan entre el espacio familiar íntimo y el contexto político y social del pasado dictatorial chileno. En esa oscilación, los cuerpos de las directoras transitan entre lo público y lo privado, entre lo individual y lo colectivo. La memoria cinematográfica, concebida como una cualidad del film para *performar* la relación con el pasado, en estos casos se hace visible a través de los cuerpos de las directoras y sus respectivas puestas en escena. Así, es posible observar diferentes relaciones entre pasado y presente, y diferentes maneras de evocar o confrontar el pasado.

#### KEY WORDS

Documentary; post-dictatorship; first-person; memory; cinematic memory; body; performance.

#### ABSTRACT

One of the modes of the self in autobiographical documentaries, proposes the participation of the filmmaker as the main character, and with it, the representation of his or her body on stage. This is the case of documentaries such as *El pacto de Adriana* (2017) by Lisette Orozco and *El edificio de los chilenos* (2010) by Macarena Aguiló. Both belong to a second generation of directors who from a first-person enunciation tell stories that oscillate between the intimate family space and the political and social context of Chile's dictatorial past. In this oscillation, the director's body moves between public and private spaces and between individual and collective memories. The cinematic memory, conceived as a quality of the film to perform the relationship with the past, in these cases becomes visible through the bodies of the directors and their respective staging. Thus, it is possible to observe different relationships between past and present, and different ways of evoking or confronting the past.

#### INTRODUCCIÓN

El documental chileno de post-dictadura, se ha consolidado en la escena chilena como un referente crítico a través del cual se discuten ampliamente los acontecimientos del pasado dictatorial, y sus relaciones con el presente. Ya sea desde la crítica cultural, la crítica cinematográfica o los estudios de memoria, ha sido posible establecer discusiones en torno al pasado reciente, que nos hacen concebir al dispositivo cinematográfico como un agente que participa en la disputa por el sentido del pasado, Jelin (2002). Esta relación entre cine documental y memoria puede abordarse desde diferentes perspectivas, una de ellas puede ser desde la concepción del documental como material de archivo histórico a través del cual es posible re-venir el pasado y sus versiones, Barroso (2018); otra perspectiva podría ser pensar el documental como un dispositivo de memoria, que a través de recursos formales y narrativos es capaz de performar la memoria, Traverso (2018); Ciancio (2015); o bien, y ligada con la anterior, la de pensar el cine como una episteme, Piedras (2014; Pinto (2020), que transita formalmente por estilos y estéticas, construyendo genealogías, herencias, transformaciones y continuidades dentro del propio dispositivo cinematográfico.

En este artículo nos proponemos un acercamiento a la relación entre cine documental y memoria a través del cuerpo, concebido como una tecnología de representación filmica. Como explica Ciancio, la relación entre cine y cuerpo ha sido pensada ampliamente desde los estudios feministas de los años 60 principalmente por Teresa De Lauretis, y también a través de los estudios filosóficos y fílmicos de Gilles Deleuze, donde "el cuerpo filmado es el cuerpo dado y reclamado, en un primer momento y paradójicamente, como un lazo perdido con el mundo" Ciancio (2015). En otras

palabras, el cuerpo es una forma de conocimiento que ha sido negada por el proyecto ilustrado que sitúa la racionalidad como única episteme posible. La autora propone que el cuerpo que falta y que es reclamado por Deleuze en el capítulo 8 de *los Estudios de Cine II*, es un cuerpo que carece de representación en el cine de la época -considerando el contexto europeo y norteamericano, y que se encuentra, sin embargo, en el cine del *tercer mundo*<sup>1</sup>. La autora explica el tránsito visible que va desde los cuerpos en lucha, representados en el Tercer Cine de los años 60, hacia los cuerpos de desaparecidos que ha marcado la producción cinematográfica desde los 80 hasta los 2000 en el Cono Sur.

En este mismo sentido, es posible advertir en el documental chileno de post-dictadura un tránsito en la representación del cuerpo, que no solamente condiciona el lugar de enunciación del relato en el film, sino que además nos invita a pensar en general las transformaciones estéticas formales del documental. Como sugiere Pinto, pensar el documental como una episteme productiva es, en otras palabras, pensarlo como un dispositivo productor de sentido, Pinto (2020). Es justamente en esta dirección que al inicio nos referíamos al documental de post-dictadura como un agente que participa en la disputa por el sentido del pasado, cuestión que es posible apreciar a través del análisis fílmico en relación al cuerpo, en los documentales de segunda generación. Que, situados desde una enunciación en primera persona, son una invitación a reflexionar sobre ese cuerpo presente de actor-director/actriz-directora, que tal vez encarna un nuevo tránsito estético desde el cuerpo que falta, como sugería Ciancio, hacia un cuerpo presente reflexivo.

El concepto *memoria cinemática* explicado por Traverso en el contexto del documental chileno de postdictadura, es fundamental para comprender una relación formal y técnica entre cine documental y memoria. Según el autor:

...la memoria cinemática se define específicamente en términos del entrelazamiento de los aspectos formales de la película con su carácter de medio tecnológico esencialmente moderno y basado en el tiempo. La memoria cinemática se entiende aquí como el uso deliberado del estilo de una película para articular, a través de su contenido de ficción y/o de actualidad, un procedimiento distintivamente fílmico de recordar (evocar, descubrir, ensamblar) historias y experiencias que han sido sometidas a una política de borrado. La memoria cinemática, por lo tanto, es un recuerdo fílmico que por su propia naturaleza está siempre enredado con el olvido, porque a través de sus distintivas técnicas modernas de encuadre y montaje fotográfico (corte, empalme, edición) la película olvida como evoca, oculta como descubre, mientras que sus ensamblajes siempre resultan en el desplazamiento de otros contenidos<sup>2</sup>. Traverso (2018).

Es decir, la memoria entendida también como una relación vigente con el pasado, es performada por el dispositivo cinematográfico. En este sentido, y como el autor también lo señala en otro artículo de análisis de *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo y Guy Girard, 1994) como una película que performa la no-reconciliación política del

---

<sup>1</sup> Expresión utilizada por Gilles Deleuze.

<sup>2</sup> Traducción personal.

contexto chileno, el documental no solo representa o documenta contenidos relativos al mundo de lo real en determinado contexto histórico, sino que participa de su construcción de sentido.

El cuerpo representado y lo performativo como cualidad técnica del documental son conceptos estrechamente ligados, que podrían servirnos como matriz de análisis del documental de post-dictadura. La idea de un cine de cuerpo analizada por Ciancio en el artículo antes mencionado, propone la concepción del cuerpo como una tecnología cinematográfica que, trasladada al documental de post-dictadura, nos permite comprender tránsitos o transformaciones estilísticas que son, a su vez, el devenir de un conflicto político-social que se resiste a las políticas de borrado, o que desafía las narrativas hegemónicas sobre el pasado. La memoria, como esa relación vigente con el pasado dictatorial chileno, no solo es performada bajo la dirección de una segunda generación, sino también encarnada en la representación de los cuerpos de sus directoras.

### **1. Documental, performatividad y memoria.**

La relación entre cine documental y performance en los últimos 20 años, al menos en el contexto chileno y argentino, ha sugerido un sinnúmero de discusiones relacionadas, entre otras cosas, con el cuestionamiento del propio género documental. Las modalidades propuestas por Bill Nichols a finales del siglo pasado se ven desbordadas en gran manera por las propuestas de directores y directoras, que, sin aspiración de *verdad*, proponen diálogos incompletos que transitan por el mundo de lo real en su contenido, pero que ya no proponen una “representación de la realidad”. Lo que, podríamos sugerir, ha motivado al autor a incluir nuevas modalidades documentales, entre ellas: el documental performativo (Nichols, 1994). Sin embargo, esta nueva categoría no ha estado exenta de críticas, como la realizada por Stella Bruzzi, que argumenta la insuficiencia de la propuesta de Nichols, ya que, entre otras cosas, explica que el autor obvia las nociones básicas de los estudios de performance ya tratados en profundidad por Judith Butler, lo que le otorgaría al documental diferentes dimensiones a través de las cuales denotar su relación con la performatividad, Bruzzi (2000). La autora sugiere la importancia de distinguir entre documentales que tratan temas relacionados con la performatividad y aquellos performativos en su construcción interna. Esta distinción es particularmente interesante si consideramos que gran parte de los documentales performativos de los últimos 20 años en Chile, abordan temas relacionados con la identidad y la memoria. Pero, sobre todo, la introducción de esta nueva modalidad documental, traiciona los pactos comunicativos previamente establecidos que hacían del documental un género estrictamente objetivo (Piedras, 2014), y cuestiones como la subjetividad y la primera persona pasan a ser lugares de enunciación válidos y recurrentes en el cine documental. En otras palabras, y de acuerdo con Piedras, no se trata únicamente de aceptar el prisma de la subjetividad presente en toda creación simbólica, sino que las diversas modulaciones del yo, a las que estos documentales recurren, construyen una nueva “negociación” entre el cineasta, lo real y el espectador, Ortega (2008).

Lo performativo del documental como lo entiende Pinto, es decir como un recurso narrativo o dispositivo utilizado por el film, interroga la representación:

...lo performativo trastoca los regímenes de representación y sus cimientos epistémicos, revisitando las preguntas basales de la verdad documental. De esta manera suponemos que la situación performativa del documental no es un estadio en su género discursivo, como tampoco un tipo de subgénero, es, sobre todo, una pregunta que sitúa, una oscilación entre géneros discursivos que se mueve entre lo oral y lo escrito, lo verdadero y lo falso, más allá de la mera descripción. Pinto (2019).

El autor sugiere pensar la dimensión performativa del documental, la práctica de performar escenas, situaciones o personajes, de tal manera que sea posible abrir un entre-lugar para re-pensar los regímenes de representación. Por otro lado, desde un ángulo que pone a la performance en el centro de la reflexión, Diana Taylor propone que:

...la performance también constituye una lente metodológica que permite a los estudiosos analizar eventos *como* performance. La obediencia cívica, la resistencia, la ciudadanía, el género, la etnicidad y la identidad sexual, por ejemplo, son prácticas ensayadas y llevadas a cabo diariamente en la esfera pública. Entenderlas como performance sugiere que la performance también funciona como una epistemología. La práctica corporalizada, junto con y ligada a otras prácticas culturales, ofrece una forma de conocimiento. Taylor (2015, p. 35).

En este sentido, la práctica documental en primera persona también podría ser pensada a través del prisma metodológico de la performance. Lo que no quita que comprendamos la hibridez y versatilidad de los documentales en primera persona del último tiempo, que como sugiere Piedras en relación al contexto argentino, es posible apreciar “modulaciones mestizajes y mutaciones de la primera persona”, Piedras (2014, p. 28). Es decir, que la enunciación en primera persona no es un procedimiento narrativo único y estático, sino que puede ser construida a través de múltiples recursos cinemáticos, que modulan o performan el *yo*.

En el libro *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en Las Américas* (2015), la autora explica la estrecha relación existente entre las prácticas culturales corporalizadas y la memoria. Sugiere que los elementos mnemónicos de una comunidad pueden ser categorizados en dos: archivo y repertorio. Que, aunque usualmente se encuentran entrelazados a través de diferentes prácticas, es posible diferenciarlos: el archivo como aquel material registrado en un soporte para su futuro análisis; y el repertorio como las prácticas corporalizadas que van desde los ritos culturales cotidianos hasta el arte de performance, que transfieren información y memorias. Para Taylor, el cuerpo encarna la memoria en sus múltiples dimensiones: olvido, recuerdo, trauma, confrontación, transmisión, herencia. Una manifestación como las *funas* en Chile o los *escrachés* en Argentina, son parte del repertorio cultural que propone una forma de relacionarse con el pasado. Bajo esta lógica también podríamos pensar, por ejemplo, en las recientes manifestaciones en Chile que establecieron la consigna “No son 30 pesos, son 30 años”. Dicha consigna alude a los 30 años de transición democrática que afianzaron el modelo neoliberal productor de las violencias y desigualdades sociales que motivaron la revuelta. Esa frase evidencia la relación vigente de los cuerpos manifestantes con el pasado dictatorial vivo en un

sistema económico, social y político. Cuerpos que performan no solo el descontento, sino también la memoria que lo motiva. Esto podría ser un ejemplo más de los motivos por los que Taylor señala que existe una particular pertinencia en el estudio de la performance como matriz metodológica de acercamiento a la “memoria hemisférica” o de “las Américas”.

Para concluir esta primera parte, podríamos decir que la propuesta de pensar los tránsitos formales del cine a través del cuerpo, puede ser, a su vez, una manera de pensar los tránsitos formales de la memoria cinemática en el documental chileno de postdictadura. Una de las principales características de los documentales de la llamada segunda generación de directores/as, Traverso (2018), es la narración en primera persona, que propone oscilaciones entre el universo autobiográfico e íntimo y el público, social y político.

## 2. Metodología y análisis

Como proponen las autoras del proyecto de investigación *Documentales autobiográficos chilenos* (2010), establecer el espacio autobiográfico como categoría o género dentro de las producciones documentales, abre un espacio para preguntarnos acerca de las diferentes formas de representación de las problemáticas que atraviesan un determinado presente. “Consideramos que la autobiografía, como tipo particular de género referencial, ofrece un espacio privilegiado para analizar la construcción tanto de la historia personal como de la social”, Bossy y Vergara (2010). Así introducen la pregunta por la construcción de ese espacio autobiográfico. Las autoras sugieren diferentes categorías o universos de construcción de la autobiografía, clasificando la filmografía según las similitudes textuales que los documentales comparten. Siendo la narración en primera persona la característica transversal, la relación o afectación de la cineasta con determinadas realidades y su representación como personaje dentro del film.

El problema de la representación del yo y la construcción de sentido desde la enunciación en primera persona, ha sido estudiada ampliamente desde la literatura (Sarlo, 2013). En el contexto de la narrativa chilena, Lorena Camaro en *La pose autobiográfica. Ensayos sobre narrativa chilena* (2018) presenta el problema como “el modo en que toman cuerpo en la escritura las innumerables máscaras del yo” (p.13). La narración en primera persona sugiere una experiencia encarnada, una subjetividad afectada y dialogante que, en el contexto del documental de postdictadura, dialoga constantemente con el pasado. De acuerdo a la propuesta metodológica de Camaro, podríamos preguntarnos ¿cómo toman cuerpo en los documentales de postdictadura de la segunda generación de directoras las innumerables máscaras del yo?

Para comenzar a pensar formas de representación de la primera persona y, en consecuencia, el cuerpo que performa la memoria en el documental chileno de postdictadura de la segunda generación de directores/as, sugerimos un breve análisis de dos documentales: *El pacto de Adriana* de Lisette Orozco (2018) y *El edificio de los chilenos* de Macarena Aguiló (2010). Proponemos un acercamiento a películas muy diferentes en sus contenidos, pero que, sin embargo, forman parte del

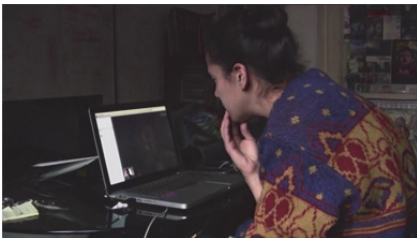
corpus fílmico de la segunda generación. Lo que nos habla de la diversidad de capas y pliegues que construyen el pasado, y que a través de diferentes subjetividades se relacionan con el presente.

Ambas películas comienzan con una secuencia introductoria de similar duración en la que –como es habitual en las narraciones argumentales, las directoras se presentan a sí mismas, a su escenario autobiográfico y a la historia que trasciende hacia lo público. A través de estos minutos iniciales, ya es posible advertir cuestiones relacionadas a los cuerpos que encarnan las diferentes historias y las pertinentes diferencias entre ambas. Son cuerpos que se representan casi de manera opuesta, pero cada uno en consecuencia con la historia que lo contiene. Luego de ello, nos detendremos en una puesta en escena de cada documental, llevada a cabo con los mismos recursos técnicos, pero que, sin embargo, performa una relación diferente con el pasado.

### **2.1. El pacto de Adriana y la confrontación con el pasado**

*El pacto de Adriana* es una historia centrada en el diálogo tía-sobrina en el contexto de una familia compuesta principalmente por mujeres: madre, abuela, tía y sobrina. *Chany* es la manera en que los familiares y amigos llaman a Adriana Rivas, tía de la directora, exfuncionaria de la DINA<sup>3</sup> actualmente acusada de participar en secuestros y torturas. A través del documental la directora narra el proceso de descubrimiento del pasado de su tía, y a pesar de que alega inocencia durante toda la película, la directora se va enfrentando cada vez a mayor información que desmiente la versión de su tía. La mayor parte de las conversaciones que sostienen son a través de videollamadas, ya que Rivas se encuentra viviendo en Australia. Luego de haber sido detenida por la Policía de Investigaciones en el aeropuerto de Chile el 2010, cuando llegaba a visitar a su familia, Rivas, estando con una orden de arraigo durante el proceso de su investigación, se fuga del país y retorna a Australia.

La primera escena que presenta el documental, es de una llamada entre la directora y su tía a través de *Skype*, con dificultades técnicas que no permiten el desarrollo de la conversación de manera fluida. Este plano no dura más de un minuto, cambia de inmediato a una escena en el jardín de una casa con la abuela de la directora, una mujer de edad avanzada que barre y canta con dificultad. Vuelve la escena de la conversación por *Skype* ahora en curso, donde la directora explica a su tía el agravamiento del proceso de deterioro de la memoria de su abuela. La explicación es intercalada con imágenes de la abuela, Rivas demuestra preocupación por la salud de su madre diciendo que debería ir a Chile, pero la directora le señala el riesgo que podría significar esa decisión.



**Figura 1.** *El pacto de Adriana.* Screenshot.



**Figura 2.** *El pacto de Adriana.* Screenshot.

En esta secuencia, antes que todo, oímos el reconocible sonido de una llamada de *Skype*, seguido de la voz de la directora intentando comunicarse. Una videollamada, el cuerpo en primer plano y la voz, son los primeros indicios de esta historia. Hay una primera persona que es un cuerpo visible, que dialoga con la imagen difusa y mediada de otro personaje. Filmadas a través de una cámara fija, probablemente apoyada en algún lugar de la habitación (figura 1). Luego, la abuela en el jardín es la expresión de la fragilidad de la memoria, la relación con el pasado es dificultosa y se encuentra en un estado delicado (figura 2). La decisión de componer esta secuencia introductoria presentando estos tres cuerpos, es la manera de sugerir las problemáticas de todo el documental.

Luego de esta introducción comienza la voz en off de la directora y la presentación de su espacio familiar a través de imágenes de archivo, la descripción se centra en los personajes que componen su entorno íntimo, destacando en particular a Rivas. Así también sitúa la importancia de la madre que la crio – quien biológicamente es su abuela, y a su bisabuela. La madre de la directora será en adelante el personaje con quien la directora compartirá ampliamente sus dudas y reflexiones, siempre al interior del hogar y principalmente a través de filmaciones que podrían proceder de un teléfono móvil o de alguna cámara de baja calidad. Incluso algunas escenas incluyen los primeros segundos en que la directora está apoyando la cámara y fijando un encuadre mientras sostiene una conversación con alguno de los personajes. Los encuadres son crudos y desprolijos, como si fueran el resultado de la urgencia por capturar un momento en el devenir de la cotidianidad en ese hogar. En repetidas ocasiones la película también transita por la modalidad reflexiva del documental, intercalando en una misma escena tomas de plano medio de un entrevistado, con planos generales de la filmación de la entrevista incluyendo cámaras, equipo de sonido y a la directora como personaje.

Sugerido desde la secuencia de arranque, y reafirmado en el desarrollo de la película, es posible concebir a la directora como el vehículo reflexivo de la historia, como un cuerpo que detona discusiones. A través del proceso de investigación documental la directora es un cuerpo que vive experiencias en el espacio público, que busca y encuentra información y que, con ello, va desarrollando el proceso de desenmascaramiento de su tía y de confrontación con su testimonio. Hay una particular puesta en escena que la directora diseña, y que proponemos pensar como el proceso de confrontación que el documental performa. Este ejercicio de confrontación de imágenes (figuras 3, 4, 5 y 6), es repetido tres veces en la película y consiste en una confrontación corporal con las imágenes de los testimonios de Rivas, proyectados en la pared. La directora interrumpe la proyección con su cuerpo, provocando una interacción entre la imagen digital de Rivas y su cuerpo, interrumpiendo la continuidad de la proyección de la imagen digital.

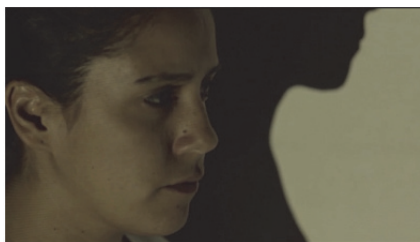




**Figura 3.** El pacto de Adriana. Screenshot.



**Figura 4.** El pacto de Adriana. Screenshot.



**Figura 5.** El pacto de Adriana. Screenshot.



**Figura 6.** El pacto de Adriana. Screenshot.

Esta puesta en escena nos remite a operaciones artísticas como la de Lucila Quieto en *Arqueología de la ausencia*, exhibida en 2008 en el Museo de la memoria de Rosario, Argentina. La artista proyecta sobre su cuerpo imágenes de archivo donde aparece su padre, asesinado por la dictadura argentina. De esta manera genera una nueva imagen para hablar de la ausencia, una ausencia performada, vivida. De una manera similar en la película la directora performa la confrontación, creando una imagen imposible donde la cara de su tía es casi del tamaño de todo su cuerpo. En *La memoria obstinada* (1997), Patricio Guzmán confrontó las imágenes de su anterior película *La batalla de Chile* y las dispone para ser comentadas por sus protagonistas. Como sugiere Nelly Richard sobre la película de Guzmán, este ejercicio “somete a revisión crítica su propio pasado cinematográfico (...) para suscitar nuevas confrontaciones de puntos de vista y argumentos no concordantes entre sí que desorganicen toda reconstrucción plena (autoafirmativa) del ayer”. Tanto Lucila Quieto como Lisette Orozco son consideradas como parte de una segunda generación, y construyen una forma de relación con el pasado a través de una práctica corporal. Las imágenes que la directora decide proyectar y confrontar, son las filmaciones del testimonio de su tía, que, en teoría, son su verdad del pasado.

## **2.2. El edificio de los chilenos y la construcción colectiva del pasado**

*El edificio de los chilenos*, narra a través de múltiples voces el recuerdo del Proyecto Hogares, ideado por militantes del MIR (Movimiento de Izquierda Revolucionaria) como respuesta a la necesidad de cuidado y crianza de los hijos e hijas de militantes que se encontraban en el exilio y que participaron de la Operación Retorno (1977-1979), volviendo a Chile con el objetivo de derrocar la dictadura de Pinochet. 60 hijos e

hijas de militantes se quedaron en Bélgica, y posteriormente se trasladaron a Cuba, donde estuvieron al cuidado de padres y madres sociales durante cuatro años. La directora formó parte de este proyecto y a través de la película reúne las múltiples visiones respecto de este pasado. A diferencia de *El pacto de Adriana*, su presencia corporal en el film, es tal vez un poco menos directa, mediada por el archivo, o incluso a veces diluida por una primera persona plural.

En los primeros segundos del film, a través de un plano secuencia la directora se presenta a sí misma en un espacio dual. Con la cámara en mano al interior de su hogar compartiendo un momento íntimo en el baño con su hijo, el plano secuencia va desde el cuarto de baño hasta otra habitación donde se encuentra un televisor transmitiendo una noticia (figuras 7 y 8).



**Figura 7.** *El edificio de los chilenos.* Screenshot.



**Figura 8.** *El edificio de los chilenos.* Screenshot.

La cámara encuadra el televisor filmando la noticia donde aparece la directora conversando con una periodista mientras caminan por Villa Grimaldi<sup>4</sup>. La voz en off del noticiero relata escuetamente el secuestro del que fue víctima la directora, perpetrado por la DINA, cuando ella tenía tres años. El plano secuencia se interrumpe por una llamada telefónica que la directora atiende diciendo: “sí, me ví”. A diferencia de *El pacto de Adriana*, aquí el cuerpo de la directora es el cuerpo mediado, primero por la cámara que ella sostiene o, en otras palabras, por la cámara subjetiva como extensión de su cuerpo, Rascaroli (2014) y luego, a través del aparato televisivo en el contexto de la *objetividad* periodística. Esta representación dual de la directora, propone un cuerpo que transita en lo que será la problemática de todo el film, haciendo dialogar lo íntimo y personal, con una historia colectiva que refiere a un pasado común.



**Figura 9.** *El edificio de los chilenos.* Screenshot.



**Figura 10.** *El edificio de los chilenos.* Screenshot.

La película recurre a retratos colectivos y escenas de evocación que funcionan como un coro que reconstruye un pasado común entre los personajes (figuras 9 y 10). Como en el *Pacto de Adriana*, también se recurre a una puesta en escena con imágenes proyectadas que son revisadas por la directora y sus hermanos sociales. Los personajes comentan la proyección de un dibujo del plano del departamento donde vivieron juntos en Cuba, en efecto, “el edificio de los chilenos”. Esta escena es de especial relevancia para comprender el carácter colectivo del recuerdo en el film. A través de opiniones y evocaciones se confrontan diferentes versiones del pasado, con testimonios no solo de hijos e hijas, sino también de padres biológicos y sociales, así la película reconstruye un pasado difuso y de versiones múltiples. Algunos personajes condenan las decisiones tomadas en relación al Proyecto Hogares, y otros lo conciben como una idea revolucionaria que materializaba una propuesta de familia y la construcción de un sujeto consecuente con los ideales de la sociedad por la que se luchaba. En ningún momento la directora presenta su opinión acabada respecto de este pasado, principalmente es un cuerpo dispuesto a la escucha. En este sentido, la directora se representa a sí misma como parte de una experiencia colectiva no solamente en el pasado, sino también en su configuración como recuerdo en el presente. Las ilustraciones que forman parte del film son creadas por quien fue uno de sus hermanos sociales y la película narra esa relación. En una escena el hermano social le comenta y describe las ilustraciones a la directora, que posteriormente veremos que forman parte de la película.

Podríamos decir que esta autobiografía se funde en un relato coral que transita entre un cuerpo colectivo e individual, lo que nos habla del mismo tránsito utópico que proponía el Proyecto Hogares. Sin embargo, no abandona la primera persona, que se enuncia desde el comienzo de la película con la secuencia inicial y que se consolida sobre todo al final, donde se muestra a la directora transcribiendo las cartas que recibió de pequeña de parte de su madre, cuya lectura fue en gran medida la voz en off del relato. La directora transcribe, imprime y prepara estas cartas como regalo para su madre y pareja de la misma. Esta última acción cierra la película, como si todo el desarrollo del documental se transformara en el motor para performar ese encuentro madre-hija.

## **CONCLUSIONES**

La discusión que propone Ciancio en relación al cuerpo como tecnología cinematográfica, puede relacionarse con un tránsito desde los cuerpos de desaparecidos, torturados o violentados durante el periodo dictatorial representados en el documental de post-dictadura de los 80 y 90, hacia cuerpos presentes en primera persona, que caracteriza a la segunda generación de directoras. De una manera similar en la que se distingue un primer tránsito en la representación de los cuerpos colectivos del Tercer Cine hacia los cuerpos desaparecidos. En estas nuevas representaciones de cuerpos subjetivos, las cineastas encarnan como membrana crítica la relación entre lo público y lo privado, configurado principalmente como relato individual, pero que requiere de lo colectivo para la evocación del pasado y para definir la acción en el

presente, ya sea a través de la confrontación o del encuentro, quizás re-encuentro, con un familiar personaje de la película.

La memoria designa una zona de asociaciones voluntarias e involuntarias que se mueve *entre* el pasado y el presente, ambos concebidos como formaciones incompletas en las que se entrelaza lo *ya consumado* con lo *aún no realizado*. Es porque el pasado es inconcluso que el trabajo residual de la memoria se mueve de escena en escena, a la búsqueda retrospectiva de aquellas intermitencias que aún contienen energías latentes. Las combinaciones diacrónicas de temporalidades históricas y sociales que parecían muertas llevan a que se asome nuevamente -como retardamiento o aceleración- lo que no había sido aún modulado por las circunstancias y que las premuras del hoy reubican fuera de lugar y tiempo para que la rareza de estos des-tiempos tenga la oportunidad de convertirse en una fuerza crítica de extrañamiento. Richard, (2009, p 16)

Las palabras que utiliza la autora para describir las operaciones de la memoria, resuenan haciéndonos pensar en los documentales presentados aquí y en la posibilidad de extender esta definición hacia los movimientos corporales de las directoras en escena. Esa zona de asociaciones voluntarias e involuntarias, moviéndose de escena en escena entre pasado y presente, y entre público y privado, es una práctica corporalizada, una memoria performada. Podríamos decir que la memoria cinemática del documental de segunda generación, es una memoria performada principalmente por las cineastas.

Estudiar la relación entre cine documental y memoria a través de la representación del cuerpo, abre diferentes interrogantes, una de ellas es la pertinencia o no de los estudios de memoria, principalmente europeos y norteamericanos, como matriz analítica para pensar las relaciones con el pasado en el Cono Sur. Ya que, como comentaba Ciancio, Delueze en los 60 ya sugería que el cine del *Tercer Mundo* trabajaba otras líneas estéticas en relación al cuerpo, que justamente guardan una estrecha relación con la memoria. Entonces, cómo podríamos obviar esa posible genealogía de la imagen documental que también construye sentido del pasado, y que se distancia tanto de la industria *hollywoodense* de otras latitudes. La irrupción de la primera persona en el cine documental de los últimos 20 años, quizás no solo irrumpe, sino también señala continuidades de un devenir social localizado.

Tal vez, es posible pensar que el *boom* de los estudios de memoria que proponen algunos autores, Huyssen (2001), que ha llegado de la mano con el *boom* de las narrativas autobiográficas, responde a un devenir político, social y cultural localizado, en este caso en el contexto del Cono Sur, y no como herencia del *mainstream* europeo. Quizás es posible pensar una transformación estética que ha transitado por diferentes representaciones del cuerpo para situarse ahora como una primera persona reflexiva. Esta memoria cinemática en los documentales de segunda generación, nos invita a considerar la necesidad de estudios de memoria geográfica y políticamente localizados, a través de los cuales sea posible estudiar el documental como un dispositivo de memoria que participa activamente en la disputa por el sentido del pasado.

## FUENTES REFERENCIALES

- Amado, A., y Dominguez, N. (2004). *Lazos de Familia: Herencias, Cuerpos, Ficciones*. Buenos Aires: Paidós.
- Band, B., Núñez, C., Snadoval, G. (productores) y Orozco, L. (directora). (2017). *El Pacto de Adrian*, [cinta cinematográfica]. Chile: Salmón Producciones, Storyboard Media.
- Bossy, M; Vergara, C. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago de Chile: Fondo de Fomento Audiovisual del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Bravo, D., Goossens, E., Rubina, F., Nicolai, F. (productores) y Lübbert, A., (director). (2017). *El Color del Camalón*, [cinta cinematográfica]. Chile, Bélgica: Blume, Mollywood, Off World.
- Bruzzi, S. (2006). The performative documentary. In *New Documentary* (pp. 185-218). Abingdon: Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203967386>
- Ciancio, B. (2015). El cuerpo en los estudios sobre cine: gestus femenino, o tecnologías y teratologías del género y de la (pos)memoria. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, Suplemento 5 (2016), 245-256. <https://doi.org/10.6018/daimon/269281>
- Castillo, C. (productora) y Castillo, C., Girard, G. (directores). (1994). *La flaca Alejandra*, [cinta cinematográfica]. Chile, Fracia, UK: Ina, France 3, Chanel 4.
- Deleuze, G. (1984). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.
- Egaña, J., Aguiló, M., Copans, R. (productores) y Aguiló, M., Foxley, S. (directoras). (2010). *El Edificio de los Chilenos*, [cinta cinematográfica]. Bélgica, Chile, Cuba, Francia: Aplaplac, ICAIC, Le Films d'ici.
- Halbawcs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Antrophos Editorial.
- Hirsch, M. (2015). *La generación de la posmemoria. Escritura y cultura visual después del Holocausto*. Madrid: Editorial Carpe Noctem.
- Jelin, E. (2001). Historia, memoria social y testimonio o la legitimidad de la palabra. *Iberoamericana*, 1(1), 87-97. <http://dx.doi.org/10.18441/ibam.1.2001.1.87-98>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries*. Bloomington Indiana: Indiana University Press.
- Ortega, M. (2008). Las modulaciones del yo en el documental contemporáneo. En Martín Gutierrez, G. (2008). *Cineastas frente al espejo*. Madrid: T&B editores.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Pinto, I; Peirano, M. (2020). Tránsitos del documntal chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. *adComunica. Revista Científica del Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, (19), 103-122. <https://doi.org/10.6035/2174-0992.2020.19.7>

- Rascaroli, L. (2014). *The personal camera*. New York: Wallflower Press.
- Richard, N. (2010). *Crítica de la memoria (1990-2010)*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Richard, N. (2017). *Latencias y sobresaltos de al memoria inconclusa (Chile: 1990-2015)*. Córdoba: Eduvim.
- Sarlo, B. (2013). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Talca: Editorial Universidad de Talca.
- Taylor, D. (2015). *El archivo y el repertorio. La memoria cultural performática en Las Américas*. Santiago de Chile: Ed. Universidad Alberto Hurtado.
- Traverso, A. (2017). La Flaca Alejandra: Post-dictatorship Documentary and (No) Reconciliation in Chile, 0046. <https://doi.org/10.1080/02560046.2017.1345970>
- Traverso, A. (2018a). Excavating La Moneda: cinematic memory and post-dictatorship documentary in Chile. *Social Identities, 0(0)*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/13504630.2018.1514168>
- Traverso, A. (2018b). Post-Dictatorship Documentary in Chile: Conversations with Three Second-Generation Film Directors. *Humanities, 7(1)*, 8. <https://doi.org/10.3390/h7010008>