

Medio	Revista Mensaje
Fecha	5-10-2010
Mención	Artículo de Dino Pancani, académico e investigador de la Facultad de Educación de la UAH.



CULTURA | M:

Actores secundarios (2004)

Historias del pasado en presente audiovisual

Dino Pancani Corvalán

Académico e investigador, Universidad Alberto Hurtado; doctor en Estudios Americanos, Universidad de Santiago

El inicio del siglo XXI ha creado un contexto que permite visualizar una historia que había sido invisibilizada respecto de la dictadura y la conquista de la democracia.

Una de las características del relato cinematográfico es que evidencia la compleja relación entre sujeto y objeto en un proceso que involucra la subjetividad vinculada a la ficción cinematográfica, aunque también a la noción de objetividad cercana al género documental.

Dicho lo anterior, asumamos que el oficio cinematográfico permite representaciones sociales que conforman una determinada impresión de la realidad mediante la presentación de imágenes que se asumen como verdad refutable. Articuladas en encuadres sucesivos, estas imágenes van configurando una narración que instala dudas y/o certezas en el espectador, factores cruciales para otorgar verosimilitud a la obra y, por ende, darle validez: el cine no debería ser presentado como expresión de la realidad, sino como una alternativa interpretativa de ella.

A diferencia del cine de ficción, el género documental se basa en hechos verificables, disponiendo de la imagen como prueba de lo ocurrido. Esto motiva al espectador a hacer una única exigencia: las imágenes deben remitir al referente y vincularse a los hechos narrados, deben ser valoradas como una prueba de impresión de realidad.

En años recientes, en Chile se han producido obras audiovisuales que dan materialidad a una memoria invisibilizada durante los primeros años de transición democrática. Esos documentales

tuvieron como acontecimiento inicial el Golpe de Estado de 1973, abordando consecuencias individuales y colectivas de este hecho. En sus relatos, han consolidado a antiguos actores políticos y sociales de las décadas de los setenta y ochenta. Un ejemplo es *Calle Santa Fe*, de Carmen Castillo, que relata en primera persona la muerte del ex líder del Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR, Miguel Enríquez. Otros incorporan voces más jóvenes y el protagonismo lo asumen familiares o amigos de personas que lucharon en contra de la dictadura, lo cual permite a realizadores y actores hacer su propio proceso de memoria.

EL TESTIMONIO DE LOS REALIZADORES

Esto también puede apreciarse en *Actores secundarios*, de Pachi Bustos y Jorge Leiva, quienes relatan las actividades en contra de la dictadura llevadas a cabo por estudiantes de enseñanza media. De manera más intimista, lo mismo se observa en la narración coral que desarrolla Sebastián Moreno, autor de *La ciudad de los fotógrafos*, hijo de uno de los profesionales que formaron parte de la Asociación de Fotógrafos Independientes, AFI, organización que contribuyó a denunciar visualmente la represión que practicaba el Gobierno militar. En ambos casos, los realizadores fueron partícipes de las historias relatadas, ya sea como artífices de estas o como participantes involuntarios.

Esta condición, de realizador/testimonio, determina la visión de la obra: su contenido involucra afectiva y racionalmente al creador, lo expone, lo molesta, lo agrade, lo seduce. A su vez, adquiere una fuerza expresiva que evidencia al cine como un

ejercicio interdisciplinario y fragmentario que, al poner en tensión conceptos como memoria y olvido, hegemonía y pluralidad, local y global, entrega herramientas para comprender la construcción social de los últimos veinte años. Pero esa cualidad también promueve una relación interactiva entre quienes producen la película y quienes la ven: los realizadores presentan una historia verosímil y los espectadores se vinculan, moderando o exacerbando la característica imaginaria del relato. Estos se involucran con la narración, creando juicios de valor que se originan en imágenes verídicas que generan una impresión de realidad que permite completar la historia y discutir con la organización, la estructura dramática y la línea secuencial elegidas por el autor.

Las imágenes del pasado abundan en estas producciones, transmitiendo confianza al espectador y fortaleciendo las expectativas en torno a la historia relatada. El cine y su ilusión se instalan explícitamente en la obra. Nada se oculta, todo se muestra, incluso el cómo se hace, usando recursos como el relato en primera persona, imágenes de los realizadores, cámaras ante la cámara, preguntas que transmiten contradicciones y búsquedas abiertas de una explicación útil para que el realizador se entienda o se encuentre a través de sus personajes y sus acciones, y se exprese con honestidad.

Son imágenes que construyen algo semejante a lo real, ubicándose en un espacio de credibilidad. Como lo plantea el teórico visual Nicholas Mirzoeff, esto no implica que la realidad sea una ilusión, sino más bien acepta que la función principal de la cultura visual es dar sentido a la variedad infinita de la

realidad exterior mediante la selección, interpretación y representación de esta. Ninguna de estas obras propone una única realidad; más bien —debido a la censura impuesta en aquellos años— ellas hablan desde la negación de su *verdad*.

La irrupción de documentales es fruto en gran medida de la capacidad de recuerdo de nuevos agentes de la memoria de nuestro país, como son los hijos de víctimas de la represión. Ellos logran validar las subjetividades de sus historias para que estas interpreten acontecimientos, todo ello en un contexto que las valida socialmente.

EL CAMBIO QUE DEBÍA OCURRIR

La incorporación de nuevas memorias al circuito audiovisual comenzó a desarrollarse en 2003, cuando se cumplieron tres décadas del golpe de Estado. Ese año hubo una apertura televisiva y cinematográfica sobre la dictadura y sus consecuencias, revelándose nuevas imágenes. Quedó en evidencia una tensión entre la producción independiente y el carácter hegemónico de los contenidos de la industria audiovisual chilena, la que tiende a validar una única forma de recordar, presentando una visualidad que aspira a ser neutral, verdadera e inobjetable.

El inicio del siglo XXI ha sido un período que, con todas sus limitantes, permitió crear un contexto social que disgregó la historia oficial relativa a la dictadura y la conquista de un régimen democrático, y que expresó diversos matices. Se incorporaron relatos distintos a los que en la naciente democracia se querían destacar, para crear o fortalecer a hombres y mujeres, amnésicos y reconciliados.

Inmediatamente después, surgieron realizadores interesados en indagar y documentar la memoria de las últimas cuatro décadas. Creadores independientes impulsaron obras que

presentan una nueva mirada visual y narrativa del período más traumático de la historia chilena del siglo veinte: *Reynalda del Carmen, Mi mamá y yo*, de Lorena Giacchino, relata la relación entre la madre de la realizadora y una joven detenida desaparecida. *La otra cara de la Moneda, la búsqueda de mi abuelo Allende*, de Marcia Tambutti —nieta del ex presidente—, intenta ampliar la mirada en torno a su abuelo, como hombre y estadista. *Mi vida con Carlos*, de Germán Berger, relata la vida más íntima de un hombre privado de ejercer su paternidad al ser ejecutado por militares en la llamada Caravana de la Muerte. Por último, en el marco del Festival de Documentales

de Santiago, se exhibió *El edificio de los chilenos*, de Macarena Aguiló, que narra la vida de esta artista en el Proyecto Hogares, iniciativa que permitió a los hijos de militantes del MIR vivir comunitariamente mientras sus padres exiliados regresaban de manera clandestina a Chile. Son obras que tienen en común historias con consecuencias trágicas para adultos y para niños que —hoy adultos— cuentan audiovisualmente una tragedia, individual y colectiva. Tienen el valor de representar a individuos y grupos carentes de espacios para divulgar sus experiencias, dificultad que podría hacer que un trozo de nuestra historia nacional sufra un quiebre generacional, obstaculizándose la suma de nuevos agentes portadores del pasado.

Estos documentales exhiben imágenes que adquieren un carácter de no olvidables, en la medida en que son reconocidas por otros y los recuerdos se sustentan en un marco social. Su trascendencia radica también en que aportan a la reflexión sobre la contribución del soporte audiovisual a la promoción y permanencia de la memoria como un proceso necesario y saludable para la sociedad, y favorecen que muchos chilenos, desde la tragedia, logren resignificar el pasado y transformarlo en experiencias nutritivas para sus vidas. **MSJ**



La irrupción de nuevos documentales en gran medida es fruto de la capacidad de recuerdo de nuevos agentes de la memoria de nuestro país, quienes logran validar las subjetividades de sus historias en la interpretación de acontecimientos.
