Facultad de Arquitectura
Escuela de Cine

El reciclaje del cine doméstico

en el documental autobiográfico chileno

Tesis para optar al título de Cineasta con especialidad en Dirección de Arte y Producción Ejecutiva

Presentado por:
Paulina Guevara Guzmán

Profesor Guía:
Edgar Doll Castillo

Valparaíso - Chile

Marzo 2014






Fotogramas de archivo personal (2003), (1987), (2012)

(las imágenes) ***se sustituyeran a mi memoria. Ellas son mi memoria. Me pregunto cómo recordará la gente las cosas que no filma, que no fotografía, que no graba. ¿Cómo ha logrado la humanidad recordar?***

Chris Marker (Voz en *off*) *en Sans Soleil,* 1983

Para Sofía y Rorra.

Agradecimientos

Muchas veces a lo largo de esta carrera escuche decir, a la hora de escribir una idea, que "el papel aguanta". En esta oportunidad no se si sea tan cierto, ya que las infinitas gracias y cariño que tengo hacia mi familia por apoyarme en este proceso (con toda las sorpresas que tuvo), a Sofía por estar y ser una alegría día a día y a Mauricio por la complicidad, paciencia y entusiasmo, mi mejor compañero ahora y siempre, sobrepasan este simple papel.

Quisiera extender estos agradecimientos también hacia todas las personas que de alguna manera estuvieron involucrados en este proyecto y que han sido parte fundamental en este proceso...

A mis compañeros con los cuales compartí, aprendí y viví experiencias que atesoraré para toda la vida.

A los profesores Edgar Doll y Udo Jacobsen por la colaboración brindada en distintas etapas.

Y especialmente, aunque ya no nos acompañen, al querido profesor de la bufanda roja que me dio el consejo justo en el momento preciso, Roberto Henríquez y al fotógrafo del "rectángulo en la mano" por responderme una humilde carta de forma muy sabia.

Resumen

El cine documental ha tenido en su historia diversas modalidades de producción, que han aspirado tradicionalmente a la objetividad. Sin embargo, en las últimas décadas tal noción ha sido cuestionada con la emergencia de la subjetividad en el documental como medio de exploración y construcción personal o familiar. Para abordar la tensión entre referencialidad y subjetividad que suscita el documental autobiográfico en el marco del presente estudio, nos centraremos en el uso que se le da al cine doméstico, analizando la obra de realizadores nacionales como German Berger (*Mi vida con Carlos, 2008*) Macarena Aguiló (*El edificio de los chilenos, 2010)* y Tiziana Panizza (*Dear Nonna: a film letter, 2004*) se mostrará la diversidad y riqueza de significados, que estos archivos personales adquieren cuando se hacen públicos en películas autobiográficas, como parte fundamental de sus estrategias cinematográficas.

Palabras Claves : documental chileno, autobiografía, archivo, cine doméstico.

Abstract

The documentary film has had in its history various forms of production which have traditionally aspired to objectivity. However, in recent decades this notion has been challenged by the emergence of subjectivity in the documentary as a means of exploration and personal or family construction. To address the tension between subjectivity raises referentiality and the autobiographical documentary as part of this study , we focus on the use that is given to the *home movies*. Analyzing the work of national directors such as German Berger (*Mi vida con Carlos*, 2008) Macarena Aguiló (*El edificio de los chilenos*, 2010) and Tiziana Panizza (*Dear Nonna : a film letter* , 2004) be show the diversity and richness of meaning that these personal archives acquire when they become public in autobiographical films as a fundamental part of their cinematic strategies.

Keywords: Chilean documentary, autobiography, archive, home movies.

Índice

INTRODUCCIÓN 7

PREGUNTA 8
OBJETIVO GENERAL 8
OBJETIVO ESPECIFICO 8

CAPÍTULO I:

NOCIONES EN TORNO AL ARCHIVO 9

1.1 ARCHIVO Y MEMORIA, CONSIDERACIONES PRELIMINARES 10

1.2 ARTE Y ARCHIVO 12

1.2.1 EL ARCHIVO DENTRO DE LA POÉTICA DEL RECICLAJE 13

1.3 EL ARCHIVO CINEMATOGRÁFICO: DE LA COMPILACIÓN A LA APROPIACIÓN 15

1.3.1 COMPILATION FILM 17
1.3.2 COLLAGE DOCUMENTAL 18
1.3.3 APROPIACIÓN 21

CAPÍTULO II:

CINE DOMÉSTICO 23

2.1 CONCEPTOS Y CONTEXTOS 24

2.2 REPRESENTACIÓN DE LO COTIDIANO 26

2.3 RELECTURA DOCUMENTAL 28

CAPÍTULO III:

DOCUMENTAL AUTOBIOGRÁFICO 31

3.1 REPRESENTANDO LA SUBJETIVIDAD 32

3.2 CONFIGURACIÓN DEL YO EN EL DOCUMENTAL 34

3.3 EL FORMATO DIARIO 36

3.4RETRATOS AUTOBIOGRAFICOS 37

3.5 HACIA UN DOCUMENTAL SUBJETIVO EN LATINOAMERICA 38

CAPÍTULO IV:

ANÁLISIS FÍLMICO 40

4.1 MARCO METODOLÓGICO 41

4.2 RETRATO FAMILIAR 43

4.2.1 PRELUDIO: IMAGEN MNEMÓNICA 43
4.2.2 LA VICTIMA COMO ARCHIVO 44
4.2.3 ACTO REMEMORATIVO 48

4.3 AUTORRETRATO 55

4.3.1 LA VOZ POÉTICA, AUTO REFLEXIVA 56
4.3.2 ARCHIVOS PRIVADOS, MEMORIA COMPARTIDA 57

4.4 DIARIO FÍLMICO 61

4.4.1LO ÍNTIMO, LO PERSONAL Y LO PÚBLICO 61
4.4.2 PRESENCIA/ AUSENCIA 64

CAPÍTULO V:

CONCLUSIONES Y ANEXOS 67

5. CONCLUSIONES 68

5.1. BIBLIOGRAFÍA 71

5.2 ANEXOS: 75

FICHA DE LOS DOCUMENTALES 75

Introducción

Cuando John Grierson en 1929, popularizaba la noción de cine documental con su definición *creative treatment of actuality*, determinó la forma con la que generalmente se ha entendido este. La idea que el documental debe estar inscrito en la realidad a partir de los discursos de sobriedad y poseer un carácter útil, pedagógico e impersonal con connotaciones de autoridad, seriedad y honestidad, se verá transformado por una nueva actitud hacia la realidad que se asentará en la posmodernidad; ya no importa mucho persuadir sobre la veracidad de lo representado como lo ha hecho el documental tradicional, sino más bien, generar más preguntas sobre la forma de pensar y ver la realidad.

Dentro de las múltiples perspectivas para abordar dichos cuestionamientos, el documental recurre a la herencia dejada por su encuentro con las vanguardias, en relación al principio de montaje, entendido ahora, como un procedimiento alegórico que busca dar cuenta de su construcción al tiempo que establece una relación dialéctica entre la heterogeneidad de materiales que lo componen a partir de la utilización de técnicas como la apropiación y la recontextualización, sumado a una nueva concepción sobre el uso del material de archivo, que tendrá su auge durante los años sesenta donde el archivo no se limitará como un documento que se ajusta al relato sino más bien se rescatara por su potencial polisémico.

Esta renovación trajo consigo que el documental acogiera la subjetividad como un importante medio de exploración y construcción de la individualidad, el denominado documental autobiográfico. Dentro de los cuestionamientos que suscita este tipo de documentales sobre la construcción personal o familiar, la tensión entre referencialidad y subjetividad. Centraremos el análisis en un elemento en particular, el uso del cine doméstico (lo que en inglés se conoce por *home movies*) que a través de prácticas cercanas al cine experimental y el cine de compilación, se abren a nuevos significados, aportando visiones alternativas a la historia oficial donde el archivo y la memoria como recuerdos fragmentados y luego ordenados en una operación termina teniendo un formato impreciso que nos permite pensar y cuestionar el presente.

Cruzando las fronteras de Norteamérica, donde este tipo de producciones posee mayor presencia y estudio. Se ha querido ver como estas nuevas expresiones se inscribe dentro de un terreno que recientemente está siendo estudiado en nuestro idioma, principalmente en España y Argentina. No obstante en nuestro país, en los últimos años se han multiplicado los estudios que indagan sobre este tipo de obras, así como también las realizaciones.

Bajo esta perspectiva centraremos el análisis en el uso y reciclaje del cine doméstico dentro del documental autobiográfico chileno contemporáneo. Tomando como objeto de estudio los siguientes documentales *Dear Nonna* (Tiziana Panizza, 2005*), Mi vida con Carlos* (German Berger, 2008) *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010) Documentales que comparten tópicos y elementos en común, pero que muchas veces plantean estructuras y modalidades disímiles. Por tanto, se espera que las líneas trazadas dentro de este análisis sean vistas como una posición inicial que busca responde a los objetivos planteados tomando como base la siguiente pregunta:

Pregunta

A partir de las características que se le reconocerían al cine "casero" o "doméstico" en ciertos documentales ¿Cuáles serian las estrategias escogidas por los realizadores para utilizar este tipo de material en sus obras?.

Objetivo General

Analizar la utilización del cine doméstico y sus estrategias de inserción dentro del documental autobiográfico en tres piezas documentales de autores nacionales.

Objetivos Especificos

Cartografiar los orígenes y desarrollo de la reutilización de material de archivo dentro del cine de no ficción poniendo énfasis en el terreno autobiográfico.

Identificar las similitudes y diferencias entre los documentales de German Berger, Macarena Aguiló y Tiziana Panizza respectó a la utilización de material de archivo doméstico

Capítulo I:

NOCIONES EN TORNO AL ARCHIVO

1.1 Archivo y memoria, consideraciones preliminares

En general hemos asociado el concepto de archivo ya sea como el lugar que alberga los documentos o como el conjunto ordenado de fondos documentales (Def.1-2. *Diccionario de la lengua Española*). En la actualidad frente al creciente interés que ha despertado el concepto de archivo y sus problemáticas ya no solo nos enfrentamos a estos como dispositivos de almacenamiento y clasificación de datos de acuerdo a determinados fines, sino que también podemos comprenderlos como instancias de diseminación de la escala humanista de la comprensión de lo real.

Para entender estas nuevas aproximaciones que se sitúan desde la perspectiva epistemológica y deconstructivista hacia una teoría de los medios y sus materialidades, habrá que considerar las reflexiones sobre el concepto archivo por parte de la filosofía moderna a partir de las consideraciones realizadas por Michael Foucault a partir de su texto "*La arqueología del saber" (1969)* donde establece el término más allá de sus aproximaciones como conjunto de documentos, registros, datos y memorias de una cultura, sino más bien como el sistema de "enunciabilidad" a través del cual la cultura se pronuncia sobre el pasado (Foucault cit. en Guash:157) aludiendo al enunciado y a su función de existencia más que a una estructura. El archivo se contempla como un espacio legitimador para la historia desde el punto de vista literal como metafórico lo que permite establecer un diálogo entre pasado y presente a partir de dos principios básicos la memoria viva o espontánea (mnème o anàmesis) y la acción de recordar (hypomnema). Principios que dan cuenta de la necesidad de almacenar la memoria a modo de recuerdos y salvaguardar la historia como información con la tentativa de lograr vencer la "pulsión de muerte" que posee al mismo tiempo la memoria.

En ese sentido, la narración se plantea como una contraofensiva para superar el olvido ya que permite vehicular los recuerdos. Esta narración no sería lineal e irreversible, sino más bien una forma abierta, reposicionable con posibilidades de lectura inagotables lo que da cuenta del carácter abierto del archivo ya que siempre va a existir una nueva opción que los seleccione y los recombine para crear una narración diferente que dé como resultando un significado nuevo dentro del archivo.

Sobre esta idea del archivo como un contenedor de datos que permitirá construir historias y memorias reflexiona también el filósofo Jacques Derrida, a partir de lo que él señala como "*Mal de archivo" (1994)*. Derrida nos sitúa en la etimología de la palabra "archivo" que remite al griego *arkhé* que vendría a ser lo originario, lo primero, lo principal, lo primitivo, o sea, al comienzo en el sentido físico, histórico u ontológico lo que daría cuenta a su vez que los archivos designan un lugar y ley. En ese sentido para Derrida "La estructura técnica del archivo *archivante* determina asimismo la estructura del contenido *archivable* e*n* su surgir propio y en su relación con el porvenir. La archivación produce, tanto como registra el acontecimiento". (24) por tanto los archivos pueden ser considerados como partes de la arquitectura del poder, motivados por el deseo de domesticar la memoria y asegurar el control sobre sus posibles significados. Respondiendo a una lógica de repetición compulsiva, suponiendo la irreductibilidad del archivo a la consignación absoluta. Dando lugar al llamado *mal de archivo*. La "pulsión de conservar", aquella que define la estructura y los distintos modos de archivo, se explicaría por la amenaza permanente y efectiva de la muerte.

Por tanto, a la luz de las reflexiones de Foucault y Derrida podemos considerar que el concepto de archivo como contenedor de datos permite construir historias y memorias. Siendo trasladado en la teorización contemporánea a su consideración como algo dinámico que forma parte de un sistema complejo que relaciona memorias, seres humanos, organizaciones y máquinas en donde existe una constante re-contextualización de los hechos. Entonces parece más importante o más significativo que el archivo en sí, el proceso que este conlleva, entre el recuerdo y el olvido, entre la configuración y desfiguración de memorias.

1.2 Arte y archivo

De la misma forma que existe una preocupación por el archivo, la que coincide en el tiempo con un quiebre de la organización tradicional del saber, surgen preguntas que apelan al qué hacer con ellos, si los archivos nos acercan a hechos pasados, para descubrir indicios, producir conjeturas y aproximaciones. En la lógica de un mundo post Auschwitz y el Holocausto, donde ya no se mira hacia el delante sino indirectamente hacia el pasado donde la historia y la memoria se instalan como temas centrales. Por lo tanto la capacidad de decirnos algo radica en las intervenciones que hacemos con los lugares, documentos, testimonios y objetos, la cual no solo es una acción de historiadores o de filósofos, si no también de artistas, como Marcel Duchamp, Gerhard Richter, Christian Boltanski o Hans-Peter Feldmann.



Ilustración 1 *Storehouse* (Christian Boltanski, 1988)

A la falta de encontrar una sucesión o causalidad entre distintos archivos por parte de algunos historiadores con el fin de "descubrir la verdad de los hechos" surgen las consideraciones de archivo o como archivo, sobre la obra de arte que como señala Ana María Guasch sugieren un "triple interés por el "yo", por la realidad exterior y por el propio arte" (158) lo que se transforma en un nuevos modelos de escritura e imagen del relato histórico ya no desde una perspectiva continuidad temporal sino más bien desde una simultaneidad espacial. Lo que se aprecia en gran parte del arte del siglo XX tanto en las Vanguardias como en las Neo vanguardias.

> La modernidad, aparte de potenciar el nacimiento de nuevas tecnologías, implicaba a su vez una radical reorientación en la representación y la experiencia del <<espacio- tiempo>>, dentro de la cual los cambios materiales como los conceptuales habían desembocado en una idea de colapso de espacio y tiempo condicionado por la << simultaneidad visual>> (Ibíd.160).

A su vez estas nuevas condiciones que trajo consigo la modernidad significó también un cambio en la lógica de la representación ya que como señala Slomo Sand "La modernidad cultural que acompañó a la modernización tecnológica era, lógicamente, una cultura de la copia por excelencia, porque la copia es la manera más eficaz de producir a gran velocidad y a un precio razonable" (Sand pp. 24-25 cit. en García y Gómez Vaquero: 21). En ese contexto ciertas prácticas realizadas en el seno de las vanguardias se alzan como reacción a esta producción en serie. La idea del reciclaje se instala como la destrucción de la unidad orgánica que posee la obra de arte, despertando el interés por el fragmento como signo relativamente independiente.

> Mientras que en la obra de arte orgánica el principio de construcción domina sobre la parte y subordina a la unidad, en las obras de vanguardia las partes pierden valor como ingredientes de una totalidad de sentidos y lo ganan como signos relativamente independientes (Bürger pp.151 cit. en Weinrichter, [2009] : 39).

1.2.1 El archivo dentro de la poética del reciclaje

Las primeras manifestaciones donde la heterogeneidad de materiales diversos pone en cuestionamiento la autoridad del archivo y su uso posterior así como también la idea de originalidad, se hayan en la técnica del *collage.* Lo que partió como forma de entretenimiento practicada por los hijos de la burguesía mediante álbumes de recortes, se concretó en una de las fuentes de renovación más importante del arte del siglo XX. Cuando la técnica de yuxtaposición introducida por Picasso y Braque a partir de los primeros *Papiers Collés*

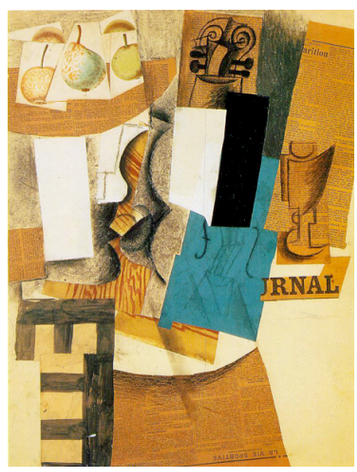


Ilustración 2

Naturaleza muerta con copa (Picasso, 1912)

"desafiaban los parámetros pictóricos al introducir en la superficie bidimensional del lienzo materiales procedentes del entorno cotidiano como tarjetas de visitas, fragmentos de páginas del periódico o anuncios publicitarios" (García.66). Daban cuenta del carácter rupturista que posee la experimentación llevada a cabo en las primeras décadas del siglo XX que darían como resultado el surgimiento e incorporación de los principios de *montage*[1] y apropiación. Estos principios como base para la técnica del *collage* le otorgaron un carácter dialógico que busca trascender la unidad del medio artístico siendo rápidamente extrapolada a otras áreas artísticas como la literatura con los poemas dadaístas de Tristan Tzara o a la fotografía con los fotomontajes realizados por los dadaístas berlineses John Heartifiel, Hannah Höch y Raoul Hausmann.

Sobre este principio de apropiación asociado a la práctica dadá se introdujo además el concepto de *Objetc trouvé* por Kurt Schwitters para designar aquellos productos de desecho sin valor alguno, encontrados casualmente con los que componía sus *collages* y *assemblages.* Este gesto de integrar elementos del mundo real *tal y como han sido encontrados,* (Cfr. Weinrichter, [2009] *:*44*)* servirá como antecesor al gesto provocativo realizado por Marcel Duchamp con sus *ready-made* con los cuales " los objetos de consumo prefabricados o producidos industrialmente, son declarados por el artista como obras de arte sin alterar en nada su aspecto externo" (Ibíd:45), ejemplo de esto fue *Fuente* un urinario masculino de porcelana girado en 90º firmado por R. Mutt que intento exponer en la Sociedad de Artistas Independientes de Nueva York en 1917.



Ilustración 3

Fuente (Duchamp, 1917)

La creación de Duchamp significó un gesto artístico que convirtió en inartístico, "la producción de un objeto paradójico encerrado en una perpetua oscilación entre su estatus de objeto y su estatus de signo" (Ibíd: 48) disolvió la noción de "objeto de arte" a partir de la estrategia de deslizamiento entre objeto e inscripción. Lo que se prolongara más allá de la época de las vanguardias ya que la influencia de Duchamp se hará transversal hacia otras prácticas.

[1] *Montage,* alude al montaje como principio artístico aportado por las vanguardias del siglo XX mientras que montaje con <<j>> se entiende como procedimiento

1.3 El archivo cinematográfico: de la compilación a la apropiación

La noción de archivo como depósito físico y legal de documentos históricos debidamente clasificados, que en el caso del cine, respondería a la memoria visual, había determinado su uso en función de ilustrar la historia. Aún cuando en la relación cine – historia se ha cuestionado considerar el archivo cinematográfico como documentos, principalmente para las películas históricas, por no ser obras de historiadores y por ende presentar tergiversaciones como alude Pierre Billard.

> Estos films históricos, basados en *documents d'archives*, no son casi nunca obra de historiadores. Estos manifiestan una indiferencia total, por no decir una viva repugnancia, respecto a estas resurrecciones. En cambio, no vacilan en participar en empresas de reconstrucción filmada… (cit. en Weinrichter (2009) [*Metraje]* 105).

Pese a esto en la tradición documentalista, el uso del material denominado "de archivo" ha sido normalmente utilizado para aludir a un discurso textual organizado, ya sea para confirmarlo, complementarlo, incluso recrearlo, con fines aparentemente informativos, como se aprecia en los documentales de compilación tradicional donde el archivo cumple una función literal con su sentido histórico. Situación que se irá transformando a partir de las nuevas consideraciones sobre el archivo desarrolladas desde la modernidad que revisan la formas de relacionarnos con las imágenes, lo que el teórico Antonio Weinrichter (2009) ha denominado el *nuevo paradigma del archivo* para referirse a la nueva cultura del archivo que subyace al cine de no ficción contemporáneo, donde su uso se enfoca en su valor polisémico.

> El cine tenía que aprender primero a manejar las imágenes, a crearlas, a combinarlas; luego debió aprender a crear representaciones del mundo real, a través de la práctica documental; vencer después su congénita resistencia a lo verbal y su rechazo a supeditar la imagen a un discurso no primordialmente visual, reticencias heredadas de los abusos de la primera fase del documental, con su utilización de esa *voice of God* llena de una abusiva autoridad epistemológica; debía producirse también quizá un cierto cansancio de la imagen, una cierta exhaución de su vieja fascinación, que posibilitara el alumbramiento de la idea de volver a usar, de volver a mirar, las imágenes de otra manera, idea plasmada en la práctica del metraje encontrado; debía, en fin, darse la circunstancia de que se acercaran a la imagen factual individuos procedentes de otras tradiciones: cineastas curtidos en la narración de ficción pero también procedentes de la

> vanguardia y por último artistas curtidos en prácticas audiovisuales, no necesaria ni primordialmente narrativas, pensadas desde y para la Institución museística (Weinrichter [2007] 6).

Esta visión bajo la modalidad de metraje encontrado o *Found Footage* concepto que deriva del *objet trouvé* de Duchamp, para designa una corriente del cine experimental que se caracteriza por la apropiación, reciclaje, manipulación y remontaje o desmontaje de fragmentos de metraje ajenos. Ofrece al archivo una nueva utilización que le permite ser parte de la elaboración de un discurso estético con intenciones muy distintas a las cuales el archivo fue concebido originalmente.

> La idea convencional de originalidad se olvida, aunque no prescribe la noción de hacer un trabajo creativo a partir de materiales ajenos; el montaje pasa a ocupar un lugar de preeminencia, como elemento expresivo, creador de sentido; y se generan efectos colaterales de carácter ético (desvío del sentido del material) y legal (todo el problema de los derechos del material apropiado (Weinrichter, 2009 [*Metraje*] : 14-15)

Lo que conlleva a una nueva modalidad en la que el espectador entiende las normas, establece un diálogo activo y da respuestas a la libertad de las formas durante la representación de los elementos del pasado que ofrece el *found footage* permitiendo establecer una subdivisión de esta práctica en tres variantes que se inscriben dentro de un significado, un modelo genérico y una tendencia estética determinada como lo señala William C. Wees en *Recycled images the art and politics of found footage films (1993)* donde encontramos por un lado, el cine de compilación que entiende de manera literal el sentido histórico de las imágenes y se enmarca dentro de los parámetros del documental y del realismo. Mientras el *collage*, por su parte, englobado en un entorno vanguardista, trata el archivo de forma crítica y dialéctica. Finalmente en la apropiación el archivo se descontextualiza por completo de su significado histórico para adentrarse en la estética posmodernista.

1.3.1 Compilation Film

En un pionero estudio *(Films Beget Films. A Study of the Compilation Film,* 1964*)* el historiador y cineasta vanguardista Jay Leyda advertía que los *compilation films*, necesariamente elaborados en la sala de montaje a partir de imágenes registradas pertenecientes al pasado, podían no conformarse con utilizarse estrictamente como material de archivo documental, sino que podían dar forma a una película de ideas. Por ello la práctica tradicional del *compilation film* poseía una clara intencionalidad política al considerar "la propaganda y las ideas (políticas) como material básico. Asociado con los noticiarios o *news reel* de las primeras décadas del siglo XX, cuya reagrupación de imágenes de recurso archivadas servía para informar sobre algunos de los acontecimientos importantes del momento, pasó a ser un concepto popularizado hacia los años 50 por la televisión que utilizo la compilación como modelo para desarrollar reportajes históricos. Sin embargo, lo que llegó a ser un género televisivo ofrecía una forma de recopilación que prioriza la narración del material tomando muchos de los recursos que documentalistas independientes habían depurado. Frente a esta actitud, del comentario expositivo que propone e impone didácticamente un punto de vista ofrecido por una lectura literal del contenido de la imagen, los nuevos caminos a los que se abre la compilación moderna, se alejan de la práctica tradicional, otorgándole una nueva valorización al archivo encontrando un sentido cinematográfico más amplio. A partir del abundante documento fílmico que proporciono la Segunda Guerra Mundial muchos cineastas se plantearon una nueva utilización de este, fuera de los fines propagandísticos, siendo el efecto esencial de la recontextualización del material, lo que suscito una nueva interpretación de las imágenes.



Fotograma 1 *Atomic Cafe,(* Jayne Loader, Kevin Rafferty, and Pierce Rafferty, 1982)

La idea de un “nuevo documental de compilación” como lo denomina Patricia Zimmermann (1989) a partir de un enfoque historiográfico, donde no solamente interesa la narración histórica (y la voluntad política) que contiene el material de archivo, sino también su funcionamiento discursivo, lo que hace que sea necesario realizar una contra lectura textual de las imágenes a fin de “Poner al descubierto las leyes discursivas de la representación, la historia, y el argumento navegando entre diferentes medios (fotografías, música, films, dibujos animados) y diferentes voces (políticas, personales, lógicas, estéticas)” (Zimmermann cit en Weinrichter, 2009: 78). En definitiva consiste en profundizar en la imagen, más que convertirla en un mero vector argumentativo, siendo esta una de las principales líneas que seguirá el cine de compilación moderna, acercando la imagen, fuera del distanciamiento ilustrativo y narrativizado.

1.3.2 Collage documental

Si la pintura fue el espacio fundacional del *collage*, “la innovación formal más revolucionaria en la representación artística de todo el siglo XX” (Ulmer pp.84 cit. Weinrichter [2009]: *49*) Es en gran medida gracias a que el concepto de montaje poseía un estatus de principio artístico que buscaba romper con el ilusionismo de la representación desarrollado por la perspectiva renacentista “incorporando fragmentos de la realidad que no han sido elaborados por el artista. Destruyendo así la unidad de la obra como producto absoluto de la subjetividad del artista”.

A diferencia del cine donde este concepto se presenta de manera más problemática, ya que estaría dado por el propio medio cinematográfico, lo que significaría que el concepto de montaje puede ser entendido como un mero procedimiento técnico. Si nos remitimos al Modo de Representación Institucional (M.R.I) concepto desarrollado por Nöel Burch (1987) para aludir a la constitución del “lenguaje cinematográfico” que se da en la época de 1895-1929 donde se desarrollan los códigos y convenciones que reconocemos en el cine narrativo tradicional. Vemos que el montaje responde a una yuxtaposición de planos que se organizan en secuencias a fin de generar un efecto diegético, es decir, la ilusión espacio – tiempo, donde el procedimiento de montaje se vuelva invisible.

Si por el contrario nos referimos al concepto de *montage* derivado del arte pictórico del siglo XX nos acercamos al espíritu de fragmentación y construcción que anima la técnica del *collage,* donde contrario a lo que sucede con el M.R.I el procedimiento de montaje busca la exhibición de su construcción junto con otorgarle un carácter autónomo a cada una de las partes que lo componen.

De esta forma uno de los principios constitutivo del *collage,* la apropiación cobra mayor presencia dentro del ámbito cinematográfico como señala Antonio Weinrichter.

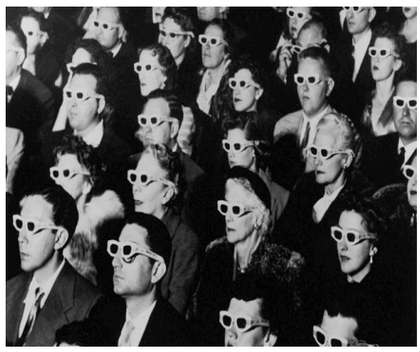
> El *principio* de montaje se hace, por fuerza, más efectivo en el remontaje de fragmentos apropiados: al volver a mirar una imagen fuera de contexto se impone una reflexión sobre esta distancia (entre el sentido original y el que adquiere en su nuevo contexto (cit. García y Gómez Vaquero 19).

Esta idea de reciclaje que se integra en el cine de apropiación sugiere que la relación que se establece entre *collage* y cine acabara siendo más variada y heterogénea ya que se incorporan matizaciones al procedimiento de encajar y mezclar materiales de diversas procedencias. Dando origen a una serie de formas fílmicas, cercanas al documental y al cine experimental, dos tendencias situadas, generalmente, al margen de la industria cinematográfica.

Una aproximación histórica sobre la experimentación con el material de archivo utilizado para dar forma a una nueva película nos lleva a señalar los primeros experimentos llevados a cabos por cineastas como Esfir Shub la primera mujer soviética en dedicarse al cine que a partir de su documental *La caída de los Romanov* (1927) inaugura este nuevo cine que no necesita de una cámara para registrar las imágenes que compondrán el film. El documental basado completamente en la apropiación del archivo privado del Zar Nicolás II para narrar la revolución de 1927. Se inscribe junto con el trabajo realizado por Dziga Vertov y Man Ray dentro las primeras experimentaciones ligadas a esta tendencia en el contexto de las vanguardias. indiscriminado que se le dio a la



Fotograma 2 *La caída de los Romanov*
(Esfir Shub, 1927**)**



Fotograma 3 *La sociedad del espectáculo*
(Guy Debord, 1973)

reutilización del material de archivo en función de lo propagandístico durante la Segunda Guerra Mundial, lo que llevó a que alrededor de los años cincuenta en Estados Unidos y Europa principalmente, lugares donde el auge económico propició una sociedad de consumo, donde esta práctica se vuelve realmente consciente de "la importancia de lo relacional y asociativo en el establecimiento de sentidos determinados" (Ibíd. 24) Lo que se aprecia en los trabajos de Arthur Lipsett, Guy Debord o Alexander Kluge.

En paralelo y paradójicamente en los lugares donde la modernidad (industrial y cultural) se produjo de forma desigual, como América Latina, las prácticas de lo que podríamos identificar como collage documental en los trabajos de cineastas como Santiago Álvarez o Nicolás Guillén realizados durante los años sesenta vienen a consagrar esta forma como un verdadero análisis de la situación socio- política del mundo.



Fotograma 3 Now! (Santiago Alvarez, 1969)

Finalmente sin desvincularse del carácter histórico del documental, el espíritu de las primeras vanguardias que despierta la técnica del *collage* en cineastas contemporáneos como Godard, Harun Farocki o Péter Forgács será clave para explorar otras dimensiones de la realidad principalmente relacionadas con la memoria, la identidad o los mecanismos de poder en la sociedad contemporánea.



Fotograma 4 Historie(s) du cinéma (Jean Luc Godard, 1989)

Este breve recorrido historiográfico sobre el desarrollo del principio de montaje heredado por las vanguardias dentro del documental nos permite dilucidar que el uso de materiales de archivo en el sentido discursivo del collage no poseen un valor figurativo, ilustrativo respecto de un argumento como se empleaba en el documental tradicional , si no más bien se busca establecer una relación dialéctica que produzca " una duda estable sobre el estatus de la imagen sin que su valor documental sea cuestionado" (Huberman pp. 49 cit. en. García y Gómez Vaquero 26) tomando como estrategia discursiva el distanciamiento en la sentido brechtiano.

> Distanciar sería mostrar mostrando que se muestra y disociando así –para demostrar mejor su naturaleza compleja y dialéctica– lo que se muestra, es decir adjuntar visualmente y temporalmente diferencias. (…) distanciar es saber manipular el material visual y narrativo como un *montaje de citas* que hacen referencia a la historia real (…) En ese sentido el distanciamiento es una operación de conocimientos que propone, por los medios del arte, una posible *mirada critica* sobre la historia (Ibíd.27).

Esta actitud renovada frente a la percepción de la realidad trajo al frente cuestiones como la historia alternativa a los discursos oficiales, la dimensión fenomenológica de la experiencia, la memoria o la percepción subjetiva. Lo que claramente se diferencia de la idea que el documental debe estar inscrito a los discursos de sobriedad.

1.3.3 Apropiación

La técnica de apropiación de material ajeno para una nueva construcción argumental se desmarca como una de las tendencias más interesantes del panorama documental actual. De larga data en la tradición artística del siglo XX con los primeros *collages* cubistas el *appropriation art* se consolida a partir de los años ochenta como un procedimiento posmoderno.

> En esta era de monopolios mediáticos en la que sin embargo es más fácil que nunca robar imágenes, el concepto de apropiación retoma el carácter provocativo que tuvo en anteriores corrientes plásticas. En esta era de circulación/ saturación/ simultaneidad, y por tanto devaluación, de la imagen, y de hiperconciencia genérica —por tomar una expresión de Jim Collins— en el proceso de consumirla, el *zapping* es tanto una categoría estética a explorar como un posible método de trabajo (…) así como una posible respuesta a la angustia del (fin del) modernismo desde la aceptación de la condición posmoderna de la imagen (Weinrichter [1998]: 120).

Lo que conlleva a que el gesto de apropiación en el terreno documental amenace la noción de que el documentalista debe hacer una representación inmediata de la realidad colocándolo en una situación muy distinta respecto a los elementos que maneja. Los archivos ofrecen múltiples significados a partir de su reutilización como lo señala Allan Sekula con su idea de “liberar el significado” (cit. en Weinrichter [2005] : 56) de los elementos contenidos en un archivo. Por tanto el tipo de materiales apropiados y su límite quedan en mano de cada cineasta

respetando los límites de la decencia artística como advierte Jay Leda a propósito de la peligrosa tendencia de mezclar planos sacados de "importantes y controlados films sobre la realidad" (como *El acorazado Potemkin* o *El triunfo de la voluntad*) con planos de archivo sacados de noticiarios, "ambos reducidos a un mismo anonimato, sin que las "citas" reciban crédito o explicación alguna" (Leyda pp.131-132, cit. en Weinrichter [1998] :123). Sin embargo esta alerta realizada por Leda sobre el uso que se le da a este formato no considera que la cuestión del tipo de material apropiado responde a un acto de provocación que da cuenta de la perdida de referente histórico propio de la postmodernidad que se ve acrecentado cuando "el documental deja de plantear temas de consenso que coaligan la identidad nacional y empieza a considerar también la identidad y los intereses de subculturas y grupos minoritarios sexuales y raciales" (Weinrichter, 2009 [*metraje]* : 83) Lo que implica que surja un nuevo repertorio de imágenes más allá de los clásicos noticiarios y otras filmaciones de carácter histórico. Que lleva a la práctica la apropiación de géneros y soportes menores y hasta triviales como las películas industriales, educativas, eróticas, de ficción, programas televisivos y filmaciones caseras.

> Muy a menudo las imágenes apropiadas provienen de estilos y formas cinematográficas de desecho, pero estas imágenes con frecuencia contienen trazas del pasado proveniente no detectadas o no exhumadas. Estilos cinematográficos que no se consideraban especialmente "estéticos" en el momento de su producción devienen a través de la reapropiación, en una crítica viable y a veces muy efectiva del capitalismo de consumo del siglo XX (Ibíd. 83-84).

De ahí que algunos cineasta consideren además el material apropiado no solo como algo lejano, sino también como algo cercano donde la única separación que exista sea entre el material y su compilador sea la temporal lo que le otorga un mayor valor a los estatutos estéticos y discursivos. Como es el caso del creciente uso del cine doméstico casera o *home movies* que será abordado en el siguiente apartado.

Capítulo II:

CINE DOMÉSTICO

2.1 Conceptos y Contextos

La instalación del archivo dentro de la reflexión contemporánea de un modo más complejo, donde su reutilización adquiere resonancias inesperadas, abiertas a nuevas significaciones. Trajo consigo además una preocupación respecto a la propia condición material del archivo. En el caso del cine esta preocupación se presenta por partida doble, ya que por un lado esta la condición efímera de su materialidad y por otro lado su función referencial. Sobre los archivos cinematográficos recae el sentido de la historia y de la memoria por tanto el trabajo de indagar en ellos significo también trae a escena materiales que se encontraban en los márgenes, aparece la idea de *Film Huérfano*, introducida como categoría por el informe *film Preservation* (desarrollado por la Biblioteca del Congreso de Estados Unidos en 1993) para referirse a aquellos film donde los derechos de propiedad intelectual no están claro o cuyo potencial comercial se a agotado. Como son las *filmaciones caseras*, imágenes tradicionalmente ignoradas, consideradas como *poco respetables* como documento y como arte que en su definición comprende "cualquier film (o vídeo) realizado por un miembro de la familia sobre personajes, acontecimientos u objetos vinculados de algún modo a la historia de esa familia y de uso prioritario para sus miembros" (Odin, 199).

La condición de archivo que tiene toda película doméstica surge del desplazamiento del carácter privado que poseen están filmaciones, ya que podemos "hablar de la vida pública desde los fragmentos personales del individuo privado en tanto le suponemos un grado de representatividad" (Jacobsen y Lorenzo: 77) Por tanto el rescate y reutilización de estos materiales busca aportar visiones alternativas a los relatos de corte macrohistórico o a las configuraciones socialmente dominantes que construyen los medios de comunicación. El territorio de producción que comprende este tipo de filmaciones coincide con la propia historia del cine, aunque sus formatos más conocidos surgen desde los años veinte, cuando los equipos de rodaje se estandarizan popularizando el formato de 16 mm como alternativa a los equipos profesionales en 35mm. Siendo los años treinta su época de oro, a partir del formato de 8mm. y la llegada de cámaras más pequeñas y portátiles lo que lo consolidó el acto de filmar hacia los años cincuenta "como el hobby predilecto de la cultura del ocio de la familia Norteamericana de clase media" (Cuevas [2003] :102).

El uso de este formato junto con el *Super8* se hizo más amplio a partir de los años sesenta llegando a ser habitual también en los círculos de cine alternativo. Finalmente para los formatos tradicionales del cine doméstico el 16mm. y el 8mm. la llegada de los años setenta significo remplaza al celuloide por el video y las videocámaras, dando lugar al "vídeo doméstico"[2].

Las particularidades del formato utilizado por este cine en el contexto de la evolución tecnológica, social y cultural del siglo XX. Significo que esta práctica como instrumento de ocio familiar fuera vista como un fenómeno popular pero restringido por factores sociales y económicos que lo ligaron fuertemente a la burguesía. Idea que se configuro finalizada la Segunda Guerra Mundial cuando el auge de la economía de post guerra se sumo a la necesidad de las familias de dejar un testimonio de sus vidas como señala Patricia Zimmermann (cit. en Lagos y Figueroa, 100) Por tanto la institución de la familia fue vista como un lugar de consumo donde la industria se hizo presente a través de la democratización de la tecnología, la promoción de esta práctica a través de revistas especializadas que impartían conocimientos y técnicas.

> El cine doméstico se encuentra, pues, en el cruce entre la masificación del cine de producción industrial y la especificidad del uso doméstico del medio cinematográfico. Se produce una incorporación del usuario doméstico al mercado mediante la masificación de artefactos – cámaras, moviolas, película virgen, etc. -, cuya adquisición comporta la promesa de que cualquiera puede hacer ahora sus propias películas (en una ideología del "*Hágalo Ud. Mismo"*) (ídem, 101).

Lo que significo que el Cine Doméstico se relegara al ámbito familiar y perdiera la posibilidad de ser un medio que de cuenta de un discurso público, reforzando la brecha entre lo público y lo privado. Situación que se revertirá cuando sean reutilizadas en el documental donde adquieren nuevos significados al traspasar el carácter privado que poseen dichas imágenes como se verá más adelante .

[2] Este medio compartirá los rasgos básicos del cine doméstico, aunque también implica variaciones interesantes como ha estudiado James M. Moran en su libro *There's No Place Like HomeVideo (2002)*. Donde propone de hecho hablar del "modo doméstico", un concepto que acoge los rasgos básicos tanto del cine como del vídeo doméstico y que resulta muy útil como término genérico de este territorio.

2.2 Representación de lo cotidiano

El estudio de lo cotidiano en el últimos tiempo por parte de las ciencias sociales y humanidades donde destacan autores como Ben Highmore desde la sociología con sus *everyday life studies* (2002), las corrientes historiográficas europeas como la *Microhistoria* desarrollada por Giovanni Levi (1993), hasta una esfera más cercana con el concepto de *vida cotidiana* desarrollado por el filósofo chileno Humberto Giannini (2004), Ha significado que el cine domestico despierte un creciente interés, por su recuperación y conservación en las filmotecas[3], así como también su utilización por ciertos cineastas contemporáneos como una valiosa fuente visual para construir sus crónicas del siglo XX.

El acercamiento de este tipo de registros con estas nuevas corrientes de estudio radica en primer lugar al cambio de escala de observación a una pequeña porción del acontecer humano como sería el entorno familiar con el objetivo de comprender mejor un periodo como lo sugiere Giovanni Levi con la práctica de la microhistoria. Junto con esto podemos señalar que esta relación con lo cotidiano se ve en la praxis más bien con los defectos que la acompañan, si consideramos que no estamos frente a películas que poseen un estándar profesional, veremos como se presentan de forma recurrente en este tipo de filmaciones encuadres incorrectos, inestabilidad de la cámara, ausencia de continuidades que para Ben Highmore le otorgan ese carácter improvisado que sería “el enfoque formal más apropiado a la representación de la cotidianidad en el arte. Más allá de la elección temática de objetos cotidianos (que de por sí pueden ser des familiarizados de su contexto cotidiano como ocurre con Duchamp o con el Pop art (cit en. Cuevas [2007]: 9).

Sin embargo, más allá de su cercanía con estas nuevas prácticas historiográficas, el cine domestico plantea además diferencias significativas en aspectos claves que radican en su propia naturaleza como un mero registro visual, que no busca un análisis científico. Este tipo de film no busca serlo en primer lugar.

[3] Como prueba del interés manifestado al más alto nivel, la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos) incluyó el cine amateur en el programa de su congreso de 1998 y dedicó un especial a este tema en su revista.

> El cineasta familiar filma, en principio, por el placer de jugar con su cámara y con los múltiples aparatos que los fabricantes han dispuesto para él. Después, filma por el placer de reunir a su alrededor a los miembros de su familia. En manos del cineasta familiar, antes que un instrumento de grabación, la cámara es un catalizador, un mensajero o intermediario (Odin 199).

Este aspecto en particular determina los temas que se registran, que en su mayoría corresponden a acontecimientos felices (celebraciones, momentos de ocio) como destaca el documentalista Alan Berliner “Las películas domésticas son falsas representaciones idealizadas de la familia. Postales de caras sonrientes para la posteridad” (cit. en Cuevas [2010] :125). Quedando excluidos temas como la enfermedad, el sufrimiento, la miseria o la muerte. A si mismo se configura también la forma en que los personajes interactúan con la cámara lo que le otorga una performatividad y autoconciencia distinta del cine profesional.





Fotograma 5 Family Album (Alan Berliner, 1986)

Frente a estos aspectos el reciclaje de este películas por parte de otros cineastas da cuenta de como estos funcionan en relación a elementos del documental lo que para la autora Patricia Zimmermann significa reivindican las películas domésticas no como un discurso unificado, sino como “prácticas complejas, sedimentadas, activas y contradictorias para una historiografía imaginativa y transformadora” (cit. en Cuevas [2010] :18) más aun cuando son puestas en una relación dialéctica con otros archivos visuales o sonoros, desde distintas perspectivas como la autobiográfica o la histórica.

2.3 Relectura Documental

Con lo que hemos visto hasta ahora, la dimensión privada que posee este tipo de filmaciones nos sugiere que su lectura se da dentro de este mismo ámbito. Como señala Roger Odin “lo que dice, lo que es importante en su funcionamiento, no está en lo que muestran sus imágenes (cuanto menos muestren, mejor), sino en las interacciones colectivas (en las tomas de vistas o durante el visionado del film) o en los discursos individuales suscitados (el discurso interior)”. (202) Este proceso que desarrollaría en el visionado del film por parte de los integrante de la familia apunta a un acto de *rememoración colectiva* donde se repasa la historia de la familia o bien a una *rememoración individua*l donde la vivencia de un sujeto se transforma en el contexto de referencia. Lo cierto es que este acto que nos devuelve a un tiempo pasado podría ser leído como documento si se llevan a cabo los siguientes procesos:

- La construcción de un enunciador real (frente a ficticio); es decir, de un enunciador que en calidad de lector hago partícipe de mi mismo espacio y al cual me siento autorizado a interrogar.

- El cuestionamiento de este enunciador en términos de verdad. Es necesario observar que un texto no es un documento porque dice la verdad, sino porque le interrogamos sobre la verdad. Es la pregunta la que hace al documento y no la respuesta. Un documento puede mentir o equivocarse, pero sigue siendo un documento (no una ficción).

- La evaluación del valor informativo de lo que se ha mostrado: ¿qué he aprendido sobre el mundo? (Odin 207)

Esta lectura *documentalizante* que se les puede dar a este tipo de filmaciones conlleva una serie de cuestionamientos a partir de las dificultades que plantea su uso fuera de la institución familiar. Tales como el carácter estereotipado del *film*, debido a que una u otra manera encontraremos las mismas ceremonias y escenas cotidianas, como también las mismas secuencias esto hace que el film familiar tenga un escaso valor informativo. Los tabúes que la familia puede entregar a este tipo de films ya que se produce un quiebre entre lo que se representa de forma ideal y el cuestionamiento de la verdad. Y finalmente la falta de información de segundo plano, frente a un film familiar de una familia diferente a la nuestra se

tendrá una lectura superficial de los hechos, ateniéndose a lo que muestran las imágenes, lo que impide comprender ciertos planos y ciertas acciones.

Sin embargo, cuando se realiza un análisis mucho más positivo y se pone en práctica el modo de lectura documentalizante propuesto Odín se puede establecer que debido al carácter estereotipado de este tipo de filmaciones podemos tener una representatividad, esto significa que al tener muchas imágenes análogas estas se transforman en una fuerza ejemplificadora que para que tengan sentido deben contener un comentario que les permita situarse en el espacio y en el tiempo.

Para ello se puede realizar una "muestra en serie", es decir, confrontar las representaciones de un mismo tema, en diferentes épocas, revelando las diferencias existentes entre los estereotipos de una de estas épocas que se visualizan. Se debe cultivar lo que se denomina "cambio de marco" esto conlleva a que cualquier film familiar antiguo cuyo marco sea distinto al nuestro, ya sea desde un punto de vista espacial, cultural, étnico o social, puede enriquecerse enseguida si se produce un desmarcado.

En relación a la problemática de la veracidad de estas imágenes los films familiares permiten entregar información sobre lo que está ocurriendo, inclusive estos permiten establecer ciertos lazos que unen a sectores marginados que nunca han sido documentados por los organismos oficiales de la sociedad. A esto se suma otro tipo de lectura *documentalizante* tomando en cuenta a otros enunciadores diferentes a los centrados en las relaciones familiares. Por ejemplo, si se toma como enunciador real a la cámara o el propio soporte fílmico o de video.

Finalmente a la luz de estas aportaciones realizadas por Roger Odín se puede señalar que el cine doméstico despojado de su infravalorado poder, se convierte en un material de primera mano para la construcción de diversos ensayos personales.

> "La cuestión cambia cuando el cineasta que reutiliza esos materiales domésticos forma parte de la familia retratada, bien sea protagonista directo de esas imágenes o descendiente de quien las filmó y protagonizó. Las resonancias se amplifican y el diálogo entre el cineasta y el metraje se incorpora a la obra, añadiendo rasgos autobiográficos que le dan una hondura nueva" (Cuevas [2010] :139).

De esta forma se establece una interrelación entre el documental autobiográfico con el cine doméstico familiar y el modo amateur, que tendrá precedentes desde los orígenes del cinematógrafo en una sencilla toma, donde vemos al propio Auguste Lumiere y a su mujer en la mesa de la terraza del hogar una mañana cualquiera, dando de comer a su pequeño hijo (*Le Repas de Bébe*, Louis y Auguste Lumière, 1895). Esta imagen que bien podría ser considerada la primera filmación doméstica de la historia contribuyo a rescatar lo cotidiano como un área que permite que lo doméstico tenga protagonismo.



Fotograma 6 *(Le Repas de Bébe,* Louis y Auguste Lumière, 1895).

En ese sentido el cine doméstico y su vinculación con lo autobiográfico se asocia con las funciones que autores como James M. Moran reconocen a este medio ya sea cine o video.

> Representar lo cotidiano, construir un espacio fronterizo en el que explorar y negociar la propia identidad, en términos personales y comunales, ofrecer una articulación material de la continuidad generacional, construir una imagen de la casa nos sitúa en el mundo; y ofrecer un formato narrativo para comunicar historias familiares y personales que cobre el ciclo vital a través de acontecimientos rituales. Estas funciones vuelven a poner en manifiesto la inevitable imbricación de lo personal en lo familiar que muestra el cine doméstico, construyendo de este modo una versión "extendida", más afín de las potencialidades del medio audiovisual, de las formulaciones autobiográficas convencionales (Cuevas [2008] :103).

Capítulo III:

Documental Autobiográfico

3.1 Representando la Subjetividad

Autobiografía, *autorretrato*, *auto referencialidad* comparten su inicio etimológico proveniente del vocablo griego “auto-“, o lo que es lo mismo “propio” o, mejor aún, “sí-mismo”. Originado en el campo de la literatura se traslada a la pintura y posteriormente en la fotografía y el cine donde históricamente, “alteran la concepción del arte como medio transparente de comunicación, trastocan el concepto de “mimesis” al romper con las normas y convenciones literarias y artísticas” establecidas como señala la cineasta y académica Raquel Schefer (2011,online) Ya que si el retrato constituye la representación del individuo ajeno a través de la mirada subjetiva de un autor este ejercicio limitaría las posibilidades creativas del artista al tener como objetivo mantener el parecido del personaje retratado. Mientras que en el autorretrato consigue centrar la atención sobre uno mismo, trazando sobre el sujeto nuevos rasgos subjetivos y características particulares de su personalidad que pueden contener aspectos del recuerdo o del imaginario, en formas no lineales, abstractas u otras formas no figurativas.

Lo que se apreciara en las diversas disciplinas artísticas donde el <<*yo*>> se presenta como instancia comunicativa como por ejemplo en la literatura donde las primeras manifestaciones las encontramos en la obra de San Agustín “*Confesiones”* (400 D.C). Si bien el texto es considerado ampliamente como la primera autobiografía occidental esta guarda una fuerte relación con el cristianismo y por lo tanto con la búsqueda del carácter divino dentro de la trayectoria de vida de San Agustín lo que dejaría de lado la relación del individuo con la historia humana. Como sí lo hará siglos más tarde la obra de Jean Jacques Rousseau, titulada “*Les Confessions” (1770)* donde el autor parte señalando: “Quiero mostrar a mis semejantes un hombre en toda la verdad de la naturaleza; y ese hombre seré yo. Solo yo” (cit. en Bossay y Vergara 11-12) una verdadera declaración de principios para consolidar lo que vendrá después con la autobiografía moderna que en esencia basará su estudio en las dimensiones discursiva, ética y retórica que esta posee.

Ya hacia los años setenta el teórico Philippe Lejeune en su texto *El pacto autobiográfico (1975)* pone énfasis en la relación que se establece entre el lector y el autor de un texto autobiográfico en la medida que este ultimo mantenga una relación indexical con el mundo histórico Que para Lejune se construiría a partir de “una selección de hechos del pasado (remoto o reciente) entrelazados de manera tal de crear un sentido, entendido éste como significado, pero también

como dirección" (Lejeune cit. en Bossay y Vergara 13) Esta recuperación de la experiencia de vida del autor le permite al lector realizar una distinción entre la ficción y la autobiografía que sostendrá la teoría del pacto autobiográfico propuesta por Lejeune.

Teoría que será fuertemente cuestionada en la misma década por el crítico descontruccionista Paul de Man quien sostiene que esta distinción entre ficción y autobiografía no seria posible, ya que la compresión que realiza el lector, debe ser entendida como una prosopopeya, recurso literario que consiste en dar voz y rostro a lo o inanimado. Función que se cumple por medio del lenguaje que permite nombrar y dar forma aunque de un modo restrictivo.

> Cuanto entendemos que la función retórica de la prosopopeya consiste en dar voz o rostro por medio del lenguaje, comprendemos también que de lo que estamos privados no es de vida, sino de la forma y del sentido de un mundo que sólo nos es accesible a través de la vía despojadora del entendimiento (cit. en. Catelli 19).

En ese sentido Paul de Man termina concluyendo que esta forma de lectura a través de la prosopopeya, al mismo tiempo que entrega figura, desfigura la representación de lo real, la verdad. "la restauración de la mortalidad mediante la autobiografía priva y desfigura límites; representa (literariamente) un fracaso: el intento de reintroducir, dentro de las fronteras del lenguaje, lo que es precisamente irreductible a él" (Ibíd.24).

Estas significativas aportaciones realizadas por Paul de Man en torno al carácter performativo de la autobiografía dentro del campo de la literatura serán corregidas años más tarde por otros autores que ven en esta compresión de lo <<real>> por parte del lector una compatibilidad con el carácter ficcional que posee. En ese sentido la referencialidad y la representación se presentan de manera menos ambivalente que en la ficción.

3.2 Configuración del Yo en el documental

En el ámbito cinematográfico que es lo que nos convoca la autobiografía resalta aun más su carácter referencial producto del efecto de realidad que genera el registro audiovisual a la vez que su construcción deja en evidencia la mediación subjetiva del cineasta. Por lo tanto nos enfrentamos a una nueva relación entre la realidad social, el cineasta y el espectador que se configurará a partir de los años sesenta con el cruce entre documental y vanguardia.

> Frente a las modulaciones de la subjetividad y la experiencia privada e íntima en los cines experimentales y de vanguardia, el documental que mantiene una vocación de hablar sobre el mundo social domestica la subjetividad para convertirla en instrumento de conocimiento y representación compartidos (Ortega 203-204).

Sí la reflexión en el documental siempre estuvo centrada en una doble crítica, de la "evidencialidad documental" (la relación con la "realidad") y del "carácter institucional del documental" (su inscripción en una determinada y determinante realidad social y política como señala John Corner (cit. en Weinrichter [1998]:110) se verá superada por la vocación subjetiva e introspectiva de las formas narrativas del cine contemporáneo de no ficción que se han desprendido completamente de la tensión entre veracidad y punto de vista que conlleva el problema de la evidencialidad, el concepto de *fly on the Wall* ("mosca en la pared")[4] ha sido reducido para dar paso al carácter "performativo" del documental, esta distinción la tomaremos en el sentido propuesto por Bill Nichols en *Blurred Boundaries. Questions of meaning in contemporary culture* (1994) tres años después de su referencial estudio *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (1991) donde busca agrupar ciertos rasgos o convecciones recurrentes en el documental en la forma de modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Nichols añade esta quinta modalidad (performativa) como variación contenida dentro de la categoría reflexiva se caracteriza por ''desviar nuestra atención de la cualidad referencial del

[4] Concepto desarrollado por el cine directo norteamericano de Wiseman, Leacock, Pennebaker que alude a la presunta invisibilidad y no intervencionismo de la cámara y al ideal de acceso in-mediato a una acción que se sigue sin guión y sólo se estructura después, en el montaje.

documental" así como por "subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo" (Nichols cit. en Weinrichter [1998] : 111).

Las estrategias narrativas y recursos estilísticos que presentan estos documentales se mezclan a fin de encontrar el mejor modo que de cuenta de los procesos de subjetivación y reflexión, lo que significa que ya no nos encontramos con obras que poseen fronteras bien definidas que permitan clasificarlas de algún modo si no más bien con obras complejas, híbridos que superan las tipologías clásicas de clasificación.

> Títulos recientes mezclan sin pudor el punto de vista personal con elementos narrativos, la reflexión argumentativa e incluso el modo asociativo con fines retóricos. Se vuelve a la exposición, el primero de los modos históricos caracterizados por Nichols, pero claramente subjetivizada: qué diferencia entre la "voz de Dios" del antiguo comentario expositivo y la relación modulada con su material que muestran el cine de Chris. Marker o la trilogía autobiográfica de Ross Mc Elwee. Abandonada la pretensión de establecer una relación directa, no mediada, con el referente, se produce incluso una actitud lo más opuesta posible a la "mosca en la pared", que podríamos llamar "el documentalista en el plano": el cineasta aparece claramente como la presencia (y/o la voz) que mueve los acontecimientos (Weinrichter [1998] :112).

Aún cuando lo señalado anteriormente nos haga pensar en lo difícil que resulta tratar de clasificar esta amplia gama de registros que florecen con la inscripción del yo dentro del documental, es posible determinar las diferentes formas en las que se presenta. Tomando como referencia la tipología propuesta por Jim Lane en "*The Autobiographical Documentary in America" (2002)* como resultado del análisis que realiza sobre las obras que circulan dentro de esta vertiente del documental a partir de los años sesenta en adelanten, en su mayoría provenientes de Norteamérica donde posee mayor presencia y estudio. Siendo el formato de diario y el autorretrato (y su variante el retrato familiar) los principales enfoques que logra identificar.

3.3 El formato Diario

El "journal entry approach" como lo identifica Jim Lane es una modalidad que se sustenta en las grabaciones diarias de diversos acontecimientos en un periodo prolongado para luego ser montados en función de una estructura cronológica y narrativa.

Aun cuando el término de diario se asocie más a la tradición literaria. Sus rasgos característicos son asumidos por el documental pero transformados en función de las capacidades que permite el medio audiovisual, por ejemplo, en relación a la cronología de los acontecimientos se mantiene la lógica de << entradas>> o fragmentos propios del diario literario pero las limitaciones temporales que genera una operación de montaje, hacen que estos acontecimientos sean seleccionados de las partes redundantes.

> Tal como sería extraño imaginarse a un diarista que días después reelaborase lo escrito, no es más fácil pensar en un cineasta autobiográfico que se mantuviese exclusivamente en el plano temporal de la inmediatez del presente filmado fruto de la sincronía ontológica que en el cine supone la vivencia y su registro (…)en la mayoría de las películas que pertenecen al "cine del yo", el registro del presente es retomado más tarde (y a menudo, mucho más tarde; meses o años después) en el proceso de montaje, donde generalmente a través de la voice over- se ordena el carácter desestructurado y discontinuo de la narrativa del "film diary" (…), aportándole aquello que Lejeune entiende como una "perspectiva retrospectiva"; una reconstrucción del pasado desde un presente en donde el cineasta reevalúa y aporta sentido y coherencia al relato de su existencia, al "relato de vida", recogido y estructurado ahora en su "diary film" (Lagos 72-73).

Por su parte la estructura narrativa que determina este ordenamiento de los acontecimientos por medio del montaje, está determinado por lo general, a raíz de una crisis personal que espera ser resuelta. Este proceso o búsqueda como señala el documentalista argentino Andrés di Tella.

> Se convierte en una experiencia que permite dibujar una identidad, uniendo los puntos. La identidad como algo contingente, necesariamente incompleto, que muta en forma permanente, en función de la experiencia, que la confronta con distintas posibilidades. La identidad como algo que solo se puede contar de forma fragmentada (250).

Lo que deriva en que podemos reconocer que estos documentales poseen un carácter performativo, donde la subjetividad representada se encuentra en constante transformación como obra en construcción, alejándolo de las convenciones del documental clásico y haciéndolo más cercano a las prácticas de vanguardia. Donde la estructura abierta de estas obras dan cuenta de una suerte de ensayo/error que va mutando en la medida que el realizador va construyendo su identidad.

> El diario fílmico, como género, no solo permite al autor expresar de forma más directa y sincera la subjetividad, como posee también el valor de acto expresivo e intencional. Se configura como escritura automática del cotidiano, siempre que tomemos en cuenta el valor del aleatorio en su concepción. El espacio cinematográfico se vuelve, entonces, subjetivo y fragmentario (Schefer: 75).

La obra del cineasta de origen lituano Jonas Mekas, quizas sea el ejemplo más representativo dentro de esta modalidad, su trabajo se estructura con la premisa de diaristica y la utilización del formato doméstico. “Con un estilo inquieto y muy personal, que lleva a utilizar la cámara como una extensión de su subjetividad” (Cuevas [2005] :230).



Fotograma 7 “Diaries, note and Sketches”
(Jonas Mekas, 1969)

3.4 Retratos Autobiográficos

Esta segunda veta explorada por el documental autobiográfico, que posee variantes entre “autorretrato” y “retrato familiar” se caracteriza y diferencia del *formato diario* por poseer una estructura de manera más cronológica que

considera un relato como base que suele abarcar un itinerario biográfico extenso junto con una investigación previa por parte del documentalista.

> La habitual narración en *off* del cineasta se combina ahora con entrevistas a familiares y con el recurso de material de archivo, bien sea de carácter histórico o bien de carácter privado: fotos familiares, películas domesticas y en ocasiones registros escritos (cartas, etc.) (ibíd. 237).

Junto con la diversidad de materiales que emplea, la narración en off del cineasta que incluye ahora entrevistas a familiares hacen que su novedad radique en que el objeto de investigación pasa a ser el propio realizador, constituyendo a sí lo que Michael Revov ha denominado "*etnografía doméstica"* para aludir a este nuevo modo de investigación. "Se rompe con la dicotomía entre sujeto investigador y el grupo humano objeto de investigación, pues ambos están involucrados personalmente en esta investigación que se presenta habitualmente como un proceso de autoconocimiento" (Ibíd.37).

Siendo las raíces familiares el punto de partida para está auto comprensión que buscara instalarse en un contexto más general que lo haga accesible a cualquier espectador. Por tanto, los trabajos bajo esta línea comparten en común con los diarios filmados el carácter performativo que hace del proceso de construcción del documental el objeto mismo de este en la medida que se presenta como camino necesario para ese conocimiento propio que estaba en el origen del impulso creativo del cineasta.

3.5 Hacia un documental subjetivo en Latinoamérica

El documental latinoamericano se constituyó, a lo largo de su historia, como un espacio para las contra-narrativas; para dar voz a los estratos sociales que raramente están representados en los discursos de los medios de comunicación hegemónicos. El cine militante de los años sesenta se basó en técnicas constructivistas para la elaboración de documentales que hablaban del futuro y de las revoluciones que estaban por venir. En ese mismo período, una línea documental testimonial de influencia neorrealista, se empeñó en registrar el presente, motivado por la urgencia de denunciar la miseria, la explotación y la violación a los derechos humanos; esa tendencia dominó la producción documental hasta mediados de los años setenta, que en el caso de Chile,

Argentina, Uruguay y Brasil, se vieron afectados por golpes Militares, dominaron el estado y acabaron con la producción cinematográfica de este lineamiento.

Frente a este panorama donde el enfasis estaba puesto en lo "colectivo" y no en lo "individual", la autoreflexión solo tuvo lugar a partir de los años ochenta con el restablecimiento del Estado democrático, algunos cineastas retornaron a sus países para filmar las transformáciones en un periodo de transición, en el que las características textuales de los documentales producidos hasta ese momento se reforman. Se continuaba queriendo narrar lo social y lo político, pero ya no de una forma testimonial y directa, porque se reconocía que el público estaba cansado de la repetición de una escritura, donde las variaciones eran únicamente temáticas. Comienzan las experimentaciones de lenguaje en una línea que usa la realidad como pretexto para construir, a partir de ella, relatos cinematográficos. Cada vez más, los realizadores comienzan a incorporar elementos reflexivos a sus obras, preparando el terreno para lo que sería la incorporación de lo subjetivo en los años noventa, surgiendo un documental con fuertes marcas de reflexividad, que evidencia en la pantalla la subjetividad del discurso que construyen, para hablar desde la experiencia filmada. "En los años 90, la cámara ya no es un arma, sino un instrumento para la restauración de la memoria y por ende de la historia" (Ruffineli, 289).

La tendencia documental performativa en Latinoamérica, se vuelca hacia la visión de "yo te digo que el mundo es así", al parecer con el objetivo de buscar en los hechos representados, una reflexión subjetiva que contribuya a la reconstrucción de la memoria de cada nación. En el caso de Chile[5], distintos cineastas se han acercado al tema, cada uno con sus características personales, marcadas por su lugar en la sociedad, la relación con la historia pasada y con las víctimas de la represión. Relatos donde los realizadores han encontrado una forma de contar su historia abordando sus traumas subjetivos. Que en ocasiones se confrontan con la versión oficial del pasado, especie de contra relatos basados en pequeñas historias y testimonios que postulan otra forma de contar la represión basada en la sospecha, la incertidumbre, la disidencia, el equívoco o la ambigüedad.

[5] Véase el corpus de obras en. *Documentales Autobiográficos Chilenos*. Bossy, Michelle y Constanza Vergara . Santiago: Auto publicación Chile, 2010.

Capítulo IV:

ANÁLISIS FÍLMICO

4.1 Marco Metodológico

El análisis está pensado bajo la idea general de que los archivos cinematográficos, en especifico las filmaciones domésticas. Pensados en su origen para ser vistos en familia, en privado al tomar corporeidad pública y trascender el ámbito de lo íntimo. Su interpretación y descodificación, exenta de un contexto predeterminado y conocido, será seguramente mucho más rica y sorprendente como lo demuestra el interés que suscita estos materiales en los documentales contemporáneos.

Donde más allá de inscribir un espacio y tiempo, como huellas visuales de lo que ya no está. La idea del cine como "tecnología de la memoria" sitúa estos registro como puentes entre la identidad y la historia, entre lo privado y lo público que invitan a ser re leídos, re contextualizados, re significados.

En este sentido esta investigación toma como objetos de análisis tres documentales autobiográficos chilenos contemporáneos donde se observa una reutilización de filmaciones domésticas. *Dear Nonna* de Tiziana Panizza, (2004), *Mi vida con Carlos* de German Berger (2008) y *El edificio de los chilenos* Macarena Aguiló, (2010). Se busca en ellos reconocer las estrategias de apropiación de este tipo de archivos, en relación a los otros materiales que pudieran utilizar los documentales, así como su vinculación en las distintas modalidades del que hacer autobiográfico, considerando las distintas estrategias narrativas, formales y estéticas. Para ello el análisis se estructura en base a los conceptos de reconocimiento y comprensión, en el sentido propuesto por Francesco Casetti y Federico di Chio en la obra *Como analizar un Film* (1991) donde el reconocer implica ""la capacidad de identificar cuanto aparece en pantalla: se trata por lo tanto de una acción puntual, desarrollada sobre elementos simples y presta para captar esencialmente la identidad" (21) mientras que la compresión implica "la capacidad de insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su interpretación, lo que se llega a comprender bajo el marco del propio conocimiento" (22).

La integración y puesta en relación de elementos, conlleva a que el presente análisis descriptivo presente en una primera parte a modo introductorio un marco referencial que nos permita situarnos dentro de los principales términos que

articulan este análisis así como en el contexto en el cual están inscritos estos documentales.

En una segunda parte se desarrolla el análisis correspondiente a cada documental a partir de una descomposición secuencial. Las secuencias identificadas y descritas en al análisis están agrupadas en relación a las características del material de archivo haciéndose una distinción entre (1) material de archivo privado (personal – familiar) y (2) archivo publico así como también en (3) relación a la temática. Por otra parte, cada documental fue categorizado (4) en relación a la tipología propuesta por Jim Lane entre formato diario o retrato autobiográfico.

Como instrumentos de análisis se utilizan también:

1. Citas teóricas que contribuyan y respalden las reflexiones sugeridas partir del análisis. Junto con citas de comentarios de los propios realizadores rescatadas en diversas entrevistas que servirán para profundizar en la concepción de la obra.

3. Utilización de material visual, correspondiente a fotogramas de los documentales que permitan ejemplificar las reflexiones sugeridas en el texto.

4.2 Retrato familiar

Mi vida con Carlos
Germán Berger
2008

4.2.1 Preludio: Imagen Mnemónica

Un travelling sobre un árido suelo, que poco a poco comienza a abrirse hacia un plano general revelando el inmenso y desolador desierto de Atacama, antecede al fundido a negro que da paso a los créditos iniciales del documental. Esta imagen y su uso a modo de preludio dan cuenta de su carácter mnemónico, es decir, "una imagen que no es tal, literalmente hablando, pero que responde a la vez a la gramática de la memoria como fuente del tiempo (el pasado es aquello de lo que me acuerdo) y a la gramática de la 'memoria como imagen del pasado (verificable por medios externos al propio recuerdo)" (Rubio:2) lo que permite establecer un vínculo causal con el acontecimiento recordado. ¿Pero cómo abordar aquellos aspectos de la historia familiar y personal que se encuentran estrechamente relacionados con el plano histórico? En el caso del documental de Germán Berger se construye como una interrogación, un proceso de búsqueda, un recabar en la escasa memoria física. Donde esta primera imagen del desierto funcionaria por el carácter connotativo que invita al espectador a otorgarle un sentido al vacío y la ausencia enunciados simbólicamente a través de este espacio.



Cuadro1 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008).
Fotogramas consecutivos pertenecientes al fragmento [00:07-01:09]

4.2.2 La victima como archivo

La imagen ralentizada de un joven que se aproxima a zambullirse en el agua de alguna playa del litoral central, registrada en 8mm., es comentada a través de la voz en off del director estableciendo una cierta cercanía o familiaridad entre ambos, al referirse directamente a la persona que aparece en la imagen.

> ***Voz en off:*** *La primera vez que te vi, fue en esta imagen de súper 8, nunca vi tu cuerpo en movimiento, o más bien no lo recuerdo.*

Esta imagen fílmica de origen doméstico es utilizada como presentación hacia un proceso de reconstrucción sobre la memoria de Carlos Berger. Convirtiendo este material de archivo en el primer objeto de reflexión desde el cual el director (hijo de Carlos) aborda la experiencia traumática que significó el asesinato de su padre en dictadura, distanciándonos del espacio púbico donde el caso de su padre a sido ampliamente reconocido por la lucha llevada a cabo por su madre la abogada Carmen Hertz, en defensa de las victimas de la dictadura. El realizador nos da acceso a su intimidad y la de su familia donde a diferencia de lo que sucede en el espacio público, tras la muerte de su padre siempre rondo un silencio familiar incluso por parte de madre, quizás como parte de un duelo no concluido. Como señala el propio realizador en el trascurso del documental.

> ***Voz en off:*** *Después de tu muerte todo cambió. No se podía hablar más de ti. En nuestra familia el silenció era una frágil capa de hielo que podía quebrarse en cualquier momento.*

Este desplazamiento de lo privado hacia lo público a partir del reciclaje de este material de archivo, permite construir una narración que traspasa lo personal y familiar para dialogar con una trama de relaciones sociales de mayor espectro. Pero más allá de constituir un apoyo visual, la utilización del metraje doméstico plantea en si mismo un marco interpretativo que sugiere cuestionarse temas como: La forma en que es leído este archivo por parte del realizador, las dificultades que posee y las estrategias con las cual se ha insertado.

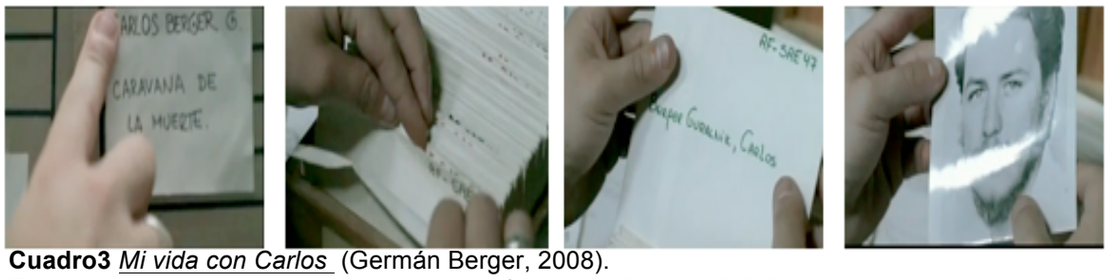


Cuadro2 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008).
Fotogramas consecutivos pertenecientes al fragmento [01:18-01:42]

La utilización de esta filmación doméstica, como parte de los diversos materiales de archivo que se presentan a lo largo del documental busca tensionar el relato al ser leídos en el presente donde se re significan "Al presentar la imagen de un pasado ideal, el cine doméstico anuncia lo que está ausente. (...) En su ambivalencia, confiesan y esconden a la vez, son simultáneamente un acto de auto-revelación, auto-engaño y auto-concepción" (Citrón cit. en Cuevas, 2003 137). A su vez esta inscripción del pasado en el presente nos permite asociarlo a la noción de huella por el carácter material y de la experiencia.

Recordando la conocida tesis de André Bazin (1990) sobre las capacidades de la fotografía y por consiguiente el cine para capturar el tiempo y embalsamarlo, lo que denomina el "*complejo de la momia".* Podemos situar este registro doméstico en relación a la imagen y la muerte, situación que será enfatizada en este registró con la utilización del recurso de ralentizar la imagen. El cuerpo en movimiento de Carlos Berger como vestigio visual de lo que ya no está cuya presencia inscrita en el celuloide adquiere una fuerza singular, asentada sobre el carácter indexical de ese registro. "El sujeto queda atrapado entre la objetividad repleta del tiempo y el deseo de lo intemporal, entre la materialidad (lo real) y la trascendencia (psicológica y estética)" (Rose cit. en Wahlberg:255) De esta forma la elección de insertar esta filmación doméstica dentro de la secuencia de inicio respondería por un lado a establecer una estructura autorreflexiva y autorreferencial, subjetivamente organizada, que amplia las condiciones de temporalidad-espacialidad al mismo tiempo que genera una respuesta afectiva en el espectador.

Para luego en la secuencia siguiente, ser contrastada con la utilización de otros materiales de archivo, documentos oficiales y fotografías. El autor nos alejan de esta esfera intimista y nostálgica de un tiempo pasado para trasladarlo a su presente, donde se expone de forma fragmentada a través de planos detalles, sin revelar su rostro, mientras busca en una torre de archivadores.



Cuadro3 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008).
Fotogramas consecutivos pertenecientes al fragmento [01:42-02:21]

> ***Voz en off:*** *No podía recordarte porque nunca me hablo nadie de ti, tenía un año cuando te mataron y tú tenías treinta.*
>
> *Cuando yo cumplí los treintas años me di cuenta de lo joven que eras de lo mucho que te faltaba por vivir, quise saber quien habías sido.*

La narración genera una puesta en escena donde la construcción del enunciador se corresponde con el enunciado (autor, narrador y protagonista son la misma persona). En ese sentido la experiencia y subjetividad de lo narrado se hace necesario para dar cuenta de la crisis que desencadena este proyecto autobiográfico, donde el desplazamiento por la intimidad familiar hacia la historia de nuestro país y los sucesos que acontecieron durante la Dictadura Militar busca articular una interpretación sobre la historia que le ha sido contada, la que construyó la identidad del director que frente a la fractura que significó el asesinato de su padre busca *"hacerse cargo de una memoria colectiva y de una herencia paterna poblada de ausencia y silencio" (Barril: 190).*

Por tanto en la construcción espacio-tiempo que presenta el documental se entrelazan la apropiación del pasado del padre por parte del director como parte de su presente.

> se trata de explorar las zonas de cotidianidad paterna que desde el pasado se insinúan de forma lateral para elaborar una interpretación tentativa de lo que pudo haber sido su vida. De alguna forma, el hijo le devuelve al padre un relato sobre su pasado, un relato impreciso que se constituye a partir de los indicio que ha logrado recolectar en su búsqueda (Ibíd.190).

Estableciéndose un diálogo padre- hijo que se canaliza en la voz en off, que da cuenta de su propia perspectiva frente a lo que significa su ausencia en su vida, como hemos visto hasta ahora en las secuencias 2 y 3, diferenciándose del comentario ilustrado, omnisciente, anónimo, del documental expositivo. Por otra parte la interrelación entre los materiales de archivo establece el ordenamiento de los desplazamientos afectivos entre lo privado y lo público, graduando la cantidad de información entregada en el relato. Si volvemos a la secuencia 3 vemos que las imágenes aluden al mundo histórico que las rodea, de esta forma se complementa la información entregada por la voz en off. Se entiende que la muerte de Carlos Berger se relaciona con la operación Caravana de la muerte, nombre con que se reconoció a la comitiva del ejercito militar que recorrió el país a finales de 1973 comandada por Sergio Arellano Stark bajo las ordenes del General Augusto Pinochet con el objetivo de agilizar y revisar los procesos de los presos políticos, como era el caso de Carlos Berger que se encontraba detenido en la ciudad de Calama. Por tanto su ausencia no solo corresponde a su muerte si no que a su desaparición.

> Los desaparecidos, frente a cuya herida una nación no puede, aún, ejercer el derecho de la memoria, pues sólo puede ser olvidado lo que ha sido recordado, y el recuerdo necesita un objeto, aunque sea un cadáver, o un montón de huesos (Vera:121).

El terminar esta secuencia con la fotografía de Carlos Berger da cuenta de la importancia que poseen las imágenes en su relación con la memoria y la pérdida. Vemos como esta fotografía en una primera instancia en la secuencia 3 se muestra como parte de un documento oficial. Mientras que en la secuencia siguiente se muestra en su carácter rememorativo dentro de un entorno familiar. Se produce una dualidad que Nelly Richard asocia a la “narración cruzada de los detenidos-desaparecidos y de sus familiares (...) frente a la *ausencia* del cuerpo, deben prolongar la memoria de su imagen para mantener *vivo* el recuerdo del ausente y no hacerlo <desaparecer> una segunda vez mediante el olvido” (42).



Cuadro 4 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008). Fotograma perteneciente al fragmento [02:24]

Bajo esta idea podemos señalar que en relación a los materiales de archivo utilizados en la secuencia 2 y 3 se esboza lo que podría llegar a ser la lógica de inserción para estos archivos (personales) durante el resto del documental.

Contrastar la ausencia física del padre y su presencia indirecta en el material de archivo el cual sumado a los registro personales del director, las imágenes actuales, los relatos de Carmen Hertz (Viuda de Carlos y madre de German) Eduardo y Ricardo Berger, busca construir a partir de los detalles particulares un retrato identitario del padre. Cumpliendo así la "función reparadora" que Lejune reconoce en cada empresa autobiográfica cuando a de explorar memorias familiares marcadas por experiencias dolorosas y traumáticas signadas por vacíos y silencios.



Cuadro 5 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008). Fotogramas pertenecientes a los fragmento A [08:56] B[41:31] C [56:55]

4.2.3 Acto Rememorativo

Las estrategias narrativas y formales que se presentaron en las secuencias anteriores cobran mayor fuerza a partir de la presentación de lo cotidiano y lo memorable como parte del relato para indagar en las particularidades del padre. La intervención de Carmen Hertz, quien es presentada dentro de su cotidiano y espacio íntimo, se encuentra con Germán quien por primera vez figura completamente delante de la cámara. La revisión que harán juntos de los álbumes fotográficos construyen un relato visual, que complementa el diálogo

entre madre- hijo donde surgen aspectos de la vida del padre, esas particularidades en las que se busca indagar para comprender su propia identidad “intentan volver tangible el recuerdo de una cotidianidad domestica”. (Barril: 188) Al mismo tiempo que se hacen más notorios los conflictos por los que atraviesa este retrato familiar como en la secuencia anterior.

En un primer momento durante esta secuencia que parte con la fotografía de Carlos Berger enmarcada en el dormitorio de Carmen, como recurso para situarnos en el espacio íntimo, donde se registra el cotidiano de ella (situación que se repetirá con la presentación de Ricardo y Eduardo) la voz en *off* del director sigue siendo el recurso que estructura y da coherencia al relato de su propia vida.

> ***Voz en off:*** *Mi madre Carmen Hertz me conto que Uds. Se conocieron cuando ambos estudiaban leyes en la Universidad de Chile.*
>
> *Antes de tu muerte, nuestra familia era como cualquier otra. Mi madre tenía 27 años cuando enviudo, a partir de ese momento la familia fuimos solo ella y yo. Y entre nosotros tu fantasma, tu figura heroica.*

Luego con la aparición del director delante de la cámara, podemos reconocer un cambio en el relato, donde el hilo conductor son los comentarios de Carmen y German a la luz de revisar los álbumes fotográficos y no la voz en off de Germán dirigida a su padre. A su vez podemos reconocer que el montaje entre las fotografías y los comentarios se da bajo una lógica de pregunta y respuesta, donde estas (las fotografías) aparecen de forma referencial, siendo más relevante lo que se dice ya que se indaga justamente en los aspectos de su padre que no se comentan permanentemente, lo que se da a entender cuando Germán le señala a Carmen que ella nunca le muestra estas cosas (aludiendo a los álbumes de fotografías).



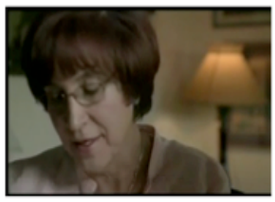
[03:36] Germán

Que puedes decir que Carlos te aportaba como pareja. ¿Qué te enamoraba de él?



[03:40] Carmen

Por una parte, el que fuera comunista como lo era, que era una joven ejemplar por a si decirlo, me encantaba, eso me fascinaba, un joven comunista ejemplar. Después el sentido del humor que tenía, porque era muy divertido, muy buen humor, era muy cómico, era comiquísimo, osea no reíamos, osea le daban ataques de risa, que se caía de la silla riéndose, y golpeaba la mesa con una cuchara. El era muy presente, no era una persona ausente, compartíamos en una generación que todavía había mucho machismo. Y sin ponernos tampoco de acuerdo, no habiá nada teórico detras si no que había una actitud.







[04:17] Germán

Y contigo, ¿Tu que tienes un carácter tan malo?

[04:19] Carmen

Conmigo se moria de la risa.



[04:22] Germán

Que eres tan infantil y complicada.



[04:25] Carmen

Bueno pero se moría de la risa, tu papá lo único que hacia generalmente, era que se reia mucho de mi, encontraba un chiste que fuera asi.

Cuadro 6 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008). Fotogramas consecutivos perteneciente al fragmento [03:24- 04: 33]

El montaje que lleva hasta aquí esta secuencia, sufrirá un cambio en el ritmo cuando, se integra musica extradiegética y se evidencia una manipulacion sobre las fotografias en el proceso de post- produccion otorgandoles un movimiento de *zoom in.* Por otra parte la forma de hilar el relato tambien se quiebra ya que no se dara en base a las preguntas de Germán y las respuestas de Carmen, si no más bien a partir de la propia narracion que encierra el albúm fotografico.

> "La fotografía engendra indudablemente un discurso, pero en tanto que fotografía de familia tiene la propiedad de estar ligada a las restantes fotografías del grupo familiar, poseedoras cada una de un discurso privativo que se incluye en el discurso global, que es la historia de la familia" (Dornier-Agbodjan: 124).



Cuadro 7 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008).
Fotogramas consecutivos perteneciente al fragmento [04:42- 05: 23]

Sin embargo el gesto más interesante de este montaje visual vendrá con la aparicion de la primera fotografía que sale él junto a su padre. Ya que dará pie a una yuxtaposicion de materiales familiares entre lo fotográfico y lo fílmico que adquiere una dimensión evocativa que supera a la referencialidad denotiva de las imágenes domésticas. Ausente del comentario y la voz en *off* del realizador solamente apoyado por música extradiégetica que apela a un estado emocional que empatice con la reflexión que encierra esta estrategia de inserción entre el material que recibe (imagen fija) y el material generado por el realizador (imagen en movimiento) estos recursos buscan generar metafóricamente una relación paterno-filiar, a través de una proyección donde conjuga el pasado (las imágenes de Carlos y German) el presente (German – hija) y el futuro que podria haber sido representado con la imagen de su hija con su tío Ricardo.

Frente a esto la imagen familiar constituye un intento por retener el tiempo y preservarlo en el presente frente al proceso de muerte donde las fotografias estan “deteniendo” los instantes mientras que quien graba o filma esta captando la vida en su fluir. Esta diferenciacion ente la muerte y vida permite ampliar las reflexiones enmarcadas en este relato autobiográfico para vincularlo fuera del contexto familiar hacia temas universales.



Cuadro 8 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008).
Fotogramas consecutivos perteneciente al fragmento [05:25- 06: 00]

Finalmente, para terminar de des enmarcar la reutilización del material de archivo doméstico de esa lectura privada tan característica, donde el acto de rememoración colectivo e individual se concreta con la proyección del material filmado dentro del contexto familiar. El realizador opta por otorgarle un fin documental poniendo en práctica lo que Roger Odin reconoce como modo documentalizante. Para ello utiliza el acto de proyectar el material para ser complementado con los comentarios que surgen de las personas que participan de dicho evento, en este caso su madre y sus tíos , pero con intenciones completamente distintas, ya que los comentarios más allá de complementar las imágenes felices, las contrastan, dejando en evidencia verdades ocultas no reconocidas en el contexto original en la medida que van narrando los hechos traumáticos y lo que significo la desaparición de su padre en dictadura.

[00:16:20 – 00:17:57]

Carmen : *Yo nunca supuse, nunca pensé que la vida mia, iba a ser destrozada, de esa manera con tanta violencia y con esa sorpresa. Fue devastador para la familia nuestra, y como todo lo devastador, hay un nivel y un plano en el cual no tiene arreglo.*

Ricardo: *no , la situación de esa perdida fue super dura, en muchos aspectos, no solo en la perdida física de carlos, si no que eso trajo un montón de otras cosas. Eduardo se fue la carmen contigo se fueron.*

Germán: *¿Te sentiste muy solo.?*

Ricardo: *Me senti parte de una familia hecha trizas*

Eduardo : *Fue más allá de lo que yo podía creer, hasta ese momento como yo no tenia una línea política definida, el golpe militar no me había molestado, no pensé que en Chile podían ocurrir cosas así, el ambiente en la casa era terrible, yo prácticamente no podía hablar de Carlos, un poco sentimental, me ponía a llorar, además todo lo que se vivía era malo, las noticias eran malas, otros colegas mios fueron fusilados por esa época y empecé a pensar que no había espacio para mi, ni en esa casa ni en ese país. El recuerdo de carlos estaba en todos nosotros. Y si, decidi que tenía que irme, comenzar una vida afuera, porque lo que se vivía en chile, era insoportable.*



Cuadro 9 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008).
Fotogramas consecutivos perteneciente al fragmento [15:34- 16: 00]

De igual forman el realizador seguira con esta estrategia a la hora de incluir material de archivo fílmico y una serie de fotográfias relacionado con la historia de vida de la familia del padre, donde eso si será el relato en voz en *off* del realizador hacia su progenitor el que devela la verdad de esta imágenes.

> ***Voz en off:*** *Como consecuencia de la tristeza que les causo tu asesinato mis abuelos decidieron acabar con sus vidas.*
> *Julio se disparo en 1982 y Dora se lanzó al vacío en 1987, el dolor les gano la partida a los dos. Habían escapado del Holocausto para terminar asfixiados en la dictadura de Pinochet.*



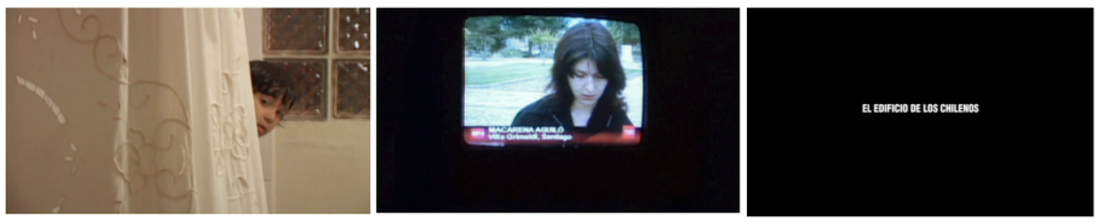
Cuadro 10 *Mi vida con Carlos* (Germán Berger, 2008)
Fotogramas perteneciente al fragmento [19:00- 21: 49]

Destacando el hecho de que “estas películas domésticas no pueden ser vistas como evidencias documentales inertes, sino que necesitan ser reconsideradas como construcciones móviles, activadas de modos diversos a través de diferentes estrategias historiográficas y artísticas” (Zimmerman cit. en cuevas [2010] :164).

4.3 Autorretrato

El edificio de los Chilenos
Macarena Aguiló
2010

Un plano secuencia acercándose a un baño, se escucha a un niño llamando a su madre para pedirle champú, el niño al verse grabado le reclama a su madre. La camarógrafa llega hasta una habitación con la televisión encendida en un noticiero, el objetivo apunta a la pantalla donde una joven es entrevistada por haber sido secuestrada en su niñez por la DINA (Departamento de Inteligencia Nacional), suena el teléfono, quien lleva la cámara contesta y responde que se vio en la televisión. Fundido a negro el nombre del documental "El Edificio de los Chilenos".



Cuadro 11 *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).
Fotogramas consecutivos pertenecientes al fragmento [00:09-02:33]

Esta puesta en escena destaca la forma en que el espectador percibe la presencia de la autora, ya que resuelve permanecer detrás de la cámara interviniendo oralmente, completándose al inscribir su imagen a través del material de archivo expuesto en televisión donde se presenta la anécdota de su secuestro. Da cuenta de la "perspectiva retrospectiva" que reconoce Lejeune como característica de lo autobiográfico (51) ya que la realizadora se posiciona desde las experiencias que vivió en su infancia, marcada por un hecho traumático como haber sido secuestrada por la DINA, la policía del régimen militar de Augusto Pinochet responsable de numerosos casos de infiltración política y violaciones a los derechos humanos, y su posterior paso por el Proyecto Hogares, una iniciativa de vida comunitaria donde alrededor de 60 niños hijos de los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) fueron cuidados por unos 20 adultos llamados "padres sociales" mientras sus progenitores se devolvían clandestinamente a Chile para luchar contra la dictadura.

Para reflexionar sobre un suceso que adquiere dimensiones sociales y afectivas que sobrepasan el alcance individual. Por tanto, no es menor como la realizadora contrapone un registro, que hace sobre una situación desde el espacio íntimo con la estética de una grabación doméstica (movimientos de cámara improvisados, encuadres descuidados) con un material de archivo televisivo que se corresponde con el espacio público.

> La proximidad del video como técnica electrónica, a la televisión favorece , aún, la contaminación entre espacio público y espacio privado, tanto como la intersección del imaginario cultural televisivo, con el imaginario privado y familiar (Schefer,76).

4.3.1 La voz poética, auto reflexiva

En la secuencia siguiente se enfatiza en las características que posee la voz en *off*, que como ya hemos visto es uno de los dispositivos por los que diferentes directores apuestan en el documental contemporáneo. La utilización de la propia voz de la autora bajo la premisa autobiográfica, permite una narración que recorre lo más profundo de sus recuerdos donde el tono adquiere un halo poético y reflexivo.

> ***Voz Off:*** *Anoche soñé que estaba en una enorme pieza iluminada, desde la parama de mi mano, aparecía las cabeza de una serpiente, ella miraba hacia todos lados y yo no sabía que hacer. Mi tía me dice que la saque.*
>
> *Tomo la serpiente con la otra mano y tiro con todas mis fuerzas arrogándola al suelo, en la palma de mi mano comenzaba a ahora un inmenso túnel. La serpiente lo habitaba, y ahora al descubrirlo quedaba vacío.*

La imagen no intenta representar lo que el texto en *off* enuncia, si no más bien un acto rememorativo en el que la autora abre un baúl con documentos, entre los que se alcanza apreciar el nombre de una archivador “cartas” y otra que lleva por nombre “1980”. La cámara registra esta acción que finaliza al encontrar una carpeta con fotografías de ella cuando era niña.

La secuencia siguiente, sigue des enmarcándose de un intento de narrativa tradicional, al exponer su recuerdo en una perspectiva infantil sobre el acontecimiento de su secuestro y sus repercusiones en el presente. La imágenes de una plaza, donde se expone un árbol en temporada de otoño nos remite a la idea de una reconstrucción basada en estas imágenes como huellas mnemónicas, tal como lo observamos en el documental de German Berger citado en el capítulo anterior.

> ***Voz Off:*** *Los días que estuve desaparecida, estuve en un hogar de menores, en el había muchas niñas que jugaban en un gran patio, y había un árbol al que ellas se trepaban junto aun muro. Yo era la menor de todas y las miraba sin poder subir mientras pensaba, porque si ellas pueden subir no saltan el muro. Era otoño en Santiago, el aire seco. Las niñas corrían con sus vestidos de lana. Y yo no soportaba el calor tan abrigada, hoy no soporto esa luz, ni la temperatura del otoño de está ciudad.*



Cuadro 12 *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).
Fotogramas consecutivos pertenecientes al fragmento [03:30-04:22]

4.3.2 Archivos privados, memoria compartida

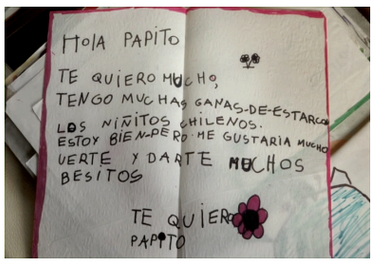
El documental que en las primeras secuencias es exhibido a través de una construcción ambigua, sugerente y centrada en reconstrucciones subjetivas de parte de la realizadora. A partir de la cuarta secuencia esta representación se alterna y complementa con la utilización de estrategias fílmicas procedentes del documental tradicional, que se desligan momentáneamente del punto de vista auto reflexivo en primera persona, para dar paso a contrapuntos, a partir de entrevistas de personas relevantes para la construcción de recuerdos, que indagan en experiencias diferentes a los de la autora, que en mucho casos presentan datos que podrían leerse como información documentada y parcialmente objetiva sobre los acontecimientos narrados. Esta secuencia comienza con la manos de una mujer (que se sub-entiende que es la realizadora) abren una sobre, de él saca

documentos, y una foto de un hombre recortada de un periódico. Mientras comienza el relato de un hombre de entre 55 a 60 años Hernán Aguiló, padre de Macarena , narra frente a cámara, los hechos de cómo vivió el secuestro de su hija, realizadora del documental. En un tono cercano, Macarena Aguiló, pasa de ser una presencia narrada a inscribirse en la imagen como guía de esta entrevista, modalidad que mantendrá a lo largo del documental. Posterior al relato de su padre donde da cuenta de que la realizadora debió ser enviada al extranjero con su madre para proteger su vida, se inicia una secuencia donde se apropia de un material fílmico de archivo histórico para relacionarlo con su propio archivo personal correspondiente a fotografías del mismos acontecimiento, proponiendo un "volver a mirar" que arranca a la imagen de su contexto y sentido originales, con lo cual modifica su carácter literal de representación (Weinrichter [2007] : 28).



Cuadro 13 *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).
Fotogramas consecutivos pertenecientes al fragmento [07:40- 08:00]

El documental, en reiteradas ocasiones utiliza diferentes fuente de archivo como cartas, archivos sonoros, fotografías que en su mayoría son aportados por la autora como se observa en las secuencias siguientes donde la preferencia recae en los archivos fotográficos, audios, cartas y dibujos, generando así una suerte de fragmentación identitaria. Es interesante rescatar el trabajo que realiza en relación a los archivos de audio, ya que, si anteriormente señalábamos en el documental de German Berger la noción de "huella" en relación a la filmación doméstica de su padre, acá esta misma noción se repite ya que la grabación sonora es un acto testimonial que enlaza los niveles de lo personal, lo social, lo emocional y lo político.



Cuadro 14 *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).
Fotogramas pertenecientes al fragmento A[08:18] B [10:13] C [09:16]

Mientras que la imagen, registro actual realizado por la realizadora manteniendo el formato doméstico en 16mm. muestra vistas del paisaje urbano que acompaño su niñez en el exilio, el audio de voces y risas de una niña (Macarena) se yuxtaponen con la de un adulto que explica y argumenta temas políticos.




Cuadro 15 *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).
Fotogramas pertenecientes al fragmento [08:53-09:52]

Así el gesto de reinsertar el recuerdo instala una concepción de identidad que se nutre en relación a otros, como se aprecia en la estrategia para utilizar las filmaciones domésticas, que en realidad corresponden a una apropiación del filme "Éramos una vez" COLAT y de los noticieros de la ICAIC como se señala en los créditos del final, su uso para complementar las experiencias descritas en las entrevistas a los "hoy" adultos que fueron parte del proyecto, se basa en la omisión del origen de ese material, con el objetivo de que el espectador interprete esas imágenes como un registro de los días del "proyecto hogares" en Europa, mientras se exponen distintos puntos de vista.



Cuadro16 *El edificio de los chilenos* (Macarena Aguiló, 2010).

Fotogramas consecutivos pertenecientes al fragmento [28:05-29:22]

La poca presencia de material de archivo doméstico ya sea en celuloide o video en relación a los otros dos documentales estudiados (*Mi vida con Carlos y Dear Nonna*) marcan las diferencias que existen para abordar de este tipo de construcciones personales que son parte de la denominada "post memoria" término acuñado por Marianne Hirsch (1997) al ejercicio de recuerdo no directo, sino basado en la "memoria" de una generación anterior que fue protagonista de sucesos históricos traumáticos. En el caso de Macarena Aguiló este trabajo rememorativo conectado materialmente por los archivos que utiliza se centra en los sucesos macro históricos desde la perspectiva del recuerdo vivido, alejándose un tanto de la relación familiar, no es un documental que busque establecer una relación materno- filiar o paterno – filiar, más bien confronta su ausencias con el fracaso de ciertas utopías políticas.

Por ello, la presencia de un tipo de archivos por sobre otro responden al contexto nacional y a las condiciones de acceso tecnológico, que en el caso de este documental, están marcados por el exilió, la clandestinidad y la no pertenencia, de ahí que los materiales de archivo sean de origen personal, su búsqueda resulta por así decirlo, del "baúl de los recuerdos" de la realizadora. A diferencia del trabajo de Germán Berger y Tiziana Panizza donde la recopilación de imágenes muy cercanas establece una separación en el orden temporal puesto que estas imágenes son heredadas para propiciar un trabajo recuperación, de rechazo o de duelo. De ahí que finalmente los archivos presentes en el documental puedan ser compartidos y complementados por otros recuerdos perteneciente al los otros niños del proyecto "hogares".

4.4 Diario Fílmico

Dear Nonna

Tiziana Panizza

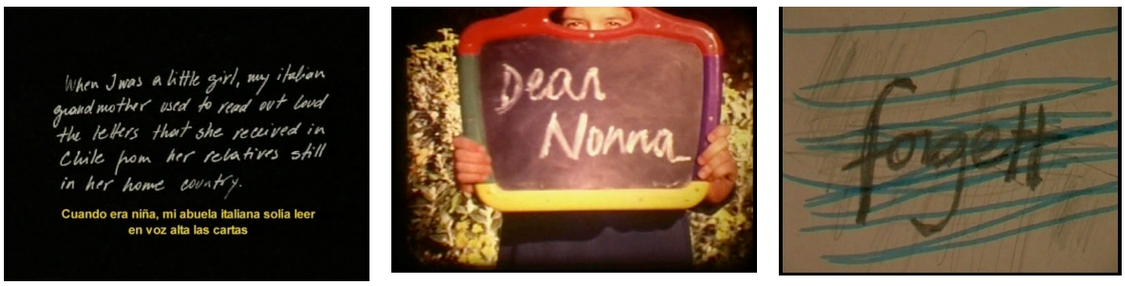
2004

Finalmente el cortometraje documental *Dear nonna (2004)* de la realizadora Tiziana Panizza, es un ejemplo de la última categoría donde se analizará el uso y las estrategias de inserción del cine doméstico, el diario fílmico. Bajo este enfoque la realizadora se adentra en la narración en primera persona para construir una mirada particular a un momento específico, al mismo tiempo en que explora en los mecanismos de la memoria, valiéndose del recurso de cartas filmadas. El uso de cine doméstico se convierte en algo esencial para tratar el tema de la representación en un estatuto doméstico e íntimo como veremos más adelante.

4.4.1 Lo íntimo, lo personal y lo público

Como se ha mencionado anteriormente una de las características principales de los diarios fílmicos es que permiten dar cuenta de una vida cotidiana en tránsito, desde un lugar físico concreto o un espacio imaginado y recordado que sólo es asequible por la vía de la memoria que nos remite a la intimidad del autor. Por tanto lo íntimo como señala el filósofo y ensayista José Luis Pardo “no es lo que yo sé de mi y no quiero decir a los demás (eso es lo privado), lo íntimo es ese ámbito en el cual tiene sentido preguntarse quién soy, pero lo que no tiene sentido es respondérselo” (Pardo cit. en Manblona 270). El grado de exposición que esto sugiere en el caso de *Dear Nonna* se traduce en una puesta en escena que recurre a la presencia implícita de la autora para plasmar su interés en la memoria y la experiencia, a través de la enunciación en primera persona , el registro visual que hace Panizza y el uso de material de archivo personal. Construye una carta visual que recorre el camino Inglaterra – Chile, marcada por la distancia material y la distancia subjetiva que existe con el destinatario, su abuela que está cada vez menos presente producto del alzheimer. Recobrando así un antiguo rito familiar como señala la realizadora al comienzo del documental por medio del uso intertítulos.

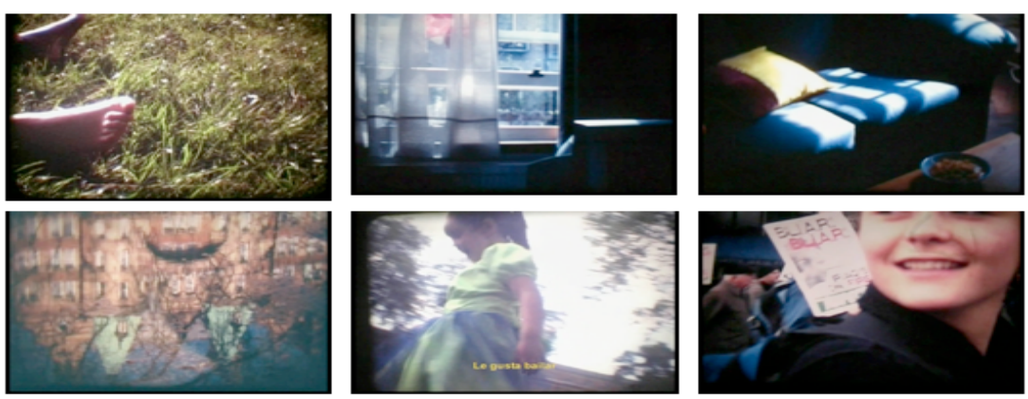
> Cuando era niña, mi abuela italiana solía leer en voz alta las cartas que recibía de sus parientes en su tierra natal.
> Este documental es una carta de Londres hacía Chile, en un ultimo intento por recobrar un antiguo rito familiar (transcripción intertítulos del comienzo).



Cuadro17 *Dear Nonna* (Tiziana Panizza, 2004).
Fotogramas pertenecientes a los fragmento A [00:07] B [00:34] C [08:03]

Esta premisa autobiográfica exhibida en los escritos en inglés que se presenta bajo diversos soportes se mezclan con imágenes registrada por la autora en 8mm., formato que utiliza durante todo el documental a fin de otorgarle a las imágenes una estética cotidiana e íntima que da cuenta de la relación que se establece entre el dispositivo y el autor, de modo tal, que el registro de la realidad refleje la subjetividad del momento. A diferencia del documental de German Berger y Macarena Aguiló donde este formato se observa en las imágenes de archivo y recreaciones.

Las imágenes que acompañan a los intertítulos escritos (generalmente descriptivos) durante los primeros minutos del documental, pueden ser vistas literalmente o como la imagen que sugiere el texto, como señala la realizadora (cit. en Pinto 2010 [online]) ya que destacan aún más los niveles en los que se va fragmentando el documental, lo que se corresponde con la idea de estructurar la enunciación del "yo" a través de lo epístolar y el diario fílmico puesto que reconocemos en estas imágenes una libertad estilística y formal que se manifiesta en encuadres descuidados, movimientos de cámara improvisados, una sobre/sub exposición y un montaje en cámara que recurre a planos muy breves.



Cuadro18 *Dear Nonna* (Tiziana Panizza, 2004).
Fotogramas pertenecientes al fragmento [00:57 – 01:18]

Esta configuración visual que se logra al “liberar la cámara del trípode y abrazar todas las técnicas y procedimientos fílmicos subjetivos que estén disponibles” (Mekas pp.191 cit. en Cuevas [2005]:230) se mantendrán a lo largo del documental para ser complementada además con elementos no sincronizados con la imagen, como el trabajo sonoro que incluye sonido ambiente, música tradicional italiana y contemporánea, que se superpone a la voz en *off* que oscila en lo reflexivo y poético. De esta forma el trabajo sonoro sigue el mismo método que la imagen, al sugerir otro espacio que no estás viendo, tal como lo hacia el propio Jonas Mekas en sus diarios.

Por su parte, la voz en *off* como característica principal en la que la autora se refleja como parte de la obra, articula un diálogo propio del formato epistolar, si bien esta posee un destinatario especifico, *“Nonna”* el quebrar el carácter privado que posee tradicionalmente esta práctica, “por naturaleza personal, redactada de forma artesanal, dirigida a alguien en concreto” (Mamblona, 281) por un nuevo medio (visual) que implica desde el comienzo la necesaria existencia del espectador. Traslada la figura de *“Nonna”* en un destinatario colectivo como parte de una nueva forma de expresión de lo real “porque lo que realmente importa es que su continuidad sea capaz de crear en el sentir del espectador la conciencia de un vínculo, de un trayecto común y alternado” (Balló, 15 cit. en Mamblona 281).

En ese sentido el espectador percibe la presencia de la autora en los comentarios, preguntas interpelaciones que hace a su destinatario como una apertura emocional hacia lo íntimo y lo familiar.

> **Voz en off :**
> *Me han contado que no has estado bien estos días,*
> *que ya no quieres abrir los ojos.*
> *¿ Qué ves con los ojos cerrados?*
> *¿ Puedes recordar?*
> *¿ Cuántos sueños atrás nos vimos?*
> *¿ Cuándo te fuiste y por qué no te despediste?*

4.4.2 Presencia/ ausencia

Sobre este reconocimiento de la voz en off como forma de dar cuenta de que la "realidad' filmada, no es una realidad disociada de la experiencia subjetiva, sino que está mediada por ella, e incluso es su principal foco de atención" (Peirano:32) la presencia de la autora por medio de la voz en off representa tan solo uno de los medios por los cuales se circunscribe en el documental, los otros responden a la imagen del cuerpo y el origen de la mirada configurando el esquema clásico de comunicación cinematográfica (mirada-imagen- público) propuestos por Catherine Russell (2011: [en línea]).

Si bien la presencia oral de la autora busca convertir en "visible" su ausencia física, ya que no se encuentra incorporada en el documental de forma participativa como lo contempla el documental tradicional sino más bien dentro de los parámetros abordados por el modelo performativo señalado por Bill Nichols por lo que la incorporación de la imagen del cuerpo se da de forma fragmentada, mostrando solo algunas partes del cuerpo en el contexto cotidiano de la directora.



Cuadro19 *Dear Nonna* (Tiziana Panizza, 2004).
Fotogramas pertenecientes al fragmento [10:33 – 10:43

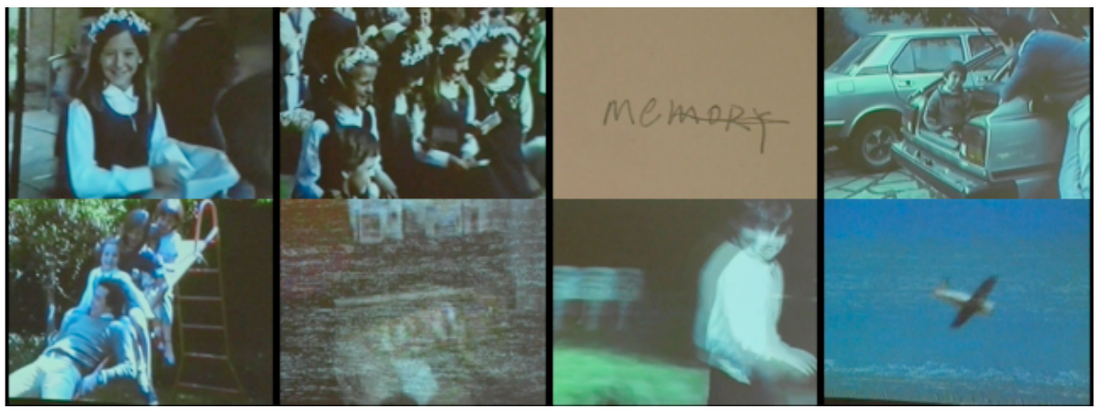
Esta interacción de la cámara que se da dentro del ámbito privado, determinará las estrategias de puesta en escena de la subjetividad ya que la ruptura y coincidencia existente entre el sujeto y el objeto de la de representación, entre el cuerpo "filmante" que al inscribirse en cuadro se convierte en cuerpo.

“registrado” adquiere resonancias más amplias cuando se incluye material de archivo ya que “el observador se transforma en observado y ocupa en ese sentido, el centro de la representación” (Schefer,78).

Sobre la base de que estos desplazamientos subjetivos y materiales en el documental funcionan como conectores de la relación pasado – presente. La inscripción de imágenes de archivo, que en este caso, corresponde a video doméstico del registro familiar de la realizadora propician la puesta en abismo de la continuidad con que se engendra y pone en escena la representación del "yo" , al mismo tiempo que “inscriben otra temporalidad en el flujo incesante de la imagen, tanto como de una diversa espacialidad y de una imagen dotada, en su origen, de un distinto funcionamiento ontológico” (Ibíd,114) sobre este último punto habría que destacar la diferencias y posibilidades del video respecto al celuloide. Si en el documental de German Berger destacábamos las filmaciones domésticas por su estatuto ontológico y su poder evocativo. El formato de video como dispositivo electrónico y audiovisual que prescinde de la mediación de un soporte de fijación y del proceso mnemónico para favorecer la simultaneidad del registro. Por tanto la estrategia de mezclar ambos formatos en *Dear Nonna* el registro del cotidiano por parte de la realizadora en 8mm. vs. el material de archivo familiar en video, tensiona el espacio físico y el espacio mental donde el video busca destacar como herramienta de olvido como lo anticipan los intertítulos de la secuencia.



Cuadro20 *Dear Nonna* (Tiziana Panizza, 2004).
Fotogramas pertenecientes al fragmento [05:33 – 05:53]



Cuadro21 *Dear Nonna* (Tiziana Panizza, 2004).
Fotogramas pertenecientes a los fragmento [06:49 – 08:00]

Recurriendo a la manipulación de este material donde se destaca el recurso de aceleración, ralentización y *drop out*[6]. Los instantes a través de los cuales el entorno familiar es puesto en escena recuperan, en la especificidades de lo digital la posibilidad un tiempo potencialmente ilimitado, que unifica, la relación entre el espacio material – el cuerpo, el entorno físico, lo cotidiano y el espacio mental – la visión puesta en escena, la memoria personal, familiar, la percepción subjetiva del presente.

De esta forma se concreta los tres niveles que reconoce Catherine Russell como formas en las que se puede inscribir el cineasta donde las múltiples permutaciones entre —orador, vidente y visto— generan la riqueza y diversidad del cine autobiográfico (Russell, 2011: [en línea]).

[6] Defecto de la cinta de video se manifestaba en forma de ruido en la imagen: rayas, puntos o un deterioro más considerable.

Capítulo V:

Conclusiones y Anexos

5. Conclusiones

En la presente investigación se ha intentado abordar a través de diferentes reflexiones teóricas y ejemplos representativos, aquellos factores que han llevado al documental a transformar su característica más definitoria: su conexión con el mundo histórico permitiéndole ampliar sus fronteras hacia nuevas modalidades documentales que se sostienen sobre una base experimental y subjetiva que se manifiesta en el nuevo valor cinematográfico que adquieren las imágenes de archivo como sucede con las cintas domésticas o amateurs.

Si en un comienzo la cámara se volcaba hacia el exterior aspirando a la objetividad, el camino abierto por las vanguardias en los años 20 y posteriormente el cine directo de los 60, llevo al documental a explorar nuevos terrenos formales y conceptuales que derivaron en acoger la expresión de la subjetividad como un elemento habitual del documental contemporáneo, donde ya no se trata de debatir sobre la objetividad con la que se captar la realidad, si no en la mirada subjetiva del autor como punto de vista para construir un discurso. En ese sentido las nuevas formas del documental reconocidas por Bill Nichols bajo la modalidad performativa, dan cuenta de una desviación de las formas realistas de representación del mundo histórico bajo una estructura narrativa no convencional, donde la manifestación del “yo” se modula como un instrumento de conocimiento e interrogación sobre nuestro lugar en el mundo. Por tanto no es extraño encontrar como temáticas principales; la memoria personal, familiar o la historia individual y nacional.

En el caso de los documentales analizados responden a una tendencia que se ha venido instalando en el último tiempo en el documental chileno, que abarca principalmente la intersección entre lo personal y lo político, teniendo en cuenta cómo la memoria puede crear una forma en que demanda preguntas sobre la identidad, la opresión y la resistencia, como se observa en el trabajo de German Berger, Macarena Aguiló y quizás un poco más indirectamente el trabajo de Tiziana Panizza.

Sobre los diferente enfoques que toma cada uno de los autores para construir una puesta en escena que apela a la auto representación, estos se relacionan con expresiones que transitan en el espacio de lo privado, lo cotidiano, íntimo, afectivo, emocional y confesional; tales como los diarios de vida, autorretrato, el retrato familiar y el género epistolar.

Al tomar estas expresiones y relacionarlas con el trabajo de clasificación de los principales tipos de documentales autobiográficos llevado a cabo por el autor Jim Lane, se puede señalar que: el documental *mi vida con Carlos* se enmarca dentro de las cualidades del retrato familiar, ya que se reexamina un acontecimiento histórico de carácter público que ha sido clave en la historia del realizador como es la desaparición de su padre en dictadura en la operación Caravana de la Muerte. Mientras que el documental *el edificio de los chilenos* se acerca a un espacio intermedio entre autorretrato y retrato familiar donde la realizadora hija de dos militantes del MIR, vincula lo personal, lo social, emocional y político en un proceso identitario que recorre las experiencias de su infancia marcada por un hecho traumático como haber sido secuestrada por la DINA y su posterior experiencia como parte del "Proyecto Hogares" creado por el movimiento político al cual pertenecían sus padres para dar hogares sustitutos a los niños cuyos progenitores habían optado por entregarse completamente a la causa política. Finalmente, el cortometraje documental *Dear Nonna* toma las características de diario fílmico, aún cuando su recurso principal sea en uso del formato epistolar ya que se trata de una carta visual de la realizadora hacia su abuela *Nonna* como medio de articular su relación marcada por la distancia física de los espacios (Inglaterra- Chile) como la subjetiva de un espacio imaginado y recordado donde solo se puede acceder por medio de la memoria.

Pese a los diferentes enfoques y características con los cuales los realizadores emprenden su exploración autorreflexiva. En lo que respecta a los procesos de representación de la historia y la memoria como temática central de estos trabajos, se observa como rasgo en común la narración en *off* del realizador que se combina con entrevistas a familiares (a excepción de *Dear Nonna*) y el recurso del material de archivo ya sea de carácter histórico como privado donde se agrupan fotos familiares, registros escritos (cartas) y cine doméstico (fílmico o video).

La importancia que adquiere el material de archivo dentro de cada documental da cuenta del nuevo valor que obtienen estas imágenes al servicio de la experimentación alejándose del valor descriptivo y literal del cine de compilación tradicional, tal como lo destaca el académico Antonio Weinrichter con la noción de *nuevo paradigma del archivo.* Por tanto los procesos de apropiación, manipulación y experimentación sobre imágenes del pasado como las películas domesticas y (o) *amateurs* permiten otorgarles un nuevo significado interpretativo más allá de contexto familiar.

La reutilización de este tipo de archivos en los documentales analizados subraya un trabajo de recuperación, donde los fines buscados por sus realizadores atienden a descubrir verdades ocultas no reconocidas en el contexto inicial en el que fueron captadas. Su superposición y correspondencia con materiales sonoros y otros materiales visuales, otorgan múltiples capaz donde el espectador se considera como parte esencial para descifrar los diferentes valores y códigos de identidad que emergen del film. En relación a las características de los de materiales y las estrategias de incorporación optadas por cada realizador podemos identificar que:

En el documental de German Berger la utilización del material de archivo familiar y personal, donde destaca el uso de la filmación de su padre en 8mm, posee la intención de crear una relación paterno-filial trayendo los recuerdos de su padre al presente del realizador, donde re significan estos materiales en base a la estrategia de contradicción es decir, desestabiliza el sentido original de estos archivos para dejar en evidencia verdades ocultas no reconocidas en el contexto original, que refuerza con los recursos de ralentización, las entrevistas de su entorno cercano y la voz en *off* . Mientras en el transcurso del relato el realizador apela a su progenitor dando cuenta de lo que significa su muerte y los hechos traumático que se sucedieron tras ella durante la dictadura, se contrasta con las imágenes domésticas de eventos felices donde el cuerpo en movimiento del padre se encuentra encapsulado en el tiempo y preservado en el presente.

Mientras en el documental de Macarena Aguiló se observa una mayor presencia de archivos personales de distinta materialidad, fotografías, cartas, archivos de audio y dibujos, para entregar una perspectiva retrospectiva hacia su infancia donde reinsertar estos materiales como parte del recuerdo instalando una concepción de identidad que se nutre en relación a otros.

Finalmente, el cortometraje documental de Tizana Panizza presenta la característica de que el archivo doméstico sea en video mientras el registró del presente la realizadora lo hace en 8mm., conectando la relación pasado – presente que propicia la puesta en abismo de la continuidad con que se engendra y pone en escena la representación del "yo".

De esta forma a la luz de las resonancias que encuentra el material doméstico en estos documentales se puede proponer la reinscripción de una nueva historia donde lo subjetivo reformula estéticamente y políticamente la mirada documental del pasado.

5.1. Bibliografía

Obras citadas

Libros

"Archivo." *Diccionario de la Lengua Española* 22da ed. Madrid: Real Academia Española, 2001. Real Academia Española. Electrónico. 07 marzo 2014.

Bazin, André. *¿Qué es el Cine?* Madrid: Rialp. 2001.

Bossy, Michelle y Constanza Vergara. *Documentales Autobiográficos Chilenos*. Santiago: Auto edición. Chile, 2010.

Burch,Nöel*. El tragaluz del infinito* . Madrid: ediciones Catedra.1987

Casetti, Francesco y Federico di Chio. *¿Cómo Analizar un Film?* Barcelona: Paidós. 1991

Catelli, Nora, *El espacio autobiográfico*, Ed. Lumen, 1991.

Cuevas, Efrén, *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos* (ed.) Madrid : 8 ½, libros de cine*. 2010*.

García, Sonia y Laura Gómez Vaquero. *Piedra Papel y tijera: el collage en el cine documental*. (eds.). Madrid: 8 1/2 libros de cine, 2009.

Nichols, Bills. *Representación de la realidad*, *cuestiones y conceptos sobre el documental.* Madrid: Cátedra. 1997.

Jacobsen Udo, y Sebastian Lorenzo, *La imagen quebrada, Palabras cruzadas, Apuntes y notas (Provisorias) sobre el ensayo fílmico (en Chile).* Valparaíso: Fuera de Campo. 2009.

Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros texto.* Madrid: MEGAZUL ed. 1994.

Martín Gutiérrez, Gregorio, *Cineastas frente al espejo,* (ed.) Madrid: T&B ed.2008.

Richard Nelly, *Políticas y estéticas de la memoria,* Santiago : Cuarto Propio. 2000.

Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdan *Documental y vanguardia* (eds.) Madrid: Cátedra. 2005.

Weinrichter, Antonio. *Metraje Encontrado. La apropiación en el cine documental y experimental,* Festival de cine Documental de Navarra (ed.) 2007

Capítulos de libros

Barril, Claudia. *Hacia los contornos de la experiencia Documental autobiográfico chileno. Vacíos y ausencias.* En Villaroel, Mónica (coord.) Enfoque al cine chileno en dos siglos) Santiago: LOM ed,2013, pp185-192.

Cuevas , Efrén, "De vuelta a casa. Variaciones del documental realizado con cine doméstico", en Efrén Cuevas Álvarez (ed), *La casa abierta. El cine doméstico y sus reciclajes contemporáneos*, Ocho y Medio, Madrid, 2010, pp. 121-166.

- - - "*Diálogos entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica",* y Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán (eds.), *Documental y Vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 219-250.

- - - "*Del cine doméstico al autobiográfico: caminos de ida y vuelta"*, en Martín Gutiérrez Gregorio (ed.), *Cineastas frente al espejo*, T&B Editores, Madrid, 2008, pp. 101-120.

García, Sonia y Laura Gómez Vaquero. *Introducción*. En *Piedra Papel y tijera: el collage en el cine documental*. Eds. Madrid: 8 1/2 libros de cine, 2009, pp. 17-35.

García, Sonia. ¡Rayógrafos y centellas! Usos del collage en los primeros documentales de vanguardia. En García, Sonia y Laura Gómez Vaquero. *Piedra Papel y tijera: el collage en el cine documental*. Eds. Madrid: 8 1/2 libros de cine, 2009 pp. 65-82.

Ortega, María Luisa. *Documental y Vanguardia y Sociedad: Los limites de la experimentación. En* Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán y (eds.), *Documental y Vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 195-209.

Ruffinelli, Jorge *Documental político en América Latina: un largo y un corto camino a casa (década de 1990 y comienzos del siglo XXI) . En* Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán y (eds.), *Documental y Vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 195-209.

Weinritcher, Antonio. *Notas sobre collage y cine.* En García, Sonia y Laura Gómez Vaquero. *Piedra Papel y tijera: el collage en el cine documental*. (Eds.) Madrid: 8 1/2 libros de cine, 2009 pp. 37-64

- - - Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción *En* Torreiro, Casimiro y Josetxo Cerdán y (eds.), *Documental y Vanguardia*, Cátedra, Madrid, 2005, pp. 43- 64

Wahlberg, Malin. *El archivo alternativo en las películas amateur, el collage y la huella en "Az Örvény"* En García, Sonia y Laura Gómez Vaquero. *Piedra Papel y tijera: el collage en el cine documental*. (Eds.) Madrid: 8 1/2 libros de cine, 2009 pp. 251-274.

Artículos de revistas o publicaciones

Cuevas, Efrén, "Imágenes familiares: del cine doméstico al diario cinematográfico", *Archivos de la Filmoteca*, n. 45, octubre 2003, pp. 129-140.

Di Tella, Andrés. , "Yo y Tú: autobiografía y narración", *Después de lo real* (vol. II), *Archivos de la Filmoteca*. 2008: núm. 57-58, pp.249-260.

Donoso, Catalina. *Sobre algunas estrategias fílmicas para una propuesta de primera persona documental.* Revista Comunicación y medios Universidad de Chile n.26 (2012) pp 23-30.

Dornier-Agbodjan, Sarah "*Fotografías de la familia para hablar de la memoria*." *Historia, Antropología y Fuentes Orales* No. 32, Entre Fábula y Memoria (2004), pp. 123-132.

Figueroa, Arturo, Paola Lagos. Patrimonio audiovisual y memoria regional. Una aproximación al film de familia. Revista Austral de Ciencias Sociales n 15.(2008) pp 97-114.

Guash, Ana María. "Los Lugares de la Memoria: El Arte de Archivar". Revista D' Art. 2005: Núm. 5.

Mamblona, Ricard*. Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo: análisis de los factores influyentes en la expansión del cine de lo real en la era digital .* Tesis Doctoral. Universitat Internacional de Catalunya, 2012

Lagos, Paola. *Ecografías del "yo": Documental autobiográfico y estrategias de (auto) representación dela subjetividad* Revista Comunicación y medios Universidad de Chile n.24 (2012) pp 60-80.

Odin, Roger*. El film familiar como documento. Enfoque semiopragmático.* Después de lo real (vol II) Archivos de la Filmoteca, n. 57-58, (2008) pp. 197-217.

Peirano, María Paz. Reflexiones en torno a la obra de Mekas y el cine de ensayo como etnografía experimental. Revista chilena de antropología visual n.12 (2008) pp 31-47.

Russell, Catherine. (2011) "Autoetnografía: Viajes del Yo", *laFuga,* dossier *Interiores: Cine y subjetividad*. Web. 29 de junio 2013. http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del- yo/446

Rubio, Salvador. *La experiencia paradójica de la imagen mnemónica en el arte*. Web 13 de diciembre 2013. http://www.disturbis.esteticauab.org/Disturbis234/Salva.html

Schefer, Raquel. (2011), "Vi-deo Memoria. Autobiografia, autorretrato, autoreferencialidad", *la Fuga,* dossier *Interiores: Cine y subjetividad*. Web. 17 de junio 2013. http://www.lafuga.cl/vi-deo-memoria/451.

Vera, Adolfo. La imagen política: Arte memoria y desaparición. 2008 Web. 23 de diciembre 2013. http://paralaje.cl/index.php/paralaje/article/viewFile/22/23

Tiziana Paniza, " Documental" entrevistado por Iván Pinto, *la Fuga,* dossier *Documental en chile* . Web. 17 de junio 2013. http://www.lafuga.cl/entrevista-a-tiziana-panizza/342

Weinrichter, Antonio. *Subjetividad Impostura Apropiación: en la zona donde el documental pierde su honesto nombre.* "*Found Footage: Simulacro, reciclaje y apropiación"* en Archivos de la Filmoteca, n. 30, octubre 1998, pp. 110-123

- - - Un concepto fugitivo notas sobre el film ensayo. La forma que piensa. Tentativas en torno al cine ensayo (ed.) , 2007 web es.scribd.com/doc/184423472/Weinrichter-Antonio-La-Forma-Que-Piensa-pdf

Filmografía.

Dear Nonna (Tiziana Panizza. 2004)

Mi vida con Carlos (Germán Berger, 2008)

El edificio de los chilenos (Macarena Aguiló, 2010)

5.2 Anexos:

Ficha de los Documentales

Título: Mi vida con Carlos

Director: Germán Berger

País: Chile, España

Año de producción: 2009

Duración: 83 min

Formato: 35mm/ Color



Sinopsis: En 1973, el abogado y periodista Carlos Berger fue asesinado por el régimen de Pinochet. En tres días, 75 presos políticos fueron «secuestrados, torturados y ejecutados y, en muchos casos, sus cuerpos desaparecieron; como en el caso de mi padre». Germán Berger, el hijo, no ha sabido mucho de su padre, el cual murió antes de que él cumpliera un año de edad. La familia sólo hablaba de Carlos como un icono político, nunca como persona, como un hermano, un esposo o un humanista. “Mi vida con Carlos” es la búsqueda personal, por parte del hijo, de la memoria de su padre asesinado, revisando y revalorando la reciente historia y el presente de Chile a través de las vidas de una familia concreta. Es la historia de un drama familiar que refleja el drama de todo un país.

Título: El edificio de los chilenos



Director: Macarena Aguiló

Susana Foxley

País: Chile, Cuba, Francia, Bélgica

Año de producción: 2010

Duración: 95 min

Formato: HDV, 16 mm/ Color

Sinopsis: A finales de los años ’70, los militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) exiliados en Europa regresaron a Chile a luchar clandestinamente contra la dictadura. Muchos de esos militantes tenían hijos que no podrían llevar con ellos. Para esos hijos nació el Proyecto Hogares, un espacio de vida comunitaria que reunió cerca de 60 niños que fueron cuidados por 20 adultos, llamados Padres Sociales. Esta es la historia de un pedazo de mi vida.

Título: Dear Nonna: a film letter

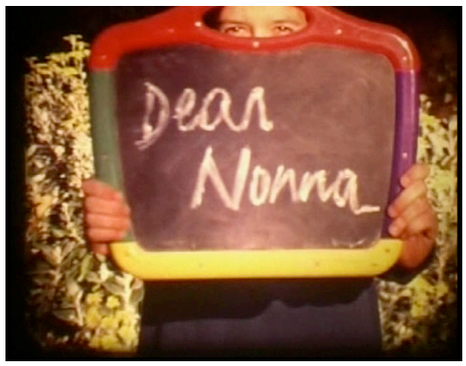
Director: Tiziana Panizza

País: Chile, Inglaterra

Año de producción: 2005

Duración: 15 min

Formato: DV / Color



Sinopsis: Cuando era niña, mi abuela italiana solía leer en voz alta las cartas que recibía en Chile de sus parientes en su tierra natal. Este era nuestro propio rito familiar, que guardé para siempre en mi memoria. Mi abuela aun vive, pero habita una dimensión donde sólo hay espacio para ella. En ese lugar, ¿qué cosas recuerda, o sueña, o canta? Este documental es una carta, desde Londres hacia Latinoamérica, en un último intento por recuperar un antiguo rito de familia.