



Cinta de moebio

ISSN: 0717-554X

Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales.

Fuente-Alba, Fernando; Basulto-Gallegos, Oscar
Una epistemología del género documental para la memoria social en Chile
Cinta de moebio, núm. 61, 2018, pp. 12-27
Universidad de Chile. Facultad de Ciencias Sociales.

DOI: <https://doi.org/10.4067/S0717-554X2018000100012>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=10157126002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UNEM
redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Una epistemología del género documental para la memoria social en Chile

An epistemology of documentary genre for social memory in Chile

Fernando Fuente-Alba (ffuentealba@ucsc.cl) Facultad de Comunicación, Historia y Ciencias Sociales, Universidad Católica de la Santísima Concepción (Concepción, Chile) ORCID: 0000-0002-4316-5097

Oscar Basulto-Gallegos (obasulto@udec.cl) Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Concepción (Concepción, Chile) ORCID: 0000-0001-8323-1098

Abstract

The article, through a theoretical-epistemic and historical effort, seeks to account for the relevance of the audio-visual documentary genre, as a reference in the construction of reality and social memory, focusing specifically on the development of documentary in Chile. For this, it is argued about the problems that the identification of this type of audio-visual realizations entails, and once this question is settled, it is alluded to the revitalizing force that it achieves as a reflection of a society, its reconstruction of the past, its valorisation of the present and its projection with vision of the future. That is, the documentary as a possibility to intervene in what we perceive as real, being necessary to deepen some notions as truth; objectivity and subjectivity; reality and social memory, among other important issues. All this historical and epistemological journey is supported in phenomenology and hermeneutics, by virtue of investigating the documentary genre from the Chilean experience.

Key words: documentary, truth, reality, memory, history.

Resumen

El artículo a través de un esfuerzo teórico-epistémico e histórico, busca dar cuenta de la relevancia del género documental audiovisual, como referente en la construcción de realidad y memoria social, abocándonos específicamente al desarrollo del documental en Chile. Para ello, se argumenta sobre las problemáticas que acarrea la identificación de este tipo de realizaciones audiovisuales y, una vez zanjada dicha cuestión, se alude a la fuerza revitalizadora que alcanza como reflejo de una sociedad, su reconstrucción del pasado, su valorización del presente y su proyección con visión de futuro. Es decir, el documental como posibilidad de intervenir en lo que percibimos como real, siendo necesario profundizar algunas nociones como verdad; objetividad y subjetividad; realidad y memoria social, entre otras cuestiones de importancia. Todo este recorrido histórico y epistemológico es apoyado en la fenomenología y la hermenéutica, en virtud de indagar en el género documental desde la experiencia chilena.

Palabras clave: documental, verdad, realidad, memoria, historia.



Introducción

En el presente trabajo se busca evidenciar la relevancia del género documental audiovisual en la expresión y reflejo de la realidad social de un pueblo. Es decir, el documental como construcción intersubjetiva de una memoria social chilena, en este caso, cuestión que se aborda en el segundo apartado del artículo, a través de un constructo epistemológico en pos de validar dicho asunto, donde será necesario profundizar algunas nociones como verdad y realidad; objetividad y subjetividad; realidad y memoria social, entre otras cuestiones de importancia. Además, es interesante señalar que se hace referencia a la evolución histórica, de la definición de lo que puede ser entendido como un documental, de manera de aclarar la comprensión respecto del propio género en el tiempo. Cuestión importante, también, para ir articulando la propuesta epistemológica ya referida en torno al documental y su relevancia en Chile.

Luego, nos adentramos netamente en el desarrollo del documental chileno, desde sus inicios hasta el golpe militar de 1973, remarcando algunos hitos que nos permiten caracterizar la impronta del género y cómo ha ido mutando con el paso del tiempo, donde hemos identificado un antes y un después en relación con la dictadura militar de Pinochet, pues sus efectos producen cambios radicales para la creación documental en Chile.

Después, nos hacemos cargo de la existencia del documental en difíciles tiempos de dictadura, y como este género se transforma en un arma política con miras a legitimar o deslegitimar el régimen, tanto dentro como fuera de Chile. Para finalmente abordar la problemática del documental en tiempos de retorno a la democracia y hasta nuestros días.

Todo este recorrido histórico y epistemológico apoyado en la fenomenología y la hermenéutica, en virtud de indagar en el género documental desde la experiencia chilena, nos permite la posibilidad de argumentar su relevancia como constructor de realidad y memoria social desde un material audiovisual, en un escenario contemporáneo occidental cargado de somnolencia intelectual y, llevado específicamente al plano chileno, hemos de agregar la falta de consciencia del valor del patrimonio. Por lo tanto, el documental como testimonio vivo y manifestación de lo social tiene mucho que decir, en el fortalecimiento de la autonomía de una sociedad como la chilena.

La construcción intersubjetiva de una memoria social desde el documental

Hay que decir que hablar acerca de los documentales y su origen no es fácil, pues ha existido una tendencia histórica poco rigurosa de nominar a un registro audiovisual como un documental. Es así cuestionable el hecho que *films* que muestran a hombres saliendo de una fábrica, la comida de un bebé o la llegada de un tren pudiesen ser considerados material documental por el solo hecho de dejar un registro de algo. Desde la perspectiva purista del concepto, estas imágenes constituyen un documento audiovisual, pero carecen de la identidad de una verdadera película documental, pues son hechos inconexos, que no son agrupados ni organizados con una finalidad interpretativa de realidades en particular, que represente una visión comprensiva de la realidad humana, por equivocada o subjetiva que esta pudiera llegar a ser.

Partiendo desde una sociofenomenología profunda, diremos que “toda nueva experiencia significativa se inserta en la estructura del acervo pre existente” (Toledo 2012:448), postulando que la memoria se constituye como un ejercicio de resignificación del pasado con los elementos que componen la realidad psíquica y social presente, vale decir, se la define como algo más que un simple depósito de informaciones. “Se hace uso del pasado para otorgar plausibilidad a un mundo compartido y poblar de respuestas a los



enigmas que emergen en el seno mismo de la existencia social” (Baeza 2011:90), por tanto, el documental como expresión de registro de la realidad social tiene mucho que decir.

Siguiendo en un sentido fenomenológico en lo social, somos “seres significantes” desde nuestra propia subjetividad con “los componentes de una realidad psíquica presente (raciocinio lógico y abstracto, estado emocional, creencias y elementos de mentalidad, imaginación, capacidad evocativa, etc.), para significar algo; dicho en sentido husserliano (...) la significación de algo es el resultado del intencionalamiento de una *conciencia de*” (Baeza 2011:81), en la puesta en acción intersubjetivo-social de relaciones de interacción (en el sentido de Schütz), como puede ser el uso del género documental.

En este sentido, el documental puede ser visto como un reflejo de la realidad. Más allá de lo percibido directamente en su imagen, va paulatinamente convirtiéndose en una especie de plataforma para resignificar la realidad social. A dicho ejercicio de resignificación están claramente invitados todos los individuos que contemplan el material audiovisual y que finalmente, en conjunto, contribuyen a una tentativa colectiva de significados que buscan una explicación generalizada. Aquí se comprende la existencia de unos “marcos sociales de la memoria”, planteado por Halbwachs (2004), lo que nos parece de una enorme potencia en términos de la relevancia social del documental audiovisual.

En el proceso intersubjetivo-social, anteriormente señalado, la realidad psíquica juega un papel fundamental en la construcción de significaciones. Un ámbito humano ampliamente estudiado desde la neurobiología por cuanto tiene que ver con los procesos cognitivos. En este sentido, la experiencia de la vida permite la co-construcción del conocimiento en una relación *dentro/fuera* del sujeto. Por lo tanto, el conocimiento no resulta de un acto interno de un sujeto cognoscente individual, sino de la “interacción activa con el mundo” (Varela 2010:241), motivo por el que nuestro análisis se centra en la dimensión social respecto a la repercusión del género documental, como factor que influye en la construcción social de la realidad.

Ahora bien, nos abocaremos al ámbito de la creación documental, el cual también puede ser analizado desde una perspectiva social fenomenológica, “como algo existente antes bien meramente imaginativo” (Husserl 1986:23), por lo tanto, subjetivo e intersubjetivo en lo social. Entonces, es relevante tomar en cuenta que existen grandes diferencias entre registrar un hecho o acontecimiento y darle un sentido o un punto de vista a las imágenes audiovisuales. Hemos de señalar que estamos reconociendo una menor relevancia a la tecnología en sí misma como agente de cambio social, visión opuesta a la de McLuhan y Fiore, para centrarnos en los usos cotidianos y la construcción de sentido alrededor de las posibilidades que nos ofrecen las nuevas tecnologías audiovisuales. En cualquier caso, se construye significación de acuerdo con contextos determinados o, planteado desde la sociosemiótica, el contexto se asume como “las condiciones de producción del sentido” (Verón 2003:16) del discurso, en miras de comprender su intencionalidad. Es decir, un alejamiento de una mirada frontal del texto discursivo, de modo de salir de una imagen nebulosa dada por la superficialidad de la apariencia, en este caso, el contenido a partir del que se nutre un documental.

En términos de creación personal del documental o de subjetividad individual, si se quiere, ya el orden por sí solo de lo montado constituye un punto de vista, al igual que la ubicación de la cámara, el lente, la luz o el encuadre. Es decir, la subjetividad está presente desde que se ubica la cámara para realizar el tiro y apretar el “rec” que permite registrar o grabar. De ahí que todavía se discuta entre los expertos cuándo realmente surgen los primeros documentales, pues “el cine no perteneciente al género de ficción ya había existido durante los 20 años anteriores a la invención de la forma documental a la que se dio nombre en



la década de 1920” (Rabiger 2005:35). Si nos ponemos más minuciosos, quizás los primeros documentales son las exhibiciones públicas de los hermanos Lumiere en 1890, donde mostraban en sociedad, por ejemplo, registros como la procesión de Sevilla, la ciudad de Londres o el palacio de la ópera en París. Eventos y realidades que a través de cierto prisma pueden ser consideradas documentos audiovisuales, que plasman un momento histórico único e irrepetible de realidad social.

Entonces, ¿esta sería la caracterización basal de lo que registra un documental? En parte sí, pero la definición del documental ha sufrido una evolución en el tiempo, que ha sido directamente marcada por sus creadores y realizadores. En un principio el documental era visto como una obra cinematográfica, ya sea de video, cine o radio, que no es ficción y que generalmente procura contar o narrar un hecho o suceso real, utilizando una visión no convencional, buscando un enfoque original, dando voz y participación a los protagonistas del suceso. Un segundo punto de vista muy similar era definir al documental como una obra cinematográfica audiovisual comprometida con “la verdad”. Pero, ¿qué es la verdad, quién la tiene realmente. “Situación los límites entre verosimilitud y realismo es complicado. Justamente en esta amplia frontera es donde se sitúa a modo de bisagra el género documental” (Frances 2003:30). En términos audiovisuales, la búsqueda de la verdad debe partir de una posición básicamente neutral del realizador, ¿es decir objetiva?, pero bien se sabe que entre los directores más renombrados de documentales abunda el documental de propaganda, como Kapra en Estados Unidos, Riefenstahl en Alemania o el mismísimo Santiago Álvarez en Cuba, por tanto, el punto de vista de la posición neutral aquí perdería fuerza.

En esta línea, antes de plantear un tercer punto de vista para definir al documental, hemos de referir sobre la objetividad y la verdad, pues son asuntos difíciles de dilucidar y ya se han venido discutiendo hace bastante tiempo, desde la teoría del conocimiento a partir de diversos pensadores. En este sentido, “no hemos hallado ninguna posible solución al problema de la verdad, si no es desechando gradualmente errores cada vez menos apreciables” (Bachelard 1928:107).

Para increpar a la verdad primero debemos plantear la noción de realidad, en relación con adentrarnos en una pretensión de objetividad. La realidad se entiende como significativa e intencional y el método para acceder a ella sería el comprensivo, es decir, se concentra en la interpretación de las acciones individuales y colectivas. En este sentido, Weber nos plantea que “ningún análisis objetivo de la vida cultural o (...) de los fenómenos sociales es independiente de puntos de vista específicos” (Weber 1982:61). Por lo tanto, pensar en una realidad objetiva nos remitiría a un realismo ingenuo, por cuanto dicha realidad es construcción mental/cognitiva en permanente interacción con el entorno, de implicancia intersubjetiva y estado de significación provisoria.

Es decir, se pueden interpretar de distintas maneras los mismos fenómenos sociales, lo cual nos vuelve a remitir a un análisis socio-fenomenológico del entendimiento de la construcción de realidad social. Entonces, la realidad es inseparable del proceso a través del cual las personas conocen. Los aspectos situacionales, sociales y culturales que limitan y constriñen a los seres humanos en la vida cotidiana, no configuran por determinación su actividad y pensamiento. Lo objetivo debe pasar necesariamente el filtro de la subjetividad humana, por lo tanto, lo real se legitima en términos de plausibilidad socialmente compartida, dejando lo objetivo en la inexistencia desde la praxis, y la verdad como un permanente horizonte que pretendemos ver cada vez más cerca.

En suma, la objetividad no sería realizable. Es posible la objetivación en un proceso inacabable y necesario de apuntar la realidad. Dicha objetivación es una creación, una realización de un real posible al sujeto, por lo tanto, es el proceso de construcción que reconoce la complejidad y especificidad de la realidad social.



Entonces, solo ahora es posible plantear un tercer punto de vista respecto a cómo se definiría un documental. Aquí podemos remitir a la obra de María Luisa Ortega *Nada es lo que parece*, pues siempre que se intente documentar algo se partirá por la visión que el realizador tenga del tema. Planteada la reflexión epistemológica anterior, nos parece ingenuo señalar la posibilidad de ejercitar el género documental desde la ansiada objetividad. Solo teniendo presente esto, pensamos, estaríamos ante un trabajo audiovisual con honestidad intelectual e ideológica, por cuanto, por ejemplo, se puede presentar el registro de imágenes que construyen realidad social de un pueblo, documentar sus costumbres y hacer reflexionar acerca del tema tratado sin pretender hablar desde una realidad objetiva, ni menos señalar que hemos alcanzado la verdad en términos absolutos, lo cual como hemos referido no sería posible.

Retomando un recorrido histórico del documental, lo que sí no tiene discusión y en eso coinciden varios estudiosos del género como Rabiger, Breschand o Frances, es que la primera vez que se menciona la palabra documental es a principios de los años 20, con el movimiento documentalista inglés encabezado por "John Grierson, quien acuñó el término documental mientras revisaba el Mohana de Flaherty en 1926. Flaherty, un canadiense cuya producción anterior, titulada *Nanook el esquimal* es reconocida como trabajo seminal del documental" (Rabiger 2005:38).

Pero ¿qué distingue a los documentalistas de cualquier otro realizador? ¿Cuál es la característica que los hace únicos en el mundo audiovisual? El documentalista es un explorador emocional, un realizador que une ciertos acontecimientos y les da un orden que bajo su prisma tienen una lógica. Lo interesante es descubrir en cada plano una historia, es lo que Patricio Guzmán, documentalista chileno, denomina *el átomo dramático*. "Durante décadas, una parte del cine documental estuvo preso en la cárcel del realismo, siguiendo recetas que producían películas que nos parecía haber visto antes (...), ya no basta con acumular datos y hechos. Quién sólo acumula datos veristas jamás podrá mostrarnos la realidad no visible que veían Cervantes o Kafka, y que es tan real como un árbol" (Ruffinelli 2008:295). Esa es la esencia de todo documentalista, saber observar y distinguir las historias que la vida le presenta a diario. De ahí que el observar y comprender la realidad social y querer registrarla, es el alma de todo documentalista, es lo fundamental, sin ello solo tenemos un registro audiovisual.

Además, según hemos venido señalando, es difícil hablar de forma certera de un género audiovisual que, día a día, evoluciona sumando nuevas características y nuevos desafíos. Quizás es mejor partir por decir que el documental, como su nombre lo dice, está relacionado con el hecho de dejar testimonio de algo. Es decir, el realizador de un documental trabaja en un documento, pretende dejar un registro interpretativo con su trabajo audiovisual. Además, la idea es transformar dicho trabajo en un documento histórico que pueda ser visto hoy y mañana, no perdiendo su relevancia. Aun cuando, a su vez, existen documentales cuya misión simplemente es graficar un momento en el tiempo, algo que solo ocurrirá una vez o quizás muy pocas veces. Eso también se convierte en un documento histórico por sí solo, separándolo de un simple registro, pues está asociado a un significado, a un prisma, a una subjetividad y a una forma de ver la vida, propia del realizador.

De este modo, en coherencia con lo ya expuesto, la característica más relevante para una corriente documentalista contemporánea tiene que ver con la parcialidad de la obra, a diferencia de otros tiempos donde se asociaba el documental con dejar la cámara rodando. El nuevo documental se ha inclinado hacia la subjetividad, aunque dicha cuestión siempre fue así en base a nuestra humanidad. Las imágenes que se ven a través de la pantalla pasan inexorablemente por varios filtros, partiendo por el camarógrafo, siguiendo con el editor y después el director, quién escoge qué va y qué no va. Un documental, entonces, será siempre parcial, es decir, no busca la objetividad, por cuanto no es alcanzable, sino que desarrolla un



punto de vista determinado frente a un tema específico. Esto es lo que hace tan interesante al género. El punto de vista del documental será el punto de vista del director frente a la problemática registrada o el hecho grabado. Por lo tanto, podremos tener varios puntos de vista de un solo suceso que construye realidad social, en suma, todo depende de quién administre el lente de la cámara y cuál sea su visión con respecto al tema.

En cualquier caso, desde la perspectiva epistémica “interpretativa” abordada desde Weber, y que se viene trabajando con vocación sociofenomenológica en lo social, el ejercicio del público para comprender un documental tenderá a considerar un desafío hermenéutico, puesto que dicho documental puede llegarnos de un modo u otro “bien porque su sentido no concuerda con nuestras propias expectativas [y] es lo que nos hace detenernos y atender a la posibilidad de una diferencia” (Gadamer 2000:334). He aquí la disyuntiva para la comprensión humana, pues según hemos planteado, la realidad social es construida socialmente y el documental podría contribuir a la configuración de algún fragmento de realidad social con posibilidades ilimitadas, en términos de generar distintas concepciones de mundos interpretados.

Es decir, retomando el planteamiento inicial desde la subjetividad del individuo en la sociofenomenología hacia su indeterminación como sujeto social que nos permite adentrarnos en múltiples posibilidades, es lo que “podemos y debemos llamar mundo de significaciones” (Castoriadis 1989:312), representando inacabadas posibilidades de significación social. Gracias, también, a la capacidad humana de “imaginación simbólica” y luego su interacción en el mundo social a través de procesos intersubjetivos de pequeños grupos (dimensión micro social), procesos que, desde luego, afectarán dicha construcción de realidad social compartida.

Un viaje por el género documental chileno

Dicho lo anterior, a modo de plasmar, también, la relevancia mediática que puede poseer el documental, partimos ahora el recorrido histórico del género en Chile. Se dice que el primer producto que presenta características de documental, aunque es más un registro fotográfico, es “Recuerdos del Mineral El Teniente” filmada en 1919 por Salvador Giambastiani, quien muestra en su obra distintas tomas del mineral de Sewell y las faenas mineras de la época. Este documental fue rescatado de las bodegas del mineral en 1955, siendo restaurado por los documentalistas de la compañía Patricio Kaulen y Andrés Martorell, creando 12 minutos de película final, los que fueron exhibidos comercialmente en 1957. Allí se ven “habitantes y edificios de Sewell, las viviendas, los ejecutivos, trabajo en la oficina, trabajo en la red ferroviaria (...) las fiestas de fin de año” (Vega 2006:65). Hombres muy bien vestidos e infraestructura que daba indicadores de la modernidad de la industria para la época, pero nada de los menores de edad que por esos años trabajaban bajo la tierra o de las indignas condiciones de muchos de los hombres de la faena, menos aún de sus familias desestructuradas con turnos de trabajo que dejaban al padre de familia ausente de su hogar por varias semanas o meses. Un punto de vista parcial, subjetivo de la industria minera de comienzos del siglo XX y registrado por el director italiano con su productora Giambastiani Film.

También, se puede mencionar que en Chile hay materiales de comienzos de 1903 que si bien son vistos como documentales, en realidad se acercan mucho más a la categoría de registro audiovisual, como por ejemplo “Los Viajes al Litoral Central” que data de 1903; “Visitas a la Viña Undurraga” de 1910 (anónimo) y “La Revista Militar en el Parque Cousiño”, película que data de 1911 y que fue dirigida por el francés Julio Cheveney y el chileno Arturo Larraín.



Por su parte, “la muerte del presidente Pedro Montt, en 1910, y la celebración del primer centenario de la Independencia de Chile fueron sucesos que sirvieron para que, quienes por primera vez tomaban una cámara y registraban estos hechos, dieran paso a las ‘actualidades’”. Estos registros relevantes, a la larga, se transformarían en el comienzo de las producciones cinematográficas” (Córdova 2007:33). Las *actualidades* eran exhibidas al comienzo de una película en las salas de cine de la época y evolucionarían poco a poco hacia el género noticioso, financiado por los dueños de las mismas salas. Hasta ese entonces, no se habían realizado films argumentales, a diferencia de lo que ocurría en otros países de América y Europa. Chile, de esta manera, no comienza su cine con films de ficción: la tradición criolla se articula en base a noticiarios y documentales. Por lo tanto, la instauración del género documental constituye la base del cine en el país: “Paradójicamente, el terremoto de Chillán en 1939 ayudó a potenciar las producciones chilenas. Por ejemplo, la productora Chile Sono Film, quienes fueron los primeros en incluir sonido a los noticiarios, registraron la catástrofe, y causó tal conmoción que siguió figurando en programas durante los meses que siguieron a su estreno. Con la llegada al poder de Pedro Aguirre Cerda, el documental adquiere un giro institucional. La necesidad del gobierno de mostrar cómo enfrentaba la reconstrucción, comienza a copar las temáticas de los noticieros, desembocando en una propaganda oficialista. Títulos como ‘El mensaje de un nuevo gobierno’, ‘La gira del presidente Aguirre Cerda al norte’, ‘La voz del pueblo en el Congreso’, hasta ‘Una vida por un pueblo’, el cual retrata los actos que rodearon el fallecimiento del presidente” (Mouesca 2005:51).

En este sentido, al hablar de un giro institucional del género documental, estaríamos en presencia de una construcción sistémica de realidad intencionada, en relación con el abordaje epistemológico antes expuesto y en concordancia con los ejemplos de documentales, como modo de intencionamiento de la realidad social, ya mencionados en el párrafo anterior. Es decir, se aprecia el uso del documental a partir de tensiones ideológicas, vinculadas a formas de cosmovisiones mediatizadas a través de documentales. Por lo tanto, dicho giro institucional del género en Chile puede ser percibido como “producción institucionalizada y difusión generalizada de bienes simbólicos a través de la fijación y transmisión de información o contenido simbólico” (Thompson 1998:47), en términos de construcción ideológica con fines determinados.

Al mismo tiempo, el ejemplo de “giro institucional” del documental asociado al gobierno de Pedro Aguirre Cerda en Chile, puede también ser abordado como configuración ideológica, pero con una connotación directa hacia una presencia de tramas de conflictos de intereses. En este sentido, el horizonte ideológico puede ser entendido como “toda manifestación del intelecto que emerge de grupos sociales, traduciendo en sus propios intereses” (Mannheim 1997:49), lo cual podía ser legitimado y apreciado a partir de los propios trabajos audiovisuales. Todo ello, en la lógica de condicionar los modos de interpretar sucesos determinados en beneficio de formas específicas de construir y legitimar la realidad social. En suma, los documentales mencionados habrían servido de productos mediáticos con una intención ideológica a través de un medio de comunicación tan potente como la pantalla grande.

Sin perjuicio de lo anterior, no cabe duda que una de las creaciones fundamentales del primer gobernante radical chileno (Pedro Aguirre Cerda) fue la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO). Esta entidad sirvió para apoyar el proyecto más ambicioso en materia cinematográfica en 1941: Chile Films. Pese a los grandes recursos que se pusieron a disposición de los realizadores, “el supuesto auge experimentado por nuestro cine en los efímeros siete años de vida de la empresa (Chile Films) se convierte en pura ilusión” (Mouesca 2005:55), debiendo ser arrendada a privados. En cualquier caso, el asunto de conformación de una industria audiovisual en Chile sigue siendo una tarea pendiente en el contexto de un desarrollo profesional y autosustentable, tanto en términos económicos como estratégicos. Por lo tanto,



habría que ocuparse de la configuración y fortalecimiento institucional “de nuestra todavía informe y adolescente proyección audiovisual como industria nacional” (Basulto 2016:464).

En este sentido, en Chile los procesos creativos audiovisuales serían tan diversos y variados como realizadores existen, es decir, se nutren de miradas muy personales, autobiográficas y experimentales, lo que sin duda pasaría a constituir una característica de la realización audiovisual chilena, situación que en un primer momento parece no contribuir a una consolidación del sector audiovisual como una industria sustentable. De todos modos, esto estará por verse, puesto que dicha diferenciación creativa puede terminar siendo un componente decisivo, en términos de identificación y afianzamiento de una industria cultural autónoma.

En esta línea, que duda puede haber respecto a que cada narrador ajusta el método de creación a los rasgos y peculiaridades de su propósito, o a las particularidades de cada cultura, por lo tanto, el material audiovisual estará al servicio de múltiples y diversas formas de subjetivación de la realidad, sueños, mitos, es decir, extensiones arquetípicas para una identificación cultural, expresadas en la figura de cada guionista/realizador, cuestiones que vuelven a cuajar con el andamiaje teórico-epistémico que venimos proponiendo.

Volviendo al viaje histórico por el documental en Chile, en la década de los 50 las temáticas se siguen vinculando con una intención propagandística/ideológica, donde se muestra el progreso de Chile, sus paisajes, al pueblo esforzado y optimista, haciendo percibir un país formidable, “con una peligrosa tendencia a mostrar un país cercano a la copia feliz del Edén” (Mouesca 2005:57). La creación de videos institucionales por encargo de empresas privadas y por el Estado sirve como “escuela” para los documentalistas, lo que les permite una lenta pero efectiva formación. Obras como “Oda al cemento”, bajo la dirección de Jorge Di Lauro, “Cien años del carbón de Lota” de Jorge Infante o “El color de la vida” de Isidoro Basis, son realizaciones de este tipo.

Por su parte, las casas de estudio comienzan tímidamente a hacerse lugar en el campo documental. Aparece el Departamento Cinematográfico de la Universidad de Chile, quienes realizan “Isla de Pascua” (1950) y “Chile y su Pueblo” (1952), ambos bajo la dirección de Raúl Barrientos. En 1955, Pedro Chaskel y Sergio Bravo fundan el Cine Club de la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, el cual posteriormente obtendría el apoyo de la autoridad y daría paso al Centro de Cine Experimental de la misma casa de estudios. Más adelante, en 1956, se crea el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, desde donde surgiría la figura más importante hasta entonces: “Patricio Guzmán, quién se incorporó como asistente y comenzó el ciclo de aprendizaje” (Ruffinelli 2012:24).

En la década de los 60 las tendencias argumentales girarán hacia un esfuerzo también ideológico, pero ligado con una fuerte identidad nacional. El rescate de los valores patrios y culturales son una manifestación repetida en las obras como por ejemplo “Confesión al Amanecer” de Pierre Chenal, “Cabo de Hornos” de Francisco Coloane o “Arica, Puerto Libre” de Naum Kramarenko. Obras que intentaban contribuir al desarrollo de las culturas nacionales, enfrentando la penetración imperialista y cualquiera otra manifestación de colonialismo cultural. Este nacionalismo emergente también se manifiesta en obras de Miguel Littin y Patricio Guzmán, quienes filman “Por la Tierra Ajena” (1964) y “Electroshow” (1965) respectivamente. Luego, la propaganda abundará en las salas de cine y se polariza el accionar de los documentalistas. Por un lado, las creaciones de Chile Films realzan al gobierno de Allende y por otro abundan los opositores. La llegada de la televisión entregó un panorama devastador: la deserción del público de las salas de cine. Muchas debieron ser arrendadas e incluso cerrar.



El documental en la construcción social de legitimación/deslegitimación de la dictadura militar en Chile (1973-1989)

Uno de los sucesos más trascendentales y relevantes en la historia reciente de Chile ha sido la dictadura militar de Pinochet. Durante este periodo se vieron vulnerados los derechos más importantes del ser humano: el derecho a la vida, a la libertad y a la información, violados por el mismo ente que tenía por misión garantizarlos: el Estado.

El cine documental no se excluyó de estas privaciones y desde 1973 la censura, el exilio, las torturas y las violaciones a los derechos humanos fueron catalizadores al momento de desarrollar cintas que aludían a este período doloroso de la historia de Chile. Cintas como “La Batalla de Chile”, “Estadio Nacional”, “El Diario de Agustín”, “La Ciudad de los Fotógrafos”, “En algún lugar del Cielo” y “La Flaca Alejandra” son una pequeñísima muestra de las producciones que han considerado este tópico en sus argumentos.

A la una de la tarde del 11 de septiembre de 1973, soldados de la Escuela de Alta Montaña de San Felipe irrumpieron en las instalaciones de Chile Films, con la única orden de destruir todo lo que atentara contra la imagen del régimen militar. Películas, afiches, utilería y el acopio de años de trabajo de realizadores fueron quemados sin cuestionar su contenido, pues la consigna era “destruir primero, preguntar después”. El desmantelamiento de la productora más grande de Chile refleja lo que sucedería posteriormente con la cultura en general. Este hecho causó una incertidumbre en los realizadores que, sumado con el cierre de escuelas de cine e institutos fílmicos, se vio aumentada con la instauración del Consejo de Calificación Cinematográfica en 1974. Esta entidad estuvo encargada de la censura de muchas producciones, la cual provocó que algunas no salieran a la luz, o en el mejor de los casos, que su publicación se retrasara por años e incluso décadas, como el documental de Patricio Guzmán “La Batalla de Chile”.

Por otro lado, “la Secretaría General de Gobierno desligó al Ministerio de Educación de la tarea de hacerse cargo de la televisión. Esta medida dejó entrever que el objetivo de la televisión ya no era educar a la sociedad” (Fuente-Alba 2013:102). Al mismo tiempo, la autocensura aparece desde los propios realizadores. El miedo y el control cultural hacen que la mayoría parta al exilio, huyendo de la represión que azotaba al país. De esta forma aparece el cine de exilio, una especie de ventana audiovisual que se encargaba de revelar al mundo la realidad que el régimen militar no quería mostrar. Durante los primeros diez años de dictadura, en el extranjero se filman 99 documentales, lo que reflejaba el nuevo impulso que adquirió este género, en contraste con lo que ocurría en Chile, donde la producción era casi nula y donde los únicos que lo realizaban eran quienes apoyaban la dictadura militar. “Un ejemplo es *Chile y su verdad*, de Alirio Rojas, una película que busca dejar registros inocuos del progreso del país con un sesgo propagandístico muy pronunciado” (Vega 2006:40), realidad utópica que contrastaba con lo que realmente ocurría.

Con esta película, nos permitimos retomar la idea del título del presente apartado, en el sentido que el género documental tendrá gran relevancia político-ideológica en la construcción social de legitimación / deslegitimación respecto de la dictadura militar en Chile, mostrando dos caras de una misma moneda completamente disimiles, en un momento histórico como la Guerra Fría donde las posiciones eran claramente irreconciliables. Todas estas cuestiones de carácter global/local y sus vicisitudes ideológicas sin duda afectan la construcción de sociedad a la que estamos refiriendo y, por cierto, el documental no podía quedar al margen de dicho proceso.



Las temáticas del género girarán sobre el golpe militar y sus secuelas (prisión, tortura, exiliados), siempre desde una mirada general, para mantener viva la memoria nacional. “La mayoría de ellas tocaban los temas de la vida en exilio y el recuerdo de un Chile doloroso. De hecho son muy pocas las cintas de esta época que fueran pura ficción sin tocar los acontecimientos políticos” (Varas 2006:2). En este periodo, desde el exterior aparecen títulos como “La Tierra Prometida” (1973) de Miguel Littin, “Diálogos de Exiliados” (1973) de Raúl Ruiz, “La Batalla de Chile” (1975-1979) de Patricio Guzmán, “Los Transplantados” (1975) de Percy Matas, “Así nace un Desaparecido” (1976) de Angelina Vásquez, “Con las Cuerdas de mi Guitarra” (1982) de Leutén Rojas, entre otros, todos realizados en el extranjero. “En los diez años iniciales del exilio, las cifras superan a cualquier otro período igual anterior de la historia de nuestro cine (...). La suma total alcanza las 178 películas, de las cuales la mayoría son documentales” (Mouesca 2005:94).

En 1983 el cine de exilio comienza a decaer, debido al agotamiento de las materias que los realizadores abordaban en sus producciones. Jacqueline Mouesca señala que tanto el público como el documentalista se cansaron de las temáticas sociopolíticas: “Ni uno ni otro eran diez años después los mismos. Un importante cambio de sensibilidad y de receptividad era inevitable que se hubiera producido después de un periodo de exilio tan prolongado” (Mouesca 2005:99). Lo anterior también se podría explicar en la transformación cultural que vivió el país, producto de la instauración forzosa del experimento socioeconómico neoliberal, lo cual sin duda fue produciendo un cambio de significación simbólica profundo sobre Chile, tanto dentro como fuera del territorio nacional.

Caso aparte es el de “Cien niños esperando un tren” de Ignacio Agüero (1988), una obra maestra del cine documental chileno y una de las mejores películas de la historia del género realizada en el país. Narra la historia de Alicia Vega, profesora de un taller de cine para niños realizado en una población marginal de la ciudad de Santiago, donde los propios niños son protagonistas de su evolución social a través del aprendizaje del lenguaje cinematográfico. Las protestas, la CNI (Central Nacional de Informaciones, asociada a la inteligencia militar) y las torturas son elementos que surgen de las historias que crean los niños en fotogramas que luego se convierten en películas imaginarias y registros históricos de sus propias experiencias de vida. Un documental fascinante y honesto, que grafica el cómo unos niños a través del cine logran soñar un futuro distinto al de sus padres.

Implicancias del género documental desde el periodo de transición democrática en Chile

Junto con el retorno a la democracia en 1990, se realiza el primer encuentro audiovisual tras diecisiete años de dictadura. El Tercer Festival de Cine Latinoamericano se lleva a cabo en Viña del Mar, de la mano del cineasta chileno Silvio Caiozzi. “Durante este año se estrenan cuatro documentales, tres de ellos en el mencionado evento: ‘Una vez más, mi país’ de Claudio Sapiaín, ‘Nube de Lluvia’ de Patricia Mora, ‘Farawel, Isla Negra’ de Hernán Garrido y ‘Canto a la vida’ de Lucia Salinas” (Vega 2006:257). En estos títulos se retoma la temática clásica adoptada por los documentalistas exiliados, donde abarcaban su realidad como tal, la de sus pares o la situación del país.

Sin embargo, la censura de décadas impide que el género documental vuelva a su época de gloria previa al golpe de Estado. Pese a que durante los tres primeros años del retorno a la democracia se estrenan 58 documentales, estos no correspondían a realizaciones de esta década, pues estos proyectos ya venían siendo producidos con anterioridad, financiados por ONGs. Así lo señala Mónica Ríos, quien contrasta el Festival del Rencuentro con la escena actual de ese entonces: “El entusiasmo inicial que tuvo como objetivo la rearticulación del campo cinematográfico, va a chocar con los profundos cambios económicos, sociales y culturales producidos durante los últimos diecisiete años” (Ríos et.al 2010:37).



Además, las políticas neoliberales implantadas en la dictadura militar afectaron la producción audiovisual. La aplicación del Impuesto al Valor Agregado (IVA) establecido por el Decreto Ley 825 de 1974, la disminución de aportes privados y de ONGs, sumado al nulo aporte estatal a beneficio cultural, provoca un quiebre en las producciones cinematográficas, problema que se mitigaría con la creación del Fondo de Desarrollo de las Artes y Cultura (FONDART) en 1993, pero que solo apoyaría a los films argumentales, dejando de lado al documental. Situación que solo se remediaría a partir de 1997 en el FONDART y en 2008 a través del Concurso del Consejo Nacional de la Culturas y las Artes, donde por primera vez se mencionan explícitamente a los documentales en el área de guiones. Situación curiosa, pues la mayoría de los documentales no utiliza esta técnica, asociada más a la escritura de diálogos de ficción.

Solo para manifestar algunas cuestiones esenciales en este sentido último, diremos que las carencias de la industria audiovisual siguen estando presentes, frenando la expansión de un cine documental más profesional. Por ejemplo, existe la necesidad en Chile del diseño de políticas públicas que contribuyan a una valoración de la comunidad en su conjunto, con motivo de desarrollar una industria audiovisual sustentable. Tanto quienes abordan el asunto desde los organismos estatales como los realizadores audiovisuales, coinciden en que los esfuerzos deben ser mancomunados a nivel público/privado.

Además, se ha planteado la necesidad de profundizar en el conocimiento de las audiencias, en relación con el atractivo que poseen las producciones audiovisuales existentes, y cuáles serían los temas de mayor interés para el público nacional. Es decir, estamos refiriendo a conocer un poco más las motivaciones culturales asociadas a lo audiovisual de los habitantes en Chile, así como incorporar una mayor sensibilización cultural a partir de los currículos escolares.

Volviendo sobre el recorrido histórico del documental chileno, podemos constatar que las dificultades para el mundo audiovisual local no solo han sido económicas e institucionales, sino que además a nivel sociocultural. La sociedad de la última década del siglo XX ya no poseía los mismos hábitos culturales que la de años anteriores a la dictadura. El cierre de institutos fílmicos, la clausura de escuelas de cine, sumado a la censura de obras cinematográficas, pasarían la cuenta a los documentales. El público en general tendió a una escasa relación con las obras cinematográficas que no fuesen de ficción: el público solo quería evadirse, más que pensar.

Gonzalo Maza reafirma esta idea, comentando que a comienzos de los 90 “ver documentales en Chile era algo muy parecido a una excentricidad. Era una afición de iniciados, de cinéfilos, de centros culturales, de antropólogos y expertos en humanidades. Ver documentales podía ser una actividad tan secreta como desconocida, tan audaz como incomprendida. Para el común de las personas, un documentalista era un bicho raro, una especie de bibliotecólogo con una cámara, un tipo serio e intelectual. ¿Quién querría ver una película no para evadirse de la realidad, sino para sumergirse en ella?” (Maza 2008:12). ¿Acaso dicha situación no hace sentido, de igual modo, con las problemáticas planteadas sobre la industria audiovisual chilena? Nos parece que el asunto, además, tiene que ver con una “identidad dislocada” en Chile, es decir: “no como un principio subyacente que explicaría lo particular, sino como un horizonte incompleto que sutura una identidad particular dislocada” (Laclau 1996:56). Esto último en relación con las construcciones de significación sociocultural y simbólica en nuestra sociedad chilena, pues los cambios acaecidos en los últimos 50 años no han podido más que generar profundas fracturas sociales y una gran desmemoria histórica, hoy favorecida por la inmediatez de la interacción global en red, que desvanece muchas veces los referentes locales.



Ahora bien, pese a que durante toda la década del noventa seguían apareciendo documentales que trataban sobre la dictadura, el exilio y/o las consecuencias de ambas, no muchos se realizaron en los 90. El gran número de documentales que se estrenaba correspondían a los realizados por exiliados durante la dictadura militar “para reestablecer los vínculos existentes entre el pasado y el presente, entre la ausencia y la búsqueda de identidad, o la postmemoria (...). Desde la perspectiva personal y la mirada subjetiva, la postmemoria interfiere en la construcción de la memoria colectiva e histórica de la sociedad en su conjunto. En este caso, son los propios hijos de desaparecidos los que, desde la ausencia y la falta de identidad propia, se ponen detrás de la cámara para buscar a los padres y también a sí mismos” (Barril et.al. 2014:111).

Es decir, aquí se puede plantear otro giro del documental, que se puede denominar documental post dictadura en Chile. El gran número de sucesos que comienzan a acontecer alrededor de este género audiovisual, a fines de la década del 90, conlleva a potenciarlo frente a la ficción que se había tomado las realizaciones y por consiguiente las carteleras. La creación de la Asociación Gremial de Documentalistas de Chile y la realización del Festival Internacional de Documentales de Santiago en 1997, de la mano de Patricio Guzmán, sirvieron para revitalizar el documental. Estos eventos le proporcionaron una categoría más relevante, que derivó a su inclusión en el FONDART, el cual había sido creado por el Estado cuatro años antes. Además, el 2002, CORFO crea Chiledocs, una empresa de apoyo y desarrollo de la comercialización de los documentales chilenos en el extranjero.

Junto con esto aparece una nueva generación de documentalistas, quienes mediante “relatos autobiográficos desarrollarán nuevos modos expresivos para referirse a este trauma cultural” (Ramírez 2010:45) que significó la dictadura. Claudia Barril señala a estos realizadores como la generación de la post-memoria y define sus creaciones como “relatos abiertos, subjetivos, obras articuladas desde el yo con tono reflexivo que se alejan de los discursos militantes de antaño y que difieren en una versión ‘oficial’ del pasado” (Barril et.al. 2014:110). Títulos como “En algún lugar del cielo” (2003) de Alejandra Carmona, “Reinalda del Carmen, mi mamá y yo” (2006) de Lorena Giachino, “Mi vida con Carlos” (2009) de Germán Berger o “Remitente, una carta visual” (2009) de Tatiana Panizza y, por supuesto, “Nostalgia de la luz” de Patricio Guzmán (2010), son algunas de las realizaciones documentales que ejemplifican este nuevo método de presentar lo provocado por la dictadura, ya no de un modo general, sino personal.

Las realizaciones documentales surgidas en esta generación son “una utopía colectiva hacia una individual, con la consecuente pérdida de los valores asociados al ideal colectivo y la desaparición de los lazos identitarios asociados a la memoria colectiva” (Ríos et.al. 2010:38). Tal vez tenga más que ver con una visión postmoderna de las cosas vinculada con la consolidación del neoliberalismo. Esto se relaciona con la imposibilidad de “separar el ámbito económico o productivo del ideológico o cultural, puesto que los objetos culturales, las imágenes, las representaciones, incluso las estructuras sentimentales y físicas, se han convertido en parte del mundo económico” (Connor 2002:42). Todo esto a modo de diagnóstico social, en el sentido de plantear en la actualidad una identidad nacional dislocada, según ya veníamos argumentando y nunca afirmando que estaríamos asentados en tiempos postmodernos.

Esta nueva camada de documentalistas nacidos en Chile en los setenta, con formación en el extranjero y financiados por la ayuda de fondos estatales, “vienen a entregar una visión de la realidad pasada, desde una perspectiva propia, subjetiva, pero siempre con la fidelidad a la veracidad de los hechos. Así como lo hacían los exiliados, por una parte, quienes vivieron directamente la tiranía de la dictadura de Pinochet, mostraban al mundo las atrocidades de quienes crecieron bajo su sombra: los post-memoria, que por otra



parte, van tras el dato histórico que permita [desde la actualidad] comprender los excesos del régimen militar” (Dittus 2012:210).

Todo este proceso que abarcó desde el retorno de la democracia hasta el comienzo del siglo XXI, sirvió para que naciera una nueva generación de realizadores, dejando de lado las temáticas generales y abarcando ahora las personales, según venimos planteando, con la única finalidad de refrescar la memoria, pues como dice Patricio Guzmán un país sin memoria pierde energía y el documental “es una reflexión sobre lo que está en la raíz de la memoria, del olvido o de la inconsciencia” (Ricciarelli 2011: 51).

Y finalmente aquí volvemos sobre la reflexión inicial del presente artículo, pues referir a la construcción de memoria social no es nada fácil en el sentido de “cosa social significada e instituida” en términos de Catoriadis. No está de más insistir en que las sociedades contemporáneas se han abierto al mundo. Es decir, los procesos identitarios multiculturales se funden cada vez más, en las interrelaciones que vivimos como sociedad intercultural, lo cual es también atravesado por distintas formas de interacción en las nuevas tecnologías de comunicación. Esto nos lleva a pensar que el asunto trasciende a la propia industria audiovisual y al género documental y que, seguramente, tiene que ver con procesos socio-políticos y culturales de la sociedad de nuestro tiempo, que nos estarían hablando sobre ciertos fenómenos de ajuste social todavía no del todo nítidos en Chile y de los cuales el documental, sin duda, podrá ir haciéndose cargo en el tiempo.

Reflexiones Finales

“Lo relevante de la memoria no es su eventual inmaterialidad o materialidad, sino que el estar inscrita en la carne del mundo” (Breschand 2004:48). Y el cine documental puede ser expresión artística de esta carne, a veces desgarradora, otras bella y otras impactante. El documental es un testimonio audiovisual de la vida, de la muerte, de la sociedad, de la alegría, de la guerra, de la política y de la crueldad del ser humano. Es un espejo que ha reflejado momentos de la historia de Chile que, si bien pueden resultar atroces para algunos, son indispensables para reconstruir nuestra propia memoria, como es el caso de la dictadura de Pinochet que marcó un antes y un después irreconciliables en la sociedad chilena.

Desde esta perspectiva los documentales como género tienen la ventaja de poder adoptar un doble rol en la comprensión de las significaciones profundas de la realidad social, constituida por imaginarios sociales dominantes y dominados. Los documentales pueden representar, por un lado, imaginarios dominantes donde su contenido refleja a los grandes triunfantes provisorios en el terreno simbólico de unas circunstancias sociohistóricas que favorecen su legitimidad social. Pero también, y quizás lo más trascendente para este tipo de realizaciones, es que pueden visibilizar imaginarios dominados, entendidos como los grandes perdedores provisorios de la lucha simbólica en la sociedad.

El documental, entonces, debe ser entendido como aquello posible que nos lleva a construir, recordar y reconstruir permanentemente la realidad social. Es una propuesta de autor frente a una determinada realidad, que inspira reconstrucciones individuales de cada uno de sus espectadores, pudiendo también llegar a configurar una realidad social, por tanto, colectiva. Pero en ningún caso se trata de una reconstrucción objetiva, de veracidad absoluta o impuesta por parte del director.

Entonces, ¿el director de un documental puede realizar una obra manteniéndose imparcial frente a ella? Claramente no, pues los documentales son una extensión valórica de la identidad del realizador, de cómo piensa y de cómo actúa. De ahí que el carácter subjetivo del género aluda a determinados tipos de



representaciones de la memoria, según sea el espíritu de la provocación. Los documentales son expresiones audiovisuales que permiten reconstruir la memoria y especialmente plasmarse en documentos históricos, que son fundamentales para conocer el pasado, entender el presente y vislumbrar un futuro.

No podemos olvidar que estamos refiriendo a una memoria social o una memoria colectiva. En este sentido “la memoria colectiva (...) no es sólo una conquista: es un instrumento y una mira de poder. Las sociedades en las cuales la memoria social es principalmente oral o las que están constituyéndose una memoria colectiva escrita, permiten entender mejor esta lucha por el dominio del recuerdo y de la tradición, esta manipulación de la memoria” (Le Goff 1991:181).

De ahí, por ejemplo, que la evolución del documental sea permanente y continua al mismo paso del Chile en el que se inspiran sus historias. En los comienzos del cine chileno abundan las piezas documentales testimoniales, que buscan registrar acontecimientos sin un gran hilo conductor, convirtiéndose por el solo hecho de existir en invaluable piezas del patrimonio cultural nacional. Ya en la década del 50 el cine de propaganda del período de guerras también influye en la temática del cine documental nacional. Los gobiernos del periodo entienden la importancia del registro audiovisual y convierten al documental en un trascendente vehículo ideológico de la época.

En los 70 en tanto, la dictadura militar trae consigo la censura cinematográfica y con ello el exilio no solo de miles de chilenos, sino también el exilio del cine documental. Expresión artística que se produce clandestinamente en el país, muchas veces a través de “ojos extranjeros”, para luego montarse y estrenarse en festivales foráneos representando el reflejo de la época. Mirada que solo volvería retornada la democracia al país y que durante su primera década se dedicó a agotar la temática prohibida, representando a los que no tuvieron voz durante 17 años.

Ya en la actualidad el sistema neoliberal y la representación del capitalismo en un Chile cada día más mercantilizado, ha provocado que los documentales rescaten acontecimientos y personajes que representan al país menos visibilizado, a través de historias humanas que se centran en la familia, en los abuelos, en la importancia de la humildad o en historias extraordinarias de mujeres o niños que cobran sentido solo en los ojos del documentalista y que permiten a los espectadores comprender que el desarrollo económico no se puede entender sin equidad cultural. Es decir, sin una desmercantilización de las relaciones sociales a todo nivel.

Si entendiéramos metafóricamente la verdad como un espejo, cada documental vendría a ser un trozo del espejo roto. Al verlos podríamos ir reconstituyendo dicho espejo, es decir, nos reflejamos en él y reconstruimos nuestra propia realidad. Los documentales pueden develar la historia, tienen la posibilidad de revelar pequeños fragmentos de realidad que son invisibles para la gran mayoría, pero que en el documental adquieren consciencia y relevancia en la búsqueda de representación del gran imaginario chileno. Reflejo de sus habitantes, su cultura, sus secretos y sus miedos, los documentales son la representación consciente del país, son los fragmentos que pueden ayudar a reconstruir la memoria chilena o de cualquier otro lugar.



Bibliografía

- Bachelard, G. 1928. *Essai sur la connaissance approchée*. Paris: J. Vrin.
- Baeza, M.A. 2011. Memoria e imaginarios sociales. *Imagonautas: revista interdisciplinaria sobre imaginarios sociales* 1(1): 76-95. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4780894>
- Barril, C. et. al. 2014. *Audiovisual y política en Chile*. Santiago: Editorial Arcis.
- Basulto, O. 2016. El oficio de script doctor en Chile: iniciación al estudio de la evaluación de guiones en cine y televisión. *Actas del Congreso INCOM*. Concepción, Chile.
- Breschand, J. 2004. *El documental, la otra cara del cine*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Castoriadis, C. 1989. *La institución imaginaria de la sociedad*. Barcelona: Editorial Tusquets.
- Connor, S. 2002. *Cultura posmoderna. Introducción a las teorías de la contemporaneidad*. Madrid: Akal ediciones.
- Córdova, J. 2007. *Cine documental chileno: un espejo a 24 cuadros por segundo*. Valparaíso: Editorial Cerro Manquehue.
- Dittus, R. 2012. *El cine documental político y la noción de dispositivo*. Tesis Doctoral. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Frances, M. 2003. *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Fuente-Alba, F. 2013. *La TV local ante el abismo de la TDT*. Santiago: Editorial RIL.
- Gadamer, H.G. 2000. *Verdad y método I. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: Sígueme.
- Halbwachs, M. 2004. *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Husserl, E. 1986. *Ideas relativas a una fenomenología pura y una filosofía fenomenológica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Laclau, E. 1996. *Emancipación y diferencia*. Barcelona: Ariel.
- Le Goff, J. 1991. *El orden de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Mannheim, K. 1997. *Ideología y utopía*. Madrid: FCE.
- Mouesca, J. 2005. *El documental chileno*. Santiago: LOM Ediciones.
- Maza, G. 2008. *Todos vemos documentales*. Santiago: Catálogo FIDOCs.
- Rabiger, M. 2005. *Dirección de documentales*. Madrid: IORTV.
- Ramírez, E. 2010. Estrategias para (no) olvidar: notas sobre dos documentales chilenos post-dictadura. *Aisthesis* 47: 45-63. doi: [10.4067/S0718-71812010000100004](https://doi.org/10.4067/S0718-71812010000100004)
- Ricciarelli, C. 2011. *El cine documental según Patricio Guzmán*. Santiago. Ediciones Fidocs.
- Ríos, M. et.al. 2010. *Cine de mujeres en post-dictadura*. Santiago: Ediciones Cultura.
- Ruffinelli, J. 2008. *El cine de Patricio Guzmán, en busca de las imágenes verdaderas*. Santiago: Uqbar Editores.
- Ruffinelli, J. 2012. *América Latina en 130 documentales*. Santiago: Uqbar Editores.



- Thompson, J.B. 1998. *Los media y la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- Toledo, U. 2012. *Sociofenomenología. El significado de la vida social cotidiana*. Concepción: Editorial Pencopolitana.
- Varela, F. 2010. *El fenómeno de la vida*. Santiago: JC Editor.
- Varas, L. 2006. *El cine chileno de exilio y la resistencia*. Santiago: CEME.
http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/muertepin8/muertepin8_0077.pdf
- Vega, A. 2006. *Itinerario del cine documental chileno 1900-1990*. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Verón, E. 2003. *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.
- Weber, M. 1982. *Ensayos sobre metodología sociológica*. Buenos Aires: Editorial Amorrortu.

Recibido el 25 Oct 2017

Aceptado el 14 Dic 2017