

Universidad de Valparaíso  
Facultad de Arquitectura  
**Revista Márgenes**  
Espacio Arte Sociedad  
Un vuelco narrativo  
Agosto Diciembre 2020  
Páginas 25 a 29  
ISSN elec. 0719-4463  
ISSN imp. 0718-4034  
Recepción: abril 2019  
Aceptación: octubre 2019

Lo que estaba latente en la década de los sesenta era el desplazamiento producido en el documental clásico respecto a su relación con la ficción dominante. La división ficción-documental aparece prematuramente en el cine mudo. La división se produce como reacción de un grupo de cineastas que rechazaban la hegemonía de la ficción sobre la producción mundial del cine. Los documentalistas buscaban una representación libre de historias preestablecidas y de actores profesionales. La división se consolidó con un cambio de tecnología, en los años 40, que permitió una realización documental más liviana, a partir de la aparición de las cámaras en 16 milímetros, en particular la Paillard Bolex, y la Arriflex 16mm, una cámara más móvil y que ya no precisa de estudio de grabación. Y más adelante la incorporación del reproductor Nagra que permitió captar sonido al mismo tiempo que se filmaba. Así se conseguía una unidad móvil que tenía por base tecnológica a la cámara Bolex junto al grabador Nagra. La filmación documental tradicionalmente captaba tomas fuera de estudio. El documental se había apropiado del carácter “realista” del cine, hacer documentales era sinónimo de captar la realidad, una creencia de filiación realista al pensar que la realidad está ahí, frente a tu cámara. La ficción, por su parte, siguió operando con argumentos en que la realidad era transformada, a veces transfigurada, pero siempre al servicio de una historia previamente imaginada.

En los sesenta ya se aprecia cómo la ficción incorpora exitosamente el carácter documental al cine, que se cuela en la estética de la época. Ya no es raro ver realizaciones de largometraje, en especial en países subdesarrollados, que utilizan cámara en mano y grabación de sonido con caña. Son los llamados “nuevos cines” en los 60 que formaban parte del cine independiente: Nouvelle Vague, New American Cinema, Free Cinema, Nuevo Cine Latinoamericano y el Nuevo Cine Alemán.

Con el fin de la Segunda Guerra mundial el cine italiano sorprendió con la aparición de films que eran de un carácter muy realista. Se trataban de obras de ficción que buscaban reflejar la realidad bajo un nuevo concepto de representación cinematográfica. A esta nueva formulación del cine se la llamó *Neorrealismo*. Fue André Bazin, teórico francés, quien puso en boga nombres de cineastas como Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Luchino Visconti. El Neorrealismo buscaba sustraer al cine italiano de aquella imagen mentirosa

que representaba a un país intachable que ocultaba su verdadera cara popular miserable pero altiva. Les pareció que corriendo la frontera de la falsa representación y reemplazándola por otra representación que transparentara las débiles condiciones económicas en que el fascismo había hundido a la nación italiana se podría crear una imagen verdadera de la sociedad. El objetivo del neorrealismo, por tanto, era crear las condiciones para obtener una imagen verídica tendiente a conocer la verdad de la realidad. Las películas neorrealista poseen una vocación por la “realidad”, que no era sino la mirada documental. Este suplemento de realidad es explicada por André Bazin:

*En el film, neorrealista, todos los personajes existen con una verdad estremecedora”, y agrega, los realizadores: “quieren dar al espectador una ilusión más perfecta de la realidad... por ello el cine se opone netamente a la poesía, a la pintura, al teatro, y se aproxima cada vez más a la novela<sup>10</sup>. Bazin propone llamar a este nuevo tipo de imagen como “imagen-hecho”, ya que el hecho viene a reemplazar el análisis abstracto de la realidad<sup>11</sup>.*

Sin embargo el cine neorrealista nunca abandona su carácter ficcional. El neorrealismo produjo una ruptura en la forma de puesta en escena en un film. El neorrealismo buscó contar historias contra un fondo real, que no abandona nunca, una especie de falso documental. Se trataba de una pugna entre la estética y el *realismo*<sup>12</sup> que en definitiva no era sino una pugna “moral”. Puesto que los realizadores neorrealistas, para Bazin, eran capaces de obtener una “*extraordinaria sensación de verdad*”, que conseguía una capacidad de mostrar la verdad de lo real en forma estremecedora.

El aporte más importante del neorrealismo radica en su forma de puesta en escena que logra equilibrar la presencia real con la imaginación creativa. Esta fórmula que inaugura una nueva forma de representación cinematográfica es el antecedente directo de los “nuevos cines”. La realidad deja de ser la realidad percibida directamente, por aquella surgida de una reconstrucción bajo el foco de una mirada particular, que puede venir de tiempos pretéritos, como en el caso de Pasolini, o de tiempos bélicos recientes, de lucha nacional, en el caso de Rossellini<sup>13</sup>. Rossellini es fiel en mostrar la realidad de pescadores, *Stromboli*, o la realidad de lo resistentes romanos a la invasión alemana, *Roma ciudad abierta*.

La cámara está al servicio de captar la esencia de las situaciones, de no perder aquellos gestos únicos de los personajes populares. Pero al mismo tiempo, esos rostros captados en plena fulguración no dejan de arrojar su carga interna o pathos, su manifestación de humanidad que le es propia<sup>14</sup>.

*Se comprende entonces que el realismo rosselliniano no pueda dejar de estar acompañado de una imaginación esencialmente dialéctica, en la cual los cuerpos documentados y los cuerpos líricos intercambian y oponen sin descanso sus gestos y sus afectos<sup>15</sup>.*

Lo que está detrás del movimiento neorrealista es su creencia en un carácter ontológico de la imagen fotográfica, como lo postulaba Bazin<sup>16</sup>. Una vez que se dejó de creer en esa posibilidad se produjo un vuelco en la representación cinematográfica y éste vino de mano de una nueva forma de concebir la representación documental. Si antes se hablaba de un cine donde la realidad se imbricaba con la ficción y le entregaba una verdad real hasta entonces inexistente, *ahora encontramos un cine que sigue el camino inverso: llevar la ficción a la realidad. Si antes se partía de la ficción cinematográfica, ahora se apunta a modificar el registro documental.*

La consecuencia de este giro es cambiar el carácter del documental. O mejor dicho, dejar indeterminada la diferencia clásica entre ficción y documental. El giro afecta más al procedimiento documental que a la ficción. En el cine moderno, ya no sabemos si en el film hay una predominancia documental o si todo responde a la ficción. Un film como *Sin aliento* de Godard, nos muestra reiteradamente *Le Champs Élysées*, una avenida parisina por donde corren sus protagonistas, de arriba abajo. Hoy al ver el film reconstruimos bastante fidedignamente el centro de París en los años 60. Y sin embargo nadie dice que aquel film sea un documental. A la inversa, hay documentales que reconstruyen la realidad, que insertan fantasía, y que no pueden ser tildados de mentirosos, porque la calidad de lo que es documental ha cambiado. Un documental como *A Valparaíso*, de Joris Ivens, puede hacer caminar pingüinos por los muelles de Valparaíso, en circunstancia que aquello no es verídico, y sin embargo no llegar a descalificar el valor documental que el film tiene.

## GIRO FICCIÓN-DOCUMENTAL

El giro narrativo, en los sesenta, consiste en hacer indiscernible la división ficción documental. Podemos afirmar que la lección neorrealista contribuyó decisivamente a desarrollar este giro narrativo. La actitud moderna no consiste en cambiar el carácter del documental, sino más bien cambiar la representación entera cinematográfica. Abandonando la creencia sobre la ontología de la imagen se consigue alterar la representación cinematográfica propiamente tal. La representación moderna reelabora aquella oposición que hacía notar Bazin entre los cineastas que creen en la “realidad” versus los que creen en la imagen. Pero ahora nos encontramos con un discurso que busca superar la división convencional y recuperar el carácter unitario del film, sin división alguna. Lo que está claro es que tanto la ficción como el documental se vieron favorecidos con esta evolución del cine. La ficción hizo suya el carácter documental como medio de mostrar la realidad, amplificando así su puesta en escena. Por su parte el documental comenzó a incorporar la puesta en escena, haciendo que sus personajes reales asumieran roles de actuación como medio de aumentar el conocimiento buscado. Con esta nueva conciencia, el realizador moderno

puede jugar entre partir cargando el acento en la ficción imaginante, incorporando grados crecientes de realidad, o bien puede partir colocando el acento en el lado realista del documental y abriéndose a incorporar aspectos propios a una concepción imaginante de la puesta en escena. Ahora el cine se define en dónde pone el acento el realizador sin perder el carácter unitario del discurso.

Ricardo Piglia, hablando de los cuentos de Jorge Luis Borges, dirá precisamente que el gran descubrimiento borgiano es construir sus relatos haciendo convivir información real, que avalaría un relato realista, con la abierta ficcionalización de sus presupuestos narrativos. Piglia sostiene que Borges hace el camino inverso en la escritura, de plagar el relato de información documental para inocularla luego con altas dosis de fantasía, por lo que se llega a hablar de un relato “fantástico”. ¿Qué tiene de fantástico?, clama Piglia, si se habla de una envoltura literaria sería injustificado tildarla de fantástico<sup>17</sup>. En realidad lo fantástico reside en la suspensión desde un principio del carácter verosímil del relato, y, por tanto, llevar al lector a aceptar que todo es inverosímil, incluso lo que parece extraído de la historia real. Se ha concluido así por ficcionalizar todo rastro de lo que parece real.

## RAÚL RUIZ

Quien asume en Chile esta ruptura que elimina la frontera entre ficción y documental, es Raúl Ruiz. Como muy bien lo expresa Michael Goddard el punto de partida del cine de Raúl Ruiz, es otro que el del neorrealismo: se trata de *un esfuerzo por escapar de las crecientes certezas de la retórica política y del realismo socialista<sup>18</sup>*, sostenido en una concepción particular acerca de la realidad donde, *la realidad no era ni la realidad preconcebida de los sistemas convencionales, como el orden burgués o el Hollywood clásico, ni tampoco un puro objetivo al cual apuntar, como en el socialismo doctrinario o en la lectura baziniana del neorrealismo, sino más bien era un enchapado o máscara detrás de la cual había sin duda otras máscaras<sup>19</sup>.*

Lo que consigue Ruiz es desarrollar una puesta en escena donde la acción central ha quedado indiscernible. Una acción se cruza con otro, y ya no sabemos cual es la principal, como en la vida. *Se trataba en último término, de empaquetar la realidad con una puesta en escena y no con el encuadre y el argumento<sup>20</sup>.*

Pareciera que esta puesta en escena carece de pauta, una constante improvisación que permite incluir hechos que suceden fuera del plan de la obra. Pero hay que mantener el principio de apertura de la filmación: *Se opera de acuerdo a mecanismos similares a los de la música aleatoria, uno debe estar siempre abierto a lo que suceda. Ahora bien, la improvisación siempre existe pero se plantea dentro de unos marcos externos previamente determinados<sup>21</sup>.*

Esta nueva conciencia de la representación cinematográfica, que ya sería moderna, lleva a generar una indeterminación de géneros, en que los films que son de ficción tienen una base real proveniente de una detenida observación de la realidad, con la que se mezcla indisolublemente. Films como *La Expropiación* o *Realismo Socialista*, ambos films poseen un resumidero de experiencias históricas que se daban en el curso de un proceso político chileno. Y sin embargo la clave de puesta en escena viene dada por una inversión simbólica de las realidades que muestra.

Un desarrollo ruizeano que implica una nueva forma de narrar la encontramos en la serie *Cofralandes*. Nadie la llamaría serie de fic-

ción. Estamos frente a una nueva forma de escritura fílmica que ya no podemos señalar como documental sino más bien como Ensayo documental. Lo real aquí es recreado hasta hacerle perder su carácter estrictamente perceptivo. Se cuelan escenas abiertamente irreales, distorsionadas, absurdas si se quiere, que tienen que conjugar con materiales sentidas como documentales. Diremos que el ensayo no parte de la ficción sino que llega a ella, contorneando todo encargo documental. En Europa Ruiz ensayará con otros films en esta línea como *Grandes acontecimientos y gente ordinaria*, *El juego de la Oca*, *La división de la naturaleza*, entre otros.

## CINE-VIDEO EN LOS AÑOS 80

La escena cinematográfica en el Chile de los ochenta constituyó un período duro para el cine en medio de una dictadura que no propiciaba la actividad artística. Los pocos actores presentes echaban mano a los recursos existentes. Es así como el documental chileno en la época se proveyó del formato Umatic, esto es, del video análogo, para desarrollar una experiencia fílmica. Se constituyó en Chile en los años 80 un movimiento de los “videistas” constituidos por cineastas y artistas visuales que adoptan un género híbrido que habría que llamar “Cine video”. Se trataban de obras audiovisuales que escapaban del dominio de la comunicación (alternativa) para afirmar el lado creativo. Entonces nos encontramos con realizadores que adoptan la estética cinematográfica, y que a falta de dispositivos propios del cine utilizan un medio más económico como era el dispositivo video. El resultado fue un *Cine-Video* que nunca se llegó a legitimar en el medio. En mi caso particular los documentales que hice en la época fueron considerados “videos”. Al observar esta producción en la distancia emerge claramente la escritura documental: pertenece a un diseño propio de la estética cinematográfica. Para demostrar esta aseveración he preferido analizar mis propias obras, un análisis que siento más cercano. Estos documentales que produje en dicha época, ponen en valor aquel procedimiento que consiste en llevar la ficción a la realidad. Buscaré, entonces, verificar aquel procedimiento, que está en la base de aquella categoría llamada cine-video.

El documental *Caminito al Cielo* (1989), introduce diversas escenas con puesta en escena, de ciertas particularidades que el registro documental no permitía. Son escenas llamadas a funcionar al interior de los registros documentales, sin que éstas se resientan. Se trataba de jóvenes que vivían en la población La Pincoya, en pleno régimen militar. Varios de ellos habían tenido problema con la justicia, y no obstante mantenían su propio espacio con amigos de la población. ¿Cómo enfrentar las vivencias que estos jóvenes manifestaban sin que perdieran la viveza de la vida cotidiana? Había que colocar la cámara en una situación de expectativa por un largo tiempo, y en caso que la situación superara la expectativa, recurrir a la ficción. El grado de crudeza de la realidad vino aquella vez que presenciamos un entrenamiento real de los jóvenes en un enfrentamiento con varillas. Más allá los jóvenes bañándose en un canal de aguas barrosas. La ficción apareció cuando conocimos a algunos jóvenes y escuchamos algunos relatos vívidos. La escena de un robo en la calle, un lanzazo, lo protagoniza un niño de 13 años que previamente había confesado que a su corta edad ya había estado internado en casas correccionales. El chico se enfrenta a una paseante que descansa en un banco en el parque Forestal, le agarra una gargantilla y huye con el botín para juntarse con un amigo con quien repartirá el producto del robo. Otra escena recreada tiene por protagonistas a una pareja que conversan sobre sus ga-

nas de pasarlo bien: quieren ir a ver una película, no tienen dinero, terminan en una disputa por la fidelidad del chico. Pero la escena más lograda, aquella que el espectador retiene, tiene por protagonista al así llamado “gallina”, joven que ha desnudado su condición de chico carente de cariño, que también ha pasado por “cana”, y que ahora propone un desafío: interactuar con una chica que no sea de la población, a quien le contará sus formas de amoríos. Era una oportunidad única para que el chico actuara y revelara sus formas de seducción. Elegimos a una modelo abiertamente sensual, que llegaba en una citroneta a la población, se encontraba con el chico y terminaban conversando arriba del capot de la citroneta. Esta escena siempre ha llamado la atención del espectador, que pregunta frente a la abierta ruptura con el carácter documental convencional, y sale de las vivencias ordinarias. Pero nunca ha sido rechazada como un material impropio, algo nada que ver, porque se reconoce que esta conversación inusual encontró su espacio en esta relación inusual, no por vía de entrevistas. El resultado, es que estas intervenciones ficticias alcanzan al documental entero, lo modifican y su carácter ficcional hace vivir a sus protagonistas como si actuaran siguiendo un guión.

El documental *Nostalgia del Far West* (1987), fue un caso especial de realización. Porque reunió a un grupo de realización, en que se aportaron diversos puntos de vistas. ¿Cómo lograr la deseada unidad que se espera de la obra fílmica? Meses antes del inicio Vicente Parrini, un joven y talentoso periodista, nos dio a conocer al poeta Jorge Tellier y su poesía lúrica, y el valor que representaba para una generación tan golpeada por la dictadura. Este grupo productor eran estudiantes universitarios que buscaban en obras de teatro, recitales musicales, recitales poéticos y en la producción de videos, un campo de expresión que no encontraban en el espacio público. El grupo de teatro Teniente Bello era un caso emblemático de resistencia cultural. El colectivo del Cabo Astica fue la respuesta que el grupo se dio. Fue así como llegamos a conversar con Jorge Tellier para proponerle realizar un video en que él fuera el protagonista. Jorge aceptó el desafío porque entrevistó el lado lúdico de la oferta. ¿Cómo plantear este desafío? Vicente Parrini quería hacer un documental típico, con entrevistas. Coincidimos que lo mejor era plantear un viaje a la nada, en este caso a Lautaro, el pueblo que Tellier había poetizado como su lar. Pero al plantear este viaje, ya nos abríamos a la ficción. Entonces le propuse a Vicente escribir un guión, con algunas situaciones extraídas del poemario de Tellier. Resultó un texto de diez páginas donde se diseñaban escenas en el tren, escenas autobiográficas como la coronación de la reina de la primavera y la muerte de la hermana de Tellier. El guión también señalaba impactantes figuras como caballos fantasmales que corrían de noche, viejas brujas que espantaban en las calles, la amada piscicultura y el puente donde los niños pescaban, el joven Jorge nostálgico que asoma en la estación de Lautaro, en fin, un intento por rescatar el mundo de un poeta que ha sido traspasada a su obra poética. La parte más desarrollada se daba en el trayecto en el tren, porque planteaba la problemática del personaje desdoblado, el poeta que no es poeta pero que lo es. Y ello nos obligó a viajar con dos actores: la chica que haría de joven profesora que viaja a su primer trabajo en un liceo, y el actor que creería ser poeta en pugna con el verdadero poeta que era Tellier. El tren es una pura puesta en escena, contemplaba una parte donde Jorge se asoma a la pasarela del tren con francas intenciones suicidas, pero la verdad que era un registro que nos superaba, y no se realizó. Llegando a la estación de Lautaro, a las 5 horas de la mañana, nos encontramos con una densa neblina que

tapaba el lugar de la estación, la cubría con un manto de misterio. Allí la escena funcionó sola: Jorge camina hacia la cámara en la más completa soledad, y con su ebria voz, señala que nadie lo ha ido a buscar, en su propio pueblo, lo que instala la idea del desarraigo del poeta. Pero la escena no termina ahí, la cámara gira para registrar la trayectoria de Tellier que ahora se aleja de cámara, pero en la medida que lo hace, se pierde en la bruma en la misma proporción que aparecen de la nada, misteriosamente, trabajadores de ferrocarriles que inician su actividad diaria. Entonces habíamos iniciado la filmación en la más perfecta ficción, constituyéndose en la clave de las filmaciones que luego vendrían. Tal vez esta ficción era el impulso de la ficcionalización que había surgido en el carro en que Tellier viajaba. Ya no había temor por ficcionar, el grupo decidía participar de esta aventura. La concreción inmediata vino en el día de llegada a la estación de Lautaro, esa mañana aún fría, apareció un joven que venía de la nada, que se ofreció para llevar la maleta de Tellier. Allí vimos al perfecto Sancho Panza que aparecía en busca del Quijote que viajaba con nosotros. Y dejamos que el personaje echara andar y creciera a medida que el documental se plasmaba. La ficción venía por añadidura. Pero no era cualquiera situación, había una fina percepción de qué pedirle al joven Barraza, que así se llamaba, para que su participación fuera acorde con el rol protagónico, de viajero desventurado que arriba a su lugar de origen para no encontrar nada, rol que asumía Jorge Tellier. La escena de la estación se constituyó en la apertura y cierre del film. Asimismo otras escenas incorporadas en el transcurso del rodaje alcanzaron su ubicación y otras fueron desechadas. Pero el carácter ficcional del documental, a esta altura en sus albores, ya se había alcanzado. Una vez más, la incorporación ficcional termina por deslizar el documental hacia un terreno imaginado, lo que determinó que posteriormente a la finalización del rodaje en Lautaro, el equipo decidiera agregar nuevas escenas ficcionadas, filmadas en la localidad de La Ligua. A esa altura no se cuestionaba el viraje ficcional, bajo el prurito de que le agregaba poesía al documental. Faltaba conciencia del grupo de que estábamos inaugurando una ruptura en la producción documental chilena, cuestión que hoy día es reconocido. El impacto de Ruiz, que personalmente aportaba, lograba penetrar en esta producción que integraba la ficción al quehacer documental, alejándolo de su orientación periodística, con la que no obstante tuvimos que batallar durante la producción de *Nostalgia del Far West*.

En el documental *Cuartito Rosa*, 1992, se buscó representar a jóvenes mujeres que viven en poblaciones, en el sector de La Pintana, y la finalidad era mostrar más bien los anhelos y deseos de las chicas. Ya en *Caminito al cielo*, que resultó una mirada masculina, se había buscado reconstruir una imagen más verdadera de estos jóvenes permanentemente estigmatizados por los medios de comunicación. Y efectivamente, los jóvenes no estaban ni abatidos ni temerosos, sino más bien habían encontrado sus propios medios expresivos, al margen de lo que la sociedad podía entregarles. Utilizamos aquí la misma metodología del documental que lo antecedía: utilizar diversas escenas con puesta en escena y ficcionalizar las situaciones vividas por estas jóvenes.

La protagonista del film nos dijo que ella deseaba conocer a Luis Miguel, el artista que tapizaba los muros de su cuarto en un pequeño desván en un segundo piso. Si uno miraba al techo del cuarto se encontraba con fotos y portadas en que aparecía Luis Miguel. ¿Cómo insertar al cantante en esta producción? Conocimos que en un programa de televisión, Sábados Gigantes, tenían un con-

curso en que buscaban a los dobles de artistas famosos. Así contactamos al doble de Luis Miguel. La puesta en escena consistió en una sorpresa para la chica que ignoraba que sería visitada por el doble de Luis Miguel. Lo que el espectador observa es que la chica se nota emocionada al reconocer a Luis Miguel presente en su cuarto. Esta escena pasó a ser la más recordada del film porque desarrolla un grado emocional difícil de conseguir en otra circunstancia. Posteriormente la chica es invitada por un joven extraño a la población a tomar helado en un centro comercial de Providencia. Este elemento extraño e inusual también tensa el resto del material pero no es expulsado del relato. A esta altura la protagonista parecía tener derecho a hacer realidad sus fantasías, podía besarse con Luis Miguel sentada en una butaca de un cine y al mismo tiempo conversar con su vecina mientras ambas lavan pañales en una artesa en el patio. La ficcionalización permitió también recoger naturalmente escenas como un partido de fútbol femenino en que las chicas vecinas se divierten y rompe con aquella imagen que las ve sumidas en la miseria.

En el año 2005 realizamos un film, *Vuelvo al Sur*, con el conocido escritor y cantante Patricio Manns. Patricio nos había contado que sus años jóvenes los había vivido en la cordillera de Nahuelbuta, entre volcanes, pumas y bosques de araucaria. El relato aparecía maravilloso porque nos ponía en contacto con vivencias en plena naturaleza, situación que alimentaba la creación artística de Manns. Se decidió, entonces, viajar al sur junto con él, a todos los lugares maravillosos en que él se había criado. Y aquí se produjo un conflicto entre la memoria y la realidad. La escuela que Patricio había frecuentado no podía ser encontrada, hasta que llegamos a una modesta casa que un vecino señaló que era la escuela. Algo se había modificado en la verificación el relato oral. Más adelante fuimos a buscar el hogar de Manns mientras él trabajó en una mina de carbón en la ciudad de Lota, tampoco estaba. Solo pudimos rescatar algunos cimientos que afloraban en una playa en donde debió ubicarse la casa. En ambas ocasiones Manns dejó de ser un informante para un documental y se convirtió en un personaje sumido en dudas en la verificación con su relato previo.

En los casos de Tellier y Manns vivimos la ficcionalización de estas vidas convertidos en personajes de sus propios destinos. El registro abandona el plano "documental" porque es excedido por la realidad. Frente a ellos hay dos posibilidades. O bien rechazamos los excesos narrativos para quedarnos con la imagen homogénea de los personajes que responden a la expectativa que tenemos de ellos, o bien aceptamos los excesos narrativos que asumimos como lo propio de la ficción, y terminamos haciendo un espacio para que la ficción haga su trabajo al interior del proyecto fílmico. En el segundo caso, la ficción liberada alcanza una preeminencia inesperada en el film, al aceptar que el orden de la realidad esté más allá de nuestra expectativa. Producto de la ficcionalización y del libre desarrollo de los acontecimientos es que estos materiales conducen a una nueva forma narrativa, más allá de la división ficción versus documental.

Esta experiencia narrativa, en nuestro caso, venía desde el audiovisual *De las armas y de las letras* (1986), en que el colectivo del cabo Astica planteara realizar un documental con Manuel Astica Fuentes, el contador que había sublevado la Armada en 1931 y llevado sus naves al puerto de Coquimbo. Vicente Parrini nos proponía entrevistarle como último vestigio de una época que terminaba y tomar también su faceta como poeta porteño. Resultado de este documental son las entrevistas de Parrini a Astica, a quien

seguimos por las calles de Valparaíso, en un afán por conocer la motivación profunda que lo lleva a sublevar la Armada, produciendo conmoción nacional. Yo decidí romper el carácter periodístico de este audiovisual y propuse una escena, a la orilla de la playa, en que el poeta se reúne con sus discípulos en un atardecer, para leer la novela *Thimor*, la primera novela de ciencia ficción escrita por Astica en Chile. Los jóvenes encienden una fogata y profundizan en la arena para rescatar la novela enterrada. La ficción, entonces, se había introducido en este registro documental.

Se puede reconocer, en un documental de escuela, *Nieve 21 de Junio* (1971), como antecedente de las futuras rupturas a la coherencia documental. Aquí, a partir de un registro sobre una nevada que había caído sobre la ciudad de Santiago ese día, terminamos haciendo un documental en abismo, en que el grupo realizador se pregunta el motivo de su accionar. Posteriormente, el documental *Ñanda Mañachi* (1984), realizado en las faldas del volcán Imbabura, en Ibarra, Ecuador, buscará liberar el desarrollo de los acontecimientos con un grupo de músicos andinos de la ciudad de Otavalo, el realizador nunca aparece, el documental se conduce solo. Y los indígenas terminan siendo personajes de sus propios destinos.

## NOTAS

- 1 Durante la década posterior, Ricardo Carrasco estudiaría Cine documental en Cuba y Francia. Más adelante dirige películas como *Negocio redondo* (2001) y *Vacaciones en familia* (2014).
- 2 Entrevista personal con el cineasta.
- 3 Fundada el 6 de octubre de 1980, ECO nace como un Centro de Cultura Popular y se establece como una institución con el objetivo de rearticular diversas instancias de formación popular. La realización de vídeos y material audiovisual fue, y se mantiene hasta el día de hoy, como una de las aristas principales del proyecto.
- 4 Para más información sobre los mitos y contradicciones en torno a la Sublevación de la Escuadra, consultar la tesis doctoral de Carlos Tromben Corbalán, *The Chilean Naval Mutiny of 1931* (1910).
- 5 Entrevista personal con el cineasta.
- 6 La película fue estrenada en una función privada en 1988. Recién en 2007, la película fue reestrenada en una versión masterizada y restaurada en Festival Internacional de Cine de Valdivia.
- 7 Entrevista realizada por Tiziana Panizza incluida en “Solo hay compañeros de juego. Procedimientos cinético/líricos en Nostalgias del Far West: un video con Jorge Teillier”. En *Prismas del cine latinoamericano*, ed. Wolfgang Bongers. Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- 8 En el mismo texto de Panizza se rescata una conversación con el Colectivo en donde aclaran que Teillier vio el material y lo aprobó. Si bien lamentaba que en momentos no se entendiera lo que decía, no tenía tantos problemas en verse así ya que *todo el mundo sabe que soy un curao, mi imagen no va a cambiar por esto*.
- 9 Entrevista personal con el cineasta.
- 10 Bazin, André. ¿Qué es el cine?
- 11 Bazin, André, op. cit.
- 12 El realismo fue una corriente subordinada al expresionismo-formalismo durante los primeros cuarenta años del cine, hasta

que el Documentalismo Británico y el Neorrealismo Italiano desarrollaron sus propias teorías (y prácticas). Los años 40 y 50 son los años que tuvo mayor vigencia en el cine. Realizadores como Vertov, Vigo, Grierson, Rossellini, Zavattini lo adoptaron como forma de acceder a la realidad, produciendo un “plus de realidad”. Kracauer y Bazin, dos importantes teóricos, pese a sus diferencias, reivindicaron el realismo y se manifestaron por un cine que reproduzca la realidad como reflejo del mundo. Pero numerosos directores que reaccionaban contra el abuso de los medios buscaron una posición más ética.

13 Didi Huberman, ibid. En ¿Qué es el pueblo?, 167.

14 Bazin, André ¿Qué es el cine?

15 Didi Huberman en ¿Qué es el pueblo?, 168.

16 Bazin, André ¿Qué es el cine? Ontología de la imagen

17 Lo fantástico literario implica una historia de fantasmas, tiene un carácter gótico.

18 Goddard, Michael, 83.

19 Ibid, 83.

20 Ibid, 12.

21 Ibid, 13.