

# aspectos del documental chileno reciente

## Aspects du documentaire chilien récent

> Jacqueline Mouesca

(Extractos del libro *El documental chileno*, editorial Lom, Santiago, 2005) / (Extraits du livre *El documental chileno*, éditions Lom, Santiago, 2005)

Desde sus comienzos, la televisión chilena, una vez que se desprendió de su carácter experimental, privilegió todo lo que fuera entretenimiento y, en menor medida, la información. Durante sus primeros años, en la década del 60, no mostró interés por el documental chileno, que a tono con el clima de intenso debate político que se vivía en el país, aparecía muy ligado a ese tipo de preocupaciones. La TV no los acogió, “posiblemente porque daban cuenta de una realidad que no todos querían ver y asumir”.

Durante los años de la dictadura, la implantación de una fuerte censura al conjunto de la producción cinematográfica, coartó por supuesto cualquier posibilidad de que el documental como género pudiera prosperar, a menos que sirviera sus propósitos propagandísticos, o que estuviera despojado de cualquier connotación ideológica contraria a sus posiciones. La televisión privilegió, por eso, el material de importación, en su mayoría series norteamericanas, y en el caso de los documentales, predominaban los que abordaban temas relacionadas con “flora y fauna”, “avances científicos” o relatos bélicos, por lo general sobre la Segunda Guerra Mundial.

Con la llegada de la democracia, el grado de liberalización de las limitaciones de nuestra televisión, cuando se trata sobre todo de la exhibición de documentales, no es todavía del todo satisfactorio. Mucho de esto tiene que ver con el carácter de la transición política, que impuso un grado considerable de compromiso con el régimen militar. Algunas barreras se derribaron el año 2003, cuando se conmemoraron los treinta años del golpe militar, y por una conjunción de factores políticos y culturales, se produjo una verdadera avalancha de aperturas públicas por recordar, conocer, abrir las páginas de una historia, mantenida hasta entonces con las distorsiones y silencios propios de la “historia oficial”. Cesó en una buena medida la demonización de la Unidad Popular, la figura de Salvador Allende surgió por primera vez con toda su dignidad histórica, los detenidos desaparecidos dejaron de ser entes “supuestos”, y los crímenes de la dictadura pasaron a ser admitidos hasta por quienes habían sido sus encubridores o cómplices. En

Depuis ses débuts, la télévision chilienne, une fois sortie de sa phase expérimentale, a privilégié tout ce qui est distraction et, dans une moindre mesure, information. Pendant les années 1960, les premières pour elle, elle n’a montré aucun intérêt pour le documentaire chilien qui, en phase avec le climat de débat politique intense régnant dans le pays, semblait trop lié à ce genre de préoccupation. La TV n’en a pas accueilli, “peut-être parce qu’ils rendaient compte d’une réalité que tous ne voulaient pas voir ni assumer”.

Pendant les années de la dictature, l’implantation d’une forte censure à l’ensemble de la production cinématographique a bien sûr limité toute possibilité d’épanouissement au genre du documentaire, à moins de servir des fins de propagande, ou d’être dépourvu de toute connotation idéologique contraire à ses positions. La télévision a privilégié pour cette raison les films d’importation, pour la plupart des séries nord-américaines, et dans le cas des documentaires, ceux qui abordaient “la flore et la faune”, “les avancées scientifiques” ou les récits guerriers, généralement sur la seconde guerre mondiale, étaient majoritaires.

Avec l’avènement de la démocratie, le degré de libéralisation des limitations de notre télévision, surtout en ce qui concerne les documentaires, n’est pas encore tout à fait satisfaisant. Ceci a beaucoup à voir avec le caractère de la transition politique, qui a imposé un compromis politique d’une intensité considérable avec le régime militaire. Certaines barrières se sont effondrées en 2003, lors de la commémoration des 30 ans du putsch, et à cause d’un ensemble de facteurs politiques et culturels, il y a eu une véritable avalanche de désirs collectifs de se souvenir, de connaître, d’ouvrir les pages de l’histoire muselée jusqu’alors par les distorsions et les silences propres à l’“histoire officielle”. La diabolisation de l’Unité Populaire a cessé dans une large mesure, la figure de Salvador Allende s’est élevée pour la première fois dans toute sa dignité, les détenus disparus ont cessé d’être des entités “supposées”, et les crimes de la dictature ont été admis, même par ceux qui avaient été leurs collaborateurs ou leurs complices. On

????????????  
??  
????????  
????



la televisión se vieron por fin imágenes que nunca antes habían sido proyectadas, y aun hay todavía, hoy, decenas y decenas de documentales que esperan ser sacados del Index, los avances han sido muy considerables.

En el período más reciente, la televisión chilena ha ido ampliando su apertura hacia el documental como género, aunque se trate de “documentales de encargo, realizados y producidos casi exclusivamente para la TV, donde muchas veces se desarrollan puntos de vista periodísticos y no cinematográficos”, según declara Patricio Guzmán en su Carta Abierta a los Jurados del Fidocs 2004. .

Con todo, hay quienes sostienen que la televisión ha hecho ya bastante. Se cita, por ejemplo, el caso de la productora Nueva Imagen, que se formó con los tercios periodísticos de lo que fue Teleanálisis durante los años de la dictadura. Su idea era “cambiar los cánones de la televisión chilena, ya no como una revolución política sino más audiovisual y cultural”. TVN les abrió las puertas, lo que hace decir a uno de los dueños de la productora que “tener una ventana abierta en la televisión fue sorprendente”. Se produjo, según opiniones, “un salto en lo cualitativo y en la apertura”, y al lado de los aportes de las productoras independientes, surgieron iniciativas de los propios canales, dando origen a espacios como *El Mirador* o *Informe Especial*, programas de reportajes de corte documental.

En el contexto de estas nuevas condiciones, nace en 1997, la serie documental *Los patiperros*, realizada por Cristián Leighton con el apoyo de una productora independiente. Se transmiten 36 capítulos (de 50 minutos de duración cada uno) y obtiene un gran éxito de público y de crítica. Termina en el año 2000, y dos años después TVN reanuda la serie con otro título, *Inmigrantes* y matices diferentes en su contenido y enfoques, de la que se transmiten doce capítulos. Una trilogía, *El cuerpo de Chile*

a enfin vu à la télévision des images jamais projetées auparavant, et quoi qu’il existe encore aujourd’hui des dizaines et des dizaines de documentaires en attente de sortir de l’Index, les avancées ont été considérables.

Ces derniers temps, la télévision chilienne a élargi son ouverture vers le documentaire en tant que genre, même s’il s’agit de “documentaires de commande, réalisés et produits presque exclusivement pour la TV, où sont souvent développés des points de vue journalistiques et non cinématographiques”, selon les déclarations de Patricio Guzmán dans sa Lettre Ouverte au Jurés du Fidocs 2004.

Malgré tout, d’aucuns soutiennent que la télévision en a fait bien assez. On cite par exemple le cas de la maison de production Nueva Imagen, issue des troupes de journalistes de ce qui fut Teleanálisis, durant les années de la dictature. Son idée était de “changer les canons de la télévision chilienne, non plus pour une révolution politique, mais sur le plan audiovisuel et culturel”. TVN leur a ouvert ses portes, ce qui fait dire à l’un des patrons de la maison de production qu’“avoir une fenêtre ouverte à la télévision a été surprenant”. Selon son opinion, il s’est produit “un bond qualitatif et d’ouverture”, et à côté des apports des maisons de production indépendantes, il y a eu des initiatives propres à chaque chaîne, donnant naissance à des espaces tels que *El Mirador* ou *Informe Especial*, émissions de reportages de type documentaire.

Dans ce nouveau contexte, en 1997, sort la série documentaire *Los patiperros*, réalisée par Cristián Leighton avec le soutien d’une maison de production indépendante. Elle comporte 36 chapitres (de 50 minutes chacun) et obtient un grand succès du public et de la critique. Elle finit en 2000, et deux ans après TVN reprend douze chapitres de la série, sous le titre *Inmigrantes*, en nuancant différemment ses contenus et points de vue. Une trilogie, *El cuerpo de Chile* (2000), qui s’appuie sur les textes du psychiatre, dramaturge et écrivain Marco

(2000), que tiene como apoyo textos del médico psiquiatra, dramaturgo y escritor Marco Antonio de la Parra, no es aceptada por la Televisión Nacional, probablemente por sus contenidos, en que no se escatiman las visiones críticas de la realidad chilena actual. La acoge, en cambio, el canal Sky-Chile.

Leighton es probablemente el documentalista chileno que ha tenido mayor presencia con su trabajo en la pantalla chica, y sin embargo es, a su vez, el que más dardos críticos le dirige.

La televisión, dice Leighton, “no tiene paciencia con el documental”, extrema con él sus exigencias, tiene miedo hasta de la propia palabra documental. “Lo iguala con lo educativo”, negándole sin mayor examen toda capacidad de seducción; lo somete a una competencia imposible con la música, el video clip y, en general, “con los tortazos”, “con la tontera”. Declara que si él se lo propusiera, estaría en condiciones de hacer un documental con un *rating* asegurado de 30 puntos: le bastaría emplear a fondo el “morbo”, mostrando, por ejemplo, niños llorando, una persona pateando en el suelo a otra, escenas de sexo y mucha violencia, etcétera; pero eso sería inmoral.

Las vicisitudes vividas por Leighton con la televisión son una buena muestra de lo positivo y lo negativo de esta relación. Lo ha acogido, pero también le ha aplicado formas solapadas de censura, como cuando relegó a una función de trasnoche, reduciendo así drásticamente sus posibilidades de audiencia, la exhibición de su documental *Apgar 11* sobre los treinta años del golpe de Estado. Otro caso es el de su notable film *El corredor*, reducido en su proyección en más de un tercio de su metraje, lo que unido a las odiosas interrupciones que imponen los cortes comerciales, dañó sin remedio la profundidad poética y de reflexión que sugieren sus imágenes, rebajando su condición de documental a la de un simple reportaje.

Es evidente que no todos comparten una misma visión crítica de la relación que se ha establecido entre la televisión y los documentalistas. Entre otras razones, porque el trabajo en televisión ha incentivado a muchos profesionales jóvenes, periodistas y/o egresados de las diversas carreras de cine abiertas en la década del 90, a incursionar en el documental. Es un hecho que algunos de los principales programas periodísticos, especializados en el reportaje –*El Mirador*, *Informe Especial*, *Contacto*, etcétera– y otros que se inscriben en esa línea tan poco atractiva para la mayoría de los altos mandos de la TV, los “programas culturales”, como *Cine-Video* y *El Show de los libros*, han representado buenos trampolines para estimular la necesidad de estos profesionales de dar un salto mayor, y aun completar una formación en la mirada como realizadores de documentales.

Singular es en este terreno una suerte de arremetida

Antonio de la Parra, est refusée par la Télévision Nationale, probablement à cause de ses contenus qui ne lésinent pas sur les visions critiques de la réalité chilienne actuelle. En revanche, elle est adoptée par la chaîne Sky-Chile.

Leighton est probablement le documentariste chilien qui a obtenu le plus de présence de son travail au petit écran, et néanmoins il en est le critique le plus acerbe.

La télévision, dit Leighton, “n’a pas de patience pour le documentaire”, elle est d’une extrême exigence avec lui, elle a même peur du mot documentaire. “Elle en fait un synonyme d’éducatif”, lui refusant ainsi sans autre forme de procès toute capacité de séduction, elle le soumet à une concurrence impossible avec la musique, le vidéo-clip et, en général, “avec les navets”, “avec les bêtises”. Il déclare que s’il voulait, il serait en mesure de faire un documentaire avec un audimat garanti de 30 points : il lui suffirait d’employer à fond la “morbidité”, en montrant par exemple des enfants qui pleurent, quelqu’un bourrant de coups de pied une personne au sol, des scènes de sexe et beaucoup de violence, etc. mais ce serait immoral.

Les vicissitudes traversées par Leighton à la télévision démontrent bien ce qui est positif et négatif dans cette relation. Elle l’a accueilli, mais elle lui a aussi imposé des formes sournoises de censure, comme quand on a relégué à une séance de fin de nuit, afin de réduire drastiquement ses possibilités d’audimat, l’émission de son documentaire *Apgar 11* sur les trente ans du putsch. Un autre exemple est celui de son film remarquable *El Corredor*, réduit de plus d’un tiers de son métrage lors de son émission, ce qui, ajouté aux odieuses interruptions commerciales, a détruit sans remède la profondeur poétique et réflexive suggérée par les images, abaissant sa condition de documentaire à celle de simple reportage.

Il est évident que tous ne partagent pas une même vision critique de la relation qui s’est établie entre la télévision et les documentalistas. En autres raisons, parce que le travail de la télévision a encouragé bien des jeunes professionnels, journalistes et/ou lauréats des diverses spécialités de cinéma ouvertes dans les années quatre-vingt-dix, à tenter le documentaire. C’est un fait que certaines des principales émissions journalistiques spécialisées dans le reportage – *El Mirador*, *Informe Especial*, *Contacto*, etc.– et d’autres qui s’inscrivent dans cette ligne si peu attrayante pour la majorité des hauts dirigeants de la TV, les “émissions culturelles”, comme *Cine-Video* et *El Show de los libros*, ont été de bons tremplins pour stimuler le besoin de ces professionnels de viser plus haut, et de compléter la formation de leur regard en tant que réalisateurs de documentaires.

Sur ce terrain il faut remarquer une sorte de poussée

que se produce con la presencia de mujeres documentalistas. No es ajeno, sin duda, este fenómeno, a la insurgencia femenina que se da en la sociedad chilena de hoy en los más diversos campos de la vida nacional, y que aparece con notoria fuerza a partir de la década de los 80. No es casual, en estas circunstancias, que en el ámbito del documental la mujer aparezca con una presencia cada vez más notoria. La tuvo, como hemos visto en los años de la dictadura, cuando la introducción del video facilitó notablemente el auge del audiovisual, y la tiene hoy de manera creciente.

Uno de los tópicos recurrentes entre quienes analizan los problemas del cine chileno y, entre ellos, el de los documentales, es que los temas políticos, en particular los que abordan historias asociadas a la dictadura y a las violaciones de los derechos humanos, han caducado definitivamente, ya no interesan al público y, por lo tanto, tampoco a los realizadores. Ya no deben tocarse. "Ahora los temas centrales no están relacionados directamente con la política, lo cual responde a un cambio radical en los intereses de la sociedad durante estos últimos quince años". "Después de la transición, la sociedad chilena ingresa a un campo de incertidumbre que el mundo político pasado no permitía. Anteriormente, el documental fue la representación de posturas políticas que buscaban comunicar certezas que la vía oficial impedía. Ahora estas verdades no son absolutas y el documental se siente más atraído por la reflexión, la observación y la fantasía". Esto es y no es así. La mirada del cineasta, en efecto, ya no es la misma, pero los temas inspirados en lo que fue la dictadura y las secuelas que todavía subsisten no están proscritos. Lo prueban films como el largometraje de ficción *Machuca* y su sorprendente eco en público y crítica, y lo avalan también la decena de notables documentales, la mayoría de los cuales, por otra parte, han sido realizados por mujeres. Por mujeres jóvenes, por añadidura, es decir, personas que ni siquiera habían nacido cuando en Chile gobernaba la Unidad Popular, y que apenas conocieron los años del gobierno militar. Sus vivencias, por lo tanto, a la hora de afrontar un período de nuestra historia que quieren conocer, que necesitan conocer, no pueden ser las mismas de quienes las precedieron. Es inimaginable que estas nuevas documentalistas puedan hacer un cine de barricada, de puños y banderas en alto; su mirada es necesariamente distinta (Pamela Pequeño, Paola Castillo y Tiziana Panizza, Carmen Luz Parot, Carmen Gloria Camiroaga, Paula Rodríguez, Alejandra Carmona, Pachi Bustos).

Hay que tener en cuenta, por otra parte, que el año 2003, cuando se conmemoran los treinta años del golpe de Estado, emergió violentamente a la conciencia pública –no de un pequeño segmento de la población sino de la inmensa mayoría–, una realidad hasta entonces ignorada o al menos conocida sólo en forma asordinada. El

de présence des femmes documentaristes. La révolte féminine qui a lieu dans la société chilienne d'aujourd'hui, dans les domaines les plus divers de la vie nationale, et qui a démarré avec une force remarquable dès les années quatre-vingt, n'est sûrement pas étrangère à ce phénomène. Ce n'est donc pas un hasard si dans le milieu du documentaire la présence de la femme se fait de plus en plus visible. Elle a existé, comme nous l'avons vu pendant les années de la dictature, au moment où l'introduction de la vidéo a bien facilité l'essor de l'audiovisuel, et elle est aujourd'hui en pleine croissance.

Un des clichés récurrents chez ceux qui analysent les problèmes du cinéma chilien, et, parmi eux, celui du documentaire, c'est que les thèmes politiques, en particulier ceux qui abordent des histoires associées à la dictature et aux violations des droits humains, sont définitivement caducs, n'intéressent plus le public et, par conséquent, les cinéastes non plus. Il ne faut plus y toucher. "Maintenant, les thèmes centraux ne sont plus liés directement à la politique, ce qui répond à un changement radical des intérêts de la société dans les quinze dernières années". "Après la transition, la société chilienne entre dans un terrain d'incertitude que le monde politique passé ne permettait pas. Auparavant, le documentaire a été la représentation des positions politiques qui cherchaient à communiquer des certitudes que la vie officielle interdisait. Maintenant, ces vérités ne sont pas absolues et le documentaire se sent plus attiré par la réflexion, l'observation et la fantaisie". C'est vrai et faux. Le regard du cinéaste, en effet, n'est plus le même, mais les thèmes inspirés par ce que fut la dictature et les séquelles qui en restent, ne sont pas proscrits. Des films comme le long métrage de fiction *Machuca*, avec l'écho étonnant qu'il a eu dans le public et la critique, le prouvent, ainsi qu'une dizaine de documentaires remarquables, dont la majorité, d'ailleurs, ont été réalisés par des femmes. Par des femmes jeunes, qui plus est, c'est à dire des personnes qui n'étaient même pas nées quand l'Unité Populaire gouvernait le Chili, et qui ont à peine connu les années de gouvernement militaire. Leur vécu ne peut donc, au moment d'affronter une période de l'histoire qu'elles veulent, qu'elles ont besoin de connaître, être le même que celui de leurs aînés. Il est inimaginable que ces nouvelles documentaristes puissent faire un cinéma de barricade, brandissant poings et drapeaux; leur regard est nécessairement différent (Pamela Pequeño, Paola Castillo et Tiziana Panizza, Carmen Luz Parot, Carmen Gloria Camiroaga, Paula Rodríguez, Alejandra Carmona, Pachi Bustos).

Il faut prendre en compte, d'autre part, qu'en 2003, lors de la commémoration des trente ans du putsch, une réalité jusque là ignorée ou au moins mise en sourdine a violemment sauté à la conscience publique – pas d'un petit secteur de la population, mais de son immense majorité. Le thème, en somme, est là, il n'est pas exclusif, puisqu'en définitive tous les thèmes sont

tema, en suma, está allí, no es excluyente, porque en definitiva todos los temas son válidos, con cualquiera de ellos puede hacerse una película., ya que, en último término, como sostiene Pedro Chaskel, más allá de todas las discusiones teóricas, lo que hace la diferencia es bastante simple: “hay buenos y malos documentales”.

Es difícil todavía descubrir características que permitan clasificar el gran número de documentales que se han producido en los años recientes. Un cierto orden puede intentarse siguiendo algunas direcciones temáticas, cuando las hay, tal como hemos visto en los casos ya mencionados. Pero, en general, pareciera ser que los documentalistas prefieren más bien sustraerse a tendencias o corrientes, eligiendo una línea individual, de afirmación de opciones de carácter más personal.

Una línea que aparece atractiva para varios realizadores es la del tema mapuche, lo que no puede extrañar si nos atenemos al constante primer plano que los conflictos y la realidad indígena han tenido en los medios en toda la última década. No son pocos los títulos que pueden citarse; tienen en común la complicidad que establecen con el mundo de los pueblos originarios, algunos desde un ángulo cercano a lo folklórico, otros relevando y aun exaltando ciertas esencias ancestrales, y finalmente los que apuntan directamente a lo social, a la explotación y persecuciones de que son objeto los mapuches. (Claudio Mercado y Pablo Rosenblatt; Juan Carlos Gedda; Roberto Concha; Manuel Gedda y Gilberto Ortiz; Sebastián Moreno; Jeannette Paillan; Cristián Aylwin;. Dauno Tótoro).

Son recurrentes también los documentales dedicados a la recreación de la vida y obras de nuestros artistas. Siempre ha sido así. Escritores, músicos, pintores. (Ana María Egaña, Luis R. Vera, Ximena Arrieta, Hermann Mondaca, Magaly Meneses, Patricio Muñoz, Cecilia Vicuña; Pablo Basulto, Loti Rosenfeld, Lily Gálvez).

Las mujeres no cesan de producir. Patricia Mora, Joanna Reposi, Adriana Zuanic, entre otras.

El tema de los derechos humanos parece hallar una síntesis maestra, en un documental que hace un cineasta que no había cultivado el género, porque ha hallado su camino –en términos por lo demás consagratorios– en el cine de

valables, avec n'importe lequel d'entre eux on peut faire un film, puisqu'en fin de compte, comme le soutient Pedro Chaskel, par delà les discours théoriques, ce qui fait la différence est assez simple : “il y a des bons et des mauvais documentaires”.

Il est encore difficile de découvrir des caractéristiques qui permettent de classer le grand nombre de documentaires produits ces dernières années. On peut tenter un certain ordre, selon des axes thématiques, quand il y en a, comme on l'a vu dans les cas cités plus haut. Mais en général, il semblerait que les documentaristes préfèrent se soustraire aux tendances ou courants, choisissant la ligne individuelle, affirmant des choix à caractère plus personnel.

Une ligne qui semble attirer plusieurs réalisateurs est le thème des Mapuches, ce qui n'a rien d'étrange si l'on considère que les conflits et la réalité indigènes ont tenu

le premier plan dans les médias durant toute la décennie passée. Les titres que l'on peut citer sont nombreux ; ils ont en commun la complicité qu'ils établissent avec les peuples originaires, pour certains sous un angle proche du folklore, d'autres relevant et même exaltant certaines essences ancestrales, et enfin certains visent directement

les questions sociales, l'exploitation et les persécutions dont les Mapuches font l'objet. (Claudio Mercado et Pablo Rosenblatt, Juan Carlos Gedda, Roberto Concha, Manuel Gedda et Gilberto Ortiz, Sebastián Moreno, Jeannette Paillan, Cristián Aylwin, Dauno Tótoro).

Les documentaires consacrés à la re-crédation de la vie de nos artistes sont également récurrents. Il en a toujours été ainsi. Écrivains, musiciens, peintres. (Ana María Egaña, Luis R. Vera, Ximena Arrieta, Hermann Mondaca, Patricio Muñoz, Cecilia Vicuña, Pablo Basulto, Loti Rosenfeld, Lily Gálvez).

Les femmes ne cessent de produire : Patricia Mora, Joanna Reposi, Adriana Zuanic entre autres.

Le thème des droits de l'homme semble trouver une œuvre maîtresse de synthèse dans un documentaire d'un cinéaste qui n'avait pas cultivé ce genre, car il a trouvé sa voie – en termes tout à fait glorieux – dans le cinéma de fiction. Silvio Caiozzi a filmé *Fernando ha vuelto* avec



????????????????????

ficción. Silvio Caiozzi filmó *Fernando ha vuelto* con meticulosidad casi quirúrgica: el reconocimiento de los restos de Fernando Olivares Mori, funcionario de CELADE, organismo de Naciones Unidas, 27 años, detenido el 5 de octubre de 1973 y desaparecido desde entonces. En el Instituto Médico Legal reúnen los huesos encontrados en el Patio 29 del Cementerio General y recomponen poco a poco lo que fuera su esqueleto. La cámara registra la operación paso a paso y muestra las reacciones crecientes de angustia contenida de los deudos, y un clima de dolor insuperable, de congoja sin palabras rodea las escenas culminantes, que literalmente se apoderan del espectador llevándolo al borde mismo del horror. Que se sepa, no hay otro documental que haya logrado entre nosotros, con tan pocos elementos narrativos, una intensidad dramática semejante, entregando un testimonio lapidario de lo que fueron aquellos crímenes atroces.

Los cineastas nacionales que cultivan la ficción no se han interesado a menudo por incursionar en el documental. Hay, sin embargo, algunos casos. Ricardo Larraín, por ejemplo, que había filmado en 1996 *Raúl Silva Henríquez, cardenal*, estrena en 1998 *Pasos de baile*, una curiosa obra documental, con algunos elementos de ficción, producto del seguimiento de Larraín durante más de una década, a los protagonistas ocasionales de un programa de televisión de los años 1980.

El caso más reciente es el de Raúl Ruiz y su ambiciosa tetralogía *Cofralandes*, vocablo tomado de una canción de Violeta Parra y que remite a “la tierra donde todo pasa”, se presenta como el viaje de un chileno que “redescubre este extraño país que es el suyo”. En verdad, más que redescubrirlo, trata de entenderlo, para constatar al final que no ha entendido nada. Ahora bien, Ruiz es un artista sensible, perceptivo y agudo, capaz de constatar algunas verdades importantes a partir de hechos nimios; dramatiza con gracia situaciones puntuales de la vida cotidiana del Chile de hoy: y logra momentos brillantes, como cuando un profesor explica en discurso monocorde y hierático, pero regocijante y plenamente válido, las características del español que hablamos los chilenos, o cuando satiriza sin piedad, aunque con mucha gracia, el culto por las animitas. Es atinado, también, el recurso a los cortes con fondo de música de guitarrones y cantos del folklore profundo, combinados con saltos abruptos a música de autores doctos o de algunos de sus propios films anteriores; y conmueve, a pesar de que por momentos se torna reiterativa, la evocación de las rondas infantiles y los versos que todo chileno se aprendió en los textos escolares de la enseñanza primaria. Como en toda la producción de Ruiz, en el momento en que la emoción parece que está a punto de aflorar, el autor da una vuelta de tuerca y reaparece el humor agrídulce, el toque irónico. El cineasta hace con todo su material una suerte de *pot pourri*, un documen-

une méticulosité presque chirurgicale : la reconnaissance des restes de Fernando Olivares Mori, fonctionnaire de CELADE, organisme des Nations Unies, 27 ans, arrêté le 5 octobre 1973 et disparu depuis. A l’institut médico-légal sont réunis les os retrouvés dans la cour 29 du Cimetière Général et on recompose peu à peu ce qui fut son squelette. La caméra enregistre l’opération pas à pas et montre les réactions croissantes d’angoisse contenue des membres de la famille, et un climat de douleur insupportable, de chagrin indicible entoure les scènes les plus fortes, qui prennent littéralement le pouvoir sur le spectateur, le menant au seuil même de l’horreur. Autant qu’on sache, il n’y a pas d’autre documentaire chez nous qui, avec si peu de moyens narratifs, ait réussi une telle intensité dramatique, livrant un témoignage lapidaire sur ce que furent ces crimes atroces.

Les cinéastes nationaux qui cultivent la fiction ne se sont pas souvent intéressés au documentaire. Il y a cependant quelques cas. Ricardo Larraín, par exemple, qui avait filmé en 1996 *Raúl Silva Henríquez, cardinal*, sort en 1998 *Pasos de baile*, curieuse œuvre documentaire comportant des éléments de fiction, produit du suivi opéré par Larraín pendant plus de dix ans des protagonistes occasionnels d’une émission de télévision des années 1980.

Le cas le plus récent est celui de Raúl Ruiz et son ambitieuse tétralogie *Cofralandes*, vocable emprunté à une chanson de Violeta Parra, qui renvoie à “la terre où tout arrive”, elle se présente comme le voyage d’un Chilien qui redécouvre “cet étrange pays qui est le sien”. En vérité, plus que de le redécouvrir, il tente de le comprendre, pour constater en fin de compte qu’il n’a rien compris du tout. Or, Ruiz est un artiste sensible, réceptif et fin, capable de constater certaines vérités importantes à partir de faits minimes, il dramatise avec élégance des situations ponctuelles de la vie quotidienne du Chili d’aujourd’hui, et il réussit des moments brillants, comme quand un professeur explique en un discours monocorde et hiératique, mais réjouissant et tout à fait valable, les caractéristiques de l’espagnol que nous parlons, nous autres Chiliens, ou quand il satirise sans pitié, mais fort drôlement le culte des âmes des morts. Il réussit aussi le recours aux passages avec en musique de fond les grandes guitares et les chants du folklore profond, combinés avec des sauts abrupts à des musiques d’auteurs doctes ou de certaines musiques de ses films antérieurs, et on est ému, même si, parfois, c’est un peu répétitif, par l’évocation des rondes enfantines et des vers que tout Chilien a appris dans les textes scolaires de l’école primaire. Comme dans toute la production de Ruiz, au moment où l’émotion semble être sur le point d’aflurer, l’auteur vire de bord et retourne à son humour agré-doux, à la touche ironique. Le cinéaste fait avec tout son matériel une sorte de *pot pourri*, un documentaire avec bien des éléments de fiction – chose typique de tous ses

tal con múltiples elementos de ficción –algo que es típico de todos sus documentales–, aparentemente caótico, aunque rara vez se le escapa de las manos, porque en el momento final, las cuentas de colores se reúnen, recuperan un eje coherente y dan lugar al caleidoscopio que el cineasta tuvo, al parecer desde el principio, consciente o inconscientemente, en su cabeza.

Es evidente que, hoy por hoy, el documental es un género del que podría decirse que en Chile “está de moda”, si no fuera porque hablar así podría sonar peyorativo, lo que no es de ninguna manera justo. Investigaciones recientes establecen que entre el año 2000 y el 2004 se han realizado 97 documentales. Una cifra sin duda enorme y que seguramente debe ser en la realidad aún mayor, ya que no es fácil seguirle la pista a todo lo que se produce en el género. La cifra es indicativa de la magnitud del fenómeno, y si se examina la nómina de títulos se comprueba un hecho decidor: la gran mayoría de los realizadores es gente joven, lo que no es difícil de discernir, porque los nombres de los que ya no lo son, o no lo son al menos tanto, figuran en las listas de las décadas anteriores.

La pregunta que surge es: ¿a qué se debe esta indudable popularidad del género? Las razones son a nuestro juicio varias. En primer lugar, los progresos acelerados de la tecnología hacen infinitamente más fácil la tarea de filmar una película, porque el proceso se ha simplificado y además se ha abaratado. Paralelamente, han proliferado los centros donde se enseña cine, llámense éstos escuelas, institutos o simplemente núcleos educacionales. Los jóvenes egresan y cámara en mano se lanzan con un cierto frenesí a “hacer películas”, dominados muchos de ellos por un simple afán de jugar con la novedad o asumir un desafío, como cuando se tiene por primera vez un automóvil y hay que probarlo. No entienden que el cine comprende muy variadas opciones técnicas, y no únicamente la de “realizador”. Está también el imán poderoso de la televisión, y estudiar cine, para quienes sueñan con ese destino, es sólo el trampolín para llegar en algún momento a ocupar un lugar en las bambalinas de la tan codiciada pantalla chica.

Pero en otros hay una vocación verdadera y algunos de ellos tienen un verdadero talento creador. Y se deciden a hacer documentales, como un modo de prepararse para destinos más ambiciosos como los del largometraje de ficción, o simplemente porque los seducen las posibilidades mismas del género, su potencial expresivo. En estos últimos hay una doble determinación, propia del auténtico creador: la necesidad, por una parte, de entender las múltiples facetas, los problemas de todo tipo del mundo que lo rodea, y en segundo término, de transmitir al espectador las imágenes que muestran de qué manera esa experiencia marca su sensibilidad, poniendo en evidencia sus inti-

documentales– aparentemente caótico, bien que él le escape raramente de las manos, car à la fin, les billes de couleur se rejoignent, retrouvent un axe cohérent et donnent lieu au caleidoscope que le cinéaste avait en tête depuis le début, semble-t-il, consciemment ou non.

Il est évident qu’au jour d’aujourd’hui le documentaire est un genre dont on pourrait dire qu’au Chili il est “à la mode”, si parler ainsi n’avait pas une résonance péjorative qui serait fort injuste. Des recherches récentes établissent qu’entre 2000 et 2004, 97 documentaires ont été réalisés. Chiffre évidemment énorme et qui doit être en réalité plus grand encore, car il n’est guère facile de suivre la piste de tout ce qui se produit dans ce genre. Le chiffre est indicatif de la taille du phénomène, et si l’on examine la liste de titres on vérifie un fait qui en dit long : la majorité des cinéastes est jeune, ce qui n’est pas difficile à voir car les noms de ceux qui ne le sont pas, ou qui le sont moins, figurent sur les listes des décennies antérieures.

Une question se pose : à quoi est due cette indubitable popularité du genre ? À notre avis et à plusieurs raisons. En premier lieu, les progrès accélérés de la technologie rendent infiniment plus facile la tâche de faire un film, parce que le processus s’est simplifié et revient meilleur marché. En parallèle, les centres d’enseignement du cinéma se sont multipliés, qu’on les nomme écoles, instituts ou simplement unités d’enseignement. Les jeunes passent un diplôme et caméra en main, se lancent avec enthousiasme dans l’acte de “faire des films”. Une grande partie d’entre eux est dominée par la simple envie de jouer avec la nouveauté ou de relever un défi, comme quand on a une voiture pour la première fois et qu’il faut bien l’essayer. Ils ne comprennent pas que le cinéma comprend des options techniques très variées, et pas seulement celle d’être “réalisateur”. L’aimant puissant de la télévision est là aussi, et étudier le cinéma, pour ceux qui rêvent de s’y destiner, n’est qu’un tremplin pour parvenir à un moment quelconque à occuper un poste dans les coulisses du petit écran si convoité.

Mais chez d’autres il y a une vraie vocation et certains d’entre eux ont un vrai talent créateur ; Et ils se décident à faire des documentaires comme façon de se préparer à des destins plus ambitieux comme le long métrage de fiction, ou simplement parce qu’ils sont séduits par les possibilités mêmes du genre et son potentiel expressif. Chez ces derniers il y a une double détermination, propre au créateur authentique : le besoin, d’un côté, de comprendre les multiples facettes, les problèmes en tous genres du monde qui l’entoure, et en second lieu, de transmettre au spectateur les images qui montrent de quelle façon cette expérience marque sa sensibilité, mettant en évidence ses intimités intellectuelles ou affectives, ses affinités ou son rejet,

midades intelectuales o afectivas, sus afinidades o su rechazo, sus convicciones o su desconcierto. El documentalista se mueve principalmente entre dos polos: la afirmación y la pregunta, y necesita, como todos los artistas, hacer cómplice al receptor de su arte, de sus creencias y sus dudas. Y en el caso concreto del cine chileno de hoy, el documental parece mejor preparado para cumplir este cometido que el cine de ficción, porque en éste, en una etapa que pareciera ser de auge, al lado de las buenas películas que el público premia con su asistencia a las salas donde se proyectan, porque de verdad “les dicen algo” sobre la realidad que nos concierne, están las otras, las prescindibles, las que no suman sino restan al patrimonio fílmico.

En la relación cine documental/cine de ficción ocurre algo similar –tomando ciertamente todas las precauciones del caso– al fenómeno que se ha dado en los años recientes en las letras chilenas, entre el ensayo y la narrativa. Cuando llegó la democracia se produjo una suerte de “boom” en la novela y el cuento, lo que dio lugar a que se hablara de una “nueva narrativa chilena”. Se publicaron, en efecto, algunas buenas novelas y libros de cuentos, pero en conjunto, el género no satisfizo al cabo la necesidad pública de gozar con la lectura de un buen texto y de hallar simultáneamente respuestas a las muchas interrogantes que el chileno de estos tiempos se plantea para entender en qué país vive. Ese vacío lo llenó el ensayo; fue el momento en que varios autores revitalizaron un género que aunque existente y con nobles antecedentes, estaba sin embargo en un notorio segundo plano. El impacto que sus libros produjeron, sacudiendo las conciencias y la imaginación, es seguro que va a servir para que en una etapa cercana surjan las grandes novelas que los lectores están esperando y necesitando.

Los documentales juegan, al parecer, un papel parecido. Ya lo hicieron, a mediados del siglo pasado, cuando los documentalistas que animaron los Centros e Institutos de formación cinematográfica apadrinados por las universidades, cumplieron en relación con el cine de ficción que vino después de ellos, un papel en cierta medida fundacional.

JACQUELINE MOUESCA ??? ??? ???? ????????? ???? ????  
???????? ???? ???? ???? ???? ?

**RESUMEN** El documental en Chile está en auge, y el género tiene éxito. Está muy dependiente de la televisión. Tras los años de censura en que el documental era de propaganda, sigue habiendo limitaciones, pero los documentalistas son jóvenes, hay muchas mujeres, sus preocupaciones son variadas, individuales, y los que más se interesan en la dictadura son gente que apenas la vivió.

**PALABRAS CLAVES** documental, ficción, audiencia, televisión, temas, dictadura, historia, producción independiente, Mapuche, tecnologías nuevas, cineastas jóvenes, mujeres.

ses convicciones ou son désarroi. Le documentariste se meut essentiellement entre deux pôles : l'affirmation et la question, et il a besoin, comme tous les artistes, d'être complice du récepteur de son art, de ses croyances et de ses doutes. Et dans le cas concret du cinéma chilien d'aujourd'hui, le documentaire semble mieux préparé pour accomplir cette fonction que le cinéma de fiction, parce que dans celui-ci, au cours d'une étape qui semble être un essor, à côté de bons films que le public récompense en fréquentant les salles de projection parce que vraiment, “ils lui disent quelque chose” de la réalité qui nous concerne, il y a les autres, dont on se passerait bien, celles qui ne s'ajoutent pas mais qui se retranchent du patrimoine de films.

Dans la relation cinéma documentaire/cinéma de fiction il arrive une chose semblable – dans la mesure où l'on peut comparer – au phénomène qui a eu lieu ces dernières années dans les lettres chiliennes, entre l'essai et la narration. A l'avènement de la démocratie il s'est produit une sorte de “boom” dans le roman et la nouvelle, ce qui a fait qu'on a parlé de “nouvelle narration chilienne”. Quelques bons romans et recueils de nouvelles ont été publiés, en effet, mais dans l'ensemble, le genre n'a en fin de compte pas satisfait le besoin public de jouir de la lecture d'un bon texte, qui en même temps donne des réponses aux questions multiples que se pose le Chilien des temps qui courent pour comprendre dans quel pays il vit. Ce vide a été comblé par l'essai ; ce fut le moment où plusieurs auteurs ont revitalisé un genre qui, bien qu'existant et comportant de nobles antécédents, était cependant nettement au second plan. L'impact produit par leurs livres, secouant les consciences et l'imagination, servira sûrement à faire naître, dans une étape prochaine, les grands romans que les lecteurs attendent et dont ils ont besoin.

Les documentaires jouent apparemment un rôle semblable. Ils l'ont déjà fait, à la moitié du siècle dernier, quand les documentaristes qui animaient les Centres et Instituts de formation cinématographique sous la houlette des universités, ont rempli vis à vis du cinéma de fiction qui leur a succédé, un rôle dans une certaine mesure fondateur.

TRADUIT DE L'ESPAGNOL (CHILI) PAR ODILE BOUCHET

JACQUELINE MOUESCA ??? ??? ???? ????????? ???? ????  
???????? ???? ???? ???? ???? ?

**RÉSUMÉ** le documentaire au Chili est en plein essor, et le genre plaît. Il est très lié à la télévision. Après les années de censure où le documentaire était de propagande, il reste des limitations, mais les documentaristes sont jeunes, il y a beaucoup de femmes, leurs préoccupations sont variées, individuelles, et ceux qui s'intéressent le plus à la dictature sont des gens qui l'ont à peine vécue.

**MOTS CLÉS** documentaire, fiction, audimat, télévision, thèmes, dictature, histoire, production indépendante, Mapuche, nouvelles technologies, jeunes cinéastes, femmes.