

Gestos performativos en el documental chileno: *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004)

Iván Pinto Veas*

Resumo: O artigo discute e expande a noção de “documentário performativo” presente na discussão teórica dos últimos anos para refletir sobre sua relevância para o documentário chileno. Na segunda parte do artigo, são analisados os documentários *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) e *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), que apresentam “gestos performativos” que se abrem para as dimensões do artifício, do corpo e da processualidade.

Palavras-chave: documentário performativo; Stella Bruzzi; documentário chileno; performatividade; performance.

Resumen: El artículo discute y amplía la noción de “documental performativo” presente en la discusión teórica de los últimos años para reflexionar sobre su pertinencia respecto al documental chileno. En la segunda parte del artículo, se analizan los documentales *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), los cuales presentan “gestos performativos” que se abren hacia las dimensiones del artificio, el cuerpo y la procesualidad. Palabras clave: documental performativo; Stella Bruzzi; documental chileno; performatividad; performance.

Abstract: The article discusses and expands on the notion of “performative documentary” present in the theoretical discussions of recent years in order to reflect on its relevance respect to Chilean documentaries. In the second part of the article, the documentaries *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) and *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004) are analysed. All of them present “performative gestures” that open up to the dimensions of artifice, the body and processualism.

Keywords: performative documentary; Stella Bruzzi; Chilean documentary; performativity; performance.

* Universidad de Chile, Instituto de Comunicación e Imagen, Investigador Responsable proyecto Fondecyt/Posdoctorado: *El documental performativo en Chile, Argentina y Brasil 2000-2020*, Folio 3200557. 7780451, Santiago de Chile. E-mail: ivanpinto@uchile.cl

Submissão do artigo: 13 de junho de 2021. Notificação de aceitação: 3 de agosto de 2021.

Este artículo forma parte de proyecto de investigación posdoctoral Fondecyt “El documental performativo en Chile, Argentina y Brasil 2000-2020” Folio 3200557, financiado por Fondecyt Chile.

Résumé : L'article discute et élargit la notion de « documentaire performatif » présente dans la discussion théorique de ces dernières années pour réfléchir à sa pertinence pour le documentaire chilien. Dans la deuxième partie de l'article, les documentaires *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) et *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004) sont analysés. Ces documentaires présentent des « gestes performatifs » ouvrant sur les dimensions de l'artifice, du corps et de leurs aspects processuels.

Mots-clés : documentaire performatif ; Stella Bruzzi ; documentaire chilien ; performativité ; performance.

Introducción

Van a cumplirse veinte años de un debate en torno a la llamada “modalidad performativa” del documental, un debate que hecho correr mucha tinta en el campo de estudios de cine anglo e hispano hablantes y que ha tenido consecuencias y recepciones diversas y localizadas. Al pasar de los años, este debate se fue desdibujando a la luz de las transformaciones e hibridaciones propias de la producción documental, así como de la pérdida de especificidad en que la discusión se estableció. Tal como se remarcado en distintos textos, Nichols establece esta “quinta categoría” en *Blurred Boundaries* (1994) buscando salir de sus cuatro modalidades históricas de representación documental (expositivo, observacional, interactivo y reflexivo), ahí donde las características vinculadas a la referencialidad eran reemplazadas por la evocación, la corporalidad y la autorreferencia, en un claro síntoma de desapego a aquellos rasgos de “discurso de sobriedad” que el propio Nichols patentaba como “lo propio” del cine documental (1994:95-106).

Algunos años después, Bruzzi [2000] (2003, 2006) propuso en su libro *The new documentary* una discusión abierta con Nichols, planteando que su idea de documental performativo no remarcaba algo más que “aspectos subjetivos de un discurso históricamente objetivo”, dejando de lado las consecuencias para la estructura de “árbol de familia” (2006:3) que planteaba para las modalidades de representación documental. Tomando como punto de partida los planteamientos del lingüista John L. Austin respecto a los enunciados realizativos (donde la palabra ejecuta una acción, en término de un enunciado que “tanto describe como ejecuta una acción” (2003: 225) para Bruzzi las características centrales de lo que llamará como “nuevo documental performativo”, serán el postulado de la actuación explícita, evidenciando el medio de producción, en definitiva, una vinculación con el artificio y la presencia del realizador que, en el fondo, hablaba de una determinada “derrota de un proyecto utópico”, a entender de ella, la del “realismo observacional” del cine directo como “fantasía

irrealizable” (Bruzzi, 2003: 264).¹ El corpus documental que Bruzzi analiza se vincula a la producción anglófona, dentro de la cual presta atención al documental interactivo (destacando su negociación entre la cámara y la realidad), y a los documentales “de puesta en escena” (cuyo énfasis es la teatralización, como los realizados por Errol Morris). Bruzzi, relee, así, los planteamientos sobre el cine documental realizador por Jean Rouch (1981) quien planteaba el documental como una negociación permanente entre la cámara y el sujeto representado, abriendo la situación a un dialogismo creativo en la puesta en escena documental. En otras palabras, Bruzzi fundamenta su análisis en documentales donde la realidad es algo voluble, y depende de contratos provisorios.

Desde otro ángulo, Michael Renov (2004) coincide con Bruzzi en que la posición de Nichols es la de un racionalista que, con el objeto de situar un hipotético discurso de sobriedad del documental, necesita dividir los registros: así, mientras el acto ficcional queda confinado al ámbito de la subjetividad, el documental debe desenvolverse en el universo de la verdad y la objetividad. Mientras Nichols acentúa una posición fehacientemente constructivista y logocéntrica del documental, la teoría de Renov se sitúa en la “posición de sujeto”, ya sea para indagar en el terreno de las marcas de subjetividad presentes en el documental, como para insistir en la dimensión inestable y contingente de toda forma documental. El film performativo, en síntesis, trastoca los regímenes de representación y sus cimientos epistémicos, revisitando las preguntas basales de la verdad documental (98).

Por su parte, la recepción del “documental performativo” ha sido lenta y dispar respecto al documental chileno de las últimas dos décadas. Mientras en un texto del 2006, Valeria Valenzuela acusaba recibo del “giro performativo” del documental chileno, subrayando aspectos subjetivos e inacabados de documentales como *La flaca Alejandra* (Carmen Castillo: 1994) o *En algún lugar del cielo* (Alejandra Carmona: 2003), destacando la primera persona en el lugar de la construcción de memoria, algunos años después Valeria de los Ríos y Catalina Donoso (2016) señalaban la propuesta del cine documental chileno como “actos performativos”, “cuya verdad deviene en el momento de filmar, mostrando el proceso documental y el encuentro con sus sujetos” (2016:7). En

1. Tal como se ha señalado en varios lugares (Piedras: 2013, Weinrichter:2004, Catalá: 2010; Jerslev: 2005), el planteamiento de Bruzzi tiene algunas limitantes, entre ellas que identifica en determinados realizadores y determinadas operaciones las características del documental performativo, centralmente, en la visibilización del artificio y la intrusión de la cámara y el director en la propia puesta en escena documental, limitando en parte al documental performativo a determinada teatralidad reflexiva de la puesta en escena. Al respecto de esto, me gustaría destacar que Bruzzi, a su vez, toma distancia tanto del mero “registro de la performance” (entendida en un sentido amplio como “performance cultural), así como del llamado “docu-drama” (realismo documental en la ficción), sosteniendo siempre en el centro de su problemática la cuestión del “performativo” como lenguaje/acción/inacabamiento.

su completo análisis de cine documental de post-dictadura, Elizabeth Ramírez (2019), ha subrayado la cuestión performativa a partir de documentales como *Reinalda del Carmen, mi mamá y yo* (Lorena Giachino: 2006), *Remitente* (Tiziana Panizza: 2018), *La quemadura* (René Ballesteros, 2009) o *En defensa propia* (Claudia Barril, 2009), los que “demandan una participación activa del espectador, dejando preguntas sin respuesta, construyéndose en torno a ausencias, invitando a la reflexión desde las posibilidades e imposibilidades de recuperar el pasado a la vez que se señala un conocimiento fragmentado, más bien mediado, del mismo” (2019: 129).²

Como sea, la especificidad del “performativo” parece difusa y reglada, por lo general, por las definiciones de Nichols y Bruzzi, señalando aspectos, por lo general vinculados a la primera persona y al proceso investigativo y su puesta en escena, así como a la negociación del director con la realidad documentada, acercando esto a las categorías “reflexivas” e “interactivas”.

En este artículo proponemos que es necesario ahondar en la dimensión performativa del documental chileno durante los años 2000-2020, bajo la premisa general de la radicalización de una gestualidad que cuestiona, toma distancia y a su vez genera nuevas formas de creación documental, abriendo así horizontes estéticos, éticos y epistémicos. Para ello, necesitaremos volver a la cuestión performativa desde su dimensión más conceptual, informadas en sus debates filosóficos, culturales y estéticos, para pasar, luego a una propuesta de análisis de tres obras documentales.

Nuestra hipótesis al respecto es que situando la problemática performativa en su dimensión epistémica, se hace necesario revisar el performativo en el cine documental chileno más allá de una modalidad y más vinculado a una gestualidad crítica que irrumpe desde su propio dispositivo. Para ello analizaremos los documentales *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), *El corredor* (2004) y *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), los cuales dan cuenta de determinado “giro performativo” en el documental chileno allende la modalidad llamada “primera persona”.

2. Algunos de los recientes “readers” como *Latin American Documentary Film in the New Millennium* (Lazzara Arenillas, 2016), *New Documentaries in Latin America* (Navarro, Rodríguez, 2014), *Political Documentary Cinema in Latin America* (Traverso, Wilson, 2014), acusan recibo de la modalidad, inserto siempre en arcos más amplios de debate (la dimensión sociopolítica del documental, el giro subjetivo y afectivo), mientras que en el campo local de investigación, desarrollos como los de Vergara- Bossy: documentales autobiográficos (2010), *Las imágenes que no me olvidan*, Barril (2014) sostienen en su centro el “giro subjetivo” sin identificar mayormente esta modalidad.

Del performativo

Tal como ha sido señalado por diversos autores (Sánchez Prieto: 2013, Fischer-Lichte: 2011, Cornago:2004), presenciamos hace algunas décadas un “giro performativo” en las ciencias sociales, en las humanidades y las artes impulsadas por un acercamiento “no representacional” al conocimiento, que “arranca propiamente de la conciencia de la performatividad del lenguaje, esto es de su capacidad para instaurar realidades en el mundo” (2013: p.78). Tal como señala Fischer Lichte (2011), esto encuentra una de sus raíces desde la filosofía del lenguaje de John L. Austin (1955) y la postulación de los llamados “actos de habla”, los cuales distinguen enunciados constatativos y realizativos:

Los enunciados lingüísticos no solo sirven para describir un estado de cosas o para afirmar algo sobre un hecho son que con ellos también se realizan acciones, y que por lo tanto hay también además de enunciados constatativos, enunciados performativos. (Fischer Lichte, 2011:48).

Desde otro ángulo, alimentado, por un lado desde las perspectivas antropológicas, históricas y sociales, donde la dimensión “escénica” de la vida cotidiana configuraba una determinada “performance social” (Sánchez Prieto, 2013: p. 79), por otro, como recuerda Fischer Lichte (2013), una vertiente vinculada propiamente al campo artístico desde un giro “performático” de las artes, centralmente situado desde la noción de *performance*. Para Fischer-Lichte, estos itinerarios performativo/performance tienen una vinculación intrínseca al tratarse ambos de una “realización de los actos performativos como una realización escénica” (2013:59), en la misma medida que ambas nociones son derivaciones del verbo realizativo “to perform”.³

Para Cornago (2004), este “giro performativo” corresponde a un “cuestionamiento radical de los modos de representar y lo representado” (13), el que sin embargo, no consiste en el descubrimiento de una nueva realidad, si no una perspectiva más dinámica en la cual:

la cultura se piensa como un espacio de actuación, un espacio en el que suceden unas acciones a través de las cuales una colectividad reafirma sus lazos

3. Discutiendo estas asimilaciones Diana Taylor (2016) propone separar los conceptos de “performativo” y “performance”, agregando que : “mientras que en Austin lo performativo apunta al lenguaje que actúa, en Butler va en dirección contraria, al subordinar la subjetividad y la agencia cultural a la práctica discursiva normativa” (p.38), para lo cual la autora sugiere usar el término “performático” para la forma adjetivada de la esfera no discursiva de la performance (p.38). Por su parte Mieke Bal (2009), ha advertido la conexión y diferencia entre los conceptos de “performance” y “performatividad”, aduciendo una suerte de retroalimentación y necesaria vinculación: “uno y dos unidos por la cadera pero sin fundirse en uno con el otro” (274).

de identidad, un proceso continuo de construcción y destrucción de nuevas representaciones con las que una sociedad y sus individuos se ponen en escena a sí mismos (...) una focalización del aspecto procesual y material de estas representaciones en tanto que mecanismos de producción de sentido, del *como* funcionan antes de *qué* significan. (Cornago, 2004: 14).

Dentro de las muchas aristas que se anudan al interior de este giro performativo, me gustaría señalar la relevancia de la intervención de Judith Butler ([1990] 1998), de la cual, centralmente, tomaremos la noción de “acto performativo”, para discutir, precisamente su lugar respecto al documental. Inserta en una discusión con las categorías sexo-genéricas de carácter binario, Butler considerará la identidad de género desde una perspectiva performativa, esto es, a partir de actos constitutivos de identidad: “Se tomará entonces el género como un estilo corporal, por ejemplo, un .acto"que fuera a la vez intencional y performativo, donde performativo tiene el doble sentido de “dramático” y de “no referencial” (1998:300), para concluir que la realidad del género “es real sólo en la medida en que es actuada” (309), por lo cual, la autora, enmarca en la relación arbitraria, la citación, iterabilidad, ruptura o subversión la posibilidad de transformación del género (297).

Comentando las ideas de Butler, Isabell Lorey (2017), propone que se encuentra aquí una crítica al sujeto cartesiano, autónomo y con voluntad a priori. Centralmente, dándole lugar al lenguaje como “agencia”, se presenta una “crítica a la representación como copia y referencia de algo previo” (2017:102) y a la idea que los signos reproduzcan la realidad, o que el lenguaje represente “una materia anterior por fuera del signo” (103), donde el lenguaje se considera fundamentalmente productivo, un tipo de “productividad performativa” donde sujeto y agencia co-participan de un proceso autogenerativo⁴. La performatividad, desde aquí, no es un atributo, una caracterización si no una “designación de los procesos de constitución” (138), para terminar definiendo el acto performativo como un acto que “produce o pone en escena lo que nombra y así subraya el constitutivo y productivo poder del discurso” (139).

Estas definiciones del performativo, tienen consecuencias productivas para profundizar la relación entre “documental” y “performatividad”. ¿Es posible pensar el documental desde una crítica a los resquicios representacionales bajo

4. Seguimos a Gell (2016) cuando define “agente” como el que “hace que las cosas ocurran” (48) y agencia como “la capacidad que poseen las personas o cosas de provocar secuencias causales de un tipo particular, sucesos no sólo físicos sino también causados por actos mentales, de voluntad o de intención” (48). Lorey (2017) distingue los actos performativos de la agencia propiamente. La agencia es propiamente transformativa. La performatividad es el vínculo del lenguaje y la acción. La preocupación central de Butler es considerar el lenguaje como una “agencia performativa” (Martínez, 2020: 221), pensando ello desde la crítica a la idea de sujeto autónomo, que ha sido definido como una “agencia sin agente”.

el cual aún yace determinadas metodologías? ¿Sería posible considerar al documental como parte del “giro performativo” en el sentido que Cornago (2004) lo expresa, es decir, como la formulación de una determinada procesualidad y materialidad? Desde otro ángulo ¿cómo considerar en toda su fuerza la noción de “acto performativo” pensado por Butler ([1990] 1998), en su relación con el documental chileno? En la siguiente sección propondremos algunas ideas al respecto.

Documental chileno: gestualidades performativas

En un artículo del año 2019 (Pinto & Peirano, 2019) formulamos algunas ideas sobre las transformaciones estéticas y epistémicas del documental chileno en el arco de los años 2000-2018. En ese texto concluíamos que:

La imagen documental chilena, en este sentido, ha pasado de las ideas miméticas, representacionales y duplicadoras de lo real, hacia una pregunta acuciante por su materialidad, mediación y especificidad como medio. Es este sentido el que hemos querido dar en torno a lo que hemos llamado «episteme estética» del documental, que en su estatuto contemporáneo produce un giro performativo hacia su condición oscilante y a su vez contingente e inestable, de la cual será difícil salir ileso. Se tratará, entonces, de proponer una relación productiva con estas imágenes al momento de considerarlas como medios discursivos, tensionando las propuestas ilustrativas y contenidistas de lo que había sido el documental tradicional, hacia zonas problemáticas, de alta densidad material y textual. (Pinto & Peirano, 2019:119).

En muchos de los análisis desarrollados sobre el documental chileno y latinoamericano, el performativo es considerado como una “modalidad”, que se acerca a las modalidades reflexivas e interactivas, particularmente vinculado al documental en primera persona y lo que podría llamarse determinada “corporeización” del dispositivo documental: se entiende lo performativo como la narración de un proceso, donde la cámara se identifica con su protagonista, generalmente vinculado a procesos de construcción de memoria⁵.

5. Los citados textos de Valenzuela (2006) y Ramírez (2019) van por esa vía. También los análisis de Albornoz (2019) y el de Grass (2009), cuyo acercamiento desde los estudios de la memoria es abordado desde una determinada performatividad cinematográfica. Desde Brasil, por otro lado, la “inquietud” por el performativo ha estado presente en algunos textos, como por Alvares (2012), quien reflexionando sobre la modalidad performativa en Nichols se pregunta: “Será o termo performático (ou performativo) o mais preciso para pensarmos as tendências de auto-representação das subjetividades contemporâneas? Será que deveríamos utilizar o conceito de performance e de performatividade para pensarmos a linguagem cinematográfica em termos ainda mais amplos do que modos de representação do real no documentário?” (138). Por su parte Molfetta (2003), apuntó también el surgimiento de una determinada modalidad performativa en el cine documental del cono sur. Para la autora: “O documentário performativo, no sentido

La propia idea de Bruzzi (2006, 2003) depende, aún, de la idea de “registro”, aunque su noción de inestabilidad y constante negociación del dispositivo documental, es algo que tomaremos. Sin embargo, una de las consecuencias más interesantes y poco desarrolladas del planteamiento de Bruzzi respecto al performativo, dice relación con su crítica a una noción “darwiniana” y genealógica de la historia del cine documental,⁶ la cual hace necesario preguntarse nuevamente respecto a la cuestión de la “modalidad de representación”. Su crítica al árbol genealógico es algo que apunta a la base de una estructura conceptual e histórica del documental que permite reanudar determinadas relaciones y preguntas por su análisis. En este sentido, habría, quizás preguntarse más bien qué es lo que hace “el performativo” a la noción de “documental”, más que instalarlo o naturalizarlo en un determinado procedimiento narrativo o modalidad.

Desde acá proponemos la noción de “gestualidad performativa” en el cine documental chileno, comprendiendo ello como la aparición de una medialidad/artificio que se hace visible en su operar, una suerte de “proceso de constitución” que el documental hace aparecer en determinadas zonas de su construcción.⁷ Más que sostener la constante presencia de una performatividad, a partir de la noción de “acto” en el sentido Butleriano, nos interesa señalar que al interior de una determinada estructura documental, la cuestión del performativo no ha dejado de estar presente en su propio desarrollo, pues tal como ha reflexionado Ramírez (2019) hay bastantes operaciones, gestos y tratamientos del cine documental contemporáneo chileno que han encontrado cabida en el pasado reciente: desde los diarios de exilio, a las exploraciones desarrolladas

contrário ao do documentário reflexivo, traz uma estética que destaca a *incompletude* (não mais a impossibilidade) do sujeito e seus sentidos, ambos constituídos na trama da comunicação, sentidos abertos que *necessitam* da interpretação do outro, sem persuasão.” (48). En el caso argentino, Piedras (2014) ha establecido un acercamiento al performativo desde el documental en primera persona, mientras Lanza (2013), ha buscado una vinculación entre “performance” y “documental performativo”. Por último, reflexionando sobre las modalidades de representación documental, Piedras sugiere en un artículo : “Creemos en una concepción dialéctica de los modos de representación, entendidos como formaciones discursivas recurrentes y relativamente estables, cuyo desarrollo está condicionado por tradiciones cinematográficas y contextos sociales, políticos y culturales locales; tendencias estéticas, artísticas y culturales internacionales; y las urgencias imperantes en cada coyuntura histórica” (on-line)

6. En una entrevista del año 2013, Bruzzi afirmaba: “Lo que a mí me parece problemático del modelo propuesto por Bill Nichols es que por un lado, llegó a decir que todos sus distintos modos se traslapan. Entonces nos cuestionamos la necesidad de hacer un catastro de este tipo. Y por otra parte, él se refiere a distintos modos de hacer cine documental, en los que trata de imponer una historia evolutiva y una frenología y en algunos casos estos no calzan. Fundamentalmente, no creo en los modos que propone, pero tampoco creo en su historia (...) La historia es una cosa pero imponer una teoría en la historia es lo que yo cuestiono.”(Bruzzi, 2013, *on line*).

7. Tomamos la noción de “gesto”, tal como ha sido trabajada por Agamben, como una “medialidad sin fin” o como una “medialidad que hace aparecer su medio como tal” (2001:55). Sobre esto, ver también: Blümlinger (2020).

en la década del sesenta, para no mencionar la contracultura videística surgida en la década del ochenta en Chile.⁸

Visto así, “gestualidades performativas” han estado presentes en documentales chilenos como *El Charles Bronson Chileno* (Carlos Flores, 1977), *Queridos compañeros* (Pablo de la Barra, 1977), *Diario inconcluso* (Marilu Mallet, 1983), *Fragmentos de un diario inacabado* (Angelina Vasquez, 1983), *El regreso del amateur de bibliotecas* (Raúl Ruiz, 1983), *Caminito al cielo* (Sergio Navarro, 1989). Pero también en piezas menos “reconocidas” por la institucionalidad documental como pueden ser *In the beginning* (Juan Downey, 1979), *Una milla de cruces sobre el pavimento* (Lotty Rosenfeld, 1979), *Popsicles* (Gloria Camiruaga, 1984), *Lecciones nocturnas* (Guillermo Cifuentes, 1998) que se han vinculado precisamente al video-arte y la performance, sin dejar de tener una implicación con la dimensión del “registro” propiamente tal.

Instalado nuestro debate, buscamos revisar tres piezas documentales donde postulamos la presencia de estas gestualidades performativas. Creemos que, si bien hay antecedentes históricos, en la vinculación al momento en que estas surgen- inicios de la década del dos mil- lograron instalar una “inquietud performativa” al interior de un campo documental en el que aún las ideas representacionales del documental son dominantes.



Ningún lugar en ninguna parte (2004).

8. Sobre esto ver: Pinto: 2016 y Aravena y Pinto: 2018. La propuesta de “documental expandido” y “experimental”.

Un gesto performativo

Ningún lugar en ninguna parte (2004), se trata del primer largometraje de José Luis Torres Leiva, prolífico cineasta que se ha movilizado en territorios diversos que van de la ficción argumental, al experimento fragmentario, pasando por híbridos ficción-documental. Se trata de una carrera que ya cuenta con más de 10 largometrajes a su haber, sin considerar proyectos, cortometrajes e incluso ejercicios realizados para su canal youtube.⁹ Su opera prima ha sido poco analizada aún. El análisis de Catalina Donoso (2007), la vinculó tempranamente con la idea de á-cinema de Lyotard (1973), un concepto que ha sido vinculado al cine experimental, y con una determinada puesta en abismo.

Ningún lugar en ninguna parte parte con una cita al cine, no cualquiera: se trata de la *Llegada del tren a la Estación de la Ciotat* de los Hermanos Lumière (1895). Esta cita invoca una temporalidad discursiva del filme, un juego entre el cine y su propia historia que nos induce a su vez a una pregunta sobre las condiciones de su experiencia. La cita, por otro lado, es una incrustación, un archivo re-puesto, que es dejado en su totalidad y duración: se trata de una cita, situada y puesta como tal, para ser resignificada y leída. Se trata de una cita anacrónica e imposible entre el cine y su historia que no se resuelve desde el discurso y el montaje, desde la síntesis argumental, si no desde la operación de una re-posición objetual.

Por otro lado, su subtítulo dice: “Apuntes de un documental sobre la ficción”. Todo el filme puede entenderse como un ejercicio- de constante vuelta a cero, de constante suspensión de la narración, para volver al hecho fundamental de sobre el efecto de *impresión de realidad*. Es interesante nuevamente la cita: la llegada del tren y su mito fundacional respecto a la huida de algunos espectadores durante su función; el carácter monstruoso de un cinematógrafo que por un segundo confunde, desorganiza, irrumpe en la escena de lo real. *Impresión de realidad* que no debe pensarse positivamente si no justamente como efecto vinculado a lo más primario, el efecto ilusorio de la imagen en movimiento, a la idea de algo que desorganiza esa escena de lo real. Una suerte de efecto espectral de creencia.¹⁰

9. Su trabajo ha pasado por largometrajes con más peso industrial como es el caso de la ficción *El cielo, la tierra y la lluvia* (2008), experimentos a más baja escala de producción como *11 Habitaciones en la antártica* (2013), *Los soñadores* (2016), *Primer día de invierno* (2009) o *Trance* (2008), incursiones en el documental más “observacional” en *El tiempo que se queda* (2007), *Tres semanas después* (2011) o *Ver y escuchar* (2013) y verdaderas hibridaciones entre el documental, la ficción y el experimental como es el caso de *Verano* (2012), *Ningún lugar en ninguna parte* (2004) o *El viento sabe que vuelvo a casa* (2016).

10. Jacques Derrida (2001) vinculó este efecto espectral al cine: “La espectralidad, en cambio, es un elemento en el que la creencia no es asegurada ni desmentida. Por esta razón creo que hay que unir el problema de la técnica con el de la fe, en el sentido religioso y fiduciario, es

El filme está compuesto por distintas secuencias y niveles que a lo largo del filme se van combinando. Uno recurrente es el de dos músicas (Una cellista y una violinista) que componen la música del propio filme. Luego de ello, la cámara intercala la banda sonora con imágenes de trayectos: un tren que desde adentro se moviliza en un travelling y luego una serie de planos sobre detalles arquitectónicos, paisajes naturales y la constante ida y venida de la escena de las dos compositoras, a la vez, el juego con la banda sonora va y viene entre el corte y el sonido directo y la banda sonora. Cuando la música empieza a sonar, es evidente que ingresamos a una diégesis cargada e inmersiva, una construcción acusmática de lo visual, cuando ella sale, volvemos al sonido directo.

Esta dimensión inmersiva, vinculada también a la dimensión absorbente de la belleza visual juega permanentemente con una dimensión documental del filme: rostros en primer plano, un paseo en bote en el puerto de Valparaíso y desde el minuto veinte una enunciación algo más situada: el barrio La Matriz de la misma ciudad. Torres Leiva ensaya aquí un modelo observacional que intercala con fotografías filmadas, aunque cada vez que ellas ingresan hay un cambio en la banda sonora. El montaje se compone aquí a modo de un montaje coral, abierto, de distintas situaciones, detalles y objetos del barrio, que con cierta continuidad son compuestas como secuencias. Es interesante que si bien es el tono dominante, el juego permanente con el montaje, la intercalación de paisajes, fotografías y las músicas, sostienen un juego ambivalente sobre el carácter definitivo del filme que observamos. Esto es: un documental que cruza hacia la experimentación sensible, compuesto por secuencias y/o “vistas” que en fragmentos componen su totalidad.

Durante el filme los niveles de producción se complejizan y se vuelven reflexivos, “se muestra la producción”, pero así también, más allá de eso, descomponen las partes de una forma cinematográfica o una forma documental para apuntar al aparato perceptivo. Se crea una nueva forma, en la medida que se deconstruye otra.

Ningun lugar en ninguna parte en ese sentido no opera por “desmontaje” si no por des-obra, descomposición que expone sus materiales desde un grado cero, para llegar a una suerte punto indecible sobre el efecto de creencia, los pactos de “verdad” en términos de ficción o documental. *Ningún lugar en ninguna parte* establece una pregunta sobre un lugar previo, para desde ahí establecer una genealogía de la experiencia- cine. Volvemos al inicio entonces: si volvemos un segundo a la cuestión de la “impresión de realidad” (efecto

decir, el crédito concedido a la imagen. Y al fantasma. En griego, y no sólo en griego, fantasma designa a la imagen y al aparecido. El fantasma, es un espectro.”

denunciado por las vanguardias y el acercamiento estructuralista), la cuestión es frontal, una impresión situada en pactos de enunciación que quieren dejar aparecer “lo visto”. Ese lugar como lugar de una “ficción del cine”, un pacto de creencia que asume el carácter impreso, proyectual y espectral de una imagen; pacto de creencia- carga del aparato proyectual, lugar de la imagen- a su vez, visualización de ese pacto en términos de enunciación. El Juego de *Ningún Lugar* es justamente ese: entrada y salida, establece en ese lugar de lo indecible una descomposición formal de las estructuras de relato documental y de las formas de enunciación.

El “gesto performativo” del documental de Torres Leiva, pasa precisamente por des-andar el dispositivo documental, no negándolo, si no apropiándose de la estructura para proponer su mediación como capa discursiva y material. Su performatividad de cuenta de una espacialización afectiva (Depetris: 2019), que a su vez pone a disposición sus propios materiales.



El corredor (Cristián Leighton, 2004).

El cuerpo como superficie de inscripción

*El corredor*¹¹ es un documental que busca retratar a Erwin Valdebenito, un oficinista con doble vida de *runner*, obsesionado con correr y llevar al límite las posibilidades de su propio cuerpo. Leighton con la ayuda del camarógrafo David Bravo, realizan un seguimiento de sus actividades y entorno, desde una perspectiva observacional, con algunas pequeñas interacciones con el director, desde el formato entrevista.

Se vuelve interesante para postular una determinada performatividad por el lugar central del cuerpo en la puesta en escena. La cámara sigue en planos detalles su ritualidad cotidiana, así como la búsqueda constante por llevar su cuerpo al límite de su experiencia. En un momento Valdebenito dice a cámara: *No existe límite (...) me dicen, capaz que te desmayes, te mueras, eso me gustaría sentir, que sensación tiene el organismo, en la parte fisiológica, siempre he querido incursionar en que hay más allá de...*

La atención a los procesos fisiológicos, de desgaste, musculatura, efectos de la contaminación, que se inscriben en el cuerpo de Valdebenito se registran desde una dimensión material. El cuerpo se vuelve una superficie de inscripción y el comienzo y final de todo el tratamiento. Pablo Corro lo describe así:

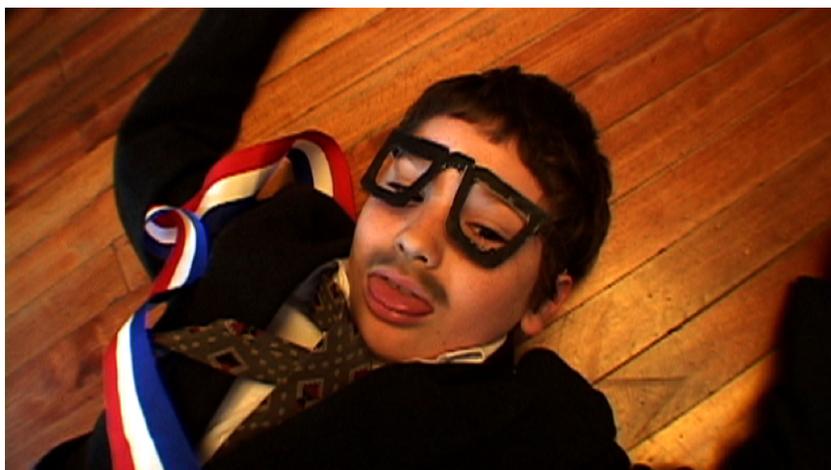
Es notorio que el documental observa con persistencia una línea temática identificada con el cuerpo, la explota de modo fértil. El maratonista nos muestra y explica la singular forma de su pie, alargado y plano por el hábito de correr, en opinión de sus médicos. Vemos el hábito del funcionario deportista de subir y bajar por las escaleras del edificio institucional con pesas amarradas a los tobillos para su fortalecimiento. La cámara realiza ese esfuerzo muchas veces en posición rasante o en contrapicado para detallar la parte comprometida. (Pablo Corro, 2007).

Siguiendo de cerca de Butler (2007), podemos decir que estos actos, gestos, pertenecen a “actos corporales” que son constitutivos de identidad. Que ellos inscriben y producen un determinado sujeto:

Tales actos, gestos y realizaciones -por lo general interpretados- son performativos en el sentido de que la esencia o la identidad que pretenden expresar son inventos fabricados y mantenidos mediante signos corpóreos y otros medios discursivos. (Butler, 2007: 266).

11. Documental ganador del festival Fidocs el año 2004 y “spin-off” de la serie televisiva documental *El cuerpo de Chile* (2000) que abordaba con teorías sociológicas y psicológicas el culto al cuerpo en el Chile de la década del noventa.

La dimensión propiamente *performativa* del documental de Leighton pasa, precisamente, por la inscripción material de esta ritualidad al centro de la puesta en escena documental, produciendo lo que Fischer-Lichte (2011) un *embodiment*, que podríamos traducir como una corporeización o una encarnación. Analizando la dimensión post-dramática del teatro contemporáneo, la autora anota que en estas operaciones de subversión del texto dramático por la realización escénica y corpórea el cuerpo pasa a tener una “posición de prevalencia equivalente a la que tiene el texto en vez de subsumirlo al paradigma textual (2011: 184). La operación de Leighton respecto al documental “explicativo” y “discursivo”, es similar: se trata de una operación de subversión narrativa que, tomando elementos del “cine-directo”, pone en primer lugar una dimensión física y corpórea de la puesta en escena, la que busca “traducirse” o leerse en términos materiales. Laura Marks (2000), ha llamado “cine corporeizado” a determinado cine que busca a través de las operaciones cinematográficas traducir o reflexionar respecto a los aspectos físicos, sensorios, y perceptuales. *El corredor* está lleno de planos detalles a la piel de Erwin, el sonido en primer plano de la respiración, o la atención al espacio sonoro circundante, mientras como espectadores nos dejamos llevar por una suerte de inmersión en el universo mental y físico de su protagonista. Ese juego entre cámara e identificación – en la triangulación de espectador- cámara-director es uno de los elementos más trabajados a lo largo del documental, donde se encuentra también, determinada inmersión performática y sensorial a la imagen documental.



El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos (2004).

Memorias performativas

Desde sus comienzos, la obra documental que viene realizando la dupla Bettina Perut e Iván Osnovikoff ha destacado por el riesgo y la creatividad en sus temas, tratamientos y puntos de vista. Con ocho largometrajes a su haber a lo largo de dos décadas, su recorrido artístico está lleno de puntos de giro, y mutaciones que han acompañado las transformaciones tecnológicas y culturales de la época, desafiando las premisas más estables y conservadoras de aquello que se entiende por cine documental. El cine de Perut y Osnovikoff en el campo del documental nacional, ha causado rechazos desde el lado más conservador y férreas defensas desde el costado no –purista.

Si tuviésemos que hacer un orden, podríamos dividir – grosso modo- su itinerario en dos momentos. Un primer momento muy vinculado al registro del directo, físico y gestual. Se trataba aquí de conectarse con unas tecnologías livianas, que permitían las primeras cámaras digitales, motivados desde una pulsión voyeur y un acercamiento al universo orgánico de los cuerpos. Películas como *Chi-chi-chi Le-le-le Martín Vargas de Chile* (2000) o *Un hombre aparte* (2002) enfatizaban a su vez la dimensión teatral de sus protagonistas, así como su interacción permanente, tomando elementos de la metodología co-creadora e interactiva de Jean Rouch. Un segundo momento de su obra tiene relación con salir del “documental de personaje” y la “cámara verité” hacia una estilización visual y mayor consciencia de los recursos performativos de la puesta en escena: *Noticias* (2009), *Welcome to New York* (2006) o *Surire* (2015), pertenecen a un momento donde la materia, los animales, los objetos toman participación mayor, desplazando al documental antropocéntrico a la búsqueda de agencias no-humanas que co-constituyen los universos que crean.

La película *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos*, se sitúa de lleno en su primer período. Pero se trata a su vez, de una película que lleva a sus límites las dimensiones más teatralizantes y performativas que habían desarrollado en su pieza inmediatamente anterior como *Un hombre aparte* (2002), cuestión a lo que se suma en este documental, la abierta “creación” de realidades nuevas para la cámara. El documental fue, primeramente, un encargo televisivo que no llegó a puerto a propósito de los 30 años del Golpe cívico-militar de 1973, el que fue tomado para su propio desarrollo por los cineastas. Este consistió en la producción de varios sketches teatrales improvisados para la cámara desarrollados por niños escolares de distintas edades y niveles socio-económicos, bajo la temática del golpe militar. A este primer nivel, se suma un segundo sketch dramático realizado por estudiantes de teatro, donde en el marco de un asado de universitarios, empiezan a surgir diversos

conflictos de clase, que llevan a los actores al límite físico y emocional de las situaciones.

A través de un montaje alternado, que va explorando en paralelo varias de estas líneas, el documental, de entrada, no explica los antecedentes previos. La abierta intervención de la situación presupone la manipulación de quienes son retratados para la cámara: a través de aquello que ocurre en las escenas habrá una nueva “verdad” que saldrá a flote. En este sentido, la dimensión “fabricada” y de “recreación” para la cámara lleva a fondo los postulados de etnoficción de Jean Rouch (1981), para quien el documental es una co-creación donde sujetos retratados y documental construyen una realidad nueva, desde una determinada *performance* para la cámara. Aliberti (2017) ha llamado la atención sobre el lugar del *reenactment* o re-creación para la cámara al momento de reinterpretar, repetir o reinscribir una experiencia vivida en el documental, una línea que comunica con Jean Rouch o el cine de Rithy Panh. Sin embargo, en el caso de *El astuto mono Pinochet* esta recreación no es por un suceso previamente vivido por sus protagonistas, si no que representan dramáticamente para la cámara, ficciones, fábulas, mitos, rumores sobre el Golpe Militar de 1973 para la cámara. Se despliega así, un estallido del monumento o la conmemoración hacia la dimensión vívida, cotidiana y corpórea del conflicto. Como ha señalado Bossay (2015) efectivamente se trata de un documental “performativo” sobre la dimensión del trauma histórico desde la perspectiva de los jóvenes, sin embargo, hay una dimensión “límite” de la narración que me interesa al respecto. Por su parte, Iván Osnovikoff declaraba hace algunos años sobre parte de sus motivaciones respecto al documental, “atacar la idealización”:

Se ataca la idealización: mediante la contaminación de la que hablábamos, de transferir dinámicas del presente en esta historia, por ejemplo las peleas pequeñas de los niños. Otorgarle realidad a esa historia idealizada, y esa realidad se le otorga haciendo que penetre mediante estas improvisaciones que traen dinámicas reales del día a día. (Iván Osnovikoff, 2014).

En un segundo nivel, la dimensión teatral, propiamente “performática”, entendida como *performance* para la cámara, juega en un nuevo doblez, al pasar a los límites físicos y emocionales de niños y jóvenes. Particularmente “vívido” es el “sketch” teatral para la cámara, donde el juego de improvisación de estudiantes de teatro, pasa directamente a la violencia, el insulto y el desprecio de unos y otros, a partir del conflicto de clase.

La “memoria performativa” (De La Puente, 2015) presente en este documental, se despliega en múltiples sentidos. Primero, por abierta mostración de

los procedimientos documentales mediante los cuales se accederá a la verdad documental, una abierta presencia del artificio. Por otro, la dimensión “teatralizante” de la puesta en escena documental, jugando en los límites de lo falso y lo verdadero. Por último, la dimensión “corpórea” y “física”, donde la relación con la performance adquiere un nuevo sentido, en el sentido de Mieke Bal (2009), una interacción entre una determinada “performance” y su “performatividad”.

Conclusiones

En el marco de mi actual proyecto de investigación posdoctoral *El documental performativo en Chile, Argentina y Brasil (2000-2020)*, este artículo buscó proponer un recorrido en torno a determinadas inscripciones de la performatividad presentes en el documental chileno hacia la primera década del dos mil. Así, hemos establecido un recorrido por las discusiones del performativo desde la teoría documental, buscando enriquecer y ampliar su problematización desde la idea de un “giro performativo”, así como buscando ampliar la idea de performatividad en sus colindancias con la performance, la teoría de género y la filosofía del lenguaje. Hemos propuesto aquí que, más allá de una “modalidad” o una determinada “operación narrativa”, nos interesa observar una determinada “gestualidad performativa” presente en el documental chileno, que se vincula de lleno a la crítica a una idea “representacional” del cine documental. Es, a partir de aquí, que hemos analizado tres ejemplos presentes en el cine documental chileno de mediados de la década del dos mil. El primero de ellos, *Ningún lugar en ninguna parte* (2004), se inserta de lleno en el “gesto” performativo, al insertar la cuestión de su propia mediación/artificio, al mismo tiempo que formula en este gesto, una génesis nueva para la comprensión de lo documental. El segundo, *El corredor* (2004), lo hemos leído en clave Butleriana, al poner el “acto corporal” al centro de su puesta en escena, formulando una pregunta por la construcción identitaria de su protagonista. Por último, *El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos* (2004), instala una crítica “idealista” a la memoria monumental a partir de una intervención performática y teatral, desde la perspectiva de creación de nuevas realidades para la cámara. Estos tres caminos, alejados del “documental en primera persona” así como del “documental clásico”, nos ayudan así a definir y ampliar la comprensión del documental performativo desde la propuesta de una crítica a las teorías representacionales del documental, hacia lugares donde la agencia, la interacción y la inestabilidad proponen un acercamiento procesual y atento a las mediaciones lingüísticas, corpóreas y materiales del documental.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pretextos.
- Albornoz Fariña, I. (2019). “Entre el espanto y la ternura”: voces de colaboración y resistencia en el Chile de la transición. *Ética y Cine Journal*, 9(1), 27-35.
- Aliberti Calvete, F. (2017). *Reconstruir, reinterpretar, repetir... Reenactment en el cine documental*. Màster en Estudis de Cinema i Audiovisual Contemporanis. <https://repositori.upf.edu/handle/10230/33218>.
- Alvares, F. (2012). O documentário corretivo: performance e performatividade na teoria de Bill Nichols. In R. Machado Jr., R. de Lima Soares, & L. C. de Araújo, *Estudos de Cinema Socine VIII*, vol. 7. Annablume.
- Aravena, C., & Pinto, I. (2018). *Visiones laterales: cine y video experimental en Chile (1957-2017)*. Ediciones Metales Pesados.
- Bal, M. (2009). *Conceptos viajeros en las humanidades: una guía de viaje*, vol. 7. Cendeac.
- Blümlinger, C. (2020). El trabajo del gesto. *Revista laFuga*, (24). <http://2016.lafuga.cl/el-trabajo-del-gesto/1017>.
- Bossay, C. (2015): Astutos chascones secundarios. El trauma histórico chileno visto desde la adolescencia. *Cinémas d'Amérique Latine*. DOI: <https://doi.org/10.4000/cinelatino.1939>.
- Bruzzi, S. (2003 [2000]). El documental performativo. *Post Vérité* (Catálogo). Murcia: Centro Párraga.
- Bruzzi, S. (2006). *New documentary*. Routledge.
- Butler, J. (1998). Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, 18, 296-314.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Català, J. (2010). La necesaria impureza del nuevo documental. *Líbero*, 13(25), 45-56.
- Cornago Bernal, Ó. (2004). Cultura y performatividad: la puesta en escena del proceso. *Gestos*, 19(38), 13.
- Corro, P. (2007). El corredor. *Revista laFuga*, 4. <http://2016.lafuga.cl/el-corredor/344>.
- De los Ríos, V., & Donoso, C. (2016). Apuntes sobre el documental chileno contemporáneo. *Nuestra América*, (10), 207-220.

- De la Puente, M. (2015). Memorias performativas en el teatro político contemporáneo. *Aura. Revista de Historia y Teoría del Arte*, (3), 84-102.
- Depetris, I. (2019). *Geografías afectivas: Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin America Research Commons.
- Derrida, J. (2001). El cine y sus fantasmas. *Cahiers du Cinéma*, (556), 74-85.
- Donoso, C. (2007). *Películas que escuchan. Reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos*. Corregidor.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Gell, A. (2016). *Arte y Agencia. Una Teoría Antropológica*. Editorial SB.
- Grass, M. (2009). *Imagen latente y Los rubios: Performatividad cinematográfica y estética de la memoria en el cine latinoamericano*. Tesis de posgrado, Universidad de Chile, Chile. <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/108538>.
- Jerslev, A. (2005). Performativity and documentary. Sami Saif's and Phie Ambo's Family and performativity. In R. Gade, & A. Jerslev (Eds.), *Performative realism: interdisciplinary studies in art and media*. Museum Tusulanum Press.
- Lanza, P. (2013). Lazos entre la performance y el documental performativo. *Revista Telondefondo*, (18), 158-165.
- Lorey, I. (2017). *Disputas sobre el sujeto. Consecuencias teóricas y políticas de un modelo de poder jurídico: Judith Butler*. Ed. La cebra.
- Martínez, A. (2020). Performatividad, agencia y lenguaje. El psicoanálisis como exceso abrumador de Judith Butler. *Revista de Psicología*, 19(2), 214-235. DOI: <http://doi.org/10.24215/2422572Xe059>.
- Molfetta, A. (2003). O documentário performativo no Cone Sul. *Estudos Socio-cine de Cinema*, ano V, 44-52.
- Nichols, B. (1994). *Blurred boundaries: Questions of meaning in contemporary culture*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Piedras, P. (2013) Algunas especulaciones en torno a los modos de representación y a la manifestación de la primera persona en el cine documental argentino. *Cine Documental*, (7), 30-46.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires.

- Pinto, I., & Peirano, M. (2014). Entrevista a Iván Osnovikoff y Bettina Perut a propósito de El astuto mono Pinochet contra la moneda de los cerdos. Inédita.
- Pinto, I., & Peirano, M. (2019). Tránsitos del documental chileno (2000-2018): Hacia una epistemología de la imagen documental. *adComunica: revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, (19), 103-122.
- Pinto Veas, I. (2013). Stella Bruzzi, El documental como acto performativo. *la Fuga*, 15. www.lafuga.cl/stella-bruzzi/639.
- Pinto Iván (2016). Formas expandidas. Límites y entre-lugares del documental chileno 2004-2016. *Revista cine documental*, (14).
- Ramírez-Soto, E. (2019). *(Un)veiling Bodies: A Trajectory of Chilean Post-Dictatorship Documentary*. Modern Humanities Research Association, Legenda.
- Renov, M. (1993). Towards a poetics of documentary. In M. Renov (Ed.), *Theorizing documentary* (pp. 12-36). Routledge.
- Renov, M. (2004). *The subject of documentary*, vol. 16. University of Minnesota Press.
- Rouch, J. (1981). La puesta en escena de la realidad y el punto de vista documental sobre lo imaginario. *Lumière*. www.elumiere.net/especiales/rouch/puestaescenarouch.php.
- Sánchez Prieto, J. (2013). Los desafíos del 'giro performativo': el modelo de Alexander y la pervivencia de Turner. In F. Oncina, & E. Cantarino (Coords.), *Giros narrativos e historias del saber* (pp. 77-110). Plaza y Valdés.
- Taylor, D. (2016). *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- Valenzuela, G. (2006). Yo te digo que el mundo es así: giro performativo en el documental chileno contemporáneo. *DOC On-line: Revista Digital de Cinema Documentário*, (1), 6-22.
- Vergara, C. & Bossy, M. (2010). *Documentales autobiográficos chilenos*. Autoedición.
- Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T & B Editores.