

laFuga

FIDOCs 2005

Estrategias documentales

Por Iván Pinto Veas

Tags | **Cine documental** | **Festivales** | **Crítica** | **Brasil** | **Chile** | **España** | **Estados Unidos** | **Francia** | **Ruanda**

Crítico de cine, investigador y docente. Doctor en Estudios Latinoamericanos (Universidad de Chile). Licenciado en Estética de la Universidad Católica y de Cine y televisión Universidad ARCIS, con estudios de Comunicación y Cultura (UBA, Buenos Aires). Editor del sitio <http://lafuga.cl>, especializado en cine contemporáneo. Director <http://elagentecine.cl>, sitio de crítica de cine y festivales.

Como nunca Fidocs decidió salir a la calle. Y si no a la calle, a lo más cercano hoy en día: un mall del cine. Los documentales han decidido salir a competir en el libre mercado sin “coberturas”, sin centros culturales esta vez que los protejan. Fidocs ha crecido (de las salas del Goethe al Hoyts, todo un paso) pero sólo lo suficiente: “No es bueno crecer tanto” dijo por ahí Patricio Guzmán, su director. La convicción es doble: estos filmes deben verse (son necesarios), estos filmes son exigidos de ver (al espectador de cine le interesan esos filmes). Para el próximo año Guzmán anuncia: doblarán la apuesta. Habrá más muestras paralelas, las muestras internacionales irán en prime-time y se le dará menos importancia a la competencia nacional. Fidocs ha pasado de ser un secreto a voces a instalarse como un referente de cómo deberían hacerse festivales de cine en esta costilla del mundo. A continuación, un balance-ensayo de lo visto este año, sumado a algunas polémicas.



“Cada nuevo realismo sería entonces una operación de reconstrucción de realidades anteriormente puestas en forma y desde ahora desmontadas”.

“¿Cómo no creer que la realidad de la representación no abre, al mismo tiempo, la representación de la realidad? Es paradójicamente rompiendo esta circularidad de una representación cerrada sobre sí misma como el cine produce un nuevo realismo. Si el mundo se transformó en escena, todo lo que amenaza a esa escena haciéndola menos controlable- efectos de la realidad, accidentes, acontecimientos, epifanías documentales- viene a dar un nuevo impulso a nuestra creencia en una representación que no se limita y no se agota en sí misma. En el corazón de las puestas en escena realistas, la utopía de una realidad que no se deja poner en escena”.

J. L. Comolli, en *Del realismo como utopía*.


No debería ser un secreto que en este momento el documental se presenta como un espacio privilegiado para la reflexión sobre el lenguaje cinematográfico y sus implicancias con el mundo. Aún en los documentales menos sólidos o más discutibles en cuanto puesta en escena, existe un nivel de discusión que en la mayoría de las ficciones suele evitarse a todo nivel. Y si la ficción ha debido construir simulacros, ironías, parodias para poder recordar la función cosmética de la imagen en el mundo actual, el documental en sus operaciones más críticas ha debido cuestionar las bases operativas, las categorías que validan tales cosméticas de la visión. El documental actual funciona desde su propio principio -la particularidad- como anti-totalizador, como recordatorio constante de una fisura ante el proceso progresivo de reducción de mirada.

Documentalizar, en esta perspectiva, deviene acto político. Funciona por *oposición*: al reportaje, al lenguaje televisivo, al lenguaje publicitario, al lenguaje homogeneizador de los medios. Y es desde acá dónde es posible pensar en imágenes, propuestas, filmes que han decidido adentrarse en esta fisura, en lo que implicaría documentalizar. El *realismo como utopía* deviene Brecht. Deviene crítica. Un estar entre la contingencia y su autonomía. O un principio de autonomía cuyo punto de partida es el mundo. Si hubiese que resumir este juego del documental con la historia sin duda la encuentro en una sola imagen que se pudo ver en una sala a medio llenar, durante una mañana en este Fidocs: en completo silencio (por que no poseía audio) las imágenes en blanco y negro de un 11 de Septiembre de 1973, el cielo en un blanco sobreexpuesto, aviones (los Hawker Hunter) disparan sobre La Moneda. Humo detrás de algunos edificios. ¿Por qué filmar? El acto de filmar se vuelve en una simple decisión, en un acto tan banal como apretar o no un botón. Mientras los aviones disparan al suelo, la cámara dispara al cielo. Las imágenes -vistas una y otra vez en documentales sobre el 11- se vuelven únicas. Se hacen pertenecer a esa proyección matutina. Alguien estuvo ahí (en vez de nosotros). Nosotros, espectadores, estamos a salvo en las butacas [Las imágenes de las que hablo fueron mostradas durante la retrospectiva de Pedro Chaskel.].

Esta paradoja enmarca otra: la de las imágenes y su contexto. Quizás podamos verlo así: el documental en su condición cinematográfica es evanescente, se proyecta [Pregunta: ¿en que *consiste* una imagen proyectada?]. La pregunta es por la condición de su puesta en escena, de qué forma *imprimir* en la memoria imágenes duraderas que no pasarán al olvido, que no se harán parte de la amnesia generalizada propia de la relación entre medios visuales- consumidores y pasan a ser construcción de memoria entre cine - espectador. O si se quiere: como hacer arqueología en una arquitectura -la del Mall- que apunta al olvido y a la saturación. Proyectar documentales en este contexto deja de ser un acto de idealismo estético. La “modernidad” del documental estaría en la posibilidad de establecer esa oblicuidad. Y para ello requiere de operaciones cinematográficas complejas. Por que en este contexto alegar “simplicidad” es dar por obviada la relación entre mediación y contexto, entre dispositivos (tecnológicos, narrativos, visuales) y memoria.

“En el mundo alineado en que vivimos, la realidad social debe presentarse en forma llamativa, bajo una nueva luz, a través de la alineación del tema y de los personajes. La obra de arte debe penetrar en el público no mediante la identificación pasiva sino mediante un llamamiento a la razón que exige, a la vez, acción y decisión”.

Alfredo Jaar

 Presentada como el film estrella de este Fidocs (puesto que años anteriores han ocupado **Shoah** (1985) de Claude Lanzmann o **Ser y tener** (2002) de Nicolas Philibert), **La pesadilla de Darwin** (Hubert Sauper, 2004) venía de ser premiado en varios festivales y de ser un completo éxito a nivel de salas en Europa. ¿Qué nos venía a contar? La historia de los pobladores del lago Victoria en Tanzania y de qué forma la incorporación de un pez llamado “La perca del Nilo” (un experimento científico) destruye todo el medio ambiente y junto con ello, mantiene en la miseria más absoluta (de eso sí da cuenta el filme) al poblado. Las imágenes mostradas por Sauper van de mal en peor. Un guardia nocturno que da cuenta de la explotación por parte de las industrias a los pobladores, la recolección de las sobras de la industria para su posterior comercialización entre los habitantes debe ser una de las escenas más crueles jamás vistas en el cine, sobre todo a la hora de mostrar a una mujer- que se encuentra ahí, recogiendo sobras casi podridas- que ha perdido un ojo por una infección. El inventario de Sauper no se acaba: una prostituta es maltratada y asesinada por pilotos australianos, los niños esnifan una droga hecha a partir de plástico y quedan semi dormidos, mientras cualquiera llega y abusa de ellos, pilotos rusos que son una triste mezcla de pilotos y mafiosos, nos cuentan como extrañan el hogar. La realidad “extraída de otro mundo”, tal cual. ¿Cómo situarse frente a esto? ¿con qué pulso escribir una crítica que se declara “en contra” no de lo mostrado ni de las intenciones si no de las formas en que se muestra? Quizás debiera recurrir a un ejemplo algo externo al cine, para después volver a él.

Alfredo Jaar, un artista preocupado por las imágenes y las tragedias humanas de la globalización, declaraba:

Vivimos en una época muy contradictoria: nuestras sociedades son bombardeadas diariamente por millones de imágenes y han perdido la capacidad de ser afectadas por ellas. Las fotografías de dolor que nos muestra la prensa se ahogan en un mar de consumismo. Por ello, necesitamos nuevas estrategias de representación de estas situaciones para crear conciencia y propiciar la participación activa de los ciudadanos en la resolución de los conflictos [Entrevista a Alfredo Jaar: http://elpais.com/diario/1998/09/15/paisvasco/905888421_850215.html].

En 1994 Jaar viajó a Ruanda preocupado por el genocidio que mató a 1 millón de personas. Ante la disyuntiva del mostrar u ocultar, Jaar optó por establecer una estrategia de ocultamiento, consciente de las operaciones de recepción del consumidor contemporáneo de imágenes. Jaar fotografió los ojos de un niño recientemente huérfano, y para la muestra del trabajo instaló un millón de diapositivas en una mesa de luz (una por cada muerto) de esos ojos con información sobre lo ocurrido en ese país:

En Ruanda un millón de personas fueron asesinadas en cien días, una masacre a la que el mundo no le prestó casi atención. Cuando empezaron a aparecer imágenes sobre lo que estaba ocurriendo nadie salió a la calle a exigir a su gobierno que interviniera. ¿Son estas imágenes síntomas de una sociedad indiferente? o, más bien, ¿son ellas las que provocan nuestra indiferencia? Mi proyecto sobre Ruanda duró seis años –es en el que más tiempo he invertido– e integra diecinueve intentos de representar algo irrepresentable. Como cada estrategia de representación fallaba, a continuación intentaba desesperadamente otra nueva.

Jaar ante la masacre decide una estrategia. El límite es aquello que no puede ser representado, el límite puesto al deseo del ver, a la morbosidad del espectador frente al hecho; el drama humano no es compensado por su visualidad. Son dos problemas diferentes. ¿Qué quiero explicar? La pregunta por el cómo. Como dar cuenta. Sauper en ningún momento se hace este tipo de preguntas. Concretamente, le pregunté después de haber mostrado su película si a él le interesaba mostrar o analizar. Sauper me contestó evadiendo: me dijo que la película era una forma de ordenar una vivencia “muy intensa” de cuatro años que él había tenido. Después escuché algunos argumentos a su favor: Sauper era valiente y sensible (nadie lo pone en duda), la película era “impactante” (jamás lo dudé), y uno que me llamó la atención: Sauper poseía un ojo fotográfico increíble, había logrado filmar imágenes bellas. Es decir, hacer de lo filmado un espectáculo –catastrófico– sobre la situación de un pueblo en Tanzania. El espectáculo perfecto para la buena conciencia de izquierdas. Prosigo. Jamás en la película hay análisis social, político o ideológico. Sauper se dedica a mostrar. Con lo cuál ha hecho un par de opciones. Ha decidido permanecer en la superficie, es decir, no *adentrarse*. Sauper filma caras, no rostros ¿algún personaje es mirado a su misma altura? ¿Sin paternalismo? ¿Sin el prejuicio positivo de la diferencia? ¿Hay algún personaje que no sea sólo una víctima? El otro pasa a ser objeto para una mirada que no cuestiona el cómo representarlo (¿cómo lo válido?) y que mucho menos cuestiona el lugar del propio observador [Hace poco tuve la oportunidad, casi por contraste, de ver el film *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988) de Harun Farocki, dónde el director explicaba de qué forma la imagen había sido codificada históricamente a favor de la identificación del otro. Desde la policía, entre sospechosos y no sospechosos. Imagen, identificación y poder, como lo demuestra Farocki, van de la mano. ¿Cómo evitar esto?] (cuestión discutida en la antropología desde Levi Strauss en adelante). Y aquí otro punto dónde me siento agredido por el documental: pasa por encima de las reflexiones establecidas desde la propia historia del documental sobre *cómo* filmar. Esencialmente: el rol del cine en un sistema global de dominio (sí) pero un sistema que posee a la imagen y su lenguaje como parte de él. Problemas teóricos, claro, pero que involucran una praxis que es netamente cinematográfica.

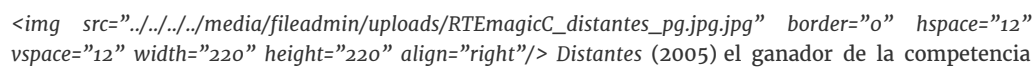
 Pero Fidocs 2005 dio espacio para algunos gestos en el documental contemporáneo que nos gustaría destacar. Esencialmente hablo de dos filmes: *Muro* (2004) de Simone Bitton y *El caso Valérie* (2004) de François Caillat. Aunque ambos puedan estar a kilómetros de distancia en cuanto a temas abordados, poseen en común el estarse preguntando por los modos del representar en un contexto contemporáneo. *Muro* responde a la pregunta ¿de qué manera hacer filmes políticos hoy en día? Simone Bitton, mitad árabe, mitad judía decide filmar el muro que contruye Israel para separarse de Palestina. Sin énfasis dramáticos,

las operaciones del filme dan a la imagen el rol protagónico. Aquello que vemos es la evidencia de un muro en su intervención en la geografía, en los habitantes (al cuerpo, al transitar, al paisaje). A su vez, Bitton intercala entrevistas de personas que viven a un lado u otro a lo largo del muro, mostrando imágenes de ellos, pero centrando la visualidad del filme a los planos del muro. Los testimonios pasan a transformarse en voz, en oralidad y en palabras que “escriben” imaginariamente sobre el muro. ¿Quién decide construir este muro? ¿Con qué motivos? ¿Eso tiene un correlato con los habitantes que viven a un lado u otro? El punto álgido del documental aparece cuando Bitton entrevista a un representante del ministerio de defensa (o algo así) de Israel que es tajante en cuanto a las motivaciones institucionales: “Ellos se lo buscaron”. Imagen y evidencia. Bitton documenta el muro, y pasa de eso a hacer un filme sobre los muros, las separaciones, las fronteras. Hacia el final del filme Bitton se entrevista –virtualmente, mediante una webcam– con un psicoanalista a propósito de su doble condición –árabe y judía– “¿Estoy loca?”, le pregunta, “¿Soy yo el desvío de la norma o es la norma la que está desviada?”. El filme termina con estas interrogantes.

El caso Valérie de Caillat radicaliza también sus opciones críticas, pero en otro nivel: cuestionando directamente el carácter objetivo de la imagen documental, estableciéndose en un peligroso (pero por eso, saludable) cruce entre ficción y documental, trabajando en la superficie de registro. La historia parte con alguien que recorre una carretera en auto y una voz en off que será desde dónde se focalizará el relato. La voz nos cuenta: va camino a un pueblo en los Alpes en busca de rastros de la desaparición de una mujer –Valérie– que ocurrió hace veinte años. Caillat-voz nos cuenta que por ese tiempo se encontraba paseando con amigos y se enteró de esta desaparición. En esa época filmaba imágenes en super8, dato clave en la visualidad de la película, ya que insertará constantemente estas imágenes conformadas por detalles, texturas, casas, animales, sumando ambigüedad al registro. El viaje es hacia ninguna parte: entrevista a habitantes del pueblo. Algunos escucharon hablar de esa desaparición. Involucran a un hotel. Los dueños del hotel dicen no saber nada de ella. Sin embargo se ponen a contar historias personales y familiares. Otros no saben nada. Salen teorías, datos. Se vislumbran hipótesis. Un canadiense involucrado. Un paseo a los bosques. Valérie era una chica solitaria. Una chica juega con el tema ¿qué pudo ser de ella? ¿Qué podría haberla motivado a desaparecer? Un intelectual del pueblo dice ¿no habrá sido solo un invento del canadiense que era escritor? ¿No habrá sido devorada por la ficción? Caillat, astuto, deja abiertas estas interrogantes. El aire paródico, pero misterioso. El registro de gestos, modos, voces. El lenguaje como superficie. Y un objeto a investigar que, poco a poco, desaparece. Caillat hace aparecer a Chabrol y a Antonioni en el documental. A la novela negra y a la nueva novela. Y nos da algunas claves sobre como conspirar con las imágenes contemporáneas.

 Vimos más. El documental *Los chicos malos* (2004) de David Carr-Brown, Pierre Bourgeois y Patricia Bidet, de corte sociológico, a luces de lo ocurrido en París este año se vuelve interesantísimo. El documental indaga en las políticas de segregación urbanas en la ciudad de París. Durante los años ´50 y a raíz de la creciente inmigración desde países del tercer mundo, pero esencialmente desde el continente Africano, se empiezan a crear barrios en las afueras de la ciudad que con el pasar del tiempo pasaron a ser ghettos donde el sentimiento de marginalidad fue creciendo. El documental indaga en esta historia, tomando imágenes muy decidoras del pasado y mostrando de qué forma influyen las políticas urbanas en los modos de vida, en las relaciones entre Parisinos e inmigrantes. Lo interesante del documental es la perspectiva que instala. Al parecer París asume los actos vandálicos de este año como actos ajenos que no le incumben a las políticas institucionales ni a los ciudadanos parisinos. Al contrario, este documental pone foco en que la delincuencia se crea en la medida que las políticas urbanas no incluyan la convivencia abierta e integradora. Un tema similar pudimos ver en *El tren de la memoria* (Ana Perez & Marta Arribas, 2004) un film español que nos cuenta el caso de varios españoles de clase media baja que durante los sesenta se fueron a Alemania, convocados por un acuerdo bilateral. Lo interesante es ver que Alemania convocaba a los inmigrantes españoles en búsqueda de mano de obra barata para que los alemanes pudieran ascender a cargos mayores y así crear un incentivo social. La película indaga en la comunidad española, en los sentimientos encontrados de falta de hogar y creación de uno nuevo, en el prejuicio de los alemanes hacia los españoles (vistos como seres “hediondos y bulliciosos”) y en las formas sutiles y no tan sutiles que tiene la sociedad de crear “rangos” entre las personas. Comentario aparte merece uno de los subtextos de la película: las formas de los sistemas de producción industrial de aplicar la lógica Fordiana de la cadena de montaje, abaratando costos en la calidad de vida de las personas (puestos a vivir en unas caballerizas, divididos entre hombres y

mujeres) para así subir la producción por menos inversión. A su vez, esta comunidad formó parte de los movimientos de protesta de los años '60, buscando mejorar estas condiciones de trabajo. Segregaciones, marginales, marginados y las formas de hacer presente la participación política. En *Peones* (2004) de Eduardo Coutinho (Brasil) pudimos ver otro tanto de estas historias ocultas del capitalismo tardío. Coutinho indaga en el presente individual de quienes participaron en una masiva huelga de sindicatos metalúrgicos durante los '80 liderados por un increíble Lula da Silva (en mi caso, entendí mediante estas imágenes el fervor que provocó y provoca en su país). Muchos siguen siendo participantes activos de los movimientos sociales, otros dieron un giro y se dedican a cosas completamente diferentes, pero en todos ellos hay un recuerdo emocionado de las protestas, de Lula, de años en que se sintieron partícipes de lo histórico. Estos tres documentales poseen en común algunos elementos a contrastar con *La pesadilla de Darwin*: los actores sociales son tomados en cuenta, adquiriendo protagonismo, haciendo ver las formas específicas de apropiación (y resistencia) identitaria desde lo micro y lo macro social. En el caso de Coutinho –algo muy interesante– los personajes conforman un coro compuesto por pura diferencia. Se enfatiza el contraste de cada vida, de cada situación individual para, desde ahí, pasar a lo colectivo. En el caso del movimiento metalúrgico, nos hace ver la mezcla extraña que lo constituye: pasión, ingenuidad, deseo de protagonismo histórico, pero sobre todo: identidad cultural. De alguna forma *Peones* dialoga con *El tren de la memoria* y *Los chicos malos* aquí. En el registro del excedente histórico que conforma la propia historia o la lucha por poner historia ahí donde no la hay pero de voz e imagen de quienes la conforman.

 *Distantes* (2005) el ganador de la competencia nacional, documental filmado por Mauricio García, Sebastián Melo y Felipe Correa resulta interesante en un lugar similar a lo señalado. Es la historia de una comunidad en la isla Chaullín compuesta por veinte familias. Quizás el vinculante formal mayor tenga raíz en los documentales de indagación antropológica locales. Los realizadores optan por varias operaciones, entre ellas: no filmar entrevistas, registrar sin mayores comentarios los modos culturales de quienes conviven ahí y dejar que sea la imagen haga la evidencia. Desde aquí vemos como la comunidad construye sus propias redes sociales, de que forma se convive en el lento proceso de modernización que los convoca. A su vez, esta modernización es filmada conflictivamente –resistencias, proyección de modelos capitalinos, las relaciones con quienes llegan desde afuera– pero no catastróficamente. *Distantes* se acerca desde un humanismo social a constatar estas micro historias. Y destaca por algo que pocos documentales locales llegan a poseer: un amor por el mirar, el escuchar, el dejar ver. Merecido premio ¡felicidades!).

Ví más cosas nacionales, pero creo que solo alcanzo a hacer breves reseñas. *Personas y cosas* (Martín Seeger, 2005) me hizo preguntarme qué es lo que les enseñan a los estudiantes en las escuelas de cine. Un documental morbosos, obsesionado en mostrar cuerpos en la morgue. La poca utilización del off, y un límite (que está en el placer, su desborde y la pornografía), me hicieron salirme de la sala [Los resultados de tal “aprendizaje” estudiantil quedaron registrados en el propio diario del Fidocs a palabra del propio director: “me he dado cuenta que el documental no necesita tantos temas, no necesita encontrar situaciones excéntricas o conflictos en ninguna parte, si no buscar mecanismos formales para tratarlos”. Diario Fidocs del 5 de Diciembre.]. El monumental *El velo de Berta* (2004) de Esteban Larraín nos cuenta la historia de Berta Quintremán, “una de las pocas superheroínas que le van quedando al Chile transicional” en palabras del propio Larraín, quien sigue durante varios meses la vida de ella. Aunque impactante– por el potente personaje, por la relación represa–institución vs. señora Berta, por la urgencia del registro de tal macro tragedia en el contexto global– el documental termina desinflándose por el excesivo énfasis en lo terrible de la situación, ciertos dejos de autoconciencia de cámara de la señora Berta, y una narración que no siempre avanza hacia la indagación, quedando muchas veces en registro descriptivo. La pregunta esencial es si puede haber documental ahí dónde ya hay tesis. De todos modos una escena para la memoria transicional: cuando las familias resistentes deben firmar un documento entre medio de fríos abogados. *Viejo zorro* (2005) de Rolando Opazo filma la vida de dos ancianos que deciden vivir su vejez de forma sana y optimista. Pecando de exceso de liviandad y de haber tenido clarísimo el discurso de la película, me dejó con la sensación de muy poco. *El che de los gay* (2005) de Arturo Álvarez filmado –y editado, al parecer– en condiciones muy precarias, es un clásico documental de personaje que posee un muy buen protagonista –don Víctor Hugo, performer activista y político– y excelente investigación en cuanto al material de archivo. Me molestó “la música de fondo”, siempre presente, que ayudaba poco

a concentrar la puesta en escena. Pregunta: ¿documental o reportaje de investigación?. Similar pregunta me produce *La historia pasó por nuestros cuerpos* (Jorge Madrid, 2005) sobre la muerte de tres dirigentes comunistas durante la dictadura. Un documental no menor que deja en claro la importancia de estas muertes para los movimientos sociales de los '80. *El cachorro y la mariposa* (2005) de Daniel Evans es un extraño pero bello experimento al ser el registro de un taller fotográfico y audiovisual impartido a una niña sorda. La opción del director es relatarlo en absoluto silencio, respetando el punto de vista de ella. A su vez filma la relación entre ella y su hijo, y de qué forma se van creando lazos de integración. *Desobediencia* (2005) de Patricio Henríquez un documental sobre la disidencia en el ejército, recoge tres relatos, un soldado norteamericano, uno israelí. Excelentes testimonios y acceso a material sobre la guerra en Irak bastante inédito.

Termino con dos puntos fuertes de las presentaciones locales que se me impusieron sobre todo por los temas abordados: *PersPecPlejia* (2005) de David Albala (que no había podido ver) narra la historia del propio realizador durante su proceso de rehabilitación del accidente en el cual quedó discapacitado. El documental desmitifica lo trágico y se encarga de filmar a varios otros que sufrieron algo similar. El cruce entre el relato personal de David (muy lúcido) y su proceso de socialización con el mundo, los otros discapacitados, en un tono liviano, pero no por eso poco dramático, ayuda a hacer un documental sobre todo efectivo (y ¿por qué no? en muchas partes efectista). Me entero que el realizador se encuentra realizando ahora una serie para la TV sobre el tema. El otro documental es *Ovas de oro* (2005) de Anahí Johnsen y Manuel González. Ambos concientes que es posible que lo suyo no sea hacer “documentales de autor” (en sus propias palabras) me encontré con una buena sorpresa por la calidad de investigación y la producción de campo de este documental que narra informadamente lo que ocurre en este momento con la salmoneras, de que forma la inserción de su producción ha afectado gravemente el medio ambiente (muerte de la vida en el agua), la vida social (abuso de las empresas en las contrataciones) y cultural (el fin de la pesca artesanal). El documental mete a todos: al gobierno y unas extrañas leyes aprobadas, a las empresas noruegas (¡y van a Noruega!), a la poca presencia en los medios de este problema, etc. Un documental con algunos excesos de montaje (similares a los de Albala) pero, de acuerdo a sus propios fines, efectivo.

Brevemente, algunos que se me quedaron fuera. *Mi Julio Verne* (2005) del propio Patricio Guzmán es una vuelta de tuerca a los biopics y documentales académicos. Patricio Guzmán transforma a Julio Verne en una excusa para abordar a una serie de personajes “Vernianos” que destacan por actividades y récords insólitos. Así, aventureros de globos que casi dieron la vuelta al mundo, buzos que vivieron bajo el agua, astronautas-poetas, entre otros nos hacen re-ver a Verne desde nuevos lugares. Placentero. *Paraíso* (2004) de Marie-Hélène Rebois. Una coreografía de danza contemporánea filmada impecable, lúdica, compuesta por puro cuerpo, movimiento, y juegos en distintos niveles de la imagen. *La fábrica* (2004) de Serguéi Loznitsa un documental del que me tuve que salir por la hora, pero que parecía un fiel heredero del Sokurov más estático, registraba el funcionamiento de una fábrica de fundición de metal. Una película donde las imágenes “pesan”, dónde se quiere registrar el detalle del proceso efectuado, en un sistema de producción en vías de desaparecer. ¿Bucólico? *Compadre* (2004) de Mikael Wistrom (Suecia) un documental “terapéutico” sobre una amistad imposible entre el documentalista sueco y una familia de escasos recursos del Perú. Las diferencias económicas, sociales y culturales son filmadas a modo de drama familiar. Lo interesante, eso sí, es que el director se inserta como personaje, asumiendo todas las contradicciones que significa filmar a un otro. El énfasis en el dramatismo emotivo y la poca distancia que termina tomando el director frente al tema restan a la hora del balance. *Si quieres hacer reír a Dios* (2005) de Mauricio Claro un documental sobre el fallecido (querido y recordado) Helvio Soto. Algunos cercanos y otros no tanto nos cuentan la historia de sus películas, viajes y polémicas. ¿mi impresión? Algo distante y se echó de menos ver a Helvio. Sé que hay filmadas entrevistas de sus últimos días en Pirque, por lo que se espera que aparezca ese material algún día en alguna obra más definitiva sobre Helvio. *Paul dans sa vie* (Rémi Mauger, 2005), un documental no folclórico ni discursivo sobre la vida de campo. Un seguimiento de un campesino que dice “vivir su vida”. Con buenos momentos y otros algo alejados, el documental me dejó con mis dudas.

No pude ver algunos documentales que tenía muchas ganas de ver entre ellos la muestra de Finlandia y el documental sobre Arvo Pärt. Quizás si nos hubiesen dado otra credencial habría sido más factible hacerles cobertura.

Terminando

¿Algunas conclusiones? Saldo positivo. La retrospectiva de Pedro Chaskel fue un gran punto de este año, aunque sólo pude ver algunos y los reseñé brevemente en nuestro Blog.

De todos modos sólo puedo decir que fue un placer haber visto a Pedro tan al día con los documentales (fue a todo lo que pudo) y tan lúcido y asertivo en sus juicios. A esta muestra se suma la hecha en Valdivia a Sergio Bravo y se agradece que los festivales estén haciendo este trabajo de recuperación de un patrimonio audiovisual perdido. Otro punto: la proyección de *Como me da la gana* (1985) de Agüero fue una actividad muy linda, reseñada (junto con otra sección de Chaskel) por nuestro crítico estrella Juan Eduardo Murillo también en el Blog.

¿Críticas? Muchas de ellas asumidas por la propia organización, completamente conscientes de los principales problemas que acarrearán ([ver entrevista de Patricio Guzmán](#)). Por otro lado cabe preguntarse por el estado del documental chileno: vivo, estable, muchísimo más estimulante que la ficción, pero en muchos sentidos en deuda aún con una reflexión más espesa sobre el lenguaje, los estatutos del verosímil, la situación actual de las imágenes, las relaciones entre política y representación, sólo por nombrar algunos ejes que hacen del documental contemporáneo un lugar privilegiado para la puesta en escena del propio cine.

Como citar: Pinto Veas, I. (2005). FIDOCs 2005, *laFuga*, 1. [Fecha de consulta: 2025-12-13] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/fidocs-2005/60>