

## Autoconciencia y derecho de mirada: operaciones de reflexividad estética política en el documental *Crónica de un comité* (2014)

Álvaro García

El 25 de agosto de 2011, el joven de 16 años Manuel Gutiérrez murió a causa de un disparo hecho por carabineros cuando junto a su hermano Gerson salieron de su casa en la Villa Jaime Eyzaguirre de Macul para ver qué sucedía durante las protestas nocturnas luego de las manifestaciones de ese día en el contexto de un paro nacional organizado por la CUT. Posteriormente, una investigación de la justicia militar estableció que el disparo fue realizado por el suboficial Miguel Millacura, al que se sometió a proceso, pero le fue concedida libertad vigilada después de dos meses, incluyendo su reintegración en la fuerza policial siendo trasladado a Chiloé. Ante lo que se consideró un crimen que quedó en la impunidad, el dirigente social Miguel Fonseca, vecino de la víctima, propuso la formación del Comité por la Justicia para Manuel Gutiérrez, conformado por la familia Gutiérrez, además de la madre de Fonseca, quedando él y Gerson como líderes de la iniciativa.

Como manera de llevar un registro visual de sus gestiones ocurrió un acercamiento entre el Comité y la dupla de cineastas José Luis Sepúlveda y Carolina Adriazola<sup>1</sup>. Para la pareja de realizadores significó su primera realización puramente documental en conjunto, aunque no son ajenos a variados aspectos de la puesta en escena documentalista, los que se perciben en su labor ficcional previa. Los

---

<sup>1</sup> Conocidos en el ambiente cinematográfico nacional por su postura política extrema, su producción independiente y su crítica a las vertientes más comerciales de la producción fílmica nacional. Cuentan en su trabajo con un puñado de cortometrajes y dos largos, en los que se funde fuertemente ficción y documental debido a un rasgo eminentemente performativo a cargo de los protagonistas y las situaciones representadas: *El pejesapo* (2007) y *Mitómana* (2009). Además son los fundadores de FECISO (festival de cine social y antisocial) y animan diversas escuelas de cine popular. Todas estas iniciativas les han valido reconocimiento de algunos circuitos, tanto de crítica como de exhibición, pero mayormente les ha mantenido al margen de instancias establecidas del campo cinematográfico, tanto públicas-subsuencionadas como privadas-lucrativas. En ese sentido, se puede aseverar que el documental *Crónica de un comité* (2014) se condice con su trabajo anterior, en cuanto incide en una postura de crítica social, aunque ya no ficcionaliza sobre sujetos a medio camino de la marginalidad absoluta y su frustrado ingreso a esferas institucionales (el trabajo en *El pejesapo*, la actividad cultural en *Mitómana*), sino que, en este caso, son personas reales que están enmarcadas en el trajín de una problemática contingente: revisar un fallo judicial injusto hecho por la justicia militar y obtener así un reparo por parte de la institución de Carabineros como del Estado chileno.

realizadores comenzaron las labores de seguimiento, en formato video, de las actividades organizadas por el comité y también del registro de otras acciones, más íntimas, del grupo. Así fue como algunos de los miembros, en especial Gerson, quedaron incluidos en el uso de las cámaras con el fin de tener registrado lo más posible de las situaciones y pensamientos que les involucraban respecto al caso que les afectaba tanto personal como judicialmente.

Si bien el documental, por su temática, se entrelaza con el cine político, este presenta particularidades que lo diferencian de otros ejemplos del cine chileno de no ficción en su variante politizada.<sup>2</sup> Para pensar al cine político primero entenderemos que:

el cine, como lenguaje, constituye una forma de expresión de las relaciones y de las luchas sociales, manifestando y reflejando esa lucha y sirviéndole a la vez de instrumento y material [...] las formas filmicas son esencialmente dinámicas, indicadores del cambio que reflejan las modificaciones y los grandes acontecimientos políticos. El cine, como sistema semiótico, expresaría y sería modelado por la ideológica, no dejando de ser, sin embargo, una de las instancias en las que se forman y conmueven las ideologías constituidas. En suma, las dislocaciones de las formas estéticas, inscribiéndose en una serie histórica e intertextual, son inseparables de las dislocaciones políticas.<sup>3</sup>

Partiendo de esa base, instalada en la historia, la estética y la reflexión ideológica, el cine político se define como aquel que se funda en una intención participante de la realidad histórica con la pretensión de reflexionar y transformar el campo social que le incumbe. Hay en él, por tanto, una intención propositiva de emancipación como una crítica a las determinaciones sociales, lo mismo que un sesgo ideológico al momento de hacer su diagnóstico sobre la realidad: ya sea “cine comprometido” -por lo general de ficción realista o documental- o “cine proselitista” (como el llamado *agit-prop*). A ellos se suma una vertiente más reflexiva que involucra en su discurso una relación crítica de la imagen con la realidad, donde el “tema político” pasa a ser el problema de la representación y cómo representar políticamente en el cine. A nuestro entender *Crónica de un comité* es más cercano a esta última posición, aunque, como veremos,

---

<sup>2</sup> Podemos hablar de documentales intimistas (*Mi vida con Carlos*, Germán Berger Hertz, 2010), documentales históricos (*Habeas corpus*, Claudia Barril-Sebastián Moreno, 2015), documentales sobre la memoria referida a la dictadura (*Nostalgia de la luz*, Patricio Guzmán, 2010), documentales sobre el quehacer o la lucha política (*El vals de los inútiles*, Edison Cajas, 2013; *De vida y de muerte. Testimonios de la Operación Cóndor*, Pedro Chaskel, 2015).

<sup>3</sup> Schefer, Raquel. “Militante y experimental: apuntes sobre la política y la poética del cine de intervención argentino”. *Imagofagia, revista virtual de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Vol. 5, N° 9, 2014, p. 5. Disponible en: [https://www.academia.edu/26620871/Militante\\_y\\_experimental\\_apuntes\\_sobre\\_la\\_pol%C3%ADtica\\_y\\_la\\_po%C3%A9tica\\_del\\_cine\\_de\\_intervenci%C3%B3n\\_argentino](https://www.academia.edu/26620871/Militante_y_experimental_apuntes_sobre_la_pol%C3%ADtica_y_la_po%C3%A9tica_del_cine_de_intervenci%C3%B3n_argentino)

presenta particularidades que lo distinguen y le otorgan especificidad a su versión específica de cine político.

Tomando el caso de la arista política del cine chileno contemporáneo se puede distinguir un desmarque de *Crónica de un comité* respecto de otras películas documentales nacionales. A grandes rasgos se puede establecer que existe un cine preocupado por el potencial político de la memoria, sobre todo relativa la dictadura de Pinochet. Por otro lado también hay muestra importante relacionada al presente que da cuenta de la presencia de los movimientos sociales de los últimos años, particularmente el movimiento estudiantil. Y en tercer lugar destaca una dimensión más difusa, sin embargo rastreable en su dimensión política, que busca retratar la intimidad (y aquí hay ejemplos en que se conjugan con las dos vertientes ya señaladas). *Crónica de un comité* no responde a esas tres áreas, aunque en cierta forma las perfila, especialmente la tercera. Pese a ser un registro en tiempo presente, son los años del gobierno de Sebastián Piñera, sin nombrarse la dictadura, y su justicia militar, aparece como trasfondo represor, lo mismo que su continuidad solapada en los gobiernos de la democracia posterior. Por su parte, el movimiento estudiantil aparece en un momento de la película y se puede entender que la misión del comité, más allá de tratar un caso puntual y de ser una causa minoritaria, se puede homologar a la de un movimiento social, ya que de fondo plantea una revisión y el cambio de una normativa que regula un eje social: los estudiantes buscan acabar con el lucro en la educación, el comité llega a concluir que se debe terminar con la instancia de la justicia militar, debiendo existir solo la civil. Finalmente, en cuanto a dimensión de la intimidad, está surge con notoriedad en la película debido a una estrategia del registro narrativo que emplea: tomando algunos estilemas del cine-directo, como la cámara en mano, la ausencia de narrador (voz *over*) y el seguimiento en lugares íntimos (como los hogares de los miembros del comité) y su propia confesión ante cámara, el documental da cuenta de situaciones, dichos y pensamientos que articulan la esfera privada de sus personajes y que de no mediar la presencia de la cámara estarían ausente quedando únicamente el seguimiento y la comparecencia públicos de su derrotero judicial en búsqueda por reabrir el caso de Manuel Gutiérrez.

En todo caso, a lo que este escrito pretende atender es la dimensión cinematográfica, en particular su manera de articular el cine político hecho en Chile. *Crónica de un comité* no ocupa las estrategias de un documental de denuncia donde la presencia de los realizadores de voz a las demandas del comité, tampoco pone en primer lugar persuadir para que la audiencia tome partido por la defensa de supuestas “víctimas”, ni propone un sustento teórico ideológico que de forma a su discurso en imágenes, lo mismo que no ensaya un método metarreflexivo que opaque la representación de su registro realista. A contrapelo de propuestas grandilocuentes

o reiterativas no pretende un diagnóstico social sino que establece una dimensión performática en tono menor, es decir, mediante el seguimiento tipo cine-directo en conjunción con una variante en cierto grado reflexiva del tratamiento de la imagen, intenta registrar, hacer crónica, de las actividades de un determinado y pequeño grupo humano.

El propósito del presente artículo consiste en elaborar una lectura de *Crónica de un comité* a partir del análisis de su específico diseño de puesta en escena, instancias enunciativas, modos de producción y procedimientos formales. Junto con ello propongo que la película presenta un alcance político que permite comprender el proceder de esas estrategias fílmicas como un tipo de *forma-acontecimiento* fundado en el ejercicio de un *derecho de mirada*. Este ejercicio, correspondiente a los individuos representados en el documental, les permite elaborar su propia reflexión política: podríamos decir que sus performances registradas por la película configuran su propia *autoconciencia*, establecida mediante aquel “derecho de mirada”<sup>4</sup>.

### De la crónica a la performance

Como bien apunta Laura Lattanzi (2015) en su crítica sobre el filme<sup>5</sup>, *Crónica de un comité* hace justicia al primer término de su título en el sentido que rescata para la forma fílmica documental el carácter que una crónica posee en tanto es un tipo de documento particular. La crónica es un tipo de relato o, mejor dicho, consiste en una forma discursiva, según lo entiende Hayden White (1998), como una forma narrativa tratada en orden secuencial cronológico según ocurrieron los hechos transcritos pero sin cerrarse a una definitiva forma cerrada y jerárquica. “Las crónicas, hablando estrictamente, son abiertas por los extremos. En principio no tienen inauguraciones, simplemente “empiezan” cuando el cronista comienza a registrar hechos. Y no tienen culminación ni resolución, pueden proseguir indefinidamente”<sup>6</sup>.

*Crónica de un comité* presenta rasgos de crónica en su nivel de conceptualización cinematográfica: establece hechos reales presentados en el orden

---

<sup>4</sup> Consiste en la adaptación del término concebido por Nicholas Mirzoeff: *right to look*. Agradezco el conocimiento y uso de este concepto a Iván Pinto, que lo traduce como “derechos de mirada”. Mirzoeff, Nicholas. “The Right to Look”. *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*. Vol. 1, N° 1, 2013.

<sup>5</sup> Lattanzi, Laura. “La crónica escéptica”. *El agente cine*, 2015. Disponible en: <https://elagentecine.wordpress.com/2015/07/14/cronica-de-un-comite-23-la-cronica-esceptica/>

<sup>6</sup> White, Hyden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998, pp.17-18.

sucesivo en que ocurrieron, comenzando *in media res*, una vez ya constituido el comité, introduciendo en sus primeras imágenes el llamado a una actividad en recuerdo de Manuel Gutiérrez por medio de un diálogo entre el dirigente Fonseca y una vecina de la Villa que pregunta a qué se debe la convocatoria. Lo que sigue hasta el término de la película son las diligencias, encuentros, conversaciones y reflexiones que van sucediendo a los miembros del comité, con hincapié en la presencia de Gerson Gutiérrez y Miguel Fonseca. Un recorrido que los muestra en sus hogares y en su vecindad, los lleva a una marcha por la reforma al sistema de educación, a una entrevista con diputados de la Nueva Mayoría en el congreso nacional, el encuentro con algunos de los candidatos presidenciales para la elección del año 2013, una entrevista en televisión, entre otros eventos, todos dispuestos cronológicamente aunque sin fecha clara, cubriendo un arco temporal de tres años y sin llegar a un desenlace.

Al contravenirse motivos o nudos argumentales más propios de una obra de ficción o de documentales históricos (principio-medio-fin), el resultado de esta *crónica filmica* trata de la construcción del cambio ocurrido a los miembros del comité a lo largo del tiempo<sup>7</sup>, consignado a través del seguimiento de sus acciones, sentimientos y reflexiones que, pese a tratarse de un colectivo -un grupo familiar y de amistades- les llevará a cada uno por separado a convenir actitudes e ideas diferentes a las que tenían con anterioridad a formar el comité.

Ahora bien, en *Crónica de un comité* -al tratarse de una representación en imagen de tipo documental- su lado *crónica* convive con su lado *performático*. Stella Bruzzi (2013) entiende por esto último como un rasgo inherente de la praxis documental:

Todo documental es una performance, en el sentido de que lo que ves en la pantalla es fundamentalmente distinto a lo que verías si la cámara no estuviese ahí. Siempre va a ser distinto. Sin embargo, no es necesariamente falso, poco verídico, y no significa que no debes creerlo. Lo que sí es, es un reconocimiento de que la cámara está ahí. Si yo pongo una cámara aquí, tú no te convertirás en una persona completamente distinta, pero si reaccionaras ante ella, reconociendo su presencia<sup>8</sup>.

---

<sup>7</sup> Recordemos el rechazo a las formas positivistas de escribir la historia hecha por Walter Benjamin en sus *Tesis sobre el concepto de la historia*, a las que le urge oponer una imagen más verdadera del pasado. Para mayor detalle: Löwy, Michael. *Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de la historia"*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2003, pp. 75-87.

<sup>8</sup> Bruzzi, Stella. (2013). "El documental como acto performativo". *lafuga*, 15, 2013. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/stella-bruzzi/639>

Este carácter indicial de la performance documental, que enfoca respecto a lo que podría haber pasado inadvertido o simplemente no sucedido ante la ausencia de la cámara, implica más que un espontaneísmo de lo real registrado: lo que el dispositivo del cine documental conforma no es un registro de realidad sin mediación, por el contrario, supone una realidad que interactúa.

Por supuesto esto se presta para la manipulación de quien está a cargo de la producción (“la traición del director”) para conveniencia de sus propios fines, pero en el caso de los “buenos documentales” filmar se convierte en una correspondencia, en una especie de conjugación con respecto al otro si no de índole ético, al menos sí estético<sup>9</sup>. Respecto a documentalistas que se proponen “dar la palabra a quienes no la tienen” Jean-Louis Comolli (2007) apunta a una política de la imagen documental que trabaje en contra de la negatividad “vampírica”, es decir, de sustracción del sujeto filmado y puesto en escena a merced de la positividad de la imagen cinematográfica:

Porque no se trata de “dar” sino de tomar y ser tomado, se trata siempre de violencia: no de restituir a algún desposeído lo que yo posea decidiendo que a él le falta, sino de constituir con él una relación de fuerzas en la cual, seguramente, corro el riesgo de resultar tan desprovisto como él.<sup>10</sup>

Para el caso de *Crónica de un comité* esa relación y la justa distancia que la articula se funda, en parte, en la transversalidad de la toma de cámara entre realizadores y actantes antes aludida.

Lo que resalta en primer momento del documental es la manera en que entrelaza los modos observacional, interactivo y reflexivo, según la terminología definida por Bill Nichols<sup>11</sup> (1997), al perderse en muchas ocasiones la referencia de quién porta la cámara, anudada por medio del montaje entre los directores, los actores del comité, o la autofilmación<sup>12</sup> de alguno de ellos.

Bajo este modelo la observación y el seguimiento trasgrede el imperativo del realizador como punto de vista unidireccional que escoge siempre qué y cómo debe

---

<sup>9</sup> Piénsese como ejemplo el testimonio del peluquero en *Shoa* (1985), de Claude Lanzmann. El hombre está narrando su experiencia en un campo de concentración. Llegado un momento se sale de su rol de entrevistado porque se siente agobiado por el recuerdo y le pide al director, que se encuentra fuera de campo, que ya no dirá más. Pero Lanzmann le propone continuar y no corta la imagen hasta que el peluquero se recompone y prosigue su relato, ahora a sabiendas de que está dando un “doble testimonio”: su recuerdo personal al director-entrevistador y el archivo para la cámara-espectador.

<sup>10</sup> Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires, Aurelia Rivera/Nueva Librería, 2007, p.145.

<sup>11</sup> Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997, pp.72-106.

<sup>12</sup> El individuo que se registra a sí mismo.

manejarse el encuadre del plano a registrarse, y por tanto controlando la aparición de su contenido. Esta pluralidad de miradas se complejiza por la variante del individuo que se registra a sí mismo. La fácil portabilidad de las pequeñas y livianas cámaras digitales permite que cualquiera se presente ante ellas y se represente bajo su propio control. Gracias a esta operación técnica y estética el documental logra pasar mediante corte de montaje de un registro en “tercera persona” a uno en “primera persona”, aplacando la conciencia del efecto del “inconsciente óptico”<sup>13</sup> propio de la mediación de la cámara. De esta forma se elude cualquier instancia autoral que hegemonice el discurso de la película en favor de un discurso que coloca la imagen en calidad de testigo (y por ende haciendo del espectador testigo de ella) al mismo tiempo que la involucra como proceder visual en proceso de hacerse. Es decir, nuevamente aparece la dimensión performativa. Para Bruzzi (2013):

Los eventos reales ocurren. Y cualquier representación siempre será distinta de ese evento. Dicho esto, creo que hay un sentido en que podemos comprender la realidad de ser una persona o una identidad [...] Pero hay un sentido en donde la gente cambia, dependiendo de las situaciones. Todos actuamos performativamente, aunque no nos demos cuenta. Creo que la realidad se puede describir de forma similar. Las cosas existen pero siempre las miraremos de forma distinta.<sup>14</sup>

En otras palabras, se activa la sensación del presente “en vivo” -distinción propia del *cine directo* (al estilo del *cinéma-vérité*)-, fluctuante, abierto, en la manifestación de lo que se ve está efectivamente sucediendo, y por lo tanto reafirmando el pacto con lo real que define al verosímil estético de lo documental como imagen verdadera, no ficcional. Se cumple así con aquello que John Grierson, padre del documental inglés, llamó “el tratamiento creativo de la realidad”.

Así mismo, la autofilmación o auto-puesta en escena reenvía la mirada en una subjetivación del individuo-objeto registrado en imagen. No se trata de la consabida subjetiva cinematográfica, donde el eje visor de la cámara coincide con la mirada propia -subjetiva- del personaje. Pese a que tal recurso se utiliza en algún momento (ya volveremos sobre ello), el sesgo en este caso va por otro lado. La imagen individualizada se hace evidente, es decir, tomamos conciencia de la presencia de la cámara, como si esta se hiciera visible o como cuando un personaje de un filme de

---

<sup>13</sup> De acuerdo a Benjamin (Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989) es la huella de lo real, el rastro de acontecimiento espacio-temporal que ha impreso el ojo maquínico de la cámara (de foto o cine), y sin mediar carácter lingüístico alguno o estrategia consciente, como podría ser el sujeto que la porta. Por otro lado no confundir esta definición con la versión lacaniana que elabora Rosalind Krauss en su obra *The Optical Unconscious*. Cambridge, MIT Press, 1993.

<sup>14</sup> Bruzzi. *Op. cit.*

ficción hace un guiño al espectador. El mecanismo de captura del otro en la imagen bajo la mirada del espectador superpuesta a la de la cámara es revelada en la dimensión reflexiva que implica el mirar. Como acto de visión, mirar deja de ser una actividad meramente voyerista sino que se constituye como enlace de dos visiones. Ahora bien, en el caso de la auto-puesta en escena donde el sujeto que sostiene la cámara se coloca como proffilmico se evidencia ese enlace sobre sí mismo: aquel que mira (por medio del lente de la cámara) soy yo mismo en el acto de filmarme, con lo que se refrenda que la representación se halla en el mundo, en la realidad. La mirada, por tanto, no es exterior, no está ajena, a la percepción del mundo; lo mismo que la cámara, la que ya no se percibe como fuera del mundo que pone en escena, en imagen (al contrario de la puesta en escena demiúrgica del cine de ficción clásico). En palabras de Comolli (2007) se trata de “un cambio de estatus, una inversión de sentido entre el sujeto y el objeto. Cuando mi mirada regresa sobre mí, yo me transformo en su objeto. Ese regreso de la mirada sobre sí misma, me pone en escena”<sup>15</sup>. Ponerse en escena significa, por tanto, comparecer en la imagen en cuanto un individuo es cuerpo y conciencia (e inconsciente) que se vuelve sobre otro (en este caso él mismo) actuando de sí mismo en la realidad forjada entre mundo y cámara, autorrepresentándose bajo la mirada de él mismo y del mundo.

Esta disolución del punto de vista autoral en favor de los sujetos que en un principio se supondrían objetos de la película queda caracterizada en la tensión de la imagen que tiene como forma compositiva de los planos dos estilemas primordiales: los planos cerrados, ausentándose mayoritariamente las panorámica o planos generales, y el desencuadre. Tales planos muchas veces pierden el centro compositivo por su movimiento precario y a la vez ágil de la cámara o, al contrario, quedan estáticos ante los sujetos que hablan, desnudando sus discursos. Un ejemplo notorio de esto son las imágenes captadas por Gerson, minusválido de nacimiento, que desde su silla de ruedas realiza tomas con esa posición, a la “altura de las caderas”, muchas veces acompasadas por el movimiento de su transitar mecanizado. En definitiva esta estrategia de uso del dispositivo por parte del documental impone un trastrocamiento e inversión del eje de miradas y escucha. En este sentido otra afirmación de Comolli (2007) se nos presenta como pertinente: en el acercamiento al individuo que se sabe registrado por la presencia de la cámara y el emborronamiento de la distinción entre escena filmada y situación vivida, la imagen adquiere una cualidad auditiva. Filmar se vuelve sinónimo de escuchar, lo que para el espectador supone el traspaso de la cuarta pared de la imagen.

Pasar de un lugar [...] a otro, más problemático, donde su oído y su mirada se transforman en objetos del filme; donde su posición se transforma en la del

---

<sup>15</sup> *Op. cit.*, p.168.



interlocutor del relato, en la de un actor y en la de un personaje, todo al mismo tiempo, tomado en el juego y haciéndolo marchar con su energía, sus resistencias, su deseo.<sup>16</sup>

A nuestro parecer esta fe visual en un archivo del presente -la crónica- que involucra como mismas partes a realizadores y comité, conformado por su modo interactivo de producción, pone en entredicho formas jerárquicas que siempre resaltan con malestar en la imagen y la narración del género documental cuando entra por senderos que acaban en terrenos de la explotación o la “porno miseria”<sup>17</sup>.

Otro aspecto fundamental en *Crónica de un comité* consiste en el tratamiento fundamental asignado al montaje y su operatividad narrativa y expresiva. Aquí sí es notoria la injerencia de Sepúlveda y Adriazola en la forma de encarar la edición del registro directo, complejizando las categorías documentales Nichols (1997) al no decantarse por una u otra con afán purista sino montando sobre el directo de situaciones grupales y personales, externas e internas, públicas y privadas, sin caer en el uso de la voz de un narrador, en el simple planteo observacional, en una narrativa en primera persona o en la recreación ficcional.

El sentido polisémico en que pudo haberse descoyuntado el documental, debido a la variedad de sujetos a cargo del registro de imágenes, se compagina en un ordenamiento inteligible que dota al discurso cinematográfico de una estructura acumulativa que va aumentando su fuerza. Las elipsis temporales las suponemos debido al cambio espacio-temporal que propone la yuxtaposición de los cortes de montaje, pero sin perder el orden de sentido que se va imponiendo como tesis de esta crónica.

El tramado narrativo coloca una situación tras otra cuando su carácter de suceso ha logrado convertir en argumento lo anecdótico de las situaciones registradas. De esta manera la intencionalidad de las interrupciones y la consiguiente sucesión de hechos decantan desde su evidente accionar consistente en presentar una prueba más del cometido del comité en su afán por conseguir justicia para Manuel Gutiérrez hasta adquirir un sentido más profundo y universalista, superando así el nivel particular de crónica, a saber, la crítica política a la desigualdad efectiva ante la demanda de justicia por parte de aquellos que no la obtienen. Esto nos lleva a tener

---

<sup>16</sup> *Ibid*, p.101.

<sup>17</sup> Término acuñado por los realizadores colombianos Luis Ospina y Carlos Mayolo, referido al valor sensacionalista y maniqueo cuando el documental se propone, con ingenuidad, prejuicio, mala conciencia o sin ellas, retratar la “otredad”, convirtiendo su pretendida denuncia social en mercantilismo, homologándose a la degradación del cuerpo y el sexo en la pornografía; al contrario del plan político para el documental esbozado por Comolli. Véase el falso documental de Ospina y Mayolo, *Agarrando pueblo* (1977).

que definir qué tipo de autoridad es la que sostiene esa ley en relación con la estrategia cinematográfica de este documental.

### **Del asistencialismo al derecho a mirada**

El documental asume mediante su configuración estética el posicionamiento de un derecho a mirada que asoma como uno de sus principales logros. La desconexión de las prácticas y discursos institucionales con la realidad de los clamores de los miembros del comité es contestada por el documental por medio de su atención a la dimensión política de la imagen. La crisis de las instituciones asistencialista, mediática y religioso trascendental que la impotencia de estos individuos pone en evidencia no se queda sólo en su exposición sino que es representada en la película en conjunción con el descalce de la jerarquía superior que las discursividades de tales instancias les imponen. El discurso opera respecto a ellos y ellos lo padecen, pero en cambio el documental plantea una forma que no se congela en la victimización. Al devolver la mirada como su estrategia representacional el documental relativiza la mirada jerárquica que las instituciones políticas, judiciales y religiosas acometen indistintamente sobre los desposeídos.

En términos de *mirada*, la visualidad de la autoridad es siempre unidireccional: de arriba abajo, ejercitando su autonomía, dejando a aquellos que se encuentran en posición inferior como meros espectadores de su política visual autocrática. Con esto queremos decir, siguiendo a Nicholas Mirzoeff (2013)<sup>18</sup>, que no se trata de un asunto de percepción física o de una forma de censura, sino que en términos de práctica social simbólica hay una diferencia entre visión y mirada; los que se encuentran en posición subalterna si tienen visión, por lo tanto pueden ser entendidos como espectadores, pero carecerían de la facultad de ver ejercida por las instancias del poder estatal o institucional. Mirzoeff pone el caso cotidiano del policía que dice al ciudadano que va pasando (por ejemplo ante un accidente vehicular en la calle) “siga su camino, acá no hay nada que ver”<sup>19</sup>. Es decir, Mirzoeff se refiere a la relación entre visualidad y poder en un sentido cercano al que Deleuze<sup>20</sup>(2005) complementa a Foucault: la sociedad contemporánea no sería una sociedad disciplinaria como la de los siglos XVIII-XIX y parte del XX, sino una de vigilancia a la que concibe como

---

<sup>18</sup> Mirzoeff, *Op. cit.* Haremos uso de su concepción de “Derecho de mirada” basándonos en un artículo publicado en inglés. La traducción de citas del texto es nuestra.

<sup>19</sup> *Ibid.* 84.

<sup>20</sup> Deleuze, Gilles. “Postdata sobre las sociedades de control”. Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata, Terramar Ediciones, 2005.

*sociedad de control*<sup>21</sup>. La visión del individuo común y corriente, vigilado por la visualidad de la autoridad, estaría enajenada en el mundo incapacitada de ejercer su autonomía y ausentada de verdadera conciencia. A ello Mirzoeff opone el *derecho de mirada*, que es “la demanda al derecho de lo real” ejercido en el reclamo a mirar el mundo “rechazando permitir que la autoridad suture su interpretación de lo sensible como dominación, primero como ley y luego como estética”<sup>22</sup>. Asimismo lo real que comprende el derecho a mirada no consiste en una realidad que, bajo una concepción inmanente, ha perdido su transparencia y se dispone ocultada o que debe ser develada, sino que se la entiende como un devenir: la realidad sería un proceso al que se le percibe en sus contradicciones<sup>23</sup>. De esa manera, el *derecho de mirada* no es un simple “derecho a mirar”, como si fuese únicamente un ejercicio cognitivo y pasivo, también es una conducción activa con la cual el individuo ejerce la autonomía de forma creativa respecto a lo que registra su mirada, elaborando una práctica significativa del ver, conformando por tanto un saber autónomo acerca de lo visible<sup>24</sup>. De esto concluye Mirzoeff (2013) que el derecho de mirada constituye una *contravisualidad* que reconoce y refuta lo que él llama *visualidad*. Es decir, que ahora en el contexto de la sociedad de control (y, añadimos, giro visual mediante), al viejo concepto de poder disciplinar foucaultiano, la autorización auto-otorgada que ejerce la autoridad como fuerza legal, se le reconoce como visualidad<sup>25</sup>.

De ahí que, pensando en el caso de *Crónica de un comité*, los recursos de imagen y sonido utilizados por este documental, en especial los relativos a toma de cámara - en los sentidos de composición del encuadre, textura de las imágenes y acción del individuo que maneja el registro- y montaje, junto con las discursividades singulares que vehiculan -tanto en el plano de la *conciencia desdichada* como del *devenir politizado* de los actores sociales-, son una forma de elaborar un tipo de mirada particular que se contrapone activamente al régimen de visualidad que en primera instancia colocaba a la familia Gutiérrez en posición desplazada, marginal al reparto de la justicia.

---

<sup>21</sup> En el estadio más actual del capitalismo, aquel de la desregulación del libre mercado globalizado, las sociedades ya no forman a sus individuos integrantes mediante el encierro (en la escuela, prisión, hospital, fábrica, etc), como hacían las sociedades disciplinarias, ahora puestas en crisis por el mismo avance del capital, sino que dejan la tarea a instancias más sofisticadas, propias de las sociedades de control, acorde con la cada vez más rápida tecnologización del mundo (como la empresa o el marketing).

<sup>22</sup> Mirzoeff, *Op. cit.* 87.

<sup>23</sup> *Id.* 87.

<sup>24</sup> *Ibid.* 88.

<sup>25</sup> *Ibid.* 90.

Los miembros del comité saben que su reivindicación es una lucha contra Goliat. En un momento, durante una conversación, la hermana de Gerson plantea el desequilibrio con que funciona el reparto económico de la sociedad: pone el ejemplo (que fue suceso mediático ese año) de una niña de familia de clase acomodada necesitada de un trasplante de órganos. La necesidad física de la infante se hace eco en los medios de comunicación y finalmente obtiene, de parte de un fallecido con muchos menos recursos económicos, el órgano que la ayudará a vivir. Tal facilidad es impensable para la familia Gutiérrez, que sabe que por su condición material y social no obtendrá beneficios reparadores, ni audiencia para su reclamo.

El documental se constituye de esta forma en una suerte de sinécdoque de la injusticia institucional del estado de derecho para con los desposeídos. Se presenta, entonces, como una línea de fuga que va de la coyuntura política hasta alcanzar dimensiones del orden de lo político. La impotencia de la familia Gutiérrez frente a la impunidad se convierte en acción política convocada en la creación y las gestiones del comité, lo que luego da paso a la solicitud ampliada del término de la justicia militar -exigiendo la existencia solo de la justicia civil-, hasta llegar, en una última instancia simbólica, a transformarse en acusación de la inoperancia del poder del estado chileno, que falsariamente se define como justo y democrático, quedando en evidencia su simulacro.

Sin embargo el documental va más allá en esa denuncia y propone dos configuraciones de la realidad, el ámbito público y el privado, no como contrapuestos sino interesándose por cómo el segundo es afectado por el primero. Respecto a lo público, son variadas las instancias por las que transita el comité, la primera de ellas está relacionada con la inoperancia de la justicia que antes señalamos. En su recorrido el comité interpela a Carabineros y al Ministerio del Interior, entonces a cargo de Rodrigo Hinzpeter. Del servicio de seguridad reciben una atención desinteresada, cuyo mayor apoyo se traduce en la visita de dos párrocos uniformados, que atienden a la adscripción religiosa evangélica de la familia Gutiérrez. En su conversación ofrecen apenas una disculpa a nombre de la institución y una vaga promesa de compensación referida a la justicia divina basada en el credo cristiano. Por su parte, el ministro compromete la ejecución de investigaciones -las que nunca se concretaran- y también se suma a los rezos, todo por medio de una nota escrita en papel. Finalmente, la única ayuda que recibe la familia consiste en el regalo de una silla de ruedas para el discapacitado Gerson, pero resulta desechada ya que es más sencilla que la silla que ya posee. Posteriormente Gerson y Fonseca van a Valparaíso para entrevistarse con algunos diputados de la Nueva Mayoría, escuchando sus peticiones durante un almuerzo en que sueltan palabras de apoyo vacías y paternalistas. Además, queda patente la condescendencia de los parlamentarios al sentarse en un extremo de la

mesa y los miembros del comité en el otro. En otro momento, Gerson asiste invitado por el programa de televisión nocturna *Mentiras verdaderas* en donde, en medio de personajes faranduleros, es recibido con la elocuencia acartonada del conductor, típico representante del interés noticioso configurado por el espectáculo televisivo. Por otro lado, Gerson y Fonseca se presentan en el acto de cierre de una marcha por la gratuidad de la educación, compartiendo escenario e imagen con la, en ese entonces, dirigente social Camila Vallejo; participan en actividades organizadas por ellos mismos en la población donde residen; e informan brevemente de su labor a algunos candidatos presidenciales que logran encontrar en medio de sus campañas electorales.

En definitiva, el comité se enfrenta al ámbito público siendo consignado como víctima a la que *se ve pero no se escucha* desde el asistencialismo estatal, la reivindicación social mayoritaria, el espectáculo noticioso y el imaginario religioso. Respecto de la ley terrenal, su objetividad es aparente: la justicia humana (militar) únicamente se concreta para con algunos o, al contrario, deja en la impunidad a los culpables que pueden beneficiarse del poder (el carabinero Millacura), el mismo que dictamina la falsa neutralidad de la ley (Carabineros de Chile). Mientras que la justicia divina, suponiéndola efectiva, se tendrá que esperar a que realice la reparación en el plano suprasensible. De tal manera los horizontes de sentido institucional, cultural y trascendental recolocan al margen a quienes siempre estuvieron allí.

Lo que podría redundar en desesperanza e indignación intransitivas adquiere matices cuando el documental se acerca al nivel privado del comité, tal es la segunda instancia. Pese a configurarse como un colectivo, sus integrantes no están cohesionados y cada uno va tomando distintas posiciones de acuerdo a las contradicciones que van sucediéndose entre ellos y dentro de sí mismos con el transcurso del tiempo. El núcleo familiar se escinde entre los que siguen profesando la fe evangélica (la madre y la hermana) y el cuestionamiento religioso de Gerson hasta volverse ateo. La hermana decide dejar de participar aludiendo desencanto y preferir concentrarse en su propia familia. La madre deja de colaborar activamente. La madre de Fonseca también toma una actitud dubitativa sobre si seguir o no participando. Él mismo, luego de acusaciones de personalismo y de tratar de manipular políticamente al comité, que en principio se definía como apolítico, no comparte la postura religiosa de la familia y decide renunciar, aunque al poco tiempo se reintegra, quedando prácticamente como únicos miembros activos él y Gerson, a los que se sumará el padre del este último. El padre había permanecido bastante ausente de las actividades del comité y de la figuración en el documental durante casi todo el metraje, salvo un par de momentos en que se le oye por teléfono, apareciendo hacia el final, otorgando

una arista positiva por su compromiso pero, al mismo tiempo, estableciendo mediante sus palabras a cámara la desazón con que cierra la película.

El final, en una suerte de círculo que no cierra sobre sí mismo, ofrece la pesadez de un eterno retorno que no deja lugar a la trascendencia. De noche en el centro de Santiago, al finalizar una manifestación con el enfrentamiento entre los asistentes y carabineros, eco visible de la noche que murió Manuel Gutiérrez, la presencia del padre profiriendo palabras de impotencia y rabia enuncia la desdicha para aquellos que no consiguen justicia y son reprimidos. Le habla a carabineros para que dejen en tranquilidad a los manifestantes, afirmando que podría suceder otro asesinato juvenil y reconociendo que él no será detenido a causa de ser progenitor de un joven fallecido por un disparo de las fuerzas policiales. El estupor nocturno del cierre también hace eco del mítico *peso de la noche* que caracteriza lo que podríamos llamar una *conciencia desdichada* nacional: ahí cuando la orfandad de sentido se repliega en el solipsismo que ha perdido el sentido de lo trascendental bajo el descredito de la inexistente justicia divina y la incapacidad del operar de la justicia humana. Ante tal negatividad la película sugiere una respuesta basada en la toma de conciencia con clara implicancia política, encarnada en el devenir de Gerson y Fonseca, pese a que el documental no finaliza con algún acto concluyente: solo queda seguir esperando un nuevo fallo de la justicia.

### **De la conciencia desdichada a la conciencia de la forma-acontecimiento**

Si *Crónica de un comité* logra construir una dimensión política de la imagen y de sus dos actores sociales principales (Gerson y Fonseca), no es porque sustente una ideología en particular sino porque funda una nueva relación crítica de las imágenes con la realidad, donde surge enlace del valor referencial y el valor connotativo, textural y compositivo de la imagen. Pese a su posición de excluidos en el reparto social, al acceso a la ley y su sometimiento asistencialista a las instituciones, pierden su condición de víctimas merced de la presentación por separado de cada uno en las secuencias cuando reflexionan ante la cámara: padecer del mandato social es lo que permite el devenir subjetivo de ambos. Sabemos que la ley prohíbe de igual manera a ricos y pobres las mismas cosas, el problema es que la ley sostiene esa igualdad de una manera ambigua<sup>26</sup>. En la práctica, aunque no se funde neutralmente, la norma es objetiva al basarse en la uniformidad equitativa, pero como esto no se da en un vacío, no todos los miembros del reparto social están en la misma posición para acatarla, hay distintas condiciones que diferencian a unos de otros: el rico con toda seguridad

---

<sup>26</sup> Benjamin, Walter. "Para una crítica de la violencia". *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991, p. 40.

puede privarse de dormir bajo un puente, el pobre no<sup>27</sup>. Bajo ese énfasis, para la familia Gutiérrez haber considerado el fallo judicial con actitud imparcial hubiera sido acatar el conformismo de la conservación del derecho. Al contrario, la familia, Gerson y Fonseca reaccionan propositivamente al no validar un dictamen de tribunales, eso sí buscando mantenerse en los límites del derecho: impugnar un fallo no implica necesariamente desacato, se exige justicia sobre lo que se fundamentó el malentendido en primer lugar: un carabinero (según su testimonio) que creyó reprimir una violencia opuesta (inexistente y como es inexistente la posibilidad de ser contraparte activa -está muerto- para defenderse).

Sin embargo, al momento de afrontar el proceso de buscar verdadera justicia es que los integrantes del comité toman perspectivas diferentes. En el caso de Gerson y Fonseca accionan su victimización. Por decirlo de otra manera, ellos no actúan a la manera del paranoico, cuya aspiración de la comprensión de la totalidad de lo real se explica en la aprehensión de signos dispersos que le permiten reconfigurar la totalidad como conspiración, la que determina que aquello que teme se convierta en un hecho objetivo e inalterable. Ellos, en cambio, hacen de la reflexión el momento de llegada de sus acciones, la síntesis diferida de sus gestiones dentro del comité. Si bien llegan a los límites del escepticismo, dudando incluso del cometido del comité, de la existencia del valor de la justicia, de la lucha política, del orden del mundo y de la trascendencia religiosa, nunca dudan del yo -su propia conciencia- que genera esa duda. La interioridad de una *toma de conciencia* es lo que el documental pone en escena en ciertos momentos, objetivándose ante los ojos del espectador la autoconciencia de estos individuos en el momento en que ellos se piensan a sí mismos actuándola. Esta cualidad performativa de representación a la cual accede el sujeto de su propia interioridad desdoblada en cuanto retorno a sí mismo es, tal vez, lo más significativo de este documental.

En el caso de Fonseca se trata de la escena más patética del filme, que me parece una situación de estupor único en la historia del documental chileno, me refiero al momento en que la cámara se encierra con el dirigente en su pieza y susurrando explicita su impotencia existencial y política. Durante todo el tiempo que dura su monólogo no lo vemos figurar en la imagen, pero sí la cámara logra acomodarse para encuadrar su sombra proyectada en una pared blanca, cubierta con algún dibujo y escritos. En el cuarto se percibe el desorden de libros, papeles, cama desecha y algunos afiches, aparte de la sombra. Este acceso a la intimidad -casi fantasmal- de buena manera ejemplifica, a nuestro juicio, el acercamiento de cualidad auditiva propuesta por Comolli que aludíamos anteriormente. Fonseca:

---

<sup>27</sup> Por parafrasear la alusión de Benjamin. *Id.* 40.

Yo aquí me siento todas la noches... ¿Me escuchas? Yo aquí me siento a pensar. Y pienso todos los días qué podemos hacer. Shhh, que nadie escuche lo que estamos hablando. Me pongo a pensar qué podemos hacer, para que haya justicia, para que se acabe la justicia militar en Chile, para tener un Chile más justo. Esta pieza es un desorden, da lo mismo, porque el objetivo es cambiar el país. Ese es el objetivo, vamos a cambiar el país.

El instante sobrecoge por esa yuxtaposición de imagen aprisionada, la voz susurrante, el desdoblamiento de quien habla al otro-cámara pero que a la vez se dirige a sí mismo, el gesto cabizbajo final de Fonseca, la precariedad de la pieza; como semejando una celda y su prisionero pero que a la vez sueña, desde esa misma falta de recursos, con el cambio político de la nación. Tal reproducción en términos formales audiovisuales de las condiciones de producción de su propio enunciado individual y social, que hemos visto historizados por la crónica documental, alcanzan en esta escena íntima un grado que funde la conciencia del individuo aislado (“me pongo a pensar”) con el deseo de un bien común (“cambiar la justicia, cambiar el país”) homologable al de la conciencia desdichada, representada en el instante en que Fonseca se dobla y toma su cabeza con las manos, instancia que convierte ese diálogo casi monologante con la cámara, en gesto externo de una subjetividad que se vuelca sobre sí misma. En tanto aún no hay movilidad y sólo un deseo de voluntad por salir del atolladero concreto que lo enfrenta con el poder del Estado, Miguel Fonseca no puede abandonar la mortificación en la que está sometida su conciencia. Es en ese sentido que nos parece una ilustración del patetismo ligado a una conciencia desdichada.

Para el caso de Gerson el derrotero de la desventura de su conciencia se haya enlazada en relación con el pensamiento respecto a su hermano muerto y su conversión de creyente en agnóstico. Lo primero se hace patente cuando reconoce haberse dedicado a la búsqueda de la reparación en la causa judicial en vez de dedicarse a otros asuntos, o al cuestionar su “fama” en las redes sociales motivada por el hecho negativo de la violenta muerte de Miguel. Igualmente, cuando asiste a la entrevista en televisión se aproxima a la cámara que él mismo sostiene para confesar su sentimiento contrariado de alegría por haber cumplido un sueño (salir en televisión), al mismo tiempo que lamenta que su hermano no lo pueda ver, ya que, paradójicamente, lo ha conseguido en base al asesinato de Miguel, motivo por el cual lo invitan a contar su experiencia en pantalla. Más adelante, en un segundo momento, Gerson también habla como en un diálogo -similar a Fonseca- pero dirigido a su hermano fallecido, aunque en este caso el monólogo se extiende y fragmenta por medio de montaje *jump cut*, refiriéndose a distintos asuntos:



Ya han pasado dos años de la muerte tuya. No es que te hayas ido, no es que no estés, sino que es simplemente que te moriste. Te moriste porque te mataron... A mi mamá no le gusta que yo diga que yo soy agnóstico, ¿cachai? Si existe dios, pucha, bacán. Pero si no existe, bacán también... A medida que han ido pasando los meses, los años, yo he ido cambiando mi perspectiva, por decirlo de alguna forma, con respecto al mundo, a lo que nos rodea, a lo que hay más allá. Y haber dicho: no poh, si lo que pasó es esto, yo creo esto, ¿cachai? O sea, he analizado toda mi vida en general, en lo que me rodea y en lo personal, y he llegado a la conclusión en la que estoy ahora. Es un todo, no sólo una cosa en general: desde el hecho de haber nacido con una enfermedad, hasta la separación de mis padres, la muerte del Manuel, la pobreza que viví cuando era chico, todas esas cosas... Yo creo, en este momento de mi vida, que la justicia divina existe después de la muerte y que en la tierra está la justicia terrenal.

Gerson ha pasado a ser alguien distinto desde la muerte de su hermano mediante el proceso del comité: al salir al encuentro de las instituciones y sus discursos, al enfrentar las relaciones con su familia, al afrontar otros ámbitos sociales y culturales y al sopesar sus contradicciones personales -con toda la confusión que acarrea- llega a tomar conciencia de que sus convicciones se han transformado. El paso por el momento de la conciencia desdichada luego del análisis de su situación contradictoria lleva a la conclusión de que sin el planteo y el desafío de las contradicciones no es posible la concreción de un cambio. Sin emitir un juicio sobre eso, el documental está lejos de hacer una apología de Gerson y de ideologizar la transformación, ya que no hay rastros de una oficialidad ideológica en los dos casos (tanto de Gerson como de la película), el valor se asume desde la perspectiva del ejemplo de cómo opera la autoconciencia en el conocimiento del yo empírico de Gerson. En otras palabras, se podría decir que ha accedido, en virtud de su participación en el comité, a la asunción de un grado de madurez política.

A partir de ambos casos de toma de conciencia posibilitadas por la performance cinematográfica desplegada por la película, se podría decir que en el documental se da un tipo de representación que la académica Raquel Schefer (2014) define como "forma-acontecimiento"<sup>28</sup>. En él se articulan del acontecimiento político y el acontecimiento estético como una síntesis que va más allá de la dimensión performática de la construcción diegética y formal documental: "No se trata solamente de intervenir en lo real afirmando la performatividad de la imagen cinematográfica como imagen-acto, sino de hacer de esa representación formal el motor de desvío y de transformación creativa del paradigma estético de representación"<sup>29</sup>.

---

<sup>28</sup> Schefer, *Op. cit.*, pp. 1-19.

<sup>29</sup> *Ibid.* 17.

Si bien la pretensión de Schefer (2014) es conciliar el vanguardismo formal y el vanguardismo político, para lo cual utiliza la forma-acontecimiento y su ocupación en períodos de crisis histórica<sup>30</sup> que permiten la irrupción de “reinventiones creativas y apropiación de formas estéticas”<sup>31</sup> asentadas, cuyas innovaciones tendrían futuras repercusiones sobre el campo político y la esfera artística; características ajenas a *Crónica de un comité*, sí puede tomarse prestado para indicar la dimensión conciliadora, e incluso utópica, entre tales esferas político-estéticas.

En cuanto hay en *Crónica de un comité* una dimensión relativamente transgresora del cine dominante dada la forma de producción, representación, tomando prestadas algunas nociones propias del cine militante -como la participación directa de los implicados-, y el alcance que esto tuvo para -al menos- dos de sus participantes se puede decir que esta película se asocia al cine de la forma-acontecimiento en el entendimiento amplio del cine como una praxis artística que se *contraproyecta* al registro de la historia oficializada. En este caso, sucede mediante una instancia menor, ya que minoritario es el número de sus involucrados, pero tiene implicancias amplias, opuestas a las fuerzas históricas e institucionales a las que exige justicia y, en última instancia, aspira a transformar.

### Palabras al cierre

Tal es la instancia final en que entendemos a *Crónica de un comité* como un documental que pone en juego lo político sin caer en la ideología -que no es lo mismo que desideologizado- y sin que haga de él un filme de política militante. En vez de reproducir una política documental del reconocimiento, esta película ejercita una política documental de *desfamiliarización* que vuelve sobre aquella otra con un afán crítico-reflexivo. La primera reitera el reconocimiento de lo emblemático que falta (por ejemplo, la pobreza, la falta de justicia, la degradación humana) buscando escapar al lugar común tautológico y su reforzamiento (vale decir, los estereotipos existentes sobre esas problemáticas) mediante el intento de empatizar con los actores sociales presentados en la imagen y, a partir de ahí, generar un reconocimiento movilizador, que converja sobre el espectador hacia un fin determinado identificado con el “bien” social. En definitiva, pese a su intención crítica cae en una especie de retórica de convencimiento publicitaria o persuasión electoral aunque quiera alejarse de ellas. En cambio, la *desfamiliarización*, como a mi juicio logra este documental, busca la interrupción crítica, una postergación o desplazamiento de los flujos afectivos de la

---

<sup>30</sup> Schefer analiza en su texto un tipo específico de cine militante y de profunda vocación intervencionista en Argentina.

<sup>31</sup> *Ibid.* 7.

política de lo familiar, de manera que la particularidad de la situación pueda resurgir en la imagen, extrañeza que debe por lo tanto construirse en la composición misma de la imagen.

Si bien se encuentra lejos de un extrañamiento brechtiano y en su tratamiento incluye la puesta en imágenes sobre el valor emblemático de ciertos determinados imaginarios sociales convertidos en moneda argumentativa, su eficacia no se detiene en el pintoeresquismo y la empatía, consigue ahondar en la singularidad de sus sujetos y expone la dimensión concreta y vital de lo local y lo global, agregando un sentido político a la refracción de imagen y sonido, marcando activamente en el espectador el lugar de lejanía y exterioridad de su propia mirada (respecto a lo mirado en pantalla), en virtud de la fuerza provocada por su insistencia en abrir la trinchera de un derecho a mirada que las instituciones y los medios de comunicación han tratado de invisibilizar. Desde la trama micro-política real de los actantes del documental al quehacer de esos mismos sujetos que se saben filmados, que filman y se filman se forja un proceso que devuelve la mirada al estado de cosas del Chile contemporáneo. Las distintas fuerzas concéntricas en conflicto: de cada individuo consigo mismo (su autoconciencia), del círculo íntimo familiar, del entramado cercano (de los vecinos al municipio), del que está afuera (las reivindicaciones de los movimientos sociales, los medios de comunicación y el estado), de los discursos y prácticas fantasmagóricos o concretos (la religión, la represión policiaca), hasta la visualidad vigilante por parte de las instituciones y el Estado (en un Chile que transita de la sociedad disciplinaria a una de control), resultan en una manifestación que coloca en primer plano una fractura disruptiva de la visibilidad en la imagen unívoca, empero equívoca, que nuestra actual democracia postdictatorial nos quiere imponer aunque no creamos en ella, o más bien por eso mismo. Si la institucionalidad democrática legitimadora y tautológica de su propio poder es lo que se encuentra en entredicho más necesita volverse pura y visible. Tal es la perspectiva desalentadora e indignante que provoca la realidad, mientras que, desde el campo del cine, este documental, en tanto “documento de barbarie”, y su modo de producción “tipo comité” ofrece una quizás débil, pero rehabilitante farmacopea.

## **Bibliografía**

Benjamin, Walter. “Pequeña historia de la fotografía”. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires, Taurus, 1989.

Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. Madrid, Taurus, 1991.

Bruzzi, Stella. (2013). "El documental como acto performativo". *lafuga*, 15, 2013. Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/stella-bruzzi/639>

Comolli, Jean-Louis. *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires, Aurelia Rivera/Nueva Librería, 2007.

Deleuze, Gilles. "Postdata sobre las sociedades de control". Christian Ferrer (comp.) *El lenguaje libertario: antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. La Plata, Terramar Ediciones, 2005.

Krauss, Rosalind. *The Optical Unconscious*. Cambridge, MIT Press, 1993.

Lattanzi, Laura. "La crónica escéptica". *El agente cine*, 2015. Disponible en: <https://elagentecine.wordpress.com/2015/07/14/cronica-de-un-comite-23-la-cronica-esceptica/>

Löwy, Michael. *Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de la historia"*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

Mirzoeff, Nicholas. "The Right to Look". *Revista de estudios globales y arte contemporáneo*. Vol. 1, N° 1, 2013.

Nichols, Bill. *La representación de la realidad*. Barcelona, Paidós, 1997.

Schefer, Raquel. "Militante y experimental: apuntes sobre la política y la poética del cine de intervención argentino". *Imagofagia, revista virtual de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Vol. 5, N° 9, 2014. Disponible en: [https://www.academia.edu/26620871/Militante\\_y\\_experimental\\_apuntes\\_sobre\\_la\\_pol%C3%ADtica\\_y\\_la\\_po%C3%A9tica\\_del\\_cine\\_de\\_intervenci%C3%B3n\\_argentino](https://www.academia.edu/26620871/Militante_y_experimental_apuntes_sobre_la_pol%C3%ADtica_y_la_po%C3%A9tica_del_cine_de_intervenci%C3%B3n_argentino)

White, Hyden. *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.