

PADRES, HIJOS Y OTROS: *ERAN UNOS QUE VENÍAN DE CHILE* Y LOS
RELATOS DE FILIACIÓN

*PARENTS, CHILDREN AND OTHERS: ERAN UNOS QUE VENÍAN DE
CHILE AND THE NARRATIVE OF FILIATION*

Constanza Vergara
Universidad Alberto Hurtado
cvergara@uahurtado.cl

RESUMEN

En las narrativas de la postdictadura del Cono Sur, la relación filial ha sido una de las temáticas más frecuentes, así como la división entre las producciones de la generación de los padres y la de los hijos. Propuestas críticas de los últimos años dan cuenta de un numeroso corpus que combina la temática familiar y la perspectiva infantil con elementos de lo biográfico, lo autobiográfico y la ficción. Este artículo propone el documental *Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1986), como un antecedente temprano para esa producción actual. A través del análisis de estrategias narrativas, lugares de enunciación y formas de integrar los ámbitos privados y públicos, se reflexiona sobre la relación entre documental y novela y se amplía el marco temporal para pensar los relatos de filiación.

PALABRAS CLAVE: Relato de filiación, cine documental, retorno.

ABSTRACT

In the narratives of the Southern Cone post-dictatorship, the filial relationship has been one of the most frequent topics, as well as the division between the productions of the parents' generation and that of the children. Recent critical approaches give account of a numerous corpus that entangles the familiar theme and the perspective of the children with elements of biography, autobiography and fiction. This article proposes the documentary *Eran unos que venían de Chile* (Claudio Sapiaín, 1986), as an early antecedent for that current production. Through the analysis of narrative strategies, places of enunciation and ways of involving the private and public spheres, we reflect on the relationship between documentary and novel and extend the time frame to think about the narrative of filiation.

KEY WORDS: *Narrative of filiation, documentary film, homecoming.*

Claudio Sapiaín es un cineasta chileno que nació en 1948 y comenzó su carrera durante el gobierno de la Unidad Popular. En esos años trabajó en el taller de cine de Televisión Nacional y estrenó, en 1971, *Escuela Santa María de Iquique*, un documental de corte histórico sobre la situación social de los obreros del Norte grande. Como tantos otros, tuvo que salir al exilio luego del golpe de Estado. Se radicó en Suecia junto a su esposa Vilma y su pequeño hijo Paulo, quien en ese entonces tenía menos de un año. Allí desarrolló una carrera audiovisual ligada a la televisión pública y continuó estrenando proyectos tanto de cine documental como de ficción. *Eran unos que venían de Chile* es un filme que estrenó en 1986 y que documenta su proceso de retorno al país luego de once años de exilio.

El caso de Sapiaín no es único: durante los años de la dictadura fueron muchos los cineastas que tuvieron que salir del país y encontrar maneras de continuar con su carrera en el extranjero. Investigadores como Zuzana Pick, Elizabeth Ramírez y José Miguel Palacios han reflexionado sobre el cine chileno en el exilio y han elaborado propuestas para pensar tanto el conjunto de la producción, como corpus específicos a partir de cruces temáticos o estudios de directores y directoras singulares. Ellos entienden bajo la denominación “cine del exilio”, todas las películas producidas por cineastas nacionales realizadas forzosamente fuera del país. Se estima que en la década que va entre 1973 y 1983 se hicieron alrededor de 200 películas, que incluyen largos y cortos de ficción, animación y documentales. Esta vastísima cantidad de filmes se debe a razones vitales, creativas y también materiales: el contacto con los medios de producción europeos y norteamericanos, el acceso a nuevas y mejores tecnologías y la relación con cineastas de sus respectivos países de acogida (Pick 22).

De acuerdo a Pick, las producciones realizadas en Canadá, Suecia, Cuba, Francia y Finlandia, entre otros países, podrían dividirse en tres etapas: la primera (hasta 1979) está marcada por la denuncia, el llamado a la resistencia y la ilustración de la vida cotidiana de los exiliados (por ejemplo, *La canción no muere, generales* de Sapiaín, estrenada el año 1976); la segunda propone una reflexión sobre la condición de exiliados y sobre el medio en el que habitan (sus ciudades de acogida, el aprendizaje de los idiomas, los trabajos que realizan); por último, la tercera etapa amplía el alcance e integra la experiencia de otras naciones, ya no solo la chilena. Los aportes más recientes de Ramírez y Palacios problematizan esta cronología específica y estudian documentales del retorno para demostrar que el exilio es una experiencia de dislocación geográfica y temporal permanente, por lo tanto, no puede considerarse como un proceso que tenga una fecha de término puntual o que pueda asegurarse que el cine del exilio se acaba alrededor de 1983¹. Productos de un cine transnacional y fruto de redes

¹ En su análisis sobre el documental *Fragments de un diario inacabado* (Angelina Vázquez, 1983), Ramírez utiliza el término “desexilio”, que toma de las reflexiones del escritor

internacionales de colaboración y solidaridad (Palacios 2016), el lugar de pertenencia de estas películas del exilio sigue resultando problemático: su exhibición en Chile ha sido escasa y sus directores son poco conocidos fuera de circuitos muy específicos².

Dentro de este contexto, parece doblemente relevante analizar *Eran unos que venían de Chile* como un antecedente de los relatos de filiación actuales, porque por un lado promueve una práctica comparada entre narrativa audiovisual y literaria y, por otro, establece un contexto más amplio para pensar las estrategias de representación del vínculo intergeneracional, así como la relación entre lo íntimo y lo social. En este sentido, al proponer el documental de Sapiaín como un antecedente me interesa reconfigurar un corpus que ya parece bastante estable y, de este modo, motivar nuevas lecturas.

RELATOS DE FILIACIÓN

En las narrativas de la postdictadura del Cono Sur, la relación filial ha sido una de las temáticas más frecuentes, así como la división entre las producciones de la generación de los padres y la de los hijos. Propuestas críticas de los últimos años dan cuenta de un numeroso corpus que combina la temática familiar y la perspectiva infantil con elementos de lo biográfico, lo autobiográfico y la ficción. Para el caso chileno, por ejemplo, los términos “literatura de hijos” y “relato de filiación” han sido ampliamente trabajados desde la crítica que analiza los productos culturales a través de los cuales, en palabras de María Teresa Johansson,

desde la década de los noventa, una nueva generación de escritores, nacida en los años del golpe militar, recuperó los procesos de memoria, haciendo converger experiencias y figuras de infancia en la representación de residuos dictatoriales entrelazados con un relato de carácter biográfico o con elaboraciones imaginarias del trauma inscritas en la trama familiar (230).

Propuestas como las de Andrea Jeftanovic (2011), Sara Roos (2013), Lorena Amaro (2014) e Ilse Logie y Bieke Willem (2015) reflexionan sobre narrativas que

uruguayo Mario Benedetti; por su parte, Palacios propone el término “subjetividad exílica” para dar cuenta del proceso continuo que implica esta experiencia. Ver “Journeys of *desexilio*” y “Chilean Exile Cinema”, respectivamente.

² En este sentido, debo destacar no solo el trabajo de jóvenes investigadores que recientemente han publicado sobre el tema, sino también la labor de difusión de la Cineteca Nacional, la Cineteca Virtual de la Universidad de Chile, el Centro de Documentación del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y el Festival Internacional de Cine de Valdivia, que hace unos años acogió una retrospectiva titulada *Nomadías: directoras chilenas en el exilio*.

autorizan una perspectiva infantil y que sitúan la trama alrededor de la relación entre padres e hijos. Estos elementos se repiten en un corpus conformado por narraciones como *Formas de volver a casa* de Alejandro Zambra, *Camanchaca* de Diego Zúñiga, *Fuenzalida* de Nona Fernández y *Había una vez un pájaro* de Alejandra Costamagna, entre otros.

A partir de las formulaciones de Dominique Viart, quien propuso el término *récit de filiation*, Roos lo define como aquella narración que “[d]esigna la toma de conciencia de un individuo de ser hijo o hija de alguien. . . lo más íntimo se combina con la preocupación por la ascendencia y el deseo de incorporarse en la genealogía familiar, reemplazando la investigación de su *interioridad* por la de su *anterioridad* familiar” (336). Los hijos, en estos relatos, “[c]uestionan la autoridad paterna y critican la herencia social, cultural y política” (Amaro 111). Estas narraciones, además, “reflexionan sobre las secuelas de los gobiernos autoritarios, al tiempo que instalan una distancia crítica respecto al proyecto revolucionario de los años 70” (Logie y Willem 2). En su estudio sobre el motivo del regreso a casa en novelas argentinas y chilenas de la postdictadura, Logie y Willem sostienen que

Llama la atención en estas novelas “revisionistas” el resurgir de la política desde otro ángulo, el hecho de que reine en ellas un clima intimista y familiar, que privilegia el ámbito doméstico y que se plasma en un rescate de los detalles más cotidianos del pasado, como la evocación de juegos infantiles, rituales de comida casera o experiencias escolares (4).

Entonces, podemos sostener que la organización intergeneracional, en estos casos, permite distinguir diversas experiencias frente a un contexto compartido, así como mostrar las resonancias afectivas e íntimas de las situaciones sociales. Es en relación a este contexto crítico que propongo analizar el film *Eran unos que venían de Chile*. Si bien existen otros documentales de comienzos de los años ochenta que utilizan la primera persona y elaboran una propuesta subjetiva para referirse al contexto político³, y hay otros que muestran testimonios infantiles y recuperan esas voces y experiencias⁴, solo en este caso cobra protagonismo la relación entre padres e hijos y se muestra la reflexión sobre la experiencia de unos y otros. La película autoriza el testimonio del pre-adolescente, muestra de qué manera él ha internalizado y sufrido las consecuencias de la violencia política dirigida a sus padres y utiliza un modo de enunciación que mezcla testimonio y autoficción. Por supuesto, también hay diferencias

³ Pienso, por ejemplo, en *Fragmentos de un diario inacabado* de Angelina Vázquez (1983), que también es un documental del retorno a Chile.

⁴ Como muy bien plantean Palacios y Donoso en su completo artículo “Infancia y exilio en el cine chileno”.

con respecto a los relatos de filiación actuales que será importante tener en cuenta: si bien se incorpora la perspectiva del hijo, la voz en *off* es la del padre; la estructura de la trama no se basa en un ejercicio retrospectivo, sino que es similar al de una crónica del retorno y, por último, la relación con el contexto político es más explícita y urgente.

VENIR DE SUECIA, LLEGAR A CHILE

Casi al comienzo de *Eran unos que venían de Chile* vemos una cámara subjetiva que nos guía por las calles de Estocolmo y, mientras escuchamos el sonido de los pasos al caminar, sentimos por primera vez el comentario en voz *over* de Claudio Sapiaín, quien dice en sueco:

Yo solo quería caminar. Fue lo primero que hice a la llegada de Chile. . . Todo tan tranquilo, tan luminoso. Lo único que no entendía era que no había gente en las calles. Eran las tres de aquella mañana del verano de 1974. Paulo, mi hijo, tenía solo meses entonces. Ahora tiene doce y hemos decidido volver a Chile. La edad de Paulo es lo que hemos estado fuera de Chile. Siempre pensamos acaso volver a Chile será tan difícil para él como lo fue para nosotros venir a Suecia.

En esos pocos planos, el director introduce los elementos principales de su documental: el punto de vista subjetivo; la decisión de retornar a su país luego de once años de exilio en Suecia, como el tema principal; y el protagonismo de la familia. La última oración propone una perspectiva relevante, porque introduce la diferencia entre padres e hijo: se hace una distinción entre “nosotros” (Claudio y su esposa Vilma) y “él” (Paulo) y se está atento a una dificultad equivalente, pero en sentido inverso.

El primer tercio del documental transcurre en Suecia y muestra la vida de la familia Sapiaín: Paulo cantando en el coro, Vilma embalando los objetos de la casa, ambos rememorando con amigos suecos el momento de la llegada al país. Al mismo tiempo, la voz en *off* de Claudio entrevista a otros exiliados chilenos y les pregunta por su experiencia y sus ganas de regresar. El montaje intercala planos de una pareja chilena que cuenta anécdotas de su llegada a Suecia, con el testimonio de la madre y la hija en Chile. “¿Tú piensas quedarte aquí en Suecia?” pregunta el director a Margarita, la mujer exiliada; mientras que a los familiares en Chile les dice “¿Quisiera usted que se viniera su hija?”, “¿A ti te gustaría que viniera tu mamá?”. Esta no será la única oportunidad en la que la película busca acercarse a la experiencia de otros, ni la única vez que se incluye entrevistas a familiares. Si bien Claudio Sapiaín exhibe estrategias de autoexposición (escuchamos su voz, accedemos a las imágenes a través de su punto de vista, en algunos planos vemos su cuerpo en pantalla), él comparte el protagonismo de su película con otros. Paulo y Vilma comentan ante la cámara sus impresiones del Chile de 1985 e intercalan sus opiniones con las de otros exiliados, amigos suecos, personas que decidieron quedarse en Chile y vivir el insilio (como

Estela Ortiz, Pepe Román y Pablo Salas) y el testimonio de Juan Catalán de Incoleu, el retornado mapuche que habla en sueco y cuenta por qué decidió regresar a su tierra.

Para pensar este protagonismo compartido es significativo que la puesta en escena narre el reencuentro del director con Chile, pero elida la imagen del propio retorno. El retorno que vemos en *Eran unos que venían de Chile* es el de Paulo y Vilma. Antes de eso, el montaje ya ha intercalado, fragmentariamente, escenas en Suecia y Chile. El montaje enfatiza, entonces, la continuidad temática y no la temporal; no es un diario del retorno lo que vemos. A través de la voz en *off* sabemos que Sapiaín ha llegado unos días antes para esperar a su familia. La despedida de Suecia es protagonizada por el hijo y narrada, en parte, por la voz en *off* de Franz, el amigo que le lee una carta de despedida. A una larga secuencia en el aeropuerto de Estocolmo, en la que vemos primeros planos de la pena y la incomodidad de Paulo y sus compañeros, sigue el cruce de la cordillera y luego, un plano de la primera escena en la que se muestra el cuerpo del director. Sapiaín se corporaliza o aparece en Chile: está esperando junto a otros en la salida de vuelos del aeropuerto de Santiago. Vemos sus pies, luego la parte posterior de su cabeza y finalmente logramos vislumbrar su perfil. Él protagoniza esa escena, pero la cámara más bien sigue el punto de interés de su mirada: la llegada de Vilma y, especialmente, de Paulo. A este último lo vemos de cuerpo entero, luego en una seguidilla de primeros planos, mientras saluda/conoce a su familia y su padre (ya fuera de campo) le explica quién es quién. Esta secuencia se torna muy significativa, no sólo porque materializa la idea del retorno, sino porque muestra el paso de un mundo de pares y niños a uno de adultos y familia.

Así como las voces del coro de niños acompañan las imágenes de Suecia, la música instrumental de Inti Illimani servirá para identificar los fragmentos rodados en Chile. A la escena del aeropuerto le siguen varios *travellings* filmados desde un auto, un tipo de plano muy común en las películas del retorno. A juicio de Ramírez,

In the homecoming documentaries, the travelling shot –a cinematic device featured extensively in all these works– points towards that which is not representable and has been lost, yet lingers like a ghostly presence. In these journeys, variations on the travelling shot, often taken from within cars, are mobilised to convey a feeling of displacement or estrangement. These tracking shots convey the uncanny experience that these returnees encounter when rediscovering a landscape that appears at once familiar and strange (Jouneys of *Desexilio* 8).

Esa combinación entre lo familiar y lo extraño se expresa muy bien a través de la voz en *off* que afirma que “[l]o primero que noté fueron los tremendos cambios en Santiago. Parecían unas bambalinas que representaban una ciudad”. Ese desajuste y esa extrañeza son vividos de manera diferente por cada miembro de la familia: “yo esperaba otra cosa”, dice Vilma, “a lo mejor esperaba encontrar aquí todo lo que dejé”. En un documental que exhibe panorámicas de paisajes del norte y sur de Chile, planos

generales de escenas urbanas y un abundante uso del recurso de *talking head*, Paulo y Vilma destacan como entrevistados especiales. Mientras que a otros exiliados el director les pregunta cosas como “¿tú quisieras volver a Chile?”, el cuestionario al hijo abarca un ámbito mucho más íntimo: escuchamos preguntas como “¿Paulo, cómo te sientes?” o “¿tienes siempre miedo?”. Paulo y Vilma están sentados en el living de la casa, acompañados por su mascota. Mientras padre e hijo conversan, la madre observa atentamente. Asimismo, mientras Vilma cuenta sus experiencias, el hijo escucha a su lado. La película sugiere que no hay secretos entre los miembros de la familia y que todos pueden contar su experiencia:

Paulo: Temo que vengan por la noche la policía u otros.

Claudio: ¿Y qué van a hacer entonces?

Paulo: Te pueden llevar a ti...

Claudio: ¿A mí?

Paulo: Mmm...

Claudio: ¿Y qué he hecho yo?

Paulo: No, pero... toman a cualquiera. Varios me han echado el ojo.

Claudio: ¿Te ha vigilado la policía?

Paulo: No, los militares.

Claudio: ¿Y, qué pasó?

Paulo: Bueno, me asusté bastante, porque tomó el fusil así y me miró. Me dio mucho miedo.

Claudio: ¿Quieres volver a Suecia?

Paulo: Es igual de entretenido acá.

Claudio: ¿Cómo así?

Paulo: Encontrarse con los primos... son tan buenos.

Mientras los padres se refieren a un sentimiento que mezcla la extrañeza con la incomodidad, y proponen comentarios reflexivos sobre la pobreza y la inequidad de la sociedad chilena, el hijo pone en escena reacciones afectivas muy concretas, como el miedo, la pena y la duda. En este diálogo observamos el interés del padre por la perspectiva de su hijo, así como la manera en que Paulo ha internalizado una sensación de amenaza y vulnerabilidad. En estas conversaciones, “reconocemos como punto de vista fundamental la trastocación de este cruce de subjetividades, ubicando la presencia de Paulo no como el vacío que la mirada adulta llena, sino como un cuerpo colmado de contenido que el adulto explora mientras hace lo propio consigo mismo” (Palacios y Donoso 61).

La película muestra tres momentos fundamentales en los que el testimonio de Paulo tiene un lugar protagónico: el que acabamos de reproducir, en el que menciona el miedo a los militares; luego uno sobre su experiencia escolar y el rechazo que siente de

parte de sus compañeros (“me dicen forastero o sueco de mierda. . . Creo que en Chile me siento como extranjero”) y, hacia el final, cuando ya se ha cambiado de colegio y afirma “si me las echo. . . soy un cobarde. Así pienso yo. Me da como vergüenza si me voy de acá”. En pocos meses se produce un cambio: del reconocimiento del miedo a la vergüenza por el mismo. Esta es una de las pocas conversaciones en que vemos a Sapiaín retratado en el mismo plano que su entrevistado. Gran parte del testimonio de Paulo tiene que ver con una dimensión afectiva (los miedos, el rechazo), por lo que es relevante que este diálogo se escenifique como una mezcla entre una entrevista y una conversación; es decir, identificamos al padre tanto en el rol de director como en el de padre.

A partir de este doble rol, cabe preguntarse cuánta posibilidad de cuestionamiento existe cuando es el padre el narrador de la historia. En una ponencia sobre el documental, Iván Pinto se refiere a este asunto: “En efecto, hay que pensar bien el sentido de su testimonio, aquellas condiciones en que se presenta, así también si hay algo así como un “acceso” a Paulo. Su discurso, es un discurso subordinado al discurso del Padre y es ante él quien otorga testimonio, es decir, accedemos a él solo desde el punto de vista del padre” (5). A mi parecer, en *Eran unos que venían de Chile*, la presencia del hijo funciona como un lugar de interrogación a los padres, un elemento que fuerza la posibilidad de autocrítica, pero que al final abandona ese posible punto de vista extranjero (al país, pero también a la familia) y lo integra en el punto de vista adulto. Si al comienzo del film la voz en *off* decía: “a medida que se acercaba, más difícil se hacía la decisión de retornar. ¿Era justo hacerlo?, ¿seríamos capaces?, ¿y Paulo?”; en los últimos planos del documental vemos al hijo agitando una banderita chilena, en medio de una masiva manifestación a la que asiste con sus padres. El único plano de la familia completa (padre, madre, hijo) es este del final: cuando ya han tomado la decisión de quedarse y padre e hijo enuncian un discurso que muestra una clara coherencia y continuidad. Dice Paulo: “quiero luchar con Chile hasta que sea un bello país, como todos dicen que es”, responde la voz en *off*, “te prometo, hijo, que puede llegar a ser un bello país”.

Esa posibilidad de futuro que vislumbra ha cambiado de signo a lo largo del documental. En la carta de despedida de su amigo, Franz le decía “y hasta podemos llegar a ser biólogos juntos”. Ese proyecto personal imaginado en Suecia se transforma en uno político y nacional en el diálogo con el padre. Paulo lleva meses en Santiago y su llegada coincide con un momento de re-organización social y protestas contra el régimen. Esa posibilidad de que Chile vuelva a ser un bello país está expresada en las consignas de la manifestación: lienzos con la palabra “democracia” y gritos de “¡y va a caer!”.

Esa presencia de lo colectivo se expresa también en esta oscilación entre la voz en *off* subjetiva y el interés por los testimonios de otros. Espacialmente, el documental no sólo transcurre entre Suecia y Chile, sino entre Santiago y las regiones. Retornar

es también reconocer un paisaje diverso y encontrarse con sus habitantes. Así como el primer recuerdo de Suecia está marcado por las calles vacías (“no había gente en las calles”), una de las primeras escenas que veremos de Santiago es un plano general de una feria: llena de gente, con mucho movimiento y plagada de interacciones. Estos planos generales que muestran colectivos se repetirán en otras localidades: pescadores en Chiloé y mineros en Lota y Chuquicamata. Estos grupos de trabajadores comparten un signo de clase, organización y lucha. Es en este recorrido por el país que asomará el comentario más explícito sobre los efectos de la dictadura en la población. Sobre Lota, por ejemplo, se dice que es un “pueblo minero con su tradición de lucha brutalmente aplastada”. Allí recoge el testimonio de Patricio, quien sentado en el living de su casa y acompañado por su mujer y su pequeño hijo, recuerda los difíciles momentos que vivieron después del golpe de Estado, especialmente a propósito de la desaparición de varios profesores y de la detención de su padre, quien estuvo más de dos años en diversos campos de concentración. Posteriormente, el padre dará su testimonio directo y entregará más detalles sobre lo que la voz en *off* califica como “la tragedia chilena”.

A lo largo del documental, Claudio cuestiona sus decisiones e interroga a otros sobre sus razones y motivos para elegir quedarse en el lugar donde estaban o salir del mismo. Escuchamos preguntas similares planteadas a diversas personas: a la pareja de exiliados en Suecia, a sus familiares chilenos, a Juan Catalán, a Paulo, a Vilma, a Estela Ortiz, Pablo Salas y José Román. A través de estos últimos, Sapiaín aprende sobre lo que implicó la decisión de quedarse en Chile y actualiza la denuncia: Román se refiere a la cesantía y la imposibilidad de trabajar en ciertas instituciones; Salas muestra algunas imágenes que ha captado de las protestas en las poblaciones; y a partir del comentario de Ortiz el propio director se refiere al reciente asesinato de José Manuel Parada.

El estilo del documental es fragmentario y antepone la diversidad de voces y vivencias por sobre la continuidad y la precisión del discurso histórico. Si bien se presentan varios testimonios, estos dialogan con la presencia de la voz en *off* y figura del propio documentalista. Esta es particular, porque ya no se trata de una voz colectiva militante, sino de una singular y reconocible (Gómez 46). Incluso, es una voz que duda:

Suecia devino en un exilio que duró once años. Once años de lejanía del terruño, en el tiempo y el espacio. Once años en otra cultura, que nos dio otra visión de la nuestra. El exilio debió ser un castigo y, sin embargo, nos dio tanto. El mismo Paulo dijo que se sentía bastante sueco. ¿Siente lo mismo ahora?, ¿qué es lo que hace que queramos probar un tiempo más, como dice Vilma? Y quedarnos. No estoy seguro de poder responder, pero siento muy fuertemente que pertenezco a esto y esa sensación es cada vez más fuerte.

Esta cuidadosa construcción de la voz *over* y el hecho de que sea añadida a las imágenes de forma posterior se relacionan con el modo performático de representación documental propuesto por Stella Bruzzi. De modo similar a los cuestionamientos que

la autoficción ha significado a la idea de verdad y autenticidad de la autobiografía, el documental performativo asume los elementos ficticios como parte integral de su puesta en escena:

The performative documentary uses performance within a non-fiction context to draw attention to the impossibilities of authentic documentary representation. . . The traditional concept of documentary as striving to represent reality as faithfully as possible is predicated upon the realistic assumption that the production process must be disguised, as was the case with direct cinema. Conversely, the new performative documentaries herald a different notion of documentary “truth” that acknowledges the construction and artificiality of even the non-fiction film (185-186).

Eran unos que venían de Chile es un documental que no oculta su proceso de producción: el hecho de que veamos en el plano al director mientras sostiene un micrófono, una grabadora y entrevista a algunos de sus interlocutores, es una clara señal de la búsqueda de un nuevo tipo de sinceridad en la relación con los espectadores. Asimismo, la presencia de algunas secuencias con cámara subjetiva demuestra de qué manera existe un intento por recrear y comunicar una mirada particular y no impersonal sobre los sucesos expuestos.

DE PADRES A HIJOS

Plantear el documental de Claudio Sapiaín como un antecedente temprano de los relatos de filiación de la postdictadura permite volver a observar tanto la película como las novelas bajo un prisma diferente. Al considerar el filme en relación al corpus de “literatura de los hijos”, se enfatiza el núcleo familiar como centro de la trama y se pone de manifiesto la relación intergeneracional. El interés del padre por conocer y valorar la experiencia de su hijo y la disposición de este último por explicarle su perspectiva son interesantes no por un asunto de originalidad, sino porque permiten observar una dinámica de transmisión de la herencia ya no desde el silencio y la interrupción a causa de sucesos traumáticos, sino desde la conversación y la escucha atenta. Aunque hacia el final del filme las voces de padre e hijo vayan adquiriendo mayor coincidencia, es relevante la apertura que Sapiaín muestra hacia los cuestionamientos que las palabras del hijo pueden significar.

Un segundo elemento que adquiere mayor relevancia al interpretar esta película desde los relatos de filiación es la búsqueda de maneras de conectar temas de denuncia política y sucesos de relevancia social a partir de un interés por la manera en que estos afectan a sujetos concretos. En este sentido, el gesto de que un documental utilice una voz y una cámara en primera persona y no ensaye un relato objetivo sobre los hechos históricos es muy relevante. La exploración de sentimientos como la nostalgia, la rabia,

la vergüenza o la pena es central en el recorrido de la película. Asimismo, la continua expresión de duda o de reflexión en la voz en *off* también da cuenta de la dificultad para imponer un punto de vista único sobre los efectos que determinado contexto tiene sobre los sujetos. También, expresa una distancia respecto de las convicciones políticas de la década anterior, lo que se observa en la actitud vacilante frente a la posibilidad de proyección hacia el futuro y en que su única mención sea en el discurso apelativo al hijo y la creencia de este en la posibilidad de alcanzar un “bello país”.

Desde el punto de vista formal, la interpretación de esta película como un documental performativo habilita una lectura desde la hibridez genérica y la combinación de modelos provenientes de la autobiografía, el testimonio y la autoficción.

Al analizar novelas de filiación argentinas y chilenas Logie y Willem afirman que:

Se vislumbra la posibilidad de efectuar un retorno a un tiempo en que todo era mejor, a un pasado remoto situado antes de la herida, que se materializa especialmente en el hogar. Las estrategias más importantes en el proceso de reapropiación de esas casas aún precarias son las prácticas del habitar y del escribir, de otorgarle sentido a la casa revisitándola o recreándola sobre el papel para recuperar atisbos de aquellos que fue arrebatado. Cuando los narradores vuelven a explorar aquellas casas violentadas durante la dictadura, más que por un afán de descubrir la historia de sus padres, emprenden ese regreso con la intención de reconstruir su propia historia y de definir su propia identidad, de ahí que estas novelas sean frecuentemente autoficcionales, enunciadas desde un narrador en primera persona, que permite dar cuenta de la imposibilidad de la representación objetiva del pasado mediante un énfasis en su propio carácter construido (9).

Si la relación entre *Eran unos que venían de Chile* y este tipo de novelas permite enfatizar elementos que no estaban realzados hasta ahora, ¿qué nuevas reflexiones se desprenden en el sentido inverso? Finalmente, ¿qué es lo que la película podría sacar a la luz en las novelas? En primer lugar, desde el documental se propone una mirada no homogénea al mundo adulto y, por ejemplo, se sugieren matices con respecto a la perspectiva de género. Claudio y Vilma a veces constituyen un “nosotros” y otras independizan sus voces y observaciones. En ese sentido es relevante la sensibilidad que muestra ella frente a la pobreza extrema y las marcadas diferencias sociales que encuentra en Chile. Al comienzo de la película Margarita y su pareja consideran que dentro de los elementos novedosos que ha supuesto su vida de exiliados en Suecia está una nueva percepción del machismo y una mayor conciencia de la necesidad de repartir equitativamente las tareas de la casa. Si bien esta idea no es explorada ni profundizada en el filme, llama la atención explícitamente hacia la diferencia de género como un aspecto que deberíamos desnaturalizar también en este tipo de relatos.

En segundo lugar, hay un trabajo muy cuidadoso en torno a la forma en que el director se relaciona con los otros. Esto se aplica a su núcleo familiar, pero también va más allá de ese espacio doméstico. Esa tensión entre voz propia y testimonio en la película está trabajada desde lo que Vinicius Navarro propone como “formas de escucha”, es decir, una manera que se aleja de la “captura de la imagen” de los otros y que se toma el tiempo para dialogar:

The question. . . is how to represent social reality without resorting to monolithic concept or univocal approaches to the referential world. The answer often comes in the form of dialogical strategies that allow the filmmaker to address collective issues without relying on abstractions. Ismail Xavier (2012) describe these strategies as “ways of listening”, an inspired phrase that echoes a sentiment shared by other critics. Unlike the more established concept of observational documentary, the notion of listening presumes a conversational approach to documentary that might yield surprising insights into the social world, “sometimes effecting a détournement of filmmaker’s self-conception in the process” (76-77).

En el año 1985, Sapiaín recorre el país intentado encontrar un lugar que él y su familia sientan como propio. En ese recorrido, observa y escucha atentamente a quienes no ha visto en más de una década. La imagen del pueblo en las calles revive en las primeras protestas: la familia Sapiaín ha decidido quedarse y en uno de los últimos planos, los vemos participando en una manifestación. Así, observamos cómo este documentalista se siente parte de un proceso político y social, del que no pretende dar cuenta de manera objetiva, pero del cual tampoco se siente protagonista exclusivo. Es ese contar con otros, compartir la palabra y representar una identidad colectiva el que, a mediados de los años ochenta, imaginaba otras posibilidades para el cine y la relación entre padres e hijos.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro, Lorena. “Formas de salir de casa, o cómo escapar del Ogro: relatos de filiación en la literatura chilena reciente”. *Literatura y Lingüística* 29 (2014): 109–129.
- Bossy, Michelle y Constanza Vergara. *Documentales autobiográficos chilenos*. Santiago: Consejo Nacional de la Cultura y de las Artes, 2010.
- Bruzzi, Stella. “The performative documentary”. *New documentary: a critical introduction*. Londres: Routledge, 2006. 185–218.
- “Claudio Sapiaín, biografía”. Cinoteca virtual Universidad de Chile. 6 octubre 2017. http://www.cinetecavirtual.cl/ficharealizador.php?cod_re=11

- Gómez, Antonio. "First-person documentary and the new political subject: Enunciation, recent history, and the present in New Argentine Cinema". *New Documentaries in Latin America*. Ed. Vinicius Navarro y Carlos Rodríguez. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 45–58.
- Jeftanovic, Andrea. *Hablan los hijos. Discursos y estéticas de la perspectiva infantil en la literatura contemporánea*. Santiago: Cuarto Propio, 2011.
- Johansson, María Teresa. "Escenarios narrativos y memoria en la literatura chilena a partir de 1973". *Memorias en tinta. Ensayos sobre la representación de la violencia política en Argentina, Chile y Perú*. Ed. Lucero de Vivanco. Santiago: Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2013. 215–234.
- Johansson, María Teresa y Constanza Vergara. "Filman los hijos. Nuevo testimonio en los documentales *En algún lugar del cielo* de Alejandra Carmona y *Mi vida con Carlos* de Germán Berger-Hertz". *Meridional Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos* 2 (2014): 89-105.
- Logie, Ilse y Bieke Willem. "Narrativas de la postmemoria en Argentina y Chile: la casa revisitada". *Alternativas* 5 (2015). 20 febrero 2017.
<https://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-5-2015/essays/logie-willem.html>
- Navarro, Vinicius. "Performance in Brazilian documentaries". *New Documentaries in Latin America*. Ed. Vinicius Navarro and Juan Carlos Rodríguez. New York: Palgrave Macmillan, 2014. 75-90.
- Palacios, José Miguel. "Resistance vs. Exile: the political rhetoric of Chilean exile cinema in the 1970s". *Jump Cut. A Review of Contemporary Media* 57 (Fall 2016). 6 octubre 2017.
<https://www.ejumpcut.org/currentissue/-PalaciosChile/index.html>
- . "Chilean Exile Cinema and its Homecoming Documentaries." *Cinematic Homecomings: Exile and Return in Transnational Cinema*, ed. Rebecca Prime. New York: Bloomsbury Academic, 2015. 147-168.
- Palacios, José Miguel y Catalina Donoso. "Infancia y exilio en el cine chileno". *Iberoamericana* XVII, 65 (2017): 45-66.
- Pick, Zuzana. "La imagen cinematográfica y la representación de la realidad". *Literatura chilena. Creación y crítica* XXVII, Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984. 34-40.
- . "Una trayectoria de la resistencia cultural". *Literatura chilena. Creación y Crítica* XXVII, Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984. 22-24.
- . "Hablan los cineastas" *Literatura chilena. Creación y Crítica* XXVII, Los Ángeles: Ediciones de la Frontera, 1984. 27-31.
- Pinto, Iván. "Exilio e infancia en *Eran unos que venían de Chile*, de Claudio Sapiaín". *Jornadas En el país de nunca jamás. Narrativas de infancia en el Cono Sur*. Santiago, 2 y 3 de octubre de 2013. Ponencia inédita. Instituto de Estética PUC.
- Ramírez Soto, Elizabeth. "Traveling Memories. Women's Reminiscences of Displaced Childhood in Chilean Postdictatorship Documentary". *Doing Women's Film History*.

- Reframing Cinemas, Past and Future*. Ed. Christine Gledhill y Julia Knight. Chicago: University of Illinois Press, 2015. 139–150.
- . “Journeys of *Desexilio*: The Bridge Between the Past and the Present”. *Rethinking History: The Journal of Theory and Practice* 18.3 (2014): 438-51. 17 marzo 2014. <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13642529.2014.898421>
- Ramírez Soto, Elizabeth y Catalina Donoso Pinto, eds. “Introducción”. *Nomadías. El cine de Mirlú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Santiago: Metales Pesados, 2016. 13-37.
- Roos, Sarah. “Micro y macrohistoria en los *relatos de filiación* chilenos”. *Aisthesis* 54 (2013): 335–351.
- Ruffinelli, Jorge. “*Eran unos que venían de Chile*”. *América Latina en 130 documentales*. Santiago: Uqbar, 2012. 88-89.
- Russell, Catherine. “Autoetnografía: viajes del yo”. *La Fuga*, dossier Interiores. 5 diciembre 2015. <http://www.lafuga.cl/autoetnografia-viajes-del-yo/446>

FILMOGRAFÍA

Eran unos que venían de Chile. Suecia/Chile: 1986. Dirección: Claudio Sapiaín.